

A photograph of a dilapidated theater interior. The ceiling is heavily damaged, with large areas of peeling paint and exposed wooden beams. The walls are also in poor condition, with some red paint remaining. The floor is covered in debris and dust. In the foreground, rows of red upholstered seats are visible, some of which are broken or missing. The overall atmosphere is one of decay and abandonment.

HANS KRAH (HG.)

# U-BOOTE, MAUERN, FILMPALÄSTE

„Eigene“ Räume und andere Welten – Das Universum des Eckhard Pabst

**vz kf** [www.kultursemiotik.com](http://www.kultursemiotik.com)

Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung

Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik



# U-Boote, Mauern, Filmpaläste

„Eigene“ Räume und andere Welten – Das Universum des Eckhard Pabst

Hans Krahl (Hg.)

**vz kf** [www.kultursemiotik.com](http://www.kultursemiotik.com)

**Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung**  
**Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik**

Hrsg. v. Martin Nies

Online | No. 15/2025

# Impressum



**Schriften zur  
Kultur- und Mediensemiotik**  
Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung



Open Access Journal | OJS & Print on Demand

**Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik | Online und  
SKMS | Open Access Papers**

sind zusammen mit der Printreihe ***Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik***  
im Marburger Verlag Schüren Publikationen des  
[VIRTUELLEN ZENTRUMS FÜR KULTURSEMIOTISCHE FORSCHUNG \(VZKF\)](#)  
und werden herausgegeben von Martin Nies.

*SKMS | Online* erscheint in Kooperation mit der Universitätsbibliothek Passau im Open Access in  
*Open Journal Systems* und auf der Webseite [www.kultursemiotik.com](http://www.kultursemiotik.com).  
In *SKMS | Open Access Papers* werden Sonderausgaben von Einzelbeiträgen veröffentlicht unter:  
<https://www.kultursemiotik.com/forschung/publikationen/open-access-papers/>

ISSN 2364-9224

Verantwortlich für die Inhalte der Beiträge sind die Autor\*innen.

Titelgestaltung Martin Nies, Titelmotiv: pixabay, clfr21 8532273  
Zwischentitelgestaltung Jürgen Migge, Motiv: Wum, Lorient©

© 2025 | **VZKF**

[www.kultursemiotik.com](http://www.kultursemiotik.com)

Herausgeber / Redaktion  
Prof. Dr. Martin Nies  
Europa-Universität Flensburg  
Fakultät II  
Institut für Germanistik  
Abteilung Literatur- und Medienwissenschaft

Auf dem Campus 1  
24943 Flensburg  
Germany

Email: [redaktion@kultursemiotik.com](mailto:redaktion@kultursemiotik.com)

## **Inhalt**

### *Auftakt*

#### **„Eigene“ Räume / andere Welten.**

9

Einführung in den Band

*Hans Krah*

### *Präludium*

#### **Fünfdimensionale Räume. Eindimensionale Zimmer.**

17

Zur Raumkonstellation und Vertonung von  
Christopher Nolans INTERSTELLAR (2014)

*Willem Strank*

### *Chor – Jubilate*

#### **Schon immer besonders.**

39

Elitäre, soziale und transzendente Räume  
im Bierwerbespot der 1990er bis 2000er Jahre

*Maren Conrad*

#### **Red Submarines.**

65

Perspektiven auf die Sowjetunion und Russland  
im U-Boot-Film nach Ende des Kalten Krieges

*Katja Kirste*

#### **Signaturen der Mauer in filmischen Genres des Fantastischen**

93

*Hans Krah*

### *Interludium*

#### **Das ideologische Ende des „Western“:**

119

PAT GARRETT AND BILLY THE KID (1973/1992)

*Marianne Wunsch*

### *Gegenchor – Fugato*

#### **Horror oder (American) Horror-Story?**

127

Implikationen der Narrativierung des Horrorraums

*Hans Krah*

<b>Schwule Räume / heteronormative Welten.</b>	149
Heteronormative Aneignung schwuler Subkultur in Ralf-König-Verfilmungen von Sönke Wortmann und Martin Walz in den 1990er Jahren und der queere Blick von Rosa von Praunheim <i>Jan-Oliver Decker</i>	
<b><i>I'm not there / Like a complete unknown –</i></b>	179
<b>Von der postmodernen biografischen Metafiktion zum re-referentialisierten Rockstar-Biopic der Gegenwart.</b> Geschichten über Elvis Presley, Johnny Cash, Bob Dylan, Jim Morrison, Kurt Cobain und Freddie Mercury <i>Martin Nies</i>	
<i>Abgesang</i>	
<b>Architekturen des Sehens. Nachruf auf den Filmpalast</b>	231
<i>Wolfgang Struck</i>	

## ***Auftakt***





## „Eigene“ Räume / andere Welten

Einführung in den Band

**Hans Krah**

„Räume“ sind mehr als nur Kulissen, sie fungieren als Bedeutungsträger und Denkfiguren und sind deshalb zentrale Untersuchungsgegenstände der Kultursemiotik,<sup>1</sup> wie sie denn auch Grundlage eigener Welten im Sinne von Lotmans Konzept des sekundären modellbildenden Systems sein können.<sup>2</sup> Räume etablieren und konstituieren sich über Grenzen und Grenzziehungen, wobei diejenige zwischen „eigen“ und „anders“ eine zentrale ideologische markiert, die (nach wie vor) kulturelle Vor- wie Einstellungen prägt. Das Andere kann dabei das abgespaltene Aliene, es kann aber auch das wünschenswert Elitäre, Besondere sein, es kann für das Eigene instrumentalisiert und vereinnahmt werden wie es aus distanzierterem Blick in seiner Andersartigkeit zu beschreiben und zu verstehen versucht werden kann. Letzteres ist der Zugang, der Grundlage jeder (film-)wissenschaftlichen Beschäftigung sein sollte, gerade, wenn es um die Analysen von medialen Produkten geht, die nicht dem eigenen Geschmack entsprechen oder als diese Produkte aufgrund ihrer populären Provenienz bildungsbürgerlich verpönt sind.

Gerade einen solchen Zugang zu genau solchen Gegenständen hat seit je Eckhard Pabst vertreten, wenn er sich – auch – mit Werbung, Fernsehserien, Genrefilmen und anderen kulturell eher wenig hochbewerteten Texten beschäftigt. Eckhard Pabst hat nicht nur maßgeblich seit den 1990er Jahren die Kieler Medienwissenschaft mit aufgebaut, getragen und begleitet, sondern auch ihre filmsemio-

---

<sup>1</sup> Vgl. im Allgemeinen die Beiträge in Martin Nies (Hg.), *Raumsemiotik. Räume – Grenzen – Identitäten*. SKMS 4/2018, und als spezielles, nichtfilmisches Beispiel für die Relevanz des Raumes Hans Krahs, „Raum“. In: Tom Kindt/Anke Detken/Kai Sina (Hgg.), *Zauberberg-Handbuch*. Stuttgart 2025, S. 51-61.

<sup>2</sup> Zu Lotman (und anderen im Kontext Raum zielführenden Konzepten) siehe einführend Martin Nies, „B/Orders – Schwellen – Horizonte. Modelle der Beschreibung von Räumen und Grenzen in ästhetischer Kommunikation – Eine raumsemiotische Positionsbestimmung“, S. 13-72, oder Hans Krahs, „Raum und Grenze. Eine semiotische Bestandsaufnahme – Mit dem Beispiel des Bunkers im ästhetischen Diskurs globaler Katastrophenszenarien“, S. 73-110, beide in Nies, *Raumsemiotik*.

tische Fundierung mit einem weiten Verständnis dessen, was als untersuchungswert erscheint, produktiv umgesetzt wie erweitert.

Insbesondere ist es der Raum, mit dem sich Eckhard Pabst immer wieder, in verschiedenen Kontexten, mit unterschiedlichen Fokussierungen, Ausprägungen und Schwerpunkten, auseinandergesetzt hat und dabei Modelle der Beschreibung selbst entwickelt wie bestehende Modellierungen für analytisch-filmische Anwendungen fruchtbar gemacht hat.<sup>3</sup> Ausgehend von der Szenografie, den Bauten und der Architektur im Film, im Wissen, dass diese Ebene keine tatsächlich unmittelbare, rein substanzuell-äußerliche ist, bezieht er diese Ebene als *architektonische Zeichen* substanzuell bei der Bedeutungsrekonstruktion ein und schlägt somit darüber die Brücke zwischen Discours- und Histoireebene: Architektur und architektonische Zeichen werden an die jeweiligen Weltentwürfe rückgebunden, diese erhalten ihre Semantiken wesentlich über ihre räumlichen Substrate.<sup>4</sup>

Solche untersuchten Weltentwürfe sind nun bei Eckhard Pabst zentral Analysen ‚anderer Welten‘, gerade in Abgrenzung oder Bezug zu dem, was als ‚eigen‘ konzipiert ist. Augenfällig gilt dies für die Auseinandersetzung mit den verschiedenen Facetten der Fantastik und speziell dem Horror,<sup>5</sup> aber auch für Gegenwartssze-

<sup>3</sup> So etwa Robin Woods Konzeption des Horrorgenres, siehe Eckhard Pabst, „Das Monster als die genrekonstituierende Größe im Horrorfilm“. In: Heinrich Wimmer/Norbert Stresau (Hgg.), *Enzyklopädie des phantastischen Films*, 40. Ergänzungslieferung. Meitingen 1995, S. 1-18, oder Dirk Baeckers systemtheoretische Überlegungen zur ‚Abschirmung‘, siehe Eckhard Pabst, „‘Is There Anybody Out There?’ Zur Funktion von Architektur im Horrorfilm“. In: Hans Krah, (Hg.), *All-Gemeinwissen. Kulturelle Kommunikation in populären Medien*, Kiel 2001, S. 194-211. Als eigenes Beschreibungskonzept sei die Systematik der Produkt-Raum-Relationen genannt, siehe Eckhard Pabst, „Produktabhängige Raumwechsel im Werbespot“. In: Hans Krah (Hg.), *Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Bedeutungs-Welten in Literatur, Film und Fernsehen*, Tübingen (= *KODIKAS/CODE Ars Semeiotica, An International Journal of Semiotics*, Volume 22, No. 1/2) 1999, S. 115-129.

<sup>4</sup> So Eckhard Pabst, *Bilder von Städten, Bilder vom Leben. Konzeptionen von Urbanität in den TV-Serien LINDENSTRASSE und GUTE ZEITEN, SCHLECHTE ZEITEN*, Kiel 2009, Eckhard Pabst, „Raumzeichen und zeichenhafte Räume: Bedeutungskonstitution durch Raum und Architektur im Film“. In: *Zeitschrift für Semiotik*, Bd. 30, Heft 3-4, Themenheft *Zeichen(-Systeme) im Film* (hrsg. von Jan-Oliver Decker/Hans Krah) 2009, S. 355-390, Eckhard Pabst, „Heldenplätze. Architekturbilder als HISTORISCHE Kulissen“. In: Hans Krah (Hg.), *Geschichte(n). NS-Film, NS-Spuren heute*, Kiel 1999, S. 175-192, Eckhard Pabst, „Das Scheitern städtebaulicher Utopien in Metropolis und Things to Come“. In: Thomas Le Blanc (Hg.), *Utopische Räume*, Wetzlar 2008, S. 190-214, Eckhard Pabst, „Raum – Schiff – Architektur. Raumschiffe als Organisationspunkte un-endlicher Weiten“ In: Nina Rogotzki/Thomas Richter/Helga Brandt/Petra Friedrich/Matthias Schönhoff/Paul M. Hahlbohm (Hgg.), *Faszinierend! STAR TREK und die Wissenschaften*, Bd. 2, Kiel 2003, S. 85-117, Eckhard Pabst, „‘He will look where we cannot.’ Raum und Architektur in den Filmen David Lynchs“. In: Ders. (Hg.), *„A Strange World.“ Das Universum des David Lynch*. Kiel 1998, S. 11-30.

<sup>5</sup> So neben den bereits genannten des Weiteren etwa Eckhard Pabst, „Die Grenzen der Phantasie. Kinder, Erwachsene und der Traum vom Fliegen in den Filmen von Steven Spielberg“. In: Hans Krah/Claus-Michael Ort (Hgg.), *Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten, realistische Imaginationen*. Kiel 2002, S. 337-359, Eckhard Pabst, „Ein Mensch ist eine Maschine ist ein Mensch. Gleichheit und Differenz in Fritz Langs Metropolis“. In: Ingo Irsigler/Dominik Orth (Hgg.), *Roboter, Künstliche Intelligenz und Transhumanismus in Literatur, Film und anderen Medien*. Heidelberg 2021, S. 127-139, Eckhard Pabst, „Der Müll, die Maschine und die (Film-)Kunst. Medien und funktionale Differenzierung in Wall•E“. In: Nikolas Buck/Jill Thielsen (Hgg.), *Selbstreferenz in der Kunst. Formen und Funktionen einer ästhetischen Konstante*. Baden Baden: 2020, S.

narien, bei denen das Andere (und ‚eigene‘) je nachdem durch Gewalt,<sup>6</sup> Komik<sup>7</sup> oder Til Schweiger<sup>8</sup> konstruiert wird.

Wenn sich also Eckhard Pabst analytisch dem Universum des David Lynch oder dem des James Cameron gewidmet hat – und damit Regisseuren, die auf die eine oder andere Weise nicht oder weniger unter das Verdikt des rein Trivialen fallen,<sup>9</sup> dann beschäftigt sich dieser Band homolog mit dem (akademischen) Universum des Eckhard Pabst, insofern sich die Beiträge mit Themen und Gegenständen beschäftigen, die, wie oben erläutert, sich um Räume, Welten und den darin situier-ten und perspektivisch als ‚eigen‘ oder ‚anders‘ validierten Individuen zentrieren.

Willem Strank schließt in seinem Beitrag diese räumliche Dimension an die auditive an und analysiert am Beispiel, wie sich das Verhältnis von Raum und Film-musik gestaltet; der Fokus richtet sich dabei auf das (Spannungs-)Verhältnis von anderer Welt im Sinne der Science Fiction und deren musikalischer Ausgestaltung durch dann doch ‚eigene‘ Töne eines Hans Zimmers.

Maren Conrad greift Eckhard Pabsts Arbeiten zum Werbespot auf und zeigt für den Bierwerbespot der 1990er bis 2000er Jahre dessen raumsemantisch fundierte Strategien zur Etablierung eines Wünschenswerten auf, wobei sich dieses immer als das Besondere durch Abgrenzung definiert und zum ‚eigenen‘ Raum (des Bier-konsumenten – hier durchaus rein männlich) wird.

Katja Kirste untersucht das Raumzeichen U-Boot im U-Boot-Film nach Ende des Kalten Krieges, insbesondere hinsichtlich der Funktionalisierung der Perspekti-venverschiebung eigen (=westlich) vs. fremd (=sowjetisch, russisch) und illustriert an Beispielen verschiedene Varianten solcher Vereinnahmungen.

Hans Krahl fokussiert fantastische als spezifisch andere Räume und zeigt für die filmischen Genres des Fantastischen auf, in welchen unterschiedlichen Verwen-dungszusammenhängen, gerade vor der Folie von ‚eigen‘ und ‚anders‘, diegetische Mauern installiert sind.

---

373-389, Eckhard Pabst, „Wie man Freaks zu Freaks erklärt. Erzählen und Zeigen in Tod Brownings FREAKS (USA 1932)“. In: Klaus Schenk/Ingold Zeisberger (Hgg.), *Fremde Räume. Interkulturalität und Semiotik des Phantastischen*. Würzburg 2017, S. 145-162.

<sup>6</sup> Etwa Eckhard Pabst, „„They’re just children!‘ Provinz, Proleten und Gewalteskalation auf der Ta-gesordnung des populären Kinos: das Beispiel EDEN LAKE (2008)“. In: Jörg van Bebber (Hg.), *Dawn of an Evil Millennium. Horror/Kultur im neuen Jahrtausend*, Darmstadt 2011, S. 479-486, oder Eck-hard Pabst, „Im Reich von Handycam und Baseballkeule. Gewaltausübung und ihre Mediatisierung als Machtstrategien unter Jugendlichen in Detlev Bucks Großstadtfilm KNALLHART (D 2006)“. In: Jan-Oliver Decker (Hg.), *Semiotisierung und Narrativierung von Sexualität und Gewalt in Literatur und Film (= KODIKAS/ CODE Ars Semeiotica., Vol 32, Nr. 3-4)*, Tübingen 2009, S. 375-388.

<sup>7</sup> Etwa Eckhard Pabst, „„Das Bild hängt schief!‘ Loriots TV-Sketches als Modernisierungskritik“. In: Anna Bersa/Claudia Hillebrandt (Hgg.), *Loriot. TEXT+KRITIK* Heft 230. München 2021, S. 23-37.

<sup>8</sup> Eckhard Pabst, „Til Schweiger total“. In: Jan-Oliver Decker/Dennis Gräf/Stephanie Großmann/ Martin Nies (Hgg.), *Mediale Strukturen – Strukturierte Medialität. Konzeptionen, Semantiken und Funktionen medialer Weltentwürfe in Literatur, Film und anderen Künsten*. Kiel 2021, S. 300-314.

<sup>9</sup> Siehe Eckhard Pabst (Hg.), „A Strange World.“ *Das Universum des David Lynch*, Kiel 1998, und Eckhard Pabst (Hg.), *Mythen, Mütter, Maschinen. Das Universum des James Cameron*, Kiel 2005.

Marianne Wünsch skizziert den Status des Films PAT GARRETT AND BILLY THE KID hinsichtlich ihrer These vom ideologischen Ende des ‚Western‘, das sich gerade darin artikuliert, dass das System vom Eigenen und Anderen kollabiert.

In seinem zweiten Beitrag widmet sich Hans KraH Eckhard Pabsts genuinem Forschungsfeld des Horrors und untersucht anhand von AMERICAN HORROR-STORY die Implikationen einer Serialisierung der für den Spielfilm konzipierten Horrornarration, wobei tendenziell die anderen Welten des Horrors zu ‚eigenen‘ Räumen (der Normalität) changieren.

Jan-Oliver Decker beschäftigt sich mit der Beziehung von schwuler (Sub-)Kultur und heteronormativer Welt und zeigt an den Beispielen der Ralf-König-Verfilmungen von Sönke Wortmann und Martin Walz aus den 1990er Jahren und Rosa von Praunheims NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS aus den 1970ern unterschiedliche Aneignungspraktiken des/eines Anderen für die Konstruktion eines ‚eigenen‘ Raums auf.

Martin Nies greift anhand von Biopics über Rockstars Fragen der De-/Konstruktion von ‚Authentizität‘ auf und zeigt im historischen Verlauf, wie der Blick in die andere Welt der Rockstars derzeit vom früher eher anderen Blick (des Besonderen) wieder zum ‚eigenen‘ Blick (des verständlich Vertrauten) renormalisiert wird.

Wolfgang Struck schließlich beschäftigt sich mit der Betrachtung des Orts der Rezeption von Filmen, dem Kino, wobei er diesen anderen, da statt auf das Was auf das Wie gerichteten, Blick auf die Kulturtechnik des Sehens aus der medial anderen Perspektive der Literatur und diegetisch anderen Welt der ungarischen Provinz streifen lässt.

Dass die Beiträge in einer musikalischen Metaphorik komponiert geordnet und untergliedert sind, spielt auf die Vorliebe Eckhard Pabsts für auditive Genüsse an und soll die Absicht des Bandes, neben den unterstellten wissenschaftlichen Erkenntnissen, spiegeln: ein (etwas anderes) Ständchen für den Jubilar zum 60sten Geburtstag.

## Literatur

- Krah, Hans. „Raum“. In: Tom Kindt/Anke Detken/Kai Sina (Hgg.). *Zauberberg-Handbuch*. Stuttgart 2025, 51-61.
- Krah, Hans. „Raum und Grenze. Eine semiotische Bestandsaufnahme – Mit dem Beispiel des Bunkers im ästhetischen Diskurs globaler Katastrophenszenarien“. In: Nies, Martin (Hg.). *Raumsemiotik. Räume – Grenzen – Identitäten*. SKMS 4/2018, 73-110,
- Nies, Martin (Hg.). *Raumsemiotik. Räume – Grenzen – Identitäten*. SKMS 4/2018.
- Nies, Martin. „B/Orders – Schwellen – Horizonte. Modelle der Beschreibung von Räumen und Grenzen in ästhetischer Kommunikation – Eine raumsemiotische Positionsbestimmung“. In: Ders. (Hg.). *Raumsemiotik. Räume – Grenzen – Identitäten*. SKMS 4/2018, 13-72.
- Pabst, Eckhard. „Til Schweiger total“. In: Jan-Oliver Decker/Dennis Gräf/Stephanie Großmann/ Martin Nies (Hgg.). *Mediale Strukturen – Strukturierte Medialität. Konzeptionen, Semantiken und Funktionen medialer Weltentwürfe in Literatur, Film und anderen Künsten*. Kiel 2021, 300-314.
- Pabst, Eckhard. „„Das Bild hängt schief!“ Lorient TV-Sketch als Modernisierungskritik“. In: Anna Bersa/Claudia Hillebrandt (Hgg.). *Lorient*. TEXT+KRITIK Heft 230. München 2021, 23-37.
- Pabst, Eckhard. „Ein Mensch ist eine Maschine ist ein Mensch. Gleichheit und Differenz in Fritz Langs Metropolis“. In: Ingo Irsigler/Dominik Orth (Hgg.). *Roboter, Künstliche Intelligenz und Transhumanismus in Literatur, Film und anderen Medien*. Heidelberg 2021, 127-139.
- Pabst, Eckhard. „Der Müll, die Maschine und die (Film-)Kunst. Medien und funktionale Differenzierung in Wall•E“. In: Nikolas Buck/Jill Thielsen (Hgg.). *Selbstreferenz in der Kunst. Formen und Funktionen einer ästhetischen Konstante*. Baden Baden: 2020, 373-389.
- Pabst, Eckhard. „Wie man Freaks zu Freaks erklärt. Erzählen und Zeigen in Tod Brownings FREAKS (USA 1932)“. In: Klaus Schenk/Ingold Zeisberger (Hgg.). *Fremde Räume. Interkulturalität und Semiotik des Phantastischen*. Würzburg 2017, 145-162.
- Pabst, Eckhard. „„They’re just children!“ Provinz, Proleten und Gewalteskalation auf der Tagesordnung des populären Kinos: das Beispiel EDEN LAKE (2008)“. In: Jörg van Bebber (Hg.). *Dawn of an Evil Millennium. Horror/Kultur im neuen Jahrtausend*, Darmstadt 2011, 479-486.
- Pabst, Eckhard. „Im Reich von Handycam und Baseballkeule. Gewaltausübung und ihre Mediatisierung als Machtstrategien unter Jugendlichen in Detlev Bucks Großstadtfilm KNALLHART (D 2006)“. In: Jan-Oliver Decker (Hg.). *Semiotisierung und Narrativierung von Sexualität und Gewalt in Literatur und Film (= KODIKAS/ CODE Ars Semeiotica., Vol 32, Nr. 3-4)*, Tübingen 2009, 375-388.
- Pabst, Eckhard. *Bilder von Städten, Bilder vom Leben. Konzeptionen von Urbanität in den TV-Serien LINDENSTRASSE und GUTE ZEITEN, SCHLECHTE ZEITEN*, Kiel 2009.

- Pabst, Eckhard Pabst „Raumzeichen und zeichenhafte Räume: Bedeutungskonstitution durch Raum und Architektur im Film“. In: *Zeitschrift für Semiotik*, Bd. 30, Heft 3-4, Themenheft *Zeichen(-Systeme) im Film* (hrsg. von Jan-Oliver Decker/Hans Krah) 2009, 355-390.
- Pabst, Eckhard. „Das Scheitern städtebaulicher Utopien in Metropolis und Things to Come“. In: Thomas Le Blanc (Hg.). *Utopische Räume*, Wetzlar 2008, 190-214.
- Pabst, Eckhard. „Raum – Schiff – Architektur. Raumschiffe als Organisationspunkte un-endlicher Weiten“ In: Nina Rogotzki/Thomas Richter/Helga Brandt/Petra Friedrich/Matthias Schönhoff/Paul M. Hahlbohm (Hgg.). *Faszinierend! STAR TREK und die Wissenschaften*, Bd. 2, Kiel 2003, 85-117.
- Pabst, Eckhard. „Auf den Flügeln der Phantasie. Kinder, Erwachsene und der Traum vom Fliegen in den Filmen von Steven Spielberg“. In: Hans Krah/Claus-Michael Ort (Hgg.). *Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten, realistische Imaginationen*. Kiel 2002, 337-359.
- Pabst, Eckhard Pabst. „„Is There Anybody Out There?’ Zur Funktion von Architektur im Horrorfilm“. In: Hans Krah, (Hg.), 2001). *All-Gemeinwissen. Kulturelle Kommunikation in populären Medien*, Kiel 2001, 194-211.
- Pabst, Eckhard. „Produktabhängige Raumwechsel im Werbespot“. In: Hans Krah (Hg.). *Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Bedeutungs-Welten in Literatur, Film und Fernsehen*, Tübingen (= *KODIKAS/CODE Ars Semeiotica, An International Journal of Semiotics*, Volume 22, No. 1/2) 1999, 115-129.
- Pabst, Eckhard. „Heldenplätze. Architekturbilder als HISTORISCHE Kulissen“. In: Hans Krah (Hg.). *Geschichte(n). NS-Film, NS-Spuren heute*, Kiel 1999, 175-192.
- Pabst, Eckhard. „„He will look where we cannot.’ Raum und Architektur in den Filmen David Lynchs“. In: Ders. (Hg.). „A Strange World.“ *Das Universum des David Lynch*. Kiel 1998, 11-30.
- Pabst, Eckhard. „Das Monster als die genrekstituierende Größe im Horrorfilm“. In: Heinrich Wimmer/Norbert Stresau (Hgg.). *Enzyklopädie des phantastischen Films*, 40. Ergänzungslieferung. Meitingen 1995, 1-18.

## ***Präludium***





## Fünfdimensionale Räume. Eindimensionale Zimmer.

Zur Raumkonstellation und Vertonung von Christopher Nolans INTERSTELLAR (2014)

Willem Strank

### 1. Einleitung

INTERSTELLAR (UK/USA 2014, Christopher Nolan) ist ein Science-Fiction-Film, der sich in besonderer Weise mit Zeit und Raum auseinandersetzt. Nicht weniger als fünf Dimensionen versucht Christopher Nolan zwischenzeitlich im zweidimensionalen Leinwandbild unterzubringen, der Plot ist maßgeblich von einem Zeitschleifen-Paradoxon abhängig und rekurriert zugleich auf popkulturelle Allgemeinplätze der USA (von *dust bowl* bis *family values*) und der Filmgeschichte (vor allem Kubricks 2001: A SPACE ODYSSEY, UK/USA 1968). Dies korrespondiert mit Christopher Nolans üblicher Strategie, sogenannte *mindfuck*-Narrative einem breiten Publikum durch starke Emotionalisierung, klare *plot beats* und eine audiovisuelle Überwältigungsrhetorik, die in ausgewählten Sequenzen vom sonstigen entsättigten Farbton seiner Filme abweicht, zugänglich zu machen und die für den Hollywood-Film so entscheidende *suspension of disbelief* strategisch zu stärken. Ein besonders gutes Beispiel hierfür ist das eilig herbeigeführte Happy-End des Films, das ohne übermäßig viel Dekonstruktion auch als Totenbettfantasie der Hauptfigur Cooper (Matthew McConaughey) gedeutet werden könnte. Gleich an mehreren Stellen des Filmdialogs wird schließlich betont, dass im Moment des Sterbens die Eltern immer ihre Kinder vor ihrem geistigen Auge sähen. Dazu passt, dass Cooper nicht nur die vollkommen aussichtslose Wiedervereinigung mit seiner Tochter gelingt – sie verweist ihn daraufhin allerdings direkt wieder des Raumes, weil es sich für einen Vater nicht schicke, seinem Kind beim Sterben zuzusehen –, sondern bei seinem Ausflug in die fünfdimensionale Konstruktion einer einzigen Erinnerung *en passant* die gesamte Menschheit rettet – eine wahrhaft allumfassende Machtfantasie.

Aber um den Weg in diesen fünfdimensionalen Raum nachzuvollziehen, in dem Zeit als vierte Dimension Teil des Raums geworden ist und nicht mehr Bedingung seiner Veränderung, gehen wir erst einmal einen Schritt zurück – zum Plot von INTERSTELLAR.

Der Film gehört zur „near-future“-Science-Fiction,<sup>1</sup> das Jahr der Handlung ist nicht näher definiert. Auf den ersten Blick besteht jedoch keine übermäßig große technologische Differenz zur außerfiktionalen Gegenwart. Die außerfiktionalen planetaren Krisen – insbesondere Überbevölkerung und Klimakrise – werden darin linear weitergedacht, sodass Mehltau, Fäule (das englische „blight“ kann auch allgemeiner für eine Plage stehen) und Staubstürme die Ernten selbst der bestgeschulten Landwirte sukzessive vernichten. Angesichts dessen werden die Anbaumöglichkeiten immer begrenzter: In regelmäßigen Abständen kommt wieder eine neue Pflanze dauerhaft nicht mehr für die Kultivierung in Frage. Durch die nahende Monokultur wird der Nahrungsbestand der Menschheit zugleich immer angreifbarer, denn wenn die letzte der Pflanzen – im Film ist dies Mais – befallen wird, läuft für die Menschheit die noch verbleibende Zeit auf der Erde schnell ab. Noch gravierender ist, dass das, was die Pflanzen nach und nach sterben lässt, auch den Menschen buchstäblich die Luft nimmt: Die pessimistischeren Prognosen in der filmischen Welt gehen davon aus, dass die letzten Erdbewohner ersticken werden und nicht verhungern.

Zugleich arbeitet, unbemerkt von der Öffentlichkeit, die NASA an einem neuen Weltraumprogramm. Allein die Tatsache des Fortbestehens der NASA ist geheim, da die Machthaber es nicht für vermittelbar halten, große Summen in etwas anderes zu investieren als in Maßnahmen, die dem Wahlvolk unmittelbar als hilfreich für sie einleuchten. Das dergestalt für die Rettung der Menschheit als notwendig zugrunde gelegte Demokratieverständnis des Films wird übrigens an keiner Stelle kritisch beleuchtet.

Zu dem unwissenden Wahlvolk zählt anfangs auch der Ex-Astronaut Cooper, der sich nunmehr als Landwirt mit seinen beiden Kindern Tom (Timothée Chalamet) und Murph (Mackenzie Foy) und deren Großvater Donald (John Lithgow) in einem Raum, der nahezu ausschließlich aus Feldern besteht, niedergelassen hat. Murph hat den naturwissenschaftlichen Verstand ihres Vaters geerbt, während Tom ihm später als Landwirt nachfolgen möchte und auch wird. Coopers Frau ist zu Beginn des Discours bereits länger nicht mehr am Leben.

Als ein weiterer Staubsturm die Umgebung von Familie Coopers Haus heimsucht, erkennt Murph, dass sich durch eine Anomalie geordnete Staubzeichen auf dem Boden ihres Kinderzimmers gebildet haben. Sie interpretiert sie als Morsecode, aber ihr Vater entschlüsselt sie als Binärcode – genauer: Koordinaten. Die beiden verfolgen die Spur und stoßen auf die im Geheimen operierende NASA, die Cooper ohne Aufhebens als ‚verlorenen Sohn‘ in die Arme schließt und quasi vom Fleck weg als Piloten für ihren Plan A zur Rettung der Menschheit rekrutieren möchte. Jener Plan besteht darin, durch ein Wurmloch in der Nähe des Planeten Saturn zu fliegen und auf der anderen Seite einen bewohnbaren Planeten zu finden, auf den die Menschheit auswandern könnte. Einige Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler sind bereits vorausgeflogen und haben Daten über die Viabilität ‚ihrer‘ Planeten erhoben. Durch die Raum-Zeit-Krümmung des Wurmlochs und die zu überbrückende Entfernung ist anzunehmen, dass Cooper allenfalls auf die Erde

---

<sup>1</sup> Vgl. z.B. SEOLGUGYEOLCHA [SNOWPIERCER] (SKR/USA/F/CZ 2013, Bong Joon-ho), CHILDREN OF MEN (USA/UK 2006, Alfonso Cuarón), THE ZERO THEOREM (UK/ROM 2013, Terry Gilliam).

zurückkehrt, wenn Murph längst in seinem jetzigen Alter ist. Dieser Umstand macht seine Tochter so wütend, dass sie ihm seinen Aufbruch sehr lange nicht verzeiht und die Kommunikation mit ihrem Vater mitunter für lange Zeiträume unterbricht. Wo es einen Plan A gibt, gibt es auch einen Plan B, und dieser besteht darin, befruchtete Kapseln auf den ausgewählten Planeten zu schießen und sie unterwegs ‚ausbrüten‘ zu lassen. Natürlich würde das bedeuten, dass alle Menschen, die aktuell auf der Erde leben, bereits totgeweiht sind.

Cooper nimmt die Mission also nicht nur aus einer Art Midlife-Crisis und genereller Unzufriedenheit mit seinem aktuellen Beruf heraus an, sondern auch, um seine Tochter zu retten. Dies wird auf der Mission immer wieder thematisiert, da wie vorherzusehen immer wieder Pannen den reibungslosen Ablauf verunmöglichen und im Zuge dessen durch technische Defekte, Einschätzungsfehler, aber auch Verrat wertvolle Zeit verloren geht. Die Mission ist also *de facto* gescheitert, als Dr. Amelia Brand (Anne Hathaway) als letzte Überlebende neben Cooper sich zu dem letzten möglichen Planeten aufmacht, wo sie ihr *love interest* Edmunds erwarten soll. Mittlerweile liegt die gesamte Hoffnung der Menschheit auf dieser neuen Eva und ihrem neuen Adam, da herausgekommen ist, dass ihr Vater (Michael Caine), der Mastermind hinter Plan A und Plan B, an beide Pläne niemals hinreichend geglaubt hat.<sup>2</sup> Plan A ist nämlich abhängig von der Vereinigung von Relativität und Quantenphysik, jenem ‚heiligen Gral‘, dem auch die außerfilmische Physik schon seit Jahrzehnten nachjagt. Während Professor Brand senior anfangs suggeriert, er sei kurz vor der Fertigstellung der Formel, gibt er auf seinem Totenbett der erwachsenen Murph (Jessica Chastain) gegenüber zu,<sup>3</sup> dass all das eine Lüge gewesen sei. Die Menschheit sei nie zu retten gewesen. Währenddessen, obwohl dieser Begriff nur für die mit Parallelmontagen arbeitende Erzählweise des Films hinlänglich zutreffend ist, da in der erzählten Zeit ein erheblicher Abstand mitsamt eines Zeitreise-Paradoxons die beiden Handlungsstränge voneinander trennt, begibt sich Cooper wie Bowman in 2001: A SPACE ODYSSEY auf eine anscheinend finale, bewusstseinserweiternde Reise in das Schwarze Loch Gargantua, das sich in dem System mit den möglichen neuen Heimatplaneten der Menschheit befindet. In dem dortigen fünfdimensionalen Raum wird sein Raumschiff zerstört und

---

<sup>2</sup> Murph ist auf den ersten Blick brillant genug, um die Formel, an der Professor Brand gescheitert ist, zu vollenden, jedoch nur mit Hilfe ihres Vaters, der die notwendigen Daten aus der Zukunft zurückschickt. Mit Ausnahme von Dr. Brands durch Cooper als emotional verwerfener, aber zuletzt korrekter Einschätzung, welcher der möglichen Planeten bewohnbar sein könnte, stehen die weiblichen Figuren des Films also in ihrer Erkenntnisfähigkeit immer im Schatten der männlichen Figuren, ohne deren *enabling* die menscheitsrettenden Innovationen nicht möglich wären. Die Gesellschaft der Zukunft feiert zwar bedingungslos Murph als Retterin, während sie darauf hinweist, dass sie es ohne ihren Vater nicht habe schaffen können – das Filmpublikum weiß jedoch, dass Cooper der eigentliche Retter ist.

<sup>3</sup> Über die Ubiquität von Totenbetten in INTERSTELLAR ließe sich fast ein eigener Artikel schreiben: die Wiedervereinigung von Murph und Cooper findet an ihrem Totenbett statt, ihre eigene Anagnorisis hängt, wie erwähnt, mit Prof. Brands Geständnis kurz vor seinem Ableben zusammen. Für lange Reisen beerdigen sich die Crew-Mitglieder symbolisch selbst (s.u.) und wie eingangs erwähnt ließe sich der letzte Teil des Films durch den Dialog gestützt ebenfalls als Totenbettfantasie Coopers lesen.

er wird gemeinsam mit seinem KI-Roboter TARS, der ihn begleitet, um Informationen über die Gravitation zu sammeln, die nur im Schwarzen Loch zu ermitteln sein sollen, hinaus ins All geschleudert. Cooper sieht sich mit einem geometrischen Gebilde konfrontiert, das nicht nur die 2001-Referenz verlängert,<sup>4</sup> sondern u.a. aus einer unendlichen Anzahl an Rückseiten der Bücherwand in Murphs Kinderzimmer besteht. Es kommt heraus, dass spätere Menschen diesen fünfdimensionalen Raum geschaffen haben und Cooper nunmehr analog zu ihnen mittels der Dimension der Gravitation in der Zeit ‚zurückreist‘, um Murph eine Botschaft zu senden.<sup>5</sup> Er selbst hat also aus der Zukunft die Koordinaten der NASA an Murph und sich übermittelt, er selbst versucht nun, Murph dazu zu bringen, ihn vom Bleiben zu überzeugen. Dann aber ändert er die Strategie und sucht ihr stattdessen die Daten zur Gravitation zu übermitteln, die seine Roboterhilfe TARS gesammelt hat, um Murph zu ermöglichen, die Menschheit zu retten. Jetzt endlich kommt der anfangs mehrfach thematisierte Morsecode zum Einsatz und Cooper programmiert die Daten in die Bewegung des großen Zeigers in seiner Armbanduhr,<sup>6</sup> die Murph aufgrund kindlicher Liebe zu ihrem Vater in der Phase ihrer größten Verzweiflung aus dem Haus holt. Die Tochter versteht sogleich, warum sich der Zeiger so merkwürdig bewegt und dass sich vor all den Jahren ihr Vater aus der Zukunft hinter dem Bücherregal befunden haben muss bzw. befinden wird und ihr neben den zwei anderen Botschaften (den Koordinaten der NASA und „STAY“) noch eine dritte hinterlassen hat, oder richtiger: haben wird. Der Rest des Plots besteht in jenem bereits erwähnten Happy-End, und wie bei Christopher Nolan üblich wird das alles mit einer Selbstverständlichkeit erzählt, als könne sich das alles gar nicht anders ereignen. Zu INTERSTELLAR jedoch, seinem Zeitparadoxon, dem fünfdimensionalen Raum, den biblischen Themen<sup>7</sup> darin wurde bereits einiges geschrieben. Wie aber korrespondiert die Musik, die von Macher- und Rezipientenseite gleichermaßen als sehr passgenau wahrgenommen wurde, mit der Raumkonstruktion des Films?

---

<sup>4</sup> Auch Bowman reist in 2001 von dem Außenraum des Weltalls unvermittelt in den Innenraum einer Hotellobby, ehe er als Sternenkind wiedergeboren wird. Diese letzte Transition macht Cooper nicht durch, sondern wird stattdessen in der Ellipse eines Filmschnitts ohne weiteren Zeitverlust auf die Erde zurückbefördert.

<sup>5</sup> Im Film wird vorher der Fakt als gesetzt betrachtet, dass allein Gravitation von der Zeit unabhängig beeinflussbar sei und daher in beide Richtungen des Zeitstrahls wirken könne.

<sup>6</sup> Die enorme Datenmenge und der mühselig-basale Eingabemodus werden ebenso wenig thematisiert wie der mutmaßlich schwindende Vorrat in Coopers Druckluftflasche. Auch wenn Cooper schwer atmet und dabei Luft verbrauchen muss, ist die Zeit offenbar ausgesetzt.

<sup>7</sup> Bina Nir, „Biblical Narratives in Interstellar (Christopher Nolan, US/UK 2014)“. In: Elie Yazbek (Hg.), *Journal Religion Film Media*, Volume 6, No. 1: Science Fiction and Religion. 15. Mai 2020. Online.

## 2. Raum

Eckhard Pabst unterteilt den Raum im Film angelehnt an Eric Rohmers Analyse von Murnaus *FAUST* (1980) in drei spezifische Kategorien desselben:<sup>8</sup> erstens den *Bildraum*, d.i. die Menge der dargestellten Elemente innerhalb des Bildkaders. Als zweites definiert Pabst den *architektonischen* Raum, der v.a. im Außerfilmischen bekannte Elemente des Räumlichen umfasst. Es handelt sich dabei um eine Interpretation der zuschauenden Person, die „von vielen Mechanismen und Lese-Kompetenzen geleitet“ ist.<sup>9</sup> Insbesondere die Relationen zwischen den Objekten (innen/außen, groß/klein), die Funktionalität des Raums (sakral/profan, repräsentativ/informell), aber auch die akustische Atmosphäre des Raums (hallerfüllt/trocken) können aus den audiovisuellen Zeichen des Films mit Hilfe u.a. von Perspektivwissen synthetisiert werden. In einer weiteren Ergänzungsleistung entsteht dann drittens der *filmische* Raum, der niemals vollständig abgebildet werden könne, sondern er „entsteht nur durch filmische Konstruktionen in der Vorstellung des Rezipienten“.<sup>10</sup>

Die Raumkonstellation in *INTERSTELLAR* ist zunächst von der Opposition zweier semantischer Räume geprägt. Durch die Heldenreise Coopers werden diese auch handlungslogisch angeordnet, indem Cooper notwendigerweise die komplementären Räume nacheinander bereisen muss, um die Ordnung im Ausgangsraum zu verändern. Einerseits gibt es einen ländlichen Raum, in dem sich der Alltag von Familie Cooper abspielt. Er ist gekennzeichnet von großen Ackerflächen, die von Erntemaschinen bearbeitet werden, korreliert mit Sesshaftigkeit und dient dem Überleben durch Nahrungserwerb. Andererseits ist da der lebensfeindliche Weltraum jenseits der Erdatmosphäre, der einerseits von den Menschen nur mit komplexen technischen Hilfsmitteln durchquert werden kann und der dennoch, so die Hoffnung, an seinem Ende, einen zweiten ländlichen Raum zur erneuten Sesshaftwerdung der Menschheit in sich verbirgt. Zwischen der Welt, in der die Möglichkeiten schwinden, und der Welt, deren Möglichkeiten noch nicht ausreichend entdeckt werden konnten, befindet sich ein Wurmloch, das die (relativ) schnelle Transition zwischen den Räumen ermöglicht. Es handelt sich dabei jedoch eher um eine Spiegelachse denn um eine Grenze, da dieselbe Konstellation (Weltall/bewohnbarer Planet) sich jenseits des Wurmlochs (mutmaßlich) wiederfindet, die diesseits des Wurmlochs zurückgelassen werden soll. Der technologisch geprägte Transitionsraum der NASA weicht von dem ländlichen Raum auf der Erde signifikant ab. Er ist in nahezu allen Einstellungen des Films, die ihn abbilden, funktional auf den Übergang vom einen in den anderen Raum ausgelegt. Hier werden permanent Pläne geschmiedet, die Erde zu verlassen und in den Weltraum vorzudringen;

---

<sup>8</sup> Eckhard Pabst, „Raumzeichen und zeichenhafte Räume. Bedeutungskonstitution durch Raum und Architektur im Film“. In: Jan-Oliver Decker/Hans Krahl (Hgg.), *Zeichen(-Systeme) im Film* (= Zeitschrift für Semiotik (Zfs), Bd. 30, Heft 3-4 2008, hrsg. von Roland Posner in Verbindung mit Stefan Debus), S. 355-390, hier S. 358f.

<sup>9</sup> Ebd., S. 358.

<sup>10</sup> Ebd., S. 359.

die zugehörigen Werkzeuge (das Raumschiff *Endurance* etwa bis zu seinem Abheben) sind darin ebenso verortet wie dort topographische Anhaltspunkte im Weltraum eine größere Rolle spielen als diejenigen auf der Erde. Es wird zum Beispiel vom Wurmloch, von Saturn, von den möglichen neuen Planeten im Detail gesprochen, während nicht eine einzige Erdmetropole jemals Erwähnung findet. Auch der ländliche Raum, in dem sich Cooper zu Beginn aufhält, ist seltsam zeitlos und bleibt vage in seiner genauen Lokalisierung.<sup>11</sup>

Hinzu kommt, dass Cooper eine Vergangenheit in dem Raum der NASA hat – die Grenzüberschreitung der Atmosphäre hinaus in den Weltraum sieht er als seine eigentliche Berufung, nicht die Produktion von Lebensmitteln. Es handelt sich ja auch um das oppositionelle Extrem eines Lebensentwurfs: Das Sesshaftwerden und die Nutzung des fruchtbaren Bodens stehen im starken Gegensatz zur nomadischen Durchquerung des vollkommen lebensfeindlichen Weltalls.

Auch Murph ordnet sich ihrer Vaterorientierung entsprechend dem akademischen Zwischenraum der NASA zu, als Cooper in den Weltraum aufbricht. Ihr Großvater Donald übernimmt die Rolle des privaten Ziehvaters, während Prof. Brand, früherer Mentor ihres Vaters, sich um ihr professionelles Wachstum kümmert. Diese beiden sozialen Gefüge, in denen Murph sich fortan aufhält, sind hochgradig oppositionell angelegt, was bereits vor Coopers Aufbruch deutlich war: Als jener einen Elternsprechtag besucht, gerät er mit der Lehrerin in Streit darüber, ob die Apollo-Mission nur eine geschickte Propaganda-Maßnahme gewesen sei, um die Sowjetunion finanziell zu ruinieren, oder ob sie tatsächlich stattgefunden habe. Er begreift seine eigene Raumfahrt als stellvertretend für die notwendige Transition der gesamten Menschheit, die den von ihr selbst unbewohnbar gemachten Raum Erde zurücklassen muss, wenn sie eine Chance haben will zu überleben.

Eine weitere Kerneigenschaft des Übergangsraums der NASA ist, dass es sich um einen Raum der Gelehrsamkeit handelt. Wer kein angewandt arbeitender Ingenieur oder koordinierender Funktionär ist, stellt dort Formeln auf, löst die großen Probleme der Menschheit kognitiv. Dies korrespondiert mit der allerersten Kamerafahrt des Films, die Murphs später noch so zentrales Bücherregal fokussiert, denn dort werden die drei semantischen Räume des Films erstmals semiotisch enggeführt: Schmutz bzw. Staub rieselt auf die Bücher und auf eine Spielzeug-Weltraumfähre einer älteren Bauart, die sich ebenfalls im Regal befindet. Schmutz und Staub bedrohen und prägen den ländlichen Raum, verweisen aber auch auf die von Gravitation abhängigen Botschaften, die Cooper sich selbst und Murph später hinterlassen wird. Die Bücher werden neben ihrer Verbindung zur Sphäre der Gelehrsamkeit ebenfalls als Mittel der Kommunikation verwendet, indem der vermeintliche „Geist“ Cooper sie später auf den Boden von Murphs Kinderzimmer stoßen wird. Die Raumfähre ermöglicht den Menschen, einen abgeschlossenen, mobilen Raum zu schaffen, der den technologisch geprägten NASA-Raum ins lebensfeindliche Weltall transportiert.

---

<sup>11</sup> Der Raum beinhaltet eine Siedlung, in der sich u.a. Murphs Schule und weitere zivilisationsstiftende Institutionen befinden; ein urbaner Raum im engeren Sinne kommt in INTERSTELLAR jedoch nicht einmal im Dialog vor.

Zugleich ist das Bücherregal, nur unterbrochen von einem kurzen Zeitzeugeninterview mit der nunmehr stark gealterten Murph vom Ende der Erzählung des Films, der Auftakt eines visuellen Dreiklangs, der durch den Shot eines dichten Maisfelds und dann eines futuristischen Flugzeugs, das im Nachhinein als Coopers an die *Endurance* angedockte Raumfähre, mit der er später in das Schwarze Loch eintaucht, erkennbar wird. In der ersten Sequenz sind die für die Räume des Films repräsentativen Zeichen also gleichzeitig zu sehen, ehe sie in eine zeitliche Abfolge montiert werden.

Neben diesen klar markierten Räumen rekurriert der Film immer wieder auf Orte der Durchlässigkeit, Schwebezustände und Momente bzw. Orte der Überwindung von Raum und Zeit sowie von Leben und Tod. Das erste Gespräch zwischen Murph und Cooper dreht sich um Geister. Großvater Donald, der in diesem Mehrgenerationenhaus eine unaufgeklärtere Vergangenheit repräsentiert, glaubt an Geister, was Cooper strikt ablehnt, als Murph ihn damit konfrontiert. Murph jedoch hat ein eher empirisches Interesse an den Anomalien, die in ihrem Kinderzimmer stattfinden, und damit behält sie Recht, denn derjenige Cooper, der von dem fünfdimensionalen Raum hinter ihrem Bücherregal aus der Zukunft mit Murph kommunizieren wird, besitzt nicht nur das kommunikative Repertoire eines Poltergeistes, sondern befindet sich in einem Zwischenzustand, in dem die Raum- und Zeitbeschaffenheit anders funktioniert als es ihm aus seinem bisherigen (oder auch früheren) Leben bekannt ist. Er schwebt im Raumanzug mit begrenztem Luftvorrat Lichtjahre entfernt von dem nächsten bewohnbaren Planeten, mehr tot als lebendig. Die letzte Einstellung vor dem Übergang in den finalen Akt des Films zeigt ihn wie tot in der Nähe des Saturn schweben. In mehr als einer Hinsicht ist Cooper also ein Geist, indem er Grenzen des Menschlichen verletzt und zwischen Leben und Tod oszilliert.

Dieser Zwischenzustand wird auch an anderen Stellen im Film aufgegriffen. Als Vater nämlich ist Cooper seiner eigenen Lesart zufolge ohnehin schon zum Geist geworden und man könnte die Ironie an der Tatsache konstatieren, dass auch das Ausleben seiner Midlife-Crisis ihn nicht von Murph befreit – im Gegenteil. Er selbst beschreibt diesen Zustand, indem er ein Zitat seiner verstorbenen Frau aufgreift und erweitert. Als die Kinder auf die Welt gekommen seien, habe sie gesagt: „Now we’re just here to be memories for our kids.“ Erst später habe Cooper verstanden, was das bedeute, nämlich: „Once you’re a parent, you’re the ghost of your children’s future.“ In einem Anflug von Verheißung und Erfüllung entwickelt sich das Sujet des Films exakt so, wie Cooper es hier vorausahnt. Dass die narrative Leerstelle wie eingangs erwähnt auch der Unzuverlässigkeit der Erzählung geschuldet sein mag, wird dadurch bekräftigt, dass im Film suggeriert wird, als Elternteil sehe man als Letztes seine Kinder, ehe man sterbe. In dieser Lesart hätte Cooper keinen fünfdimensionalen Raum mit einem Tor in die Vergangenheit seiner Tochter entdeckt, sondern im Innern des Schwarzen Lochs Gargantua seinen Tod gefunden.

Der tote Weltraum ist natürlich die passgenaue Umgebung für einen Geist. Als die Crew der *Endurance* den ersten möglichen Planeten untersucht, der komplett von Wasser bedeckt zu sein scheint, sind nur noch Indizien des Todes ihrer Vorgängerin zu finden. Der lange Cryo-Schlaf („hibernation“), der für die Überbrückung

langer Distanzen im Weltraum nötig ist und von zweien der Weltraumerkunder als Vorstufe des Todes wahrgenommen wird, erinnert zeichenhaft an den Akt der Beerdigung: Ein militärischer Leichensack schließt sich über dem Kopf der Astronauten, ehe sie von einem Kunststoff sarcophagus umschlossen und im Schiffsboden versenkt werden. Um der unerträglichen Stille des Weltalls zu begegnen, hat einer der Raumfahrer Aufnahmen irdischen Lebens und von Wetterphänomenen mitgeführt: zirpende Grillen, Donnerrollen, Regenprasseln. Und Dr. Mann (Matt Damon) wartet im Cryo-Schlaf entweder auf seine Rettung oder seinen Tod, eine Schrödinger-Katze, bis er von der Crew der *Endurance* entdeckt und befreit wird.

Am Extrempunkt des Weltraums findet zugleich die Rückkehr in die Zivilisation statt. So wie Bowman in *2001: A SPACE ODYSSEY* eine Hotelsuite betritt, begibt sich Cooper aus dem unbegrenzten, ungeordneten, undurchschaubaren und fluchtpunktlosen Raum in klare, architektonisch nachvollziehbare, geometrische Strukturen. Der Bedeutungszusammenhang jedoch ist grundunterschiedlich. Cooper ist es gegeben, die Zeit zu verräumlichen und unendlich viele Konfigurationen jenes Bücherregals zu sehen, vor dem Murph einen Großteil ihrer Kindheit zugebracht hat und neben dem sich Vater und Tochter ein letztes Mal vor seinem Aufbruch begegnet sind.<sup>12</sup> Im äußersten unzivilisierten, menschenfeindlichen Raum findet Cooper anscheinend das unverständliche Bauwerk einer weitaus späteren Generation von Menschen, der es gelungen ist, ihr dreidimensionales Dasein hinter sich zu lassen und weiter zu evolvieren. Dieses Bauwerk erscheint ihm als Grenze zwischen innen und außen, zwischen Privatraum und unendlich reproduziertem Beobachtungspunkt, zwischen seinem Astronauten- und seinem Farmerleben, zwischen dem ländlichen Raum und dem Weltall, zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart, und paradoxerweise auch als doch sehr zweidimensionale Kreuzung zwischen dem Untergang und der Rettung der Menschheit.

### 3. Klang und Instrumentation

Aber nun zur Musik. Die Aufgabe an den Filmmusikkomponisten Zimmer erscheint anspruchsvoll: eine Narration mit paradoxer Zeitschleife, in der separate semantische Räume in der zentralen Szene des Films in einem fünfdimensionalen Raum enggeführt werden, die Kommunikation mittels Gravitation, aber auch mittels Morsecode, Binärcode, eine Reflexion der Stille des Weltalls, mit der die Raumfahrenden konfrontiert sind – kurz gesagt, er hat sich für einen anderen Weg entschieden und Nolans Spektakel eine auf melodischer und harmonischer Ebene sehr zurückgenommene Komposition entgegengestellt.

Angesichts von Hans Zimmers großem Bekanntheitsgrad als Filmkomponist wurde bisher erstaunlich wenig Forschungsliteratur zu seiner Musik vorgelegt. Diejenigen Analysen, die zu Zimmers Musik für die Filme Christopher Nolans vorliegen, mögen

---

<sup>12</sup> Auch hier erscheint eine psychoanalytische Deutung als Reue im Moment der Totenbettfantasie plausibler als die Narration, die der Film als dominant setzt.

Anhaltspunkte dafür liefern, warum das so ist. Häufig rekurren sie, etwa im Artikel von Engel und Wildfeuer zur Musik in *INCEPTION* (USA/UK 2010, Christopher Nolan),<sup>13</sup> auf die rezeptionsästhetische Dimension der Kompositionen, auf das Zusammenspiel des kognitiv anspruchsvollen, komplexen Plots, in dem die Zimmerischen Leitmotive als narrative Verkehrsschilder herhalten dürfen, mit der körperlichen Beeinflussung des Publikums durch die Musik. So ähnlich halten es auch Richardson, Pääkkölä und Qvick in ihrem Artikel zu *INTERSTELLAR*, der zwar immer neue deskriptive Metaphern für die Qualität der Musik bereit hält, jedoch wenig davon an der musikalischen Substanz nachzuweisen bereit ist.<sup>14</sup> Dies alles mag daran liegen, dass man Zimmers Rolle wohl eher gerecht wird, wenn man ihn nicht so sehr als Filmkomponisten in der Tradition eines Max Steiner, eines Jerry Goldsmith, eines John Williams einsortiert, sondern die getane Überwältigungsarbeit vielmehr als Resultat einer effektiven Filmmusikproduktion einschätzt. Richardson, Pääkkölä und Qvick verweisen korrekterweise darauf, dass Zimmer gerade dann einen großen Einfluss auf die Filmmusikgeschichte nehmen konnte, als Sound-Design und Musik sich immer stärker aneinander annäherten.<sup>15</sup>

Zu Zimmers wiedererkennbaren Strategien gehört das perkussive Verdreifachen von Bewegungsrhythmus und Bewegungsklang durch die Musikspur, das besonders bei Action-Sequenzen eingesetzt wird. Während in *INCEPTION* dieses Element Zimmerscher Musikproduktion noch klar erkennbar ist, verfolgt er in *INTERSTELLAR* eine andere Art von klanglicher Ausgestaltungsstrategie, die in ihrer Instrumentierung zurückgenommener, introvertierter daherkommt. Damit begibt sich der Klangvirtuose noch mehr als sonst auf das traditionellere Feld der eigentlichen Filmmusikkomposition – entsprechend soll es in der folgenden Analyse weniger um das errichtete Klanggebäude (*sound architecture*)<sup>16</sup> gehen, sondern vornehmlich um die Ausgestaltung des musikalischen Raums mit den Mitteln der Melodie, Harmonie und Instrumentation.

Bezüglich der Instrumentation des Soundtracks zu *INTERSTELLAR* wurde bereits mehrfach auf die besondere Funktion der Orgel hingewiesen.<sup>17</sup> Bemerkenswert ist hierbei vor allem, dass es sich um keine synthetische Orgel handelt, sondern ein analoges Instrument ausgewählt wurde,<sup>18</sup> auf dem die entsprechenden Passagen eingespielt wurden. Insgesamt dominieren Tasten- und Streichinstrumente die Arrangements. Neben der Orgel sind ein Klavier und sphärische Synthesizer zu hören, die natürlich nicht per Klaviatur bedient worden sein müssen, aber zumindest eine

<sup>13</sup> Felix Engel/Janina Wildfeuer, „Hearing Music in Dreams: Towards the Semiotic Role of Music in Nolan’s *Inception*“. In: Jacqueline Furby/Stuart Joy (Hgg.), *The Cinema of Christopher Nolan. Imagining the Impossible*. New York 2015, 233-246.

<sup>14</sup> John Richardson/Anna-Elena Pääkkölä/Sanna Qvick, „Sensing Time and Space Through the Soundtracks of *Interstellar* and *Arrival*“. In: Carlo Cenciarelli (Hg.), *The Oxford Handbook of Cinematic Listening*. Oxford 2021, 385-406.

<sup>15</sup> Ebd., S. 389.

<sup>16</sup> Ebd., S. 387.

<sup>17</sup> Ebd., S. 388f. Vgl. Gernot Preusser, „Romantische Mythosgedanken und Utopiekonzepte in jüngerer Filmmusik am Beispiel von Hans Zimmers Filmscore zu *Interstellar* (2014)“. In: Sandra Kerschbaumer/Romy Langeheine/Max Emunds (Hgg.), *Gestern | Romantik | Heute*. Online, S. 4.

<sup>18</sup> Es handelt sich um eine Harrison&Harrison-Orgel mit vier Manualen, die in der Temple Church in London steht. Richardson/Pääkkölä/Qvick, „Sensing Time“, S. 390.

potenzielle Affinität zu jener Instrumentengruppe besitzen. An einigen Stellen wird die Solo-Violine in den Vordergrund gerückt, insgesamt sind jedoch Orgel und Klavier gegenüber den vor allem als Teppich eingesetzten Streichern, dem großen Orchester und den oft im Hintergrund verbleibenden Synthesizern die auffälligsten Elemente.<sup>19</sup> Verglichen mit Zimmers übrigem Output ist die analoge und digitale Percussion verhältnismäßig spärlich vorhanden. Der Komponist verlässt sich für *INTERSTELLAR* stärker als sonst auf das Potenzial seines melodisch-harmonischen Materials gegenüber den Effekten, die ihn bekannt gemacht haben.

Insbesondere die Orgel besitzt in ihrer langen Kulturgeschichte eine Affinität zum Sublimen, Unbeschreiblichen. Ihre Funktionalität als Kircheninstrument ist auch nach einem 20. Jahrhundert, das die ursprünglichen Domänen der bürgerlich-klassischen Instrumente größtenteils verschoben hat, ihr dominantes Merkmal. In Kombination mit dem symphonischen Orchesterklang hat sie zudem vor allem in Stanley Kubricks *2001: A SPACE ODYSSEY* Science-Fiction-Schule gemacht. Das *fortissimo* des vom Orgelklang dominierten Schlussakkordes am Ende des ersten Satzes von Richard Strauss' *Also sprach Zarathustra* begleitet in Kubricks Film nichts weniger als die abgeschlossene Menschwerdung eines der Menschenaffen, der herausfindet, wie er den Knochen eines skelettierten Tieres als tödliches Werkzeug nutzen kann. Ein in der Instrumentation ähnlicher, wenn auch harmonisch deutlich dissonanterer Akkord wird in *INTERSTELLAR* mehrfach genutzt, etwa, als die *Endurance* sich erstmals von der Erde fortbewegt.<sup>20</sup>

Auch die Verwandtschaften zwischen den gewählten Instrumenten sind interessant: Klavier und Orgel weisen eine mechanische Verwandtschaft in ihrer Bedienung auf, sind aber auch durch eine funktionale Differenz (sakral/profan, kirchlich/bürgerlich) voneinander unterschieden. Die sphärischen Synthesizer und die Orgel weisen eine ästhetisch-funktionale Verwandtschaft auf, aber eine produktionsästhetische Differenz (digital/analog). In der musikalischen Ausgestaltung lässt sich nur punktuell erkennen, dass diese Bedeutungszusammenhänge aufgegriffen worden wären. Tatsächlich ist das melodische und harmonische Material zu großen Teilen nicht einmal besonders science-fiction-affin, sondern könnte in einer minimal anderen klanglichen Bearbeitung auch häusliche Melodramen begleiten. Dabei haben Science-Fiction-Soundtracks seit jeher – ähnlich wie diejenigen des Horrorfilms – den Diskurs des Fremden in ihren Klangwelten mitverhandelt, was den beiden Genres in der auditiven Ausgestaltung im Hollywood-Film stets einen besonders großen Freiraum ermöglicht hat, da in ihnen Dissonanz, atonale Musik, elektronische Musik, Komposition mit Clustern, hybride Klangerfindungen und Klangkomposition als Abweichungen von der Normativität des spätromantischen Wohlklangs gesetzt werden durften.<sup>21</sup> Hans Zimmer setzt für *INTERSTELLAR* eher bei

<sup>19</sup> Vgl. Preusser, „Mythosgedanken“, S. 5.

<sup>20</sup> Auch die Andocksequenz an der *Endurance* stellt eine Verbindung zu dem Soundtrack von *2001: A SPACE ODYSSEY* her. Hier wird ein tänzerisches Motiv eingesetzt, das auf den von Kubrick verwendeten Strauß-Walzer *An der schönen blauen Donau* verweist, aber eine größere Ähnlichkeit mit dem von Alex North für die Szene komponierten Soundtrack aufweist, den Kubrick später verworfen hat.

<sup>21</sup> Vgl. Richardson/Pääkkölä/Qvick, „Sensing Time“, S. 386.

der Minimal Music an, ohne jedoch ihre Strategie des *Layerings*<sup>22</sup> zu übernehmen.<sup>23</sup> Der Soundtrack ist insgesamt am besten als Ausflug in den Minimalismus zu umschreiben.

#### 4. Musikalische Motive

So sind die Kernmotive des Films kurz und sehr schlicht gebaut. Das mit *Day One* betitelte Stück besteht aus zwei Motivabschnitten, die als Keimzellen für viele weitere Motive des Films dienen. Das Hauptthema setzt einen Orgelpunkt (ein bleibender oder regelmäßig wiederkehrender Ton) in die Oberstimme und verfolgt darunter eine Melodie, in der die geringfügige Spannweite einer kleinen Terz ausgemessen wird. Diese legt zwar das Tongeschlecht eindeutig fest – das Thema steht in a-moll –, verfolgt den sich steigernden Gestus eines romantischen Themas (vom a zum c), bleibt jedoch mit seiner Entwicklung eben dort stecken. Es ist ein ausgemacht *horizontales* Hauptthema, da nur die Melodie überhaupt eine Veränderung durchläuft, während die Harmonie auf dem Grundton verbleibt. Im Folgenden wird der Melodieraum bis zur Quinte (e) hoch geöffnet; da jene Quinte jedoch bereits den Orgelpunkt gebildet hat, kommt zunächst kein neues Tonmaterial hinzu, ehe nach über einer halben Minute erstmals die vierte Stufe der Skala, das d, zu hören ist. Die Verzierungen<sup>24</sup> in Orgel und Synthesizer, die nach etwa einer Minute hinzukommen, folgen der Logik des Hauptthemas und umspielen ihrerseits die Töne h und c, ohne wiederum mehr als drei Schritte auf der Skala von diesem Fokuston abzuweichen. Das Thema wird indessen wiederholt und wiederholt, ohne dass sich die beim offensichtlichen Vorbild der Minimal Music üblichen Schichtungen und Verschiebungen einstellen würden. Auch die Verzierungen bleiben stark in den Hintergrund gemischt. Das alles macht das INTERSTELLAR-Thema zu einem beliebten Stück für Anfänger auf dem Instrument.

Der B-Teil verlegt die melodische Arbeit nunmehr in ein *vertikales* Nebenthema, ohne dass die Harmonien diese Bewegung eindeutig mitvollzögen. Der Orgelpunkt e wird gewissermaßen zum Teil der Melodie, indem er nicht mehr als Grundton nebenherschwebt, sondern von verschiedenen Intervallen aus angesteuert wird – a-e, a-e, h-e, h-e, c-e, c-e, h-e, h-e und so weiter. Die Töne drei bis fünf des Kopftemas (a-h-c) werden also jeweils zwei Mal gespielt und von dem Orgelpunkt e unterbrochen. Hinzu kommt eine zweite Melodielinie, die das a, h und c spiegelt, aber beim zweiten h zum d weitergeht, wodurch sich eine Kreuzbewegung ergibt.

<sup>22</sup> *Layering* bezeichnet eine Kompositionstechnik u.a. der Minimal Music, nach der durch die oft leicht gegeneinander verschobene Schichtung einfacher Motive ein komplexes Gefüge entsteht.

<sup>23</sup> Richardson, Pääkkölä und Qvick, „Sensing Time“, bezeichnen dies als *postminimalism* und meinen damit ähnlich reduktive Kompositionstechniken wie in der *minimal music* bei einem stärkeren Fokus auf das Viszerale, S. 387.

<sup>24</sup> Verzierungen oder Ornamente bezeichnen musikalische Phrasen, die nicht zur eigentlichen Melodie gehören, sondern diese umspielen.

Es folgt ein *break*,<sup>25</sup> in dem kurz nur der in verschiedenen Oktaven erklingende Fokuston e zu hören ist, ehe dasselbe Thema wiederum mit ähnlichen Verzierungen wie anfangs das Kopfthema begleitet wird und eine Dringlichkeit durch produktionsimmanente *crescendo*-Effekte erzeugt wird, die in der Musik, die weiterhin immer nur wiederholt wird, kein Äquivalent besitzt. Festzuhalten bleibt, dass im Hauptthema zwei Formteile sich jeweils dominant dem melodischen Ablauf widmen und das anfängliche Motiv über gut drei Minuten hinweg nur minimal verändern und weiterentwickeln. Das Hauptthema ist dabei stark von einer rein horizontalen Bewegung geprägt, während das Nebenthema sich auf verschiedene Intervallsprünge, also eine vertikale Bewegungsabfolge einlässt. Die Coda schließlich verbindet beide Bewegungen zumindest teilweise miteinander, sodass darin beide Prinzipien zu erkennen sind.

Mit dem Nebenthema von *Day One* haben wir im Prinzip übrigens auch bereits das *S.T.A.Y.*-Thema abgedeckt. Eigentlich handelt es sich nur um eine geringfügige Variation der am Fokuston e orientierten Melodie, ergänzt um einen clusterartig ambivalenten Synthesizer-Hintergrund und von der Orgel eingespielt. Bei *S.T.A.Y.* werden insgesamt mehr Stufen mit dem e in ein Verhältnis gesetzt und nach etwa zwei Minuten ist der Referenzton einige wenige Male auch zweistimmig bzw. -teilig. Neben dem Track namens *S.T.A.Y.* gibt es verwirrenderweise aber auch noch das *Stay*-Motiv, das in der Literatur häufig diskutiert wird, aber letztlich nur aus einem Vorhalt<sup>26</sup> besteht, der einmal in Dur und einmal in Moll gespielt wird.<sup>27</sup>

Das *Murph* bzw. *Dust* benannte Thema beginnt mit einem Synthesizer-Teppich, der die drei in *Day One* nacheinander erklingenden Tonstufen (a, h, c bzw. I, II, III) in e versetzt und miteinander clusterartig überlappen lässt: e, f# und g werden nacheinander angespielt, erklingen aber durch den starken Sustain-Effekt<sup>28</sup> auch noch gleichzeitig. Kurz darauf wird jedoch das g# eingeführt, das eine weitere kleine Sekunde (g-g#) und damit Dissonanz integriert, das Tongeschlecht (e-moll vs. E-Dur) verunklart und eine Abweichung von dem grundsätzlich diatonischen Thema von *Day One* darstellt. Ein c wird dem Teppich hinzugefügt, wodurch je nach Mischphase auch ein C-Dur-Akkord hörbar wird bzw. ein übermäßiger C-Akkord (mit dem g#).<sup>29</sup> Diese Tonfolge wird etliche Male mit leichten Veränderungen, u.a. weiteren clusterartigen Dissonanzen, die ergänzt werden, wiederholt – am auffälligsten ist dabei wohl das b, das die Kantilene f#-g zu einer Tonfolge f#-g-b ergänzt und die C-

<sup>25</sup> Ein *break* bezeichnet in der elektronischen Tanzmusik (EDM) einen plötzlichen Abbruch in Rhythmus und Klang, eine Phase der Stille, ehe mit einem *drop* ein überraschender neuer Teil eingeführt wird. Auch in der Filmmusik, v.a. Zimmerscher Provenienz, findet dieses Muster mitunter Anwendung.

<sup>26</sup> Ein Vorhalt verzögert die Auflösung einer Dissonanz, hält also den melodisch-harmonischen Fluss eines Motivs durch einen melodischen Überhang auf.

<sup>27</sup> Siehe z.B. Preusser, „Mythosgedanken“, S. 5f, Peterson/Pääkköla/Qvick, „Sensing Time“, S. 390.

<sup>28</sup> Sustain ist eine der vier Phasen einer Hüllkurve (neben Attack, Decay und Release, i.d.R. als ADSR-Kurve abgekürzt). Sie bezeichnet die Spannung, die bleibt, während ein Ton gehalten wird; der zugehörige Effekt beschreibt also eine klangliche Verzögerung bzw. ein Aushalten.

<sup>29</sup> Peterson, Pääkköla und Qvick, „Sensing Time“, S. 393, interpretieren das Thema von Vornherein als ein Changieren zwischen der fünften und sechsten Stufe sowie dem Tritonus über einer stabilen Tonika, verorten es also grundlegend in C-Dur.

Dur-Grundlage damit zum Septimakkord aufbaut. Das eigentliche Motiv in der Violine erklingt nach gut einer Minute und folgt der chromatischen Logik des Vorspiels, besteht jedoch zunächst wieder nur aus vier Tönen: f#-g-g#-g. Ähnlich wie die Motive aus *Day One* und das *Stay*-Motiv handelt es sich um einen komprimierten und aus dem Kontext gelösten romantischen Gestus – das f# und besonders das g# bringen eine Spannung gegenüber ihrer tonalen Umgebung in das Gefüge, die durch das g jeweils aufgelöst wird. Auch der B-Teil des Motivs, der die Melodieführung um die Töne f#, a, g, d#, e erweitert, nutzt eine ähnliche Strategie. Die einzelnen Melodietöne korrespondieren jeweils mit den Liegetönen<sup>30</sup> der Synthesizer und probieren gewissermaßen verschiedene Intervallstrukturen nacheinander aus, ohne dass ein Zusammenhang gestiftet würde, der über den Liegeton hinausgeht. In der Weiterentwicklung wird das Thema rhythmisiert und erhält durch triolische Verzierungen einen tänzerischen Charakter.

Die drei analysierten Motive können nun bezogen auf ihren Klangraum und ihren Tonraum<sup>31</sup> analysiert werden.<sup>32</sup> Was den Klangraum angeht, findet sich im gesamten Soundtrack wohl kaum eine einzige *staccato*-Note, die Abmischung ist gesättigt mit Hall. Töne überlappen in der Regel miteinander, es werden häufig, vor allem in Begleitstimmen, lange Attack- und Sustain-Phasen genutzt, um den Moment des Tonimpulses zu verschleiern. Auch die Orgel wurde einer Nachbearbeitung unterzogen und die Stimmen sind trotz ihrer relativen Konturlosigkeit gemäß ihres jeweiligen Frequenzspektrums doch klar voneinander abgesetzt,<sup>33</sup> wodurch große klangräumliche Lücken zwischen ihnen hörbar sind. Bezüglich des Tonraums andererseits passiert insgesamt nicht besonders viel, die Veränderungen bei den zahlreichen Wiederholungen der Motive sind oft minimal und die Motive selbst sind ohnehin schon auf die basalsten musikalischen Effekte reduziert. Diese Diskrepanz zwischen ausgefeilter Produktion und musikalischer Schlichtheit sollte nicht überraschen, ist sie doch typisch für die meisten Filmkompositionen Hans Zimmers. Dennoch kann eine wesentliche Gemeinsamkeit zwischen den drei Motiven benannt werden. Sie folgen melodischen Suchbewegungen, die verschiedene Verhältnisse zum Grundgebilde ausloten. Bei *Day One* beginnt dies mit einer allmählichen Durchschreitung des Tonraumes des a-moll-Akkords und endet in einer Aneinanderreihung verschiedener Intervalle, die alle auf dem Fokuston e enden (*S.T.A.Y.*). Im Falle von *Murph* oszilliert ein vage harmonischer Klangteppich zwischen verschiedenen Grundtonkonstellationen, bleibt aber insgesamt relativ offen. Die suchende Melodie probiert nun wiederum verschiedene Momente von

---

<sup>30</sup> Liegetöne bilden – ähnlich wie Orgeltöne – einen bleibenden Untergrund, über dem sich die Melodie(n) und ggf. weitere Harmoniegefüge verändern und verschieben können. Dadurch ändert sich harmonisch häufig auch die Gesamtkonstellation, da der Liegeton immer wieder in einem anderen Verhältnis zu seinem Umfeld steht.

<sup>31</sup> Klangraum und Tonraum sollen hier für den Gegensatz zwischen der durch Abmischung, Sampleauswahl, Instrumentierung und Mastering erreichten Beschaffenheit des Sounds vs. das melodisch-harmonische Musikmaterial stehen.

<sup>32</sup> Es gibt derer noch einige mehr, jedoch sind sie größtenteils auseinander abgeleitet und die gewählten Beispiele sind nicht nur den zentralen Momenten des Films vorbehalten, sondern auch die konturreichsten der vorliegenden Melodiegebilde.

<sup>33</sup> Vgl. Preusser, „Mythosgedanken“, S. 4.

Spannung und Lösung gegenüber dieser Begleitung aus, die keinen inneren Zusammenhang aufweisen müssen, aber immer wieder neue Konstellationen von Mikro-Zusammenhängen bilden. Die drei Motive verbindet also ihr Fokus auf Relation, der durch die Wiederholungen und Insistenz der insgesamt sehr statischen Musikgebilde vereindeutigt wird.

Die Lösung des Konflikts in *INTERSTELLAR* besteht nun ebenfalls darin, dass Cooper eine andere (Außen-)Perspektive auf Zeit und Raum einnehmen kann und dadurch der Menschheit zu einer neuen Erkenntnisstufe verhelfen kann, die wiederum ihre Rettung bedeutet. Es gibt also eine vage Verbundenheit zwischen den Mikrotransformationen des Immergleichen, die in Zimmers Musik hörbar werden, und der ständigen Neuordnung von Coopers bzw. Murphs Vergangenheit auf der fünfdimensionalen Rückseite ihrer dreidimensionalen Realität. Diese Verbundenheit ist jedoch sehr vage und könnte auf ausgesprochen viele Raum-Zeit-Konstellationen gleichermaßen angewendet werden. Ich würde sie geradezu vollständig dem *confirmation bias* zuschlagen, der uns, sobald Bild und Ton einmal miteinander verbunden sind, geradezu zwanghaft eine Passung zwischen beiden annehmen, suchen und bestätigen lässt.<sup>34</sup> Es wurde schließlich bereits anfangs erwähnt, worauf die Musik keinen Bezug nimmt – es gibt darin kein besonders ausgeprägtes Spiel mit Zeit, keine entwickelnde Variation, keine mit der Zirkelstruktur des Sujets korrespondierenden Abläufe. Zimmer setzt der relativen Komplexität des Sujets und den damit verbundenen Herausforderungen der Ordnung als Erzählung eine minimalistische Musikästhetik entgegen, die sich auf musikproduktionsbedingte klangliche Qualitäten verlässt und die kurzen Motive mit größtmöglicher Wiedererkennbarkeit versieht. Um diese These zu überprüfen, sollen abschließend zwei Sequenzen genauer betrachtet werden, die den „Geist“ bzw. Cooper von diesseits bzw. jenseits des kosmischen Bücherregals inszenieren.

## 5. Musik und Raum

Die zweite Thematisierung von Murphs „Geist“ führt zur Ermittlung der Koordinaten der NASA. Allerdings kann man die Sequenz bereits etwas früher ansetzen: Während Familie Cooper ein Baseballspiel besucht, kommt ein Staubsturm auf. Sie flüchten mit dem Pickup-Wagen zurück zu ihrem Haus. Die Flucht vor der Staubwolke ist nur mit einem hohen Liegeton und einzelnen Klaviertönen unterlegt, Instrumente werden hier für das Sound-Design verwendet, es handelt sich mangels jeder Entwicklung nicht um Musik. Als Cooper die Haustür hinter sich schließt, setzen kurz vokal klingende Synthesizertöne ein, es folgt wieder reines Sound-Design. Der zweite Cue<sup>35</sup> ist, dass Cooper das Fenster in Murphs staubgeplagten Zimmer schließt – jetzt setzt das Thema namens *Dust* ein, das andernorts im Soundtrack

<sup>34</sup> Vgl. auch Richardson/Pääkkölä/Qvick, „Sensing Time“, S. 392: „The music in *Interstellar*, however, conveys a sense of what it would feel like to bend or transgress the known laws of gravity, space, and time.“ Vgl. ferner die Beschreibung des *Stay*-Motivs in Preusser, „Mythosgedanken“, S. 6.

<sup>35</sup> Ein Cue beschreibt einen Musikeinsatz, d.h. mit einer Handlung, einer Einstellung, einem Schnitt oder einer Situation ist ein spezifisches Musikstück bzw. Motiv verknüpft.

auch als *Murph* bzw. *Murph Suite* betitelt ist. Die Beschaffenheit des Themas wurde oben bereits beschrieben – seine suchende Bewegung untermalt nun zwei sehr verschiedene Blicke auf die geordneten Staublinien am Boden. Auch als eine Außensicht des Hauses vermittelt, dass der Sturm vorüber ist, ändert sich die Musik nicht. Bei der ersten Begutachtung der Staublinien scheint selbst Cooper ins Grübeln zu kommen, ob ein Geist sie so geordnet drapiert haben könnte. Der zweite, rationale Blick lässt ihn jedoch deklarieren: „It’s not a ghost. It’s gravity.“ Die Musik nimmt davon weiterhin keine Notiz. Schließlich findet Cooper heraus, um was für einen Code es sich bei den Staubspuren handelt: nicht Morsecode, wie Murph zuvor vermutet hatte, sondern Binärcode. Erst als Cooper den finalen Schritt macht und die im Code verschlüsselte Botschaft als Koordinaten identifiziert, ändert sich die Musik und der zweite Teil des „Dust“-Themas, ein bewegtes Orgelmotiv mit ungerichteter Melodieführung – gleich einer dauerhaften Verzierung ohne Thema – setzt ein.<sup>36</sup>

Die beiden Codes, die in Frage kommen, sind durchaus interessant, da sie einen bekannten Topos des Unerklärlichen aufgreifen, der auch im Horrorfilm nicht fehl am Platz wäre: die unerwartete Ordnung in der erwartbaren Unordnung, für die zunächst nach einer übernatürlichen Erklärung gesucht wird. Ferner handelt es sich bei Morsecode um eine nur aus zwei Grundelementen aufgebaute Form der Kommunikation, die potenziell visuell, auditiv und taktil gesendet und empfangen werden kann. Ebenso wie beim Binärcode ist es die diskrete Zusammensetzung der Abfolge der beiden Grundelemente (kurz/lang bzw. 0/1), die zu einer Dechiffrierung in einem anderen Bezugssystem, z.B. einem Alphabet oder Zahlen, führen kann. Auch der Binärcode ist entsprechend potenziell visuell, auditiv und taktil übertragbar. Im Soundtrack wird dieser Umstand nicht aufgegriffen<sup>37</sup> – die Musik läuft autonom und parallel zu der Sequenz ab und die minimalen Binnenveränderungen in ihrer Klangstruktur korrespondieren nicht mit möglichen Cues. Es ist daher schwierig, das melodische Suchen über einem festen Klangteppich mit dem, was im Filmbild passiert, in Einklang zu bringen.<sup>38</sup>

Murphs Bücherregal spielt lange keine Rolle, was auch diegetisch motiviert wird: Aufgrund ihrer Enttäuschung über ihren Vater betritt sie auch als erwachsene Frau lange nicht ihr Kinderzimmer, sondern entdeckt die von ihm in der Zukunft modifizierte Armbanduhr erst, als es fast zu spät ist.

Nach etwa zwei Stunden und 20 Minuten Erzählzeit beginnt die ungefähr fünfzehn Minuten lange Sequenz, in der Cooper von seinem Beobachtungspunkt in einem durch hilfsbereite Menschen aus der Zukunft von fünf auf drei Dimensionen reduzierten Projektionsgebilde (ein Tesseract oder vierdimensionaler Würfel) aus drei Botschaften an Murph sendet: „STAY“, die NASA-Koordinaten in Binärcode und die Informationen über das Innere des Schwarzen Lochs, die er in Morsecode in

<sup>36</sup> Die – gelinde gesagt – ungeordneten Orgelmotive würden möglicherweise zur ungerichteten Wirbelbewegung von Partikeln in einer Staubwolke passen, sie erklingt jedoch, nachdem sich der Staub buchstäblich gelegt hat.

<sup>37</sup> Peterson/Pääkkölä/Quick, „Sensing Time“, S. 389, hören hier eine „Morse code-like mechanical quality of the music“, die jedoch zumindest schwer greifbar erscheint.

<sup>38</sup> Das muss natürlich auch nicht der Fall sein, aber es ist tendenziell doch eher üblich, dass die Musik mit dem Filmbild entweder korrespondiert oder sich davon noch eindeutiger absetzt.

die von Murph zurückgelassene Armbanduhr im Bücherregal einprogrammiert. Nachdem Cooper sich aus seinem zerstörten Raumschiff per Schleudersitz befreit hat, fällt er scheinbar abwärts in das Tesseract-Gebilde. Erst fünf, dann acht perkussive Schläge erklingen, begleitet von clusterartigen Orgeltönen.

Im Tesseract durchläuft Cooper eine Wandlung von Verzweiflung über Reue hin zu Erkenntnis, dass er aus einem bestimmten Grund dort ist, wo er sich befindet. Damit korrespondieren seine Botschaften, denn „STAY“ ergibt handlungslogisch keinen Sinn – wäre Cooper nicht aufgebrochen, könnte er jetzt nicht von seiner Position aus Murph helfen die Menschheit zu retten. Coopers Verzweiflung wird anfangs nur von Liegetönen und Andeutungen von Drones<sup>39</sup> untermalt, dann erklingt eine Variante der ersten Hälfte von *Day One* über einem dissonanten Klangteppich. Als Murph beginnt, Coopers Morsecode („STAY“) zu entschlüsseln, erklingt in der Orgel passenderweise das *S.T.A.Y.*-Motiv. Die Kommunikation zwischen Cooper und der jungen Murph wird immer wieder parallel geschnitten mit der erwachsenen Murph, die ihr Kinderzimmer auf der Suche nach weiteren Botschaften durchsucht. Als die erwachsene Murph ihr altes Notizbuch aufschlägt und in einem Point-of-view-Shot gezeigt wird, wie sie ihre eigene Transkription der Botschaft „STAY“ wiederentdeckt, kommt die Bassstimme hinzu, die das harmonisch uneindeutige Motiv erdet und einordnet: F, G, C, G bzw. F, G, A, G. Im Moment von Murphs Erkenntnis („you were my ghost“) verlässt der Basslauf seine Pendelbewegung und schreitet in der Skala weiter fort: F, G, A, H, C. Dies korrespondiert damit, dass Murph die Informationen jetzt korrekt sortiert hat und sich auf der richtigen Spur befindet. Es folgt ein längeres Gespräch von Cooper mit seinem KI-Sidekick TARS, während dessen sich die Musik wieder stark zurücknimmt und in Statik verharret.

Jetzt folgt der Moment von Coopers Erkenntnis und triggert den erneuten Einsatz des zweiten *Day One*-Motivs, diesmal mit Verzierungen. Während Cooper seiner Erkenntnis Taten folgen lässt und begreift, dass er die Armbanduhr mit den wichtigen Informationen versehen kann, ändert sich an dem Grundmotiv nichts, aber die Instrumentierung wird voller, die Dynamik steigert sich, es kommen mehr Verzierungen hinzu, kurzum: Die Musik wird verdichtet, um zu betonen, dass es jetzt auf die Ziellinie zugeht. Als die Montagefolge sich für längere Zeit der Gegenwart auf der Erde widmet und Murph die Formel ausrechnet, erklingt eine Klavier-Variation der Töne, aus denen das *S.T.A.Y.*-Motiv zusammengesetzt ist. Hier wird einmal die Erde mit dem Klavier assoziiert, während es im Weltraum nicht erklingt, stattdessen treten dort Orgel und Synthesizer an ihre Stelle.<sup>40</sup> Nachdem Murphs Durchbruch der theoretischen Physik, der offenbar unmittelbar in die angewandte Physik übertragen werden kann, begleitet wurde, endet die Parallelmontage und Coopers weiteres Schicksal ist zu sehen. Der Tesseract schließt sich und Cooper erweist sich im Zuge dessen auch als die Erscheinung, die in einer früheren Szene

<sup>39</sup> Dröhnender Liegeton in einer sehr tiefen Oktave, bei dem es weniger um die konkrete Tonhöhe geht, sondern vielmehr um die körperlich spürbare Dimension seines Bassregisters. Manchmal wird der Begriff Drone synonym zu Liegetönen verwendet, oft spielt aber seine unmelodisch-klangliche Dimension eine besondere Rolle, was ihn vom melodisch eingetragenen bzw. das harmonische Fundament bildenden Liegeton abgrenzt.

<sup>40</sup> Dies ist einer der wenigen Momente, in denen die originären Qualitäten der Instrumente den semantischen Räumen komplementär zugeordnet werden.

Dr. Brand die Hand geschüttelt hat. Über alledem bis hin zu Coopers bewegungslosem Schweben im Vordergrund des Planeten Saturn liegen zunächst Orgelakkorde mit Vorhalten, am Ende steht eine aufsteigende Tonleiter, welche die Transition aus dem Schwarzen Loch zurück begleitet. Es ist an dieser Stelle ein wenig unklar, in welchem Verhältnis das Wurmloch und das Schwarze Loch Gargantua zueinander stehen, da diese vom Film lange Zeit als getrennte Entitäten mit unterschiedlichen Eigenschaften behandelt werden – allerdings findet der erwähnte „first handshake“ von Brand und Cooper, der jetzt wieder aufgegriffen wird, im Wurmloch statt, und an dessen Öffnung im Sonnensystem – nahe des Saturn – wird Cooper schließlich von Rangern geborgen und gerettet.

Die S.T.A.Y.-Varianten, die den Tesseract und die zugehörige Parallelmontage auf der Erde begleiten, reagieren deutlich häufiger auf Veränderungen in der Handlung – durch traditionelle Steigerungstechniken insbesondere, weniger durch musikimmanente Veränderungen, die etwa auf den Morsecode, das Für und Wider der Botschaft „STAY“ oder auch die Interaktion über Raum und Zeit zwischen Cooper und Murph eingehen. Für den fünfdimensionalen Raum selbst wird keine andere Tonsprache gefunden als im übrigen Film. Die Wurmlochquerung noch relativ zu Beginn der Erzählung, die sich an einer eigenen Bildsprache für die Raumkrümmung versucht, indem Crew, Raumschiff und Umgebung zu schmelzen und zu verschwimmen anheben, wird hingegen mit einem clustergesättigten Chaos untermalt, wie es Kubrick für 2001: A SPACE ODYSSEY mitunter in den Kompositionen Györgi Ligetis gefunden und für seine Zwecke eingesetzt hat.

## 6. Conclusio

Hans Zimmers Musik für INTERSTELLAR folgt an vielen Stellen der Konvention, relevante *plot beats* mit Veränderungen in der Intensität und Dichte der Musik zu untermalen. Das Grundkonzept lässt sich weniger als *minimal music*, sondern eher als Minimalismus beschreiben, der insbesondere in den klavierlastigen Passagen mitunter an Ludovico Einaudi oder Yann Tiersen erinnert. Die Entscheidung, größtenteils auf perkussive Elemente zu verzichten, lässt mehr Raum für das eigentliche Sound-Design, die Musik wird als solches eher selten eingesetzt. Die Musik aber, die übrig bleibt, ist einer starken Klangbearbeitung unterzogen worden, die einerseits dafür sorgt, dass auch verschiedene Instrumente und produktionsästhetische Hintergründe (analog/digital) mit einem ähnlichen Raumklang und Kompressionsgrad einander angenähert wurden. Andererseits nutzt sie raumstiftende Techniken, um an vielen Stellen durch die Auslassung von Frequenzbereichen die einzelnen Stimmen klarer hervortreten zu lassen und zugleich alles in einen hallgesättigten Gesamtsound einzutauchen, der die drei semantischen Räume des Films einigermaßen ähnlich klingen lässt, sodass etwa die besprochene Parallelmontage von Erde und Tesseract mit derselben Tonspur verknüpft werden kann. Das melodische Material selbst könnte kaum schlichter sein und auch die Varianten der Mo-

tive halten sich an die sehr begrenzte Menge an Tönen, die jeweils exponiert werden.<sup>41</sup> Demgegenüber stehen oft dissonante Querstände im Liegetonbereich, die nicht aufgelöst werden, weil sie sich – anders als die gewählten Instrumente suggerieren mögen – oft gar nicht an einer romantischen Harmonielehre orientieren, sondern vielmehr einzelne romantische Melodiegesten mit Pop-Melodiefolgen (*Day One, Stay*) und einem Pop-Tonsatz (z.B. die zugehörige Bassfolge) kombinieren. Auch das lässt den genannten Vergleich mit Einaudi oder Tiersen zu. Diese Vorgehensweise kommt Christopher Nolans Inszenierungsvorlieben insofern entgegen, als der Regisseur gern komplexe narrative Herausforderungen sucht, um diese in ein allgemeinverständliches Hollywood-Erzählkino in der Tradition einer Überwältigungsästhetik, wie sie in Katastrophen-, Superhelden-, aber auch Mainstream-Science-Fiction-Filmen mithin zu finden ist, einzupassen. Zimmers Musik entwickelt demgegenüber keinen Gegenpart und keine eigenen Ambitionen, sondern untermalt und untermuert diejenigen Eckpfeiler, die für das Verständnis und die emotionale Anteilnahme unabdingbar sind,<sup>42</sup> mit leicht wiedererkennbaren, weil kurzen, oft wiederholten und wenig in ihrer Substanz veränderten Motiven.

---

<sup>41</sup> Vgl. Peterson/Pääkkölä/Qvick, „Sensing Time“, S. 389.

<sup>42</sup> Hiermit sind vor allem die Vater-Tochter-Beziehungen gemeint, die mit überdurchschnittlich vielen Momenten des schauspielerischen *Overactings* belegt sind (Tränen, Geschrei): die Verlustgefühle von Cooper und Murph sowie der Betrug von Prof. Brand an seiner Ersatztochter Murph und seiner realen Tochter Amelia.

## Filme

2001: A SPACE ODYSSEY. Stanley Kubrick (UK/USA 1968).  
INTERSTELLAR. Christopher Nolan (UK/USA 2014).

## Literatur

- Engel, Felix/Wildfeuer, Janina. „Hearing Music in Dreams: Towards the Semiotic Role of Music in Nolan’s *Inception*“. In: Jacqueline Furby/Stuart Joy (Hgg.). *The Cinema of Christopher Nolan. Imagining the Impossible*. New York 2015, 233-246.
- Nir, Bina. „Biblical Narratives in INTERSTELLAR (Christopher Nolan, US/UK 2014)“. In: Elie Yazbek (Hg.). *Journal Religion Film Media*, Volume 6, No. 1: Science Fiction and Religion. 15. Mai 2020. DOI: <https://doi.org/10.25364/05.06:2020.1.4> (= [https://jrfm.eu/index.php/ojs\\_jrfm/article/view/181/196](https://jrfm.eu/index.php/ojs_jrfm/article/view/181/196); Abruf 04.05.2025).
- Pabst, Eckhard. „Raumzeichen und zeichenhafte Räume. Bedeutungskonstitution durch Raum und Architektur im Film“. In: Jan-Oliver Decker/Hans Krah (Hgg.). *Zeichen(-Systeme) im Film* (= Zeitschrift für Semiotik (ZfS), Bd. 30, Heft 3-4 2008, hrsg. von Roland Posner in Verbindung mit Stefan Debus), 355-390.
- Preusser, Gernot. „Romantische Mythosgedanken und Utopiekonzepte in jüngerer Filmmusik am Beispiel von Hans Zimmers Filmscore zu *Interstellar* (2014)“. In: Sandra Kerschbaumer/Romy Langeheine/Max Emunds (Hgg.). *Gestern / Romantik / Heute*. DOI: 10.22032/dbt.64090 (= <https://www.gestern-romantik-heute.uni-jena.de/wissenschaft/artikel/hans-zimmers-filmscore-zu-interstellar-2014-romantische-mythosgedanken-und-utopiekonzepte-in-juengerer-Filmmusik>; Abruf 04.05.2025).
- Richardson, John/Pääkkölä, Anna-Elena/ Qvick, Sanna. „Sensing Time and Space Through the Soundtracks of *Interstellar* and *Arrival*“. In: Carlo Cenciarelli (Hg.). *The Oxford Handbook of Cinematic Listening*. Oxford 2021, 385-406.



## ***Chor – Jubilate***





## Schon immer besonders.

Elitäre, soziale und transzendente Räume im Bierwerbespot der 1990er bis 2000er Jahre

**Maren Conrad**

Kein anderes Produktfeld entwickelte auf dem Markt der 1990er bis 2000er Jahre im Genre der audiovisuellen Werbung eine so frappante motivische und temporale Konstanz wie die deutsche Bierwerbung. Mit ihren Leitmotiven etabliert sie über mehrere Jahrzehnte ein bis heute wirkmächtiges Werteuniversum. Als bis heute wohl bekanntestes Beispiel und Ausgangspunkt der folgenden Analyse kann hier vor allem der Werbespot *Frieslandgänger* von *Jever* genannt werden. „1995 zum ersten Mal ausgestrahlt, ist der Frieslandgänger“ so heißt es in der Firmengeschichte der Werbeagentur Jung von Matt, „auch heute noch in Neuauflagen im Fernsehen und Kino zu sehen.“<sup>1</sup> Auch die Marke *Krombacher* rühmt sich für ihren seit 1989 kaum veränderten Werbeauftritt. Ähnliches gilt für den Werbespot des Weizenbieres *Schöfferhofer Weizen*, der im Jahr 2007 seine zehnjährige Präsenz im deutschen Werbeblock feiern durfte. Die Marke *Paulaner* hat zudem mit ihren *G'schichten aus'm Paulanergarten* bis in die heutige Internetkultur Spuren hinterlassen.

Dass das Produkt Bier zum ‚deutschen Kulturgut‘ gehört und Teil einer über mehrere Jahrhunderte hinwegreichenden deutschen Bierbrautradition ist, mag einer der Gründe für diese Imagekontinuität deutscher Biermarken sein, auf die bereits bei Analysen von Helene Karmasin hingewiesen wurde und die hier umso relevanter erscheint: „Bier besitzt tatsächlich eine besondere Nähe zu Heimat, Tradition und Regionalität, nicht selten auch zu Urigkeit und urtümlicher Männlichkeit [...].“<sup>2</sup> Diese Darstellung und Semiotisierungsstrategie von Reinheit, Natürlichkeit und Männlichkeit als elementarer Teil von spezifischen elitären, sozialen und transzendenten Räumen in der Bierwerbung soll im Folgenden näher betrachtet werden.

---

<sup>1</sup> Jung von Matt (Hamburg 1995). Abruf am 12.03.2025.

<sup>2</sup> Helene Karmasin, *Die geheime Botschaft unserer Speisen. Was Essen über uns aussagt*. München 1999, S. 247.

## 1. Bierwelten

Bierwerbesspots der 1990er bis 2000er lassen sich nach ihren zentralen Erzählstrukturen und Raumsemantiken in drei Kategorien unterteilen. Als auffälligste und größte motivische Werbespot-Gruppe lässt sich die des Naturraumes konstatieren, die verbale und visuelle Motive wie ‚Frische‘, ‚natürliche Landschaft‘, ‚gute Rohstoffe‘ und ‚Natur als Ursprungsraum des Bieres‘ in einer meist überästhetisierten Inszenierung subsumiert. Beispiele sind hier Spots von *Licher*, *Krombacher* oder *Wernesgrüner*.<sup>3</sup> Der darin inszenierte transzendente Raum der Natur verbindet die Summe aller natürlichen Rohstoffe des Bieres und ist damit sowohl als expliziter Ursprungsraum als auch als implizite Substitution des Bieres installiert. In Anlehnung an Pabst lässt sich hier konstatieren, dass diese erste motivische Gruppe in der Darstellung einer Produkt-Raum-Relation eine Identität von Raum und Produkt als zentrales Gestaltungsmerkmal aufweist.<sup>4</sup> Sie vermittelt zudem eine alogische, nicht lineare Zeit, worauf später noch genauer eingegangen werden soll.

Als zweite motivische Kategorie etabliert sich ein ganz anderer Bereich, nämlich der des sozialen Raumes, der Räume der Alltagswelt und sozialen Interaktion inszeniert und eine Integration in die Gemeinschaft. Hier ist der dargestellte Raum kein abstrakt ästhetisierter und damit außerzeitlicher, sondern direkt in der gegenwärtigen kulturellen Realität verortet. Diese dargestellten Alltagswelten bilden als gemeinsames und zu der vorherigen Kategorie distinktives Merkmal in der Regel eine oft episodenhafte und pointiert inszenierte Narration ab, deren kinematografische Codierung weniger komplex ist und so z.B. primär mit *Point-of-View-Shots* arbeitet.<sup>5</sup> Zugleich bilden diese narrativen Spots eine lineare

---

<sup>3</sup> Kurzbeschreibung Wernesgrüner – ALLES IM GRÜNEN BEREICH (2007): Werbetext: „Was hat Wernesgrüner zur Pilslegende gemacht? Die goldene Braugerste? Diese erlesenen Hopfendolden? Das kristallklare Wasser? Was immer es ist, bei Wernesgrüner kommt alles Gute zusammen.“ Zum Werbekommentar werden jeweils illustrierend die Rohstoffe, eine Männerhand über Gerstendähnen, Hopfen erntende Männer und ein Bach sowie sprudelndes Wasser gezeigt. In der letzten Einstellung sieht man einen Biertrinker in vormoderner Bauernbekleidung aus dem Profil, der zwischen zwei blonden Frauen sitzt. Kurzbeschreibung Krombacher – KROMBACHER INSEL (2003): Dargestellt wird ein See in einem grünen Wald, in dessen Mitte eine ebenfalls bewaldete Insel liegt. Die Szenerie wird aus der Vogelperspektive gezeigt. Ein extradiegetischer männlicher Sprecher beschreibt die Merkmale des Produktes, während Pack-Shots und Naturpanorama miteinander überblendet werden. Wasserschöpfende Männerhände und ein nur in Ausschnitten gezeigter, biertrinkender Mann sind ebenfalls in die Abfolge einmontiert. Sowohl Dramaturgie als auch der fragmentierte Produkt- und Männerkörper als Teil des Raumes sind hier eine gemeinsame Konstante, die auch im Licher-Spot präsent ist.

<sup>4</sup> Vgl. Eckhard Pabst, „Produktabhängige Raumwechsel im Werbespot“. In: Hans Krahl (Hg.): *Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Bedeutungs-Welten in Literatur, Film und Fernsehen*. Tübingen 1999. (= *KODIKAS/CODE Ars Semeiotica. An International Journal of Semiotics*, Volume 22, No. 1/2, 1999), S. 115-130.

<sup>5</sup> Der Begriff ‚*point-of-view-shot*‘ (POV) bezieht sich auf Edward Branigans Theorie des visuell-ikonischen Erzählens im Film. Über einen Orientierungspunkt im Raum und einen Blick wird in der ersten Einstellung ein Objekt außerhalb des Bildes festgelegt, das dann in einer angenommenen raum-zeitlichen Kontinuität in der zweiten Einstellung zu sehen ist. Siehe hierzu in Aufbereitung von Branigans Theorie speziell in Bezug auf den Werbespot Petra Grimm, *Filmnarratologie*:

Zeit ab. Eine dritte Kategorie schließlich amalgamiert diese beiden Kategorien zu einem Raum der Individualität. Hier ist der Biergenuss ein exklusives männliches Vergnügen im Naturraum und wird als elitärer Akt der Selbstfindung und Selbstbehauptung inszeniert.

## 2. Transzendente Naturräume

In der Kategorie der ‚transzendenten Naturräume‘ wird meist ein Schwerpunkt auf zeitlose und nicht-narrative, primär ästhetisch geprägte Inszenierung gelegt, in denen Figuren weniger miteinander als vielmehr direkt mit dem architektonischen Naturraum interagieren.<sup>6</sup> Eine Narration wird daher meist nur angedeutet. Die Naturraum-Werbespots bieten durch ihren motivischen Schwerpunkt auf den Ursprungsraum des Bieres eine Inszenierung, die primär in den metaphorischen Bereich einer jenseitigen Welt verlegt ist, in der das Produkt als Substitution aller vorgeführten positiven Merkmale des Raumes auftritt und damit zu dessen Extrempunkt wird. Von einem jenseitigen Raum kann hier insofern gesprochen werden, als dass die vorgeführten Produktwelten nach Karmasin als uneigentliche „Welten des Wünschenswerten“ verstanden werden müssen. Diese drücken die jeweiligen semantischen Mehrwerte einer Marke aus, die durch die Kombination und Selektion von Zeichen entstehen. Die dadurch im Spot an die Produkte gekoppelten Wertewelten haben dementsprechend „eine ideologische Basis“ und „stehen für Konzeptionen des Wünschenswerten“.<sup>7</sup> Eine solche Inszenierungsstrategie ist nur durch die Etablierung eines abstrakten semantischen Raumes möglich, der bereits auf seine uneigentliche Funktion als Merkmalsträger für das Produkt hinweist.

Pabst wählt in seiner Untersuchung zum elitären Code für die Kategorisierung einer solchen Inszenierungsstrategie den „vermittelnden Code der Mimesis“, der sich zwischen ‚realistisch‘ und ‚nicht-realistisch‘ etabliert und den „Grad der Analogie zwischen formaler Gestaltung und Funktion“ angibt bzw. die „Stilisierung legitimer Ästhetik“ messbar macht.<sup>8</sup> Dabei ist ein nicht-realistischer, also abstrakter architektonischer Raum, immer auch ein Indiz für einen stärker ausgeprägten elitären Code der jeweiligen Werbebotschaft. Decker hat in seiner Untersuchung von Musikvideos eine ganz ähnliche Unterscheidung von transzendenten und realen Räumen etabliert, wobei der transzendente Raum als „nicht real und unmittelbar nicht sinnlich wahrnehmbar und in Gänze als uneigentlich“ definiert wird, was so auch auf andere audiovisuelle Texte anwendbar ist.<sup>9</sup>

---

*Eine Einführung in die Praxis der Interpretation am Beispiel des Werbespots.* München 1996, S. 46-62.

<sup>6</sup> Der architektonische Raum im Film wird hier definiert nach Pabst, „Raumwechsel“, S.115f.

<sup>7</sup> Helene Karmasin, *Produkte als Botschaften. Konsumenten, Marken und Produktstrategien*. 3. aktualisierte und erweiterte Auflage. Frankfurt am Main 2004, S. 448.

<sup>8</sup> Eckhard Pabst, *Qualität und „Mehrwert“: Strategien in der TV-Werbung*. Kiel 1994, S. 23.

<sup>9</sup> Bei Decker findet eine weitere Abgrenzung zwischen dem transzendenten und dem aufgelösten Raum statt. Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass Deckers Definition eines aufgelösten Raumes

**Licher – „Aus dem Herzen der Natur“**

*Kurzbeschreibung: Licher – Genuss in reiner Form (2004)*

Werbetext: „Hier findet man noch Pilsgenuss in seiner reinsten Form. Licher Pilsener. Aus dem Herzen der Natur.“ In einem Wassertropfen spiegelt sich der Kopf eines Eisvogels, das Tier wird dann auf einem Ast sitzend gezeigt. Es springt ab und taucht in die zuvor glatte grüne Wasseroberfläche ein, eine Wasserfontäne bildet sich. Anschließend erscheint aus dem sprudelnden/spritzenden Wasser eine geschlossene Bierflasche, die in der letzten Einstellung auf der nun wieder glatten Wasseroberfläche am linken Bildrand steht.

Der *Licherspot* von 2004 ist im vorliegenden Korpus der Bierwerbespots der kürzeste und zugleich der Spot mit der überschaubarsten Struktur, wobei er mit einer Länge von nur fünfzehn Sekunden auskommt, die in lediglich sechs Einstellungen unterteilt sind. Im motivischen Mittelpunkt des Spots steht der Eisvogel. Er wird seit 1991 als „Wappentier“ der Marke *Licher* im Umfeld eines abgeschlossenen Naturraums eingesetzt. Er verkörpert als „Naturmarkenikone“ die „Natürlichkeit, Reinheit und Frische“ der *Licher* Premium-Biere und ist gemeinsam mit der Botschaft ‚Aus dem Herzen der Natur‘ ein prägender Bestandteil des von Licher für sich beanspruchten Markenimages.<sup>10</sup> Als semantische Grundordnung lässt sich hier ein intakter Naturraum erkennen, der jenseits einer erfahrbaren Zeit oder einer eindeutigen topographischen Lage verortet ist. Es handelt sich also um einen transzendenten allegorischen Raum, der besonders durch den Eisvogel auch als bedroht und selten semantisiert wird, was nicht zuletzt durch den Werbekommentar evident wird, heißt es doch „hier findet man noch“ wobei das „noch“ auf einen jenseits des „hier“ liegenden und potenziell inkonsistenten Raum verweist. In dieser Bedeutungszuweisung stellt der vorgeführte Raum einen *Locus amoenus* dar, also einen konsistenten, außerzeitlich abgeschlossenen, friedlichen Raum als paradiesischen Ort der Sicherheit, in dem der unter Naturschutz stehende Vogel situiert ist. Die Natur als Ursprungsraum und Stellvertreter des Produktes wird zusätzlich durch die auditive Ebene (langsame klassische Musik<sup>11</sup> und ruhiger männlicher Werbekommentar), die visuelle Ebene (Zeitlupe) und den dezenten Einsatz der Montagetechnik (wenige Schnitte/Einstellungen) als außerzeitliches Idyll codiert.

Die Abgeschlossenheit dieses Raumes gegenüber der Außenwelt wird in der ersten Einstellung visualisiert, indem der Kopf des Vogels in einem nach oben

---

sehr nah an der Definition von Pabst und Karmasin liegt, die die ‚leere Fläche‘ als zentrales Mittel des elitären Codes bezeichnen. Vgl. hierzu Jan-Oliver Decker, ‚Raum als Metapher zwischen ‚Auflösung‘ und ‚Transzendenz‘. Strategien der Raumsemantik, Sexualitätsdiskurs und Madonna im Musikvideo“. In: Hans Krahl (Hg.), *Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Bedeutungs-Welten in Literatur, Film und Fernsehen*. Tübingen. (= *KODIKAS/CODE Ars Semeiotica*. An International Journal of Semiotics, Volume 22, No. 1/2, 1999), S. 135, sowie Karmasin, *Produkte als Botschaften*, S. 343f.

<sup>10</sup> Geschichte der Licher Privatbrauerei (= <https://www.licher.de/markenwelt/die-licher-geschichte>, Abruf am 28.03.2025).

<sup>11</sup> Es handelt sich dabei um eine weitere über einige Jahre hinweg realisierte konsequente Konstante in der Werbeinszenierung der Marke *Licher*. Bei dem Soundlogo wird ein Ausschnitt aus Edward Griegs Suite II Op. 55 verwendet (Solveigs Lied aus Peer Gynt).

wachsenden Wassertropfen erkennbar wird. Die Verortung als ursprünglich und natürlich wird damit zur zentralen Voraussetzung für einen Raum der Reinheit. Der sich von unten nach oben bildende Tropfen drückt dabei auch einen alogisch funktionierenden und in seiner verzögerten Bewegung zeitlosen Raum aus, der primär durch das Element des Wassers konstituiert wird. Durch die zusätzliche Ebene eines extradiegetischen Erzählers, die mit dem Eintauchen des Vogels einsetzt, wird der bis dahin noch sehr kryptisch organisierten visuellen Ebene eine weitere Bedeutungsdimension hinzugefügt und eine illustrative Kohärenz zwischen beiden Ebenen ermöglicht.<sup>12</sup> Das auf extradiegetischer Ebene über den Werbekommentar angesprochene „Hier“ ist dabei eng verknüpft mit der Bezeichnung des „Herzens der Natur“ und gilt damit auch für den vorgeführten Raum. In dieser Lesart würde das alle Einstellungen verbindende Element Wasser zum Blutäquivalent des vorgeführten natürlichen Herzens. Pointiert betrachtet wären dann die Bewegung von Bier und Vogel dementsprechend die lebendigen Pulsschläge innerhalb des Herzens der Natur.

In einem effektvollen Substitutionsvorgang wird der Eisvogel im Spot erst mit einem unkontaminierten Naturraum und abschließend mit dem Produkt vereinigt. Er folgt damit dem verbalisierten Motiv des „Findens“: Der Eisvogel wird in einer lauernden und schließlich abspringenden Körperhaltung gezeigt und vollführt damit eine zielgerichtete Bewegung zum Produkt hin. Er taucht in eine spiegelglatte Wasseroberfläche ein, verursacht ein zylindrisch geformtes Aufspritzen, aus dem dann die Bierflasche an Stelle des Vogels wieder auftaucht und so die Zielbewegung zum Produkt hin beendet. Hier wird das Mittel der Montage so eingesetzt, dass der Schnitt zwischen den beiden Einstellungen kaum erkennbar ist und das Auftauchen der Flasche visuell unmittelbar mit dem Eintauchen des Vogels korreliert. Indem der Vogel durch das Erscheinen des Bieres getilgt wird, wird das Bier zur intradiegetischen Synthese von Vogel und Naturraum im Moment der Verbindung dieser beiden Elemente. Das Bier ist somit als belebt und selten (wie der Vogel) und natürlich und rein (wie das Wasser) semantisiert und zugleich zum Extrempunkt des vorgeführten Naturraumes stilisiert.

Als zentraler Transformationsvorgang liegt also eine im Moment des Eintauchens unmittelbare intradiegetische Synthese vor: Das Bier wird so zum Ziel- und Extrempunkt innerhalb des vorgeführten Naturraumes, auf den sich die Bewegungen des Vogels direkt ausrichten und dessen Erreichen dann eine Auflösung des Tieres zur Folge hat. Der Spot endet dann auch mit der Darstellung des Bieres im Extrempunkt „Herz“ der Natur. Das Verschmelzen von Vogel und Raum zum Produkt wäre damit die visuelle Codierung des Erreichens eines Endpunktes und die zugleich logische Konsequenz der Extrempunktregel.<sup>13</sup>

Der Werbekommentar hat dabei im Spot keine vermittelnde, dominante Funktion, sondern ergänzt lediglich die visuelle Information um die Metapher

<sup>12</sup> Zum Begriff der *illustrativen Kohärenz* vgl. Jan-Oliver Decker, *Madonna: Where's that girl? Stairimage und Erotik im medialen Raum*. Kiel 2002, S. 50f.

<sup>13</sup> Vgl. Karl Nikolaus Renner, „Zu den Brennpunkten des Geschehens. Erweiterung der Grenzüberschreitungstheorie: Die Extrempunktregel“ (= *diskurs film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie* 1, 1986), S. 115-130.

des „Herzens“ und verweist so erneut auch auf den metaphorischen Charakter des vorgeführten Raumes. Wie gezeigt werden konnte, determinieren in diesem Spot gleich mehrere unterschiedliche Signifikanten mehrerer Ebenen das gleiche Signifikat, d.h. der Einsatz von Zeitlupe, langsamer klassischer Musik, metaphorischem Werbekommentar, alogischer Wasserbewegung entgegen der Schwerkraft und die Substitution von Vogel und Wasser durch das Bier verweisen alle auf eine außerzeitliche unkontaminierte Natürlichkeit. Sie sind damit zugleich Zeichen einer ursprünglichen Reinheit als zentraler Schnittpunkt aller drei Elemente und damit auf der Mikro- und Makrostruktur ein Verweis auf den zentralen semantischen Mehrwert des Produktes. Diese Bedeutung wird syntagmatisch und paradigmatisch durch mehr Signifikanten produziert, als zur Codierung des Signifikats nötig wäre. Der Spot markiert durch diese Überdeterminierung einerseits und die Absenz von Figuren andererseits den dargestellten Raum als allegorischen Raum, der zusätzlich durch den extradiegetischen Rahmen des Werbekommentars als medial vermitteltes Konstrukt und damit als nicht realer uneigentlicher Raum inszeniert wird.

Der Signifikant Bier auf der Textoberfläche verweist so auf eine übergeordnete Makrostruktur, die den *Topos* des Naturidylls zum Produkt Bier abrufte. Der *Topos* steht dabei für ein im kulturellen Wissen tief verankertes und hochkonventionalisiertes Merkmalsbündel.<sup>14</sup> Die Verwendung dieses bereits medialisierten und konventionalisierten *Topos* bei der Konstruktion eines kohärenten Bedeutungsmusters ist in einem audiovisuellen Text gleich zweifach funktional, so erhöht es die Wahrscheinlichkeit der Dekodierung durch den Rezipienten und wird dem Dargestellten ein *per se* ambivalenter bzw. polysemer Status eingeschrieben.<sup>15</sup>

Durch die Parallelisierung des *Topos* Naturidyll mit dem Produkt zeigt sich also die Funktion des Werbespots, die Marke selbst zu einem *Topos* zu machen, indem er immer wieder (und über eine motivische Konstanz über Jahrzehnte hinweg) die gleichen Merkmalsbündel abrufte und anhand einer indexikalischen Zeichenrelation für die Positionierung der jeweiligen Marke zu nutzen versucht.

---

<sup>14</sup> Vgl. Decker, „Raum als Metapher“, S. 148f.

<sup>15</sup> Ebd.

### 3. Soziale Räume der Integration

Die zweite Kategorie der Spots lässt sich anhand bestimmter Figurenkonstellationen differenzieren. Die Spots können dabei einen Protagonisten vorführen, der:

- a) mit anderen männlichen Figuren interagiert (soziale Ebene)
- b) mit einer Partnerin und einer Männergruppe interagiert (soziale & partnerschaftliche Ebene)
- c) nur mit einer Partnerin interagiert (partnerschaftliche Ebene)

Alle Spots bilden eine narrative triadische Struktur nach dem Konsistenzprinzip ab, bei der über eine Transformation (t2) ein inkonsistenter Ausgangszustand (t1) in einen konsistenten Endzustand (t3) überführt wird, wobei im Falle der Bierwerbespots das Produkt immer zentraler Teil der Transformation sowie des konsistenten Endzustandes ist. In allen Werbespots repräsentiert dabei der konsistente Endzustand des Protagonisten auf der Textoberfläche in paradigmatischer Funktion bestimmte produktinhärente semantische Mehrwerte.

Interagiert der Protagonist mit mehreren Figuren im Raum, so klassifiziert sich der Spot als der sozialen Ebene zugehörig. Liegt dabei auch eine Interaktion zwischen Mann und Frau in einem nicht-öffentlichen Raum vor, so macht die Narration immer auch eine partnerschaftliche Bedeutungsdimension auf, bei der sich der Protagonist stets explizit für das Produkt und gegen eine potenzielle erotische/partnerschaftliche Interaktion entscheidet. Oft liegt auch eine Kombination von sozialer und erotischer Interaktion vor. In diesen Fällen gilt die Präsenz einer Paarbeziehung für den männlichen Protagonisten immer als defizitärer Zustand: Die gewünschte Integration in die Männergruppe ist erst erlaubt, wenn die Paarbeziehung überwunden ist. Dies geschieht allerdings immer nur unter der Prämisse, dass die Paarbeziehung an sich dabei nicht tatsächlich konkret gefährdet wird. Zudem ist immer auch eine nur semipermeable Grenze zwischen den zwei zentralen und zueinander oppositionellen Räumen der Diegese vorhanden, die nur vom Protagonisten und gegebenenfalls seinem Adjuvant überschritten werden kann, niemals aber von der Partnerin.<sup>16</sup>

Unterschieden werden diese beiden vorgeführten und als oppositionell installierten Räume des weiblichen Paarraumes und des männlichen Freizeitraumes hier nach Krahs zugleich auch als zwei divergent sexualisierte Räume: So ist der Paar- und auch Alltagsraum nach der Definition Krahs ein sexualisierter Raum, in dem „Sexualität denkbar und legitim“ ist, während der Raum der Männergruppen immer auch ein öffentlicher Freizeitraum ist, in dem Sexualität und Erotik nicht explizit auftreten dürfen.<sup>17</sup> Grundsätzlich lässt sich hier schon fest-

---

<sup>16</sup> Adjuvant (Helfer) ist hier nach dem aktantiellen Modell Greimas definiert und um die Erweiterung Grimms ergänzt, dass im Werbespot der Adjuvant dem Protagonisten oft auch in Form des beworbenen Produktes zur Seite gestellt ist. Vgl. Grimm, *Filmnarratologie*, S. 172.

<sup>17</sup> Vgl. Hans Krahs, „Raum, Sexualität, *sequel*. ‚Natur‘ als bürgerlicher Projektionsraum am Beispiel von *The Blue Lagoon* (1980) und *Return To The Blue Lagoon* (1991)“. In: Ders. (Hg.), *Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Bedeutungs-Welten in Literatur, Film und Fernsehen*. Tübingen. (=

stellen, dass in den folgenden Spots der partnerschaftliche Raum immer weiblich und negativ semantisiert ist und damit dem positiven männlichen Freizeitraum als defizitär gegenübersteht.

### 3.1 Bier als Katalysator für Integration und Abgrenzung der Männlichkeit

Zur Illustrierung von b) dient der folgende Spot. Hier werden zwei oppositionell zueinanderstehende Räume als Teil einer inkonsistenten Diegese eingeführt. Der jeweilige Protagonist des Spots ist in t1 nicht bereits im Produktraum verortet, sondern befindet sich im defizitären Gegenraum, und zwar gemeinsam mit seiner Partnerin, die diesen Raum konstituiert. Bei der Narration handelt es sich um eine geschlossene Geschichte, die aber eine Vorgeschichte präsupponiert, d.h. das Ereignis der Paarbildung und die damit einhergehende Generierung eines Paarraumes, der dem Produktraum gegenüber steht. Als Ziel des Protagonisten wird nun das Verlassen des Paarraumes zum Produktraum hin vorgeführt, allerdings ohne dabei ein *Metaereignis* zu riskieren, bei dem das System der semantischen Räume selbst transformiert werden würde. Der Grund für diese unbedingte Vermeidung eines *Metaereignisses* soll im Anschluss an diese Analyse geklärt werden.

#### Hasseröder – „Schatz, kommst du? Shopping!“

##### *Kurzbeschreibung: Hasseröder – Hundetraining (2007)*

Teil 1: In einer modernen Wohnung ruft ein Mann nach seiner Frau, „Schatz, kommst du? Shopping!“ woraufhin der ebenfalls anwesende Hund sich jaulend auf den Rücken wirft. Der Mann verdeutlicht der Frau, dass der Hund krank ist und er ihn zum Arzt bringen muss, sie soll derweil alleine einkaufen gehen. Er verlässt den Raum.

Teil 2: Mann und Hund stoßen am Rande eines Fußballfeldes zu einer Männergruppe hinzu, die sich ein Fußballspiel ansehen. Auf die Frage, wie er so schnell kommen konnte, demonstriert der Mann, dass der Hund auf das Schlüsselwort „Shopping“ mit simulierter Krankheit reagiert. Die Männer antworten amüsiert, der Mann erhält ein Bier und man setzt das Beobachten des Fußballspiels und den Bierkonsum fort.

Im Spot *Hundetraining* treten neben der hier konstitutiven Männergruppe zwei weitere Figuren auf, die schon durch das potenzielle Vorwissen des textexternen Rezipienten als außerhalb der Männergruppe stehend semantisiert sind. Dabei handelt es sich einerseits um den Hund Tim und die Partnerin des Protagonisten, wobei die Partnerschaft durch die Anrede „Schatz“ von Seiten des Mannes impliziert wird.

Der Spot inszeniert eine klare Opposition zwischen zwei semantischen und zugleich topografisch abgegrenzten Räumen, deren Grenze der Protagonist aus der ersten Spothälfte in die zweite gemeinsam mit dem als Adjuvant auftretenden Hund überschreitet. Der zu Beginn des Spots inszenierte Raum wird retrospektiv als für den Protagonisten defizitär empfundener Raum der Partnerschaft installiert, für den symptomatisch das drohende „Shopping“ als unmännliche Aktivität steht. Visuell ist dieser Innenraum durch Wände, Raumteiler, eine Treppe mitten im Raum und undurchsichtige Vorhänge als stark begrenzt dargestellt, zudem wird er durch Designermöbel, künstliches Licht und helle Pastellfarben als unnatürlich, aber weiblich inszeniert. Dieser durch das Figureninventar explizit als Paarraum identifizierbare Raum wird in der ersten Hälfte des Narrativs gezeigt.

Ab der Mitte bis zum Ende des Spots wird ein Raum der Integration in die Männergruppe gezeigt. Dieser ist visuell durch einen Außenraum mit den Merkmalen Kargheit, Weite, gutes Wetter und Natur einerseits und durch das Figureninventar „Fußballspieler und –zuschauer“ und die Freunde des Protagonisten andererseits codiert, die zusammen mit dem Produkt Bier in dem öffentlichen Raum situiert sind und dort einer im kulturellen Wissen dezidiert männlichen Aktivität, dem „Fußball gucken“, nachgehen. Diese beiden Räume sind Teil der Diegese und da es sich um einen narrativen Spot handelt, stellt die Grenzüberschreitung zwischen dem Paarraum und dem öffentlichen Raum durch den Protagonisten das zentrale Ereignis der Narration dar.

Dabei hat im vorgeführten Paarraum die verbale Äußerung der Figuren offensichtlich einen sehr ambivalenten Status, denn die postulierte Realität bleibt im Status der Figurenrede. An keiner syntagmatischen Stelle des Spots wird aber visuell eine Umsetzung angedeutet, vielmehr noch wird diese nach der Grenzüberschreitung in den öffentlichen Raum hinein sogar als dezidiert falsch enttarnt. Diese falschen Aussagen beziehen sich dabei sowohl auf eine faktische als auch emotionale Ebene. So lässt sich nicht nur die Aussage „Ich glaub’ Tim geht’s nicht so gut.“ und „Ich geh zum Tierarzt.“ als falsch belegen, sondern auch die abschließende Aussage „Ich lieb’ dich!“ wird mit dieser absichtlichen Täuschung durch den Protagonisten explizit unterlaufen. Damit wird auch das mit den sprachlichen Äußerungen eng verknüpfte theoretisch relevante Normensystem der Paarbeziehung als in der Praxis nicht relevant konstatiert. Zudem wird hier durch die Figurenrede zusätzlich eine Opposition aufgemacht zwischen dem von den Figuren im Dialog explizit verbalisierten und damit praktisch relevanten Normensystem einerseits, und der tatsächlichen nonverbalen Praxis andererseits, die ganz andere Einstellungen im erkennbaren Verhalten chiffriert.<sup>18</sup>

Eine zusätzliche Semantisierung erhalten die beiden Räume durch die kinematografische Codierung der starken Auf- und Untersicht der beiden Sequenzen.

---

<sup>18</sup> Zur Unterscheidung von theoretisch relevantem und praktisch relevantem Normensystem bzw. nonverbaler Praxis vgl. Marianne Wunsch, „Inszenierte Verführung. Zur Verfilmung von Arthur Schnitzlers *Reigen* durch Max Ophüls (1950)“. In: Klaus Kanzog (Hg.), *Der erotische Diskurs. Filmische Zeichen und Argumente (= diskurs film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie 3, 1989)*, S. 93-108, hier S. 97f.

Im Paarraum wird der Mann als der dominanten Frau untergeordnet inszeniert, indem die Partnerin aus einem Oben zu ihm herabblickt und zu ihm hinabsteigt. Erst im Moment der – retrospektiv als Lüge identifizierbaren – Figurenrede des Protagonisten befindet sie sich auf einer Ebene mit ihrem Partner. Diese Inszenierungsstrategie belegt damit eine potenziell falsche Machtrelation zwischen Mann und Frau und damit eine Unvollkommenheit des Paarraumes, in dem der Mann perspektivisch als der Frau untergeordnet erscheint. Auch auf auditiver Ebene findet eine zusätzliche Semantisierung statt. So wird der Paarraum als still dargestellt. Es gibt keine extradiegetische Musikeinspielung, akustisch wird der vorgeführte Raum durch das Klappern der Absätze weiblicher Schuhe und Töne in sehr hoher Frequenz dominiert, einerseits dem Fiepen des Hundes, andererseits dem Ausruf seines Frauchens. Beide liegen in einer ganz ähnlichen Tonlage. Frau und Hund reagieren dabei beide auf das Schlüsselwort „Shopping“, die Partnerin durch ihre Präsenz, der Hund durch die Demonstration eines Schmerzes. Dabei kann die Reaktion des Hundes als externalisierte Emotion des Protagonisten interpretiert werden, da retrospektiv klar wird, dass dieser den Hund instrumentalisiert, um sein eigenes Vermeidungsverhalten zum „Shopping“ zu legitimieren.

Im öffentlichen Raum hingegen findet bereits in der ersten Einstellung (E9) auf auditiver Ebene eine Aufwertung des Raumes statt, indem eine beschwingte extradiegetische Musik eingespielt wird. Auch weitere akustische Signale, etwa Männerlachen und das Anstoßen der Bierflaschen, fungieren als zusätzliche positive Merkmale, die Spaß und Freiheit ausdrücken. Durch die extradiegetische Musik einerseits und den abschließenden, ebenfalls extradiegetischen Werbekommentar andererseits findet zudem eine zusätzliche Legitimation der durch den eigentlich negativen Sprechakt des Lügens initiierten Grenzüberschreitung des Protagonisten statt.

In der visuellen Codierung wird nun zudem die starke Untersicht auf Hund und Bier transferiert, die als den Männerfiguren untergeordnet inszeniert werden. Damit wird ein Austausch suggeriert, der eine positive Ordnung wiederherstellt. In dieser Logik wäre das im Bierkasten befindliche Bier als den Männern untergeordnetes Symbol für eine im öffentlichen Raum legitime Weiblichkeit. Diese ermöglicht auch die Integration des eigentlich in einer Partnerschaft gebundenen Protagonisten in die Männergruppe, da hier die Verbindung zur männlichen Gemeinschaft und mit der „Ersatzpartnerin Bier“ einen konsistenten Zustand herstellt.

In der Tiefenstruktur aber verweist das Bier so in seiner Funktion als reine Flüssigkeit auf eine nur im öffentlichen Raum postulierbare und in ihrer Wertzuweisung eigentlich vorzeitige ideale Weiblichkeit, die erst erlangt und konsumiert werden kann, nachdem der defizitäre Zustand der Paarbildung überwunden wurde. Während die Frau im Paarraum als potenziell dominant und gefährdend für den Protagonisten auftritt, wird der Mann in diesem Raum als „unmännlich“ und der Frau unterlegen dargestellt – etwa wie bei *Hasseröder* durch die starke Unter- und Aufsicht. Semantisiert ist dieser Alltagsraum also durch verkehrte Rollenverhältnisse und damit sowohl als unmännlich als auch als unweiblich, wobei

die Frau als von der Kultur gebändigt Element der Natur verstanden werden muss, das durch seine Domestizierung seine positiven natürlichen Eigenschaften verloren hat und in einen defizitären Zustand übergegangen ist. Der Protagonist ist damit konfrontiert mit „einer Situation, wo überindividuelle Wert- und Normensysteme eingangs entweder gar nicht vorgegeben sind oder in der Folge falsifiziert werden und das Subjekt seine eigenen Werte und Normen herauszufinden hat.“<sup>19</sup>

Dieses alternative, aber auch subjektive Wertesystem erreicht der Protagonist dann im Freizeitraum. Hier wird eine reine Männer-Kultur postuliert, in der die Geschlechterrollen im männlichen Sinne ‚korrekt‘ zugeteilt sind. Dabei wird die absente Partnerin durch das Bier ersetzt, das in seinen Merkmalen als verfügbar, untergeordnet, rein und genussbringend die Funktion des Weiblichen im Raum übernimmt und der männlichen Figur durch den direkten Konsum zugleich ein Genusserlebnis ermöglicht, das innerhalb des öffentlichen Raumes legitim ist und daher eine Integration in denselben nicht gefährdet. Auf die zentrale Verweisfunktion des Bieres auf eine synchron absente Weiblichkeit soll nun in der Zusammenfassung noch näher eingegangen werden.

Als gemeinsamer Nenner dieser Spotkategorie steht das Überwinden von Weiblichkeit und der damit korrelierten Grenzüberschreitung des Protagonisten aus dem Paarraum in einen Raum der Freizeit. Es lässt sich hier die These aufstellen, dass der vorgeführte Freizeitraum nur in Abhängigkeit vom Paarraum bestehen kann, erscheint es doch logisch, dass die attraktive und die unattraktive Sphäre nicht selbstständig denkbar und zudem auch nur scheinbar autonom gegenüber der Verwendung eines konkreten konstitutiven Elements sind.<sup>20</sup> Dies wird in der oppositionellen Distribution des Produktes deutlich, in der sich die räumliche Trennung wiederholt. Der Freizeitraum bildet darin eine Spiegelung des Paarraumes ab: Während im Paarraum die Frau als Extrempunkt und Wendepunkt für den Mann agiert, wird das Bier zum Extrempunkt des Freizeitraumes, das im Moment des Erreichens dieses Extrempunktes, also im Moment des Konsums, zugleich als Endpunkt für den Mann inszeniert wird.

### 3.2 Bier als alternative Partnerin und Katalysator männlicher Autoerotik

Der Spot SCHÖFFERHOFER – BAUCHNABEL (1997) gehört zu den Urgesteinen des deutschen Werbeblocks und vertritt die Marke *Schöffelhofer* bereits seit 1997 im Fernsehen.<sup>21</sup> Der *Bauchnabel*spot besticht dabei vor allem durch einen für den deutschen Biermarkt ungewöhnlich hohen Anteil an expliziten erotischen An-

---

<sup>19</sup> Marianne Wunsch, „Das „Ich“ und sein „Weg“: zur Konzeption der „Person“. In: Dies, *Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890-1930). Definition. Denkgeschichtlicher Kontext. Strukturen*. München 1991, S. 227-251, hier S. 234.

<sup>20</sup> Vgl. Pabst, „Raumwechsel“, S. 119.

<sup>21</sup> In der ersten Version wurde dabei noch ein Anrufbeantworter an Stelle des Faxgerätes gezeigt, der die Stimme der Partnerin wiedergab. Zu weiteren Veränderungen von Details im Spot vgl. Peter Bläher, „Bierwerbung – mal so, mal so. Schöffelhofer Weizen“. In: *Brauindustrie*, Jg. 96, 2011, H. 8, S. 40 ff.

spielungen in Verbindung mit einer zusätzlichen humoristischen Dimension. Auf visueller Ebene ist nur eine männliche Figur präsent, was bereits eine Dominanz dieses Protagonisten im vorgeführten Raum andeutet.

*Kurzbeschreibung: Schöffelhofer – Bauchnabel (1997)*

Eine männliche Figur – Harald – erhält in seiner Wohnung ein Fax, in dem ihn seine französische Geliebte auffordert, ihr einige kleine Souvenirs aus seiner Wohnung zuzuschicken, die sie an die letzte gemeinsame Liebesnacht erinnern sollen. Der junge Mann sammelt alle verlangten Gegenstände in seiner Wohnung zusammen. Nur von dem Produkt packt er ihr lediglich eine leere Flasche in eine Kiste, den Inhalt trinkt er zuvor aus. Der Spot endet mit dem Produktlogo auf dem Deckel des sich schließenden Päckchens und einem Werbekommentar. („Schöffelhofer Weizen, prickelt länger, als man trinkt.“)

Im Zentrum des Spots steht eine Faxmitteilung, deren Inhalt offensichtlich auf ein erotisches Ereignis der „letzten Nacht“ rekurriert, in das die Verfasserin, eine unbekannte nur abstrakt präsente Französin und Harald – der Protagonist des Spots – involviert waren. Durch den innerhalb der *histoire* sehr spät einsetzenden *discours* präsupponiert der Spot gleich mehrere Ereignisse, die vom textexternen Rezipienten aus Indizien der visuellen und auditiven Botschaft rekonstruiert werden müssen. So wird angedeutet, dass es sich bei dem Erzählzeitpunkt um den Abend unmittelbar nach der gemeinsamen „letzten Nacht“ der beiden Figuren handelt, weil zum einen zuerst ein Blick in die Außenwelt gestattet wird, der eine nächtliche Großstadt zeigt und zum anderen das anschließend gezeigte Bett noch völlig zerwühlt vom Protagonisten aufgefunden wird, also Spuren aufweist, die wiederum auf eine sehr intensive erotisch-sexuelle Interaktion schließen lassen. Diese Indizien werden dann auch in dem noch am Ventilator befindlichen „Hemd, mit die Parfum von letzte Nacht“ und weiteren Hinweisen zusätzlich akzentuiert. Es wird hier also eine *explikative Kohärenz* hergestellt, indem die auditive Ebene durch sprachlich manifeste Präsuppositionen visuelle Leerstellen und damit zugleich Leerstellen im *discours* auffüllt.<sup>22</sup>

Ein weiterer präsupponierter Teil der Ausgangssituation ist die topografische Verortung beider Figuren: Der französische Akzent der Sexualpartnerin hat einerseits erotische Implikationen, da im kulturellen Wissen mit französischen Frauen der Ruf der *femme fatale* und damit wiederum eine ausgeprägte, oft auch gefährdend lustvolle Erotik korreliert wird. Andererseits weist er aber auch darauf hin, dass die Partnerin offensichtlich in einem als „fremd“ charakterisierten ausländischen Ursprungsraum und damit in großer räumlicher Distanz zum Protagonisten situiert ist, den sie nur für die im Spot thematisierte Nacht verlassen hat und in dem sie sich zu Beginn des *discours* schon nicht mehr befindet. Der dargestellte Raum ist der Wohn- und damit auch Ursprungsraum von „Harald“ – einem Namen germanischen Ursprungs und somit eng korreliert mit dem deutschen Kulturraum. Zudem wird eine eindeutige Verknüpfung von Bier und

<sup>22</sup> Zu den unterschiedlichen Strategien der Kohärenzbildung im audiovisuellen Medium, speziell dem Musikvideo, vgl. Decker, „Raum als Metapher“, S. 133f.

dargestelltem Raum demonstriert, weshalb hier – wie schon die Farbgestaltung des Zimmers in den Farben der Marke *Schöffhofer* impliziert – eine statische Raum-Produkt-Relation angenommen werden kann, in der die Anwesenheit des Produktes den Raum konstituiert bzw. das Fehlen des Produktes auch den Raum gefährden würde.<sup>23</sup>

Zu Beginn der Diegese ist eine räumliche Trennung zwischen den beiden Sexualpartner\*innen also bereits eingetreten. Beide Figuren haben damit zum Erzählzeitpunkt durch den\*die jeweils absente\*n Partner\*in eine potenzielle Leerstelle in ihrem jeweiligen Raum, der in der Nacht zuvor noch vom dem\*der Sexualpartner\*in besetzt war. Die weibliche Figur versucht nun – wie der Inhalt des Faxes impliziert – diese Leerstelle durch ihre Forderungen nach „die kleine Silberauto“, „deine Hemd mit der Parfum von letzte Nacht“ und „eine Flasche von die Bier [...]“, also Insignien des Protagonisten zu füllen. Harald hingegen löst das Defizit seines Raumes durch den Bierkonsum, wobei das Bier eindeutig den weiblichen Körper substituiert, wie im Folgenden noch gezeigt werden soll.

Erneut kommt der Figurenrede in diesem Spot eine zentrale und bedeutungsdeterminierende Rolle zu. Der Spot gibt nämlich eine recht ungewöhnliche Erzählsituation wieder, in der eine weibliche Sprecherin mit französischem Akzent aus einer der visuellen Ebene übergeordneten und daher extradiegetischen Position spricht, obgleich sie offensichtlich homodiegetisch ist, da der gesprochene Text als mit dem in der Eingangsszene der Narration angekommenen Fax identisch inszeniert wird. Ihr Adressat Harald hingegen wird als Rezipient des Faxes vorgeführt, bleibt aber über den gesamten dargestellten Zeitraum hin stumm und übernimmt damit eine nonverbale Position im Raum. Das ankommende Fax wird dabei durch den Akzent der französischen Verfasserin als einem fremden Raum zugehörig semantisiert, das als verbale Botschaft des weiblichen Raumes in einen über Nonverbalität und Männlichkeit semantisierten Raum eindringt und diesen Raum zu dominieren versucht, indem es Elemente aus diesem Raum fordert. In seiner Makrostruktur weist der *Schöffhoferspot* hier also frappante Ähnlichkeit zum *Veltinsspot* auf.

Der Protagonist persifliert in seiner Reaktion – dem Austrinken der Bierflasche – offenkundig die Botschaft der weiblichen Figur, indem er das sprachliche Defizit seiner Partnerin (was an Akzent und falscher Artikelverwendung evident wird) ausnutzt. Da sie also „eine Flasche von die Bier“ von ihm fordert und damit grammatisch nicht explizit genug ausdrückt, dass sie nicht nur die Flasche, sondern auch den Inhalt haben möchte, lässt er ihr auch nur diese zukommen. Inszeniert wird hier das Problem des korrekten sprachlichen Codes, über den Figuren, die nicht dem Produktraum angehören, nicht verfügen und der zugleich Ausdruck eines grundlegenden Defizits ist, nämlich der Absenz des Bieres.<sup>24</sup> Der defizitä-

---

<sup>23</sup> Vgl. hierzu die Untersuchung von Pabst, „Raumwechsel“, S. 115-129, zu Inszenierungen, die produktabhängige Raumveränderungen oder Raumkontinuität für den Aufbau des semantischen Mehrwertes nutzbar machen.

<sup>24</sup> Genrebildend ist hier der Paulaner Spot BESTELLUNG MIT SPRACHSCHWIERIGKEITEN von 2002. Darin ließ die Marke einen als ‚fremd‘ markierten Protagonisten mit den Worten „Ich möchte diesen Teppich nicht kaufen“ dank der kulanten weiblichen Bedienung drei Weizenbiere für sich und seine Freunde bestellen. Der dabei fehlende sprachliche Code zwischen fremdsprachlichem Sen-

re Code der Partnerin ist hier auf Grund ihrer Absenz im Raum nicht mehr tolerierbar und kann daher auch nicht ausgeglichen werden. Eine Reaktion auf ihre Forderungen erfolgt den Regeln des dargestellten Raumes entsprechend dann auch nicht auf rein sprachlicher, sondern auf nonverbaler Ebene. Sie bekommt eine leere Flasche als Zeichen ihrer fehlenden Situationsmacht zugeschickt, vor allem aber als Verdeutlichung einer im männlichen Raum gültigen subjektiven Realität, die jenseits ihrer sprachlichen Realitätspostulate liegt.

Auch auf musikalischer Ebene erfolgt eine Reaktion auf ihre Forderungen. Die extradiegetische Musik leistet dabei eine direkte Kommunikation mit der körperlich absenten, aber akustisch präsenten Frau, indem der zum Ende hin einsetzende Liedtext den Bildinhalt deskriptiv aufnimmt und parallel kommentierend eingesetzt wird, wenn es wiederholt heißt: „You can't have everything!“. Es besteht also eine Äquivalenz zwischen dem angesprochenen „you“ im Lied und der weiblichen Adressatin des vom Protagonisten im Verlauf der Narration erstellten Päckchens. Der Musiktext, gesungen von einer männlichen Stimme, ist damit homolog zum männlichen Adressant (Subjekt) und weiblichen Adressat (Objekt) der dargestellten Welt. Er verifiziert die Handlung des Protagonisten, der der Empfängerin seines Päckchens zwar die Flasche zugesteht, nicht aber ihren Inhalt, frei nach dem Liedmotto: „Du kannst nicht alles haben“.<sup>25</sup>

Harald löst das Defizit seines Raumes also wie oben bereits erwähnt durch den – eindeutig autoreflexiv erotisch inszenierten – Bierkonsum, wobei das Bier den weiblichen Körper substituiert. Zwei bildkompositorische Motive sind dabei besonders auffällig: Der Spot weist eine visuelle Diagonale auf, die das Bild von links unten nach rechts oben durchzieht. In dieser Achse ist einerseits der Ausschnitt des Frauenkörpers gezeigt, von dem nur der in schwarze Dessous gekleidete Mittelteil ihres Körpers zu sehen ist. Andererseits nehmen auch Bierflasche und -glas in den Händen des Mannes diese Schräglage ein. Alle drei Elemente werden dann miteinander überblendet, womit eine Substitution von Bier und Frauenkörper angedeutet wird. Das Bier ersetzt in dieser vorgeführten Konstellation also den weiblichen Körper und zugleich deutet das weibliche *Voice-Over* an, dass Teile ihres Körpers, explizit der Bauchnabel, zu einem früheren Zeitpunkt ebenfalls als Gefäß für die Bierflüssigkeit agiert haben, womit erneut die sexuelle Interaktion zwischen ihr und dem männlichen Protagonisten chiffriert wird. Diese explizite Parallelisierung lässt sich nicht zuletzt dadurch belegen, dass die Schräglage des Glases die Schräglage des weiblichen Körpers so übernimmt, dass die Öffnung des Glases genau das weibliche Becken überblendet und die von oben rechts kommende Flasche sich ab Höhe des Bauchnabels vollständig darin entleert. Diese Entleerung findet sogar „bis zum letzten Tropfen“ statt, der in seiner Qualität im Gegensatz zur übrigen Flüssigkeit nicht klar und golden, son-

---

der und in Dirndl und Sprache als bayrisch markierte Empfängerin wurde also bereits damals als irrelevant gegenüber dem im Raum des Paulanergartens als dominant etablierten Ordnungssatz gesetzt, dass es dort keine andere Kommunikation, als die Bestellung eines Paulaners geben kann. Andere Botschaften bleiben daher redundant.

<sup>25</sup> Zur Homologie von visueller Erzählung und Ich/Du-Beziehung im extradiegetischen Werbelied vgl. Grimm, *Filmnarratologie*, S. 74 f.

dern schaumig und weiß ist. Hier wird demnach ein Sexualakt in Ermangelung einer tatsächlichen Partnerin durch den autoerotischen Genuss des Bieres durch den einsamen Protagonisten substituiert, indem die Bierflasche das männliche Geschlecht, das Glas das weibliche Becken und die Bierflüssigkeit die männliche Körperflüssigkeit chiffrieren. Im Gegensatz zu einer erotischen Interaktion mit einer Partnerin wird hier aber durch das Zurückführen der Flüssigkeit in sich selbst der Vorgang des Trinkens zum autoerotischen Akt, der zugleich die Autonomie des Mannes gegenüber der absenten Partnerin legitimiert und damit einen fast schon stereotypen männlichen Genuss „rauschhafter Einsamkeit als Metapher für männliche autoreflexive Erotik“ wiedergibt.<sup>26</sup> Das Bier agiert hier also nach Pabst als generatives Produkt, das dem Protagonisten eine direkte Grenzüberschreitung zwar nicht unmittelbar erlaubt, dafür aber den durch das relevante Wertesystem dominierten Raum für den Moment des Genusses in den Bereich eines nicht-alltäglichen, gesteigerten und nonverbalen Lebenszustands transformiert und bereits im Moment des Besitzes eine beginnende Transformation initiiert.<sup>27</sup>

Eine zusätzliche Bedeutungsebene wird hier aufgemacht: So wie der männliche Körper den weiblichen in der vorangegangenen Nacht „angefüllt“ hat (einerseits, wie von ihr explizit verbalisiert, mit dem Bier, aber damit zugleich implizit potenziell mit Emotion ebenso wie mit Körperflüssigkeit) wird nun das leere Glas, stellvertretend für die nun nicht mehr von der Partnerin besetzte Leerstelle im Raum, mit Bier angefüllt. Dies geschieht zuerst extern im Raum, durch das Füllen des Glases und anschließend intern im Mann selbst durch den Konsum. Zugleich findet damit eine eindeutige Zuordnung statt, die klar macht, dass der als fremd und weiblich semantisierte absente Raum auch der Raum der „leeren Hülle“, also der illegitimen, oberflächlichen Erotik ist, während der vorgeführte Raum als Heimat und männlich semantisiert ist und für „Inhalt“ und Erfüllung und damit für selbstverwirklichende und selbstbestimmte Erotik steht.

Indem der Vorgang zusätzlich kinematografisch fokussiert und verlangsamt wird und durch die dadurch bedingte sehr spezielle Beschaffenheit der Flüssigkeit eine Konnotation männlicher Körperflüssigkeit noch unterstützt, wird die Substitution einer erotischen Interaktion durch den Bierkonsum hier überdeterminiert. Die unterschiedlichen Signifikanten auf kinematografischer, auditiver und visueller Ebene determinieren hier also das gleiche Signifikat. Bedeutung wird hier syntagmatisch und paradigmatisch durch mehr Signifikanten produziert, als zur Codierung des Signifikats nötig wäre.<sup>28</sup> Durch diese Überdetermination deutet die Darstellung eines stark chiffrierten sexuellen Aktes erneut auf ihren uneigentlichen Charakter hin und verweist so wieder auf die Funktion des Bierkonsums als Zeichen für eine eigentlich absente, aber durch die subjektiven Assoziationen des Zeichenrezipienten im Moment des Konsums visualisierte und damit etablierte Realität.

---

<sup>26</sup> Marianne Wunsch u.a., *Das Wertesystem der Familienserie im Fernsehen*. Kiel 1996, S. 70.

<sup>27</sup> Vgl. Pabst, „Raumwechsel“, S. 120.

<sup>28</sup> Decker, *Madonna*, S. 144 f.

Damit löst diese Inszenierungsstrategie das Problem einer Entscheidung zwischen der von Pabst als diametral kategorisierten Raum-Produkt-Relation, die entweder statisch oder dynamisch sein kann. Bei einer statischen Raum-Produkt-Relation bedingt eine endgültige Produkthanwendung die Konsistenz des Raumes, während bei einer dynamischen Relation die Produkthanwendung der Wiederholung bedarf, um den Produktraum zu erhalten.<sup>29</sup> Indem hier nun eine starke Beschränkung der *histoire* vorliegt, wird ein kurzer Moment zugleich als endgültig postuliert. Ein Erneuerungsbedarf wird so über die Betonung einer subjektiven Wahrnehmung zwar angedeutet, aber nicht explizit dargestellt, wodurch der Produktraum dynamische und statische Aspekte in sich vereint.

Während die Spots der sozialen Räume und Integration ein *Weg-Ziel-Modell* nur stark chiffriert in der Tiefenstruktur des Textes aufweisen, findet in den Spots der elitären Räume die explizite Darstellung einer männlichen Selbsterfahrung statt, indem nur noch ein Protagonist und der ihn umgebende Raum als Projektionsfläche innerer Vorgänge miteinander interagieren, was nun im Folgenden analysiert werden soll.

#### 4. Elitäre Räume der Individualität

In dieser Kategorie wird der vorgeführte Raum explizit als uneigentlicher rhetorischer Raum charakterisiert und so als Projektionsfläche für den Protagonisten funktionalisiert.<sup>30</sup> Im Gegensatz zu ihren männlichen Vorgängern müssen die Protagonisten nun also keine Überwindung von Alltag und negativer Weiblichkeit mehr leisten, sondern vielmehr die eigene Transformation, d.h. die im Erreichen des Produkt- bzw. Extremraum begonnene Selbstfindung zu einem Abschluss bringen, die in den bisherigen Spots immer im Moment des Konsums über das plötzliche Ende von *discours* und *histoire* abgebrochen und damit nicht vollständig beendet wurde.

*Jever* verbindet dabei Elemente beider oben analysierter Inszenierungsoptionen, indem der Raum der Natur als subjektive Projektionsfläche zusammen mit dem Protagonisten in einen Zustand eines gesteigerten Lebens überführt wird, der als endgültig dargestellt wird. Dadurch wird auch das Erreichen des Produktes, d.h. die Entscheidung für ein *Jever* und das daran gekoppelte alternative Wertesystem als endgültige Entscheidung postuliert, welches dann „kein anderes Bier“ und auch keine andere alternative Realität mehr zulässt.

---

<sup>29</sup> Vgl. Fig. 1 bei Pabst, „Raumwechsel“, S. 129.

<sup>30</sup> Vgl. ebd., S. 120.

**Jever – „Kein and’res Bier.“**

*Kurzbeschreibung: Jever – Frieslandgänger (1995)*

Ein die Kleidung der Berufswelt bzw. Zivilisation tragender Mann durchstreift scheinbar ziellos unterschiedliche Bereiche einer Nordseelandschaft (Steg, Flussmündung, Küstenstreifen, Deich, Wassergraben, Watt, Leuchtturm, Dünenlandschaft) und lässt sich schließlich mit ausgestreckten Armen in die Düne fallen. Der Spot endet mit einem *Packshot* vor der Düne und dem Werbeslogan „Wie das Land, so das *Jever*: Friesisch herb.“

Der *Frieslandgänger* von *Jever* lief von November 1995 bis 2008, also bemerkenswerte 13 Jahre unverändert im deutschen Fernsehen und wurde 2008 sogar erneut in ganz ähnlicher Ästhetik und mit neuem Schauspieler reinszeniert und wieder mehrere Jahre ausgestrahlt.

Der *Jever*spot *Frieslandgänger* inszeniert das Wesen der männlichen Natur weder in der Kultur noch im Inneren des Mannes, sondern als Erfahrung in extremen Naturräumen, die durch die Erkundung und der damit einhergehenden Eroberung als identifikatorische Projektionsfläche dienen.<sup>31</sup> Weibliche Figuren sind aus diesem vorgeführten semantischen Raum ausgeschlossen und der Protagonist ist als paradigmatischer Vertreter seines Geschlechts installiert (männlicher Dreitagebart, Trenchcoat, markantes Gesicht). Im vorliegenden Fall dient das architektonische Zeichen<sup>32</sup> einer Nordseelandschaft als Szenerie für diesen Prozess der Selbsterfahrung einer männlichen Figur.<sup>33</sup> Der Protagonist wird dabei zu Beginn des Spots als nicht dem natürlichen Raum, sondern der Zivilisation zugehörig eingeführt. Diese Zuordnung geschieht durch die visuellen Merkmale der Figur, die in Arbeitskleidung auftritt, also im Mantel, mit Anzug, Jacke, Lederschuhen bekleidet und mit einer modernen Frisur ausgestattet ist. Damit trägt der Protagonist nicht nur eindeutig keine Merkmale des Naturraums, sondern lässt sich als Managerfigur und damit Angehöriger einer Businesswelt vermuten, bzw. als eine Figur, die in der hektischen Leistungsgesellschaft beheimatet ist.<sup>34</sup> Primär konstruiert aber vor allem die aus dem *Off* kommende Figurenrede diese Präsupposition eines absenten, aber dennoch implizit angenommenen oppositionellen Raumes der *Kultur*, indem sie im Sprechakt abstrakte wie konkrete Zeichen der Zivilisation negiert – etwa Stau, Handy und Cocktailparty, aber auch Stress und Hektik – und damit deren visuelle Abwesenheit begründet. Es wird hier also eine *explikative Kohärenz* hergestellt, indem die auditive Ebene durch

<sup>31</sup> Vgl. Nils Borstnar, *Männlichkeit und Werbung: Inszenierung, Typologie, Bedeutung*. Kiel 2002, S. 342ff.

<sup>32</sup> Das architektonische Zeichen umfasst nach der Definition von Pabst, „Raumwechsel“, S. 115, „[...] alle Aspekte der filmischen Repräsentation, in denen sich überhaupt ein räumliches Phänomen artikuliert (z.B. auch Natur-Räume).“

<sup>33</sup> Damit ist hier, etwa im Gegensatz zum vergleichbaren Spot der Marke *Beck’s*, ein topographischer Raum gewählt, der immer noch dem deutschen Raum zugeordnet werden kann und damit nicht als fremd oder gefährlich, sondern als Grenzbereich semantisiert wird.

<sup>34</sup> Einen detaillierten Vergleich der Merkmale des ‚Jevermannes‘ als Teil einer Leistungsgesellschaft bietet auch Karmasin, *geheime Botschaft*, S. 239.

sprachlich manifeste Präsuppositionen die visuelle Leerstelle des nicht dargestellten Kulturraumes expliziert und somit substituiert, also auffüllt.<sup>35</sup>

Der Spot führt nun in mehreren Schritten die Belebung einer Figur innerhalb der sich parallel zur Figur transformierenden Topografie vor. Die Transformation wird dabei primär durch die Farbgebung von Figur und Raum transportiert. So dominiert in den ersten Einstellungen, ein von Rot, Rosa und Orange geprägtes Farbspektrum, das in seiner Denotation mit Sonnenauf- oder -untergang und damit auf eine Zeit des „Überganges“ und den Beginn einer Transitionsphase hinweist. Auch das Motiv des Steges betont diesen Aspekt, markiert der Steg doch einerseits das Ende eines Weges, in Verbindung mit der Farbgebung aber auch eine bevorstehende Transition bzw. Transformation der Figur.

Verstärkt wird dies noch durch die Inszenierung des Protagonisten im Ausgangszustand als einerseits winzig im Raum und zugleich passiv und nicht-situationsmächtig. Die Passivität wird vor allem durch den Fokus der Kamera visualisiert, durch die der Protagonist in den ersten Einstellungen nur bis zur Mitte seiner Beine dargestellt wird, wodurch er implizit „keine Füße“ hat und damit als statisch im Raum installiert wird. Diese Fragmentierung des Körpers signalisiert zudem eine fehlende Raumbindung und fehlende Kontrolle. Dieses Defizit an Situationsmacht und Selbstbestimmung durch die Figur manifestiert sich, indem der Protagonist stehend in einem Boot ohne Ruder und mit den Händen in den Taschen gezeigt wird, wobei das Boot langsam durch das Bild treibt. Die Figur wird damit als unfähig inszeniert, ein zivilisatorisches Mittel zum Eindringen in den Raum der Natur überhaupt zu verwenden.<sup>36</sup> Diese Einstellung codiert erneut die eindeutige Machtlosigkeit der Figur, die das Merkmal einer dezidierten Fremdbestimmung über ihr Selbst und den damit einhergehenden Zustand des passiven Nicht-Lebens aus dem Raum der Kultur in den Raum der Natur mitgebracht hat und diese nun – wie die Negationen der auditiven Ebene verdeutlichen – abwerfen will. Beendet wird dieser Abschnitt mit der Detailaufnahme vom fragmentierten Halbprofil des Protagonisten. Auffällig ist dabei, dass die Schärfentiefe anfangs nicht auf den Bildvordergrund gerichtet ist, was das Profil des Protagonisten verschwommen erscheinen lässt. Dieses filmische Mittel drückt ‚benebelte Sinne‘ aus und rekurriert zudem auf den Off-Kommentar „Keine Cocktailparties“, was auch als Hinweis auf die Negation eines negativen Rausches gelesen werden kann. Zugleich wird hier ein erstes Indiz dafür gegeben, dass dies die Visualisierung einer subjektiven Wahrnehmung des Protagonisten ist. Eine Bedeutungsdimension, die dann auch später retrospektiv verifiziert wird, indem die Stimme aus dem Off als Psychonarration des Helden erkennbar wird.

Diese Unschärfe wird erst kurz vor der Überblendung aufgehoben, wenn das Profil für einen Moment fokussiert wird und klar erscheint. Damit impliziert die

<sup>35</sup> Vgl. Decker, „Raum als Metapher“, S. 133f.

<sup>36</sup> Freilich kann der oberflächliche Betrachter hier auch ein ‚Loslassen‘ und ‚Sich treiben lassen‘ als Motivierung der Figur zu erkennen glauben. Die übrigen Inszenierungsstrategien bilden hier aber einen doch sehr deutlichen Kontext und wie im Verlauf der Analyse noch gezeigt werden wird, ist ein tatsächliches Freiheitserleben eng korreliert mit Situationsmacht, die hier eindeutig noch nicht gegeben ist.

kinematografische Codierung erneut, was bereits bei Farbgestaltung und der Situierung der Figur im Raum nachgewiesen werden konnte, nämlich dass der Protagonist in einer Phase der Loslösung von externen Beeinflussungen und der beginnenden Selbsterfahrung situiert ist und noch keine klare Position gefunden hat. Auch der statische Gesichtsausdruck erscheint durch das farbliche Grauspektrum und die Unbewegtheit wie versteinert und unnatürlich unbelebt.

Im Anschluss an diese ersten Einstellungen findet dann eine zentrale Veränderung der Kameraperspektive statt: Der Protagonist rückt nun in den Fokus des Bildes, die Kamera gibt ihre statische Position auf und vollzieht zur Bewegung des Protagonisten parallele Kamerafahrten aus der Perspektive der Untersicht. Dadurch werden zwei Effekte erreicht: Zum einen wird die Horizontlinie auf diese Weise aus dem Bild ‚entfernt‘ und der Raum somit als endlos charakterisiert, zum anderen wird die Aktivität und Bewegung des Protagonisten im Raum betont. Aus dieser Perspektive heraus wird dann eine Landnahme anhand der Überwindung von natürlichen Hindernissen inszeniert, die zugleich den Raum der norddeutschen Küste durch stereotype Merkmale (Dünengras, Schafherde, Deich, Graben) weiter charakterisiert. Diese Überwindungen werden durch die *Off*-Kommentare mit sozialen bzw. kulturellen Hindernissen parallelisiert, wodurch die Bewegung des Protagonisten durch den auditiven Code zusätzlich als Bewegung weg vom Raum der Kultur und tiefer in den Raum der Natur und damit hin zur maximalen Distanz zur Zivilisation dargestellt wird. Dadurch erhält das auf visueller Ebene scheinbar ziellose Durchstreifen der Landschaft durch den *Off*-Kommentar *ex-negativo* ein Ziel. Die auditive Ebene stiftet hier also erneut Kohärenz.

Der Sprung des Protagonisten über die scheinbar ‚letzte Hürde‘ führt ihn nun in einen natürlichen Extremraum – die Wattlandschaft – die durch die Absenz des Meeres den Status der Suche des Mannes als noch nicht abgeschlossen charakterisiert. Damit wird auf visueller Ebene fortgeführt, was auf verbaler Ebene bereits praktiziert wird: Hier nämlich wird Wünschenswertes verdeutlicht, indem Unerwünschtes negiert wird. Durch die Überblendung zwischen den Einstellungen wird dann eine beginnende Integration des Protagonisten in das leere und durch die verschwommene Horizontlinie als grenzenlos charakterisierte Watt. Das Watt wird dabei als Extrempunkt und zugleich Teil der natürlich-zyklischen Elemente – nämlich Ebbe und Flut – des Naturraumes installiert. Durch das Eintreten der Figur in diesen Raum wird damit auch eine direkte Verbindung von Raum, Mensch und Zeit suggeriert.

Die anschließende Detailaufnahme, die erneut das Halbprofil mit einem Fokus auf das Auge des Protagonisten zeigt, führt eine mit der beginnenden Integration einhergehende emotionale Mobilisierung und wachsende emotionale Intensität des Erlebens der Figur vor. Denn im Vergleich zur ersten Detailaufnahme der Gesichtshälfte zeigen sich in diesem *Close-Up* Gesichtsausdrücke. So wird der nun bewegte Blick von einem Lidschlag durchbrochen. Auch farblich erscheint diese Aufnahme weniger monochrom, da der Himmel im Hintergrund eine Blaufärbung sowie eine Aufhellung zeigt. Insgesamt werden eine steigende Ruhe und eine damit einhergehende Kontrollabgabe des Protagonisten vorgeführt, die

dann in einem Ausziehen von Mantel und Schuhen und einer offenen Körperhaltung kulminiert, wenn der Protagonist barfuß im Meer steht und seine Arme hebt. Diese physischen Signale codieren ein ‚Ende des Weges‘ oder ‚erreichtes Ziel‘. Zudem wird durch die Halbtotale die Figur erstmals als raumfüllend vorgeführt, d.h. erstmals überragt die Figur in der Vertikalen alle drei horizontalen Ebenen (Erde/Wasser/Himmel) und verbindet diese so. Der mit dieser Bildkomposition verbundene *Off*-Kommentar „Keine Kompromisse“ betont die Bildausage einer Annäherung an ein Ziel und einer steigenden Selbstbestimmung durch das Ablegen von kulturellen Merkmalen zusätzlich.

Die nun anschließenden Einstellungen übernehmen das in dieser Einstellung gezeigte Flugmotiv – visualisiert durch die flügelähnlich ausgestreckten Arme des Protagonisten – indem die Kamera den angedeuteten Flug des Protagonisten in einer Darstellung aus der Vogelperspektive adaptiert und eine dem Vogelflug nachempfundene Kamerabewegung über Leuchtturm, Watt und Protagonisten vollzieht. Durch die damit einhergehende Überblendung von Leuchtturm und Protagonisten werden diese beiden Elemente gleichgesetzt und der Protagonist übernimmt in diesem Substitutionsvorgang die positiven Merkmale des *Topos* ‚Leuchtturm‘ als: den Gezeiten/Naturgewalten trotzendes Kulturzeichen, das aber zugleich zentrales Merkmal und Teil des Naturraumes ist, dominierender/markanter Orientierungspunkt in einem unbegrenzten Naturraum, Verkörperung von Potenz/Situationsmächtigkeit und damit auch als Symbol von Freiheit.

Der zuvor graue Mann wird im Anschluss an diese finale Substitution als plötzlich außergewöhnlich braun gebrannt mit strahlend blauen Augen und markantem Gesicht gezeigt. Antlitz und Hintergrund des *Frieslandgängers* erscheinen nicht mehr fragmentiert, sondern vollständig und beides ist jetzt farbig belebt und bewegt. Auch die bisher vorherrschende Trennung von Körper und Stimme wird nun aufgehoben. Die den Spot bisher begleitende extradiegetische Stimme wird retrospektiv als die ‚innere‘ Stimme des Protagonisten vorgeführt, indem er seinen letzten Satz frontal in die Kamera spricht und damit auch erstmals den textexternen Rezipienten verbal, visuell und (durch sein Lächeln) auch emotional anspricht. Indem hier die extradiegetische auditive Ebene als Teil der subjektiven Wahrnehmung des Protagonisten enttarnt wird, bietet der Spot auch erneut einen eindeutigen Verweis auf den subjektiven Charakter des vorgeführten Raumes. Zugleich wird damit die Einheit von auditiver und visueller Ebene im Moment der direkten verbalen Äußerung zum Realitätspostulat und markiert das Erreichen einer subjektiven Alternative zur kulturellen Realität.

Die finale Äußerung des Protagonisten „Kein andr'es Bier“ verbindet schließlich erst in den letzten Momenten des Spots das Genussmittel „Bier“ mit dem vorgeführten Naturraum. Das beworbene Produkt wird dabei über den Werbekommentar als mit dem Raum identisch charakterisiert. Im abschließenden Werbekommentar heißt es dementsprechend: „Wie das Land, so das Jever: friesisch herb.“ Es ist dementsprechend im vorgeführten Raum nicht isolierbar, da es innerhalb desselben keinen Objektcharakter mehr besitzt. In dieser von Pabst beschriebenen Inszenierungsstrategie gilt die Regel, dass die Integration in diesen Raum definitiven Charakter hat. Der mit dem Erreichen des Produktes erlangte

Wert korreliert hier also auch mit dem Erreichen einer Verwirklichung eines individuellen Wertesystems.<sup>37</sup>

In dieser Metaphorik verbirgt sich dann auch erneut das *Weg-Ziel-Modell* nach Wünsch, bei dem die Negationen der Werte und Normen des zivilisatorischen Ursprungsraumes des Protagonisten seine eigene Selbstfindung vorantreiben, indem dem Helden „überindividuelle Wert- und Normensysteme eingangs entweder gar nicht vorgegeben sind oder in der Folge falsifiziert werden und das Subjekt seine eigenen Werte und Normen herauszufinden hat.“<sup>38</sup> Auf der mikrostrukturellen Ebene wird das Erreichen eines emphatischen Lebens anhand der Integration in den Naturraum und im abschließenden Moment des ‚Fallenlassens‘ in die Düne visualisiert. Dabei ist der Hintergrund, vor dem dies geschieht, ein nun ebenso wie die Figur farblich ausgewogener und als harmonisch charakterisierter Naturraum und damit Ausdruck einer externalisierten Harmonie der Figur.

Durch die Substitutionsoperation in dieser letzten Einstellung wird dann auch deutlich, dass das Produkt in seiner Wertzuweisung dem erarbeiteten konsistenten Endzustand (t3) des transformierten Mannes gleichgesetzt wird: In dem diametral zur Fallachse des Mannes ausgerichteten leeren Glas am Ende des Spots wird mithin der inkonsistente Ausgangszustand (t1) noch einmal gezeigt, der die Figur als passives, fremdes und „unerfülltes Objekt“ im Raum etablierte. Der Füllvorgang des Glases wird hier also parallelisiert mit dem Transformationsvorgang des Protagonisten (t2) von einem Zustand des metaphorischen Nicht-Lebens hin zu einem Zustand des metaphorischen Lebens. So wie das Glas sich füllt, findet auch eine „Erfüllung“ des Protagonisten hin zum ‚gesteigerten Leben‘ statt. Der Wert „Leben“ definiert sich dabei nach Wünsch „im Sinne eines lebenswerten und intensiven, im rhetorischen Sinne ‚emphatischen Lebens‘ nicht durch die Erreichung bürgerlicher Normalität, sondern durch den Mehrwert, durch etwas, was darüber hinausgeht.“<sup>39</sup>

Dass ein neuer konsistenter Zustand am Ende des Spots etabliert ist, macht schließlich die nun parallele Achse deutlich, die die fallende Figur und der anschließend eingeblendete *Pack-Shot* von gefülltem (!) Bierglas und Flasche aufweisen. Das Produkt erfüllt damit die Funktion, ein überindividuelles Wertesystem jenseits zivilisatorischer Zwänge oder gefährdendem Naturraum zu repräsentieren, indem sich der Mehrwert des Produktes ausdrückt: Natur ist hier ein Verweis auf ein traditionelles vorzeitiges Wertesystem und zugleich „das ganz andere, die Versicherung, daß es neben der Welt der Leistung, der individualistischen Wertewelt noch eine andere gibt, in der andere Werte herrschen – ein wichtiges kulturelles Ideal, das wir uns mit Jever kaufen.“<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> Vgl. Pabst, „Raumwechsel“, S. 123.

<sup>38</sup> Wünsch, „Das ich und sein Weg“, S. 234.

<sup>39</sup> Marianne Wünsch, „Vom späten ‚Realismus‘ zur ‚Frühen Moderne‘: Modell eines literarischen Strukturwandels“. In: Dies., *Realismus. (1850-1890). Zugänge zu einer literarischen Epoche*. Kiel 2007, S. 337-359, hier S. 350.

<sup>40</sup> Karmasin, *geheime Botschaft*, S. 239.

## 5. Zentrale Wertewelten der Bierwerbung

In den Darstellungen einer unkontaminierten Natur auf der Textoberfläche der Spots der Kategorie ‚Transzendente Räume‘ wurde in deren Tiefenstruktur auf Reinheit, Ursprünglichkeit und Seltenheit rekurriert. Der dem Produkt inhärente Mehrwert, der hier erzeugt wird, ist die Restauration eines vorzeitlich situierten, aber überzeitlich noch präsenten, weil kulturell tradierten Wertesystems, das im Werbespot immer auch zusammen mit dem Produkt und dem Konsumenten den Extrempunkt eines Raumes markiert. Hier kommt also der Anspruch des Produktes Bier unabhängig von den Inszenierungsstrategien einzelner Marken zum Ausdruck, sowohl synchron als auch diachron Teil einer anthropomorphen Invarianz männlicher bzw. natürlicher Ursprünglichkeit zu sein, die konstanten Regeln folgt und wichtige traditionelle und kulturelle Ideale ausdrückt und durch die zugleich eine Lösung für Widersprüche und Konflikte geboten werden kann.<sup>41</sup> Genau das leisten die Bierwerbespots nun, indem sie in ihrer semantischen Grundstruktur immer auch eine enge Raum-Produkt-Relation inszenieren, in der dann auch das Produkt-Erlebnis abgebildet wird. Dadurch setzen sie nach Pabst „die Korrelation zwischen einem singulären Alltagskonflikt und dem ganzen Lebensentwurf“ voraus.<sup>42</sup> Dieser ‚absolute‘ Zusammenhang zwischen Raum und Produkt suggeriert die Möglichkeit, die Komplexität des Lebens über das Produkt zu reduzieren. Eben diese enge Korrelation kann besonders in den Spots belegt werden, in denen die Überwindung eines eigentlich alltäglichen Konflikts zum heroischen Akt nobilitiert und mit dem Erreichen eines ‚gesteigerten Lebens‘ belohnt wird.

Indem in der dritten Kategorie der ‚Elitären Räume der Individualität‘ dann die Transformation der Natur zum Produkt durch einen extradiegetischen männlichen Erzähler einerseits und die vorgeführte intradiegetische Interaktion von Natur und Mann andererseits substituiert wird, wird hier ein als erstrebenswert gesetzter, aber synchron eigentlich absenter, idealer Zustand von elitärer männlicher Authentizität einerseits und von natürlicher Zeitlosigkeit andererseits inszeniert. Dieser Zustand erscheint zwar in sich konsistent, dabei aber erstens nur für die männlichen Figuren, zweitens nur über die Wahl des richtigen Produktes und drittens nur im Moment des Konsums als Teil eines ‚gesteigerten Lebens‘ erreichbar. Als zentrales Mittel der Inszenierung eines ‚gesteigerten Lebens‘ wird dabei die Absenz potenziell gefährdender Elemente eingesetzt. In allen Spots ist dementsprechend die Überwindung von Weiblichkeit bzw. Natur über ihre Domestizierung durch den Mann das zentrale Motiv, das eine Absenz von Gefährdung und damit einen Zustand der subjektiven Reinheit und des ‚guten Lebens‘ entweder im männlichen Kollektiv oder einem autoerotischen Moment gewährleistet.

---

<sup>41</sup> Ebd., S. 234.

<sup>42</sup> Pabst, „Raumwechsel“, S. 125.

## Filme/Werbespots

- HASSERÖDER PREMIUM PILS: HUNDETRAINING. McCann Erickson (Hasseröder Brauerei, Wernigerode 2007).
- JEVER PILSENER: FRIESLANDGÄNGER. Jung von Matt (Friesisches Brauhaus zu Jever, Hamburg 1995).
- KROMBACHER PILS: KROMBACHER INSEL. Wensauer & Partner. Krombacher Brauerei, Krombach 2003).
- LICHER PILSENER: GENUSS IN REINSTER FORM. Grey (Licher Privatbrauerei, Lich 2004).
- PAULANER HEFEWEIßBIER: BESTELLUNG MIT SPRACHSCHWIERIGKEITEN. Kolle Rebbe (Paulaner Brauerei, München 2002).
- SCHÖFFERHOFER WEIZEN: BAUCHNABEL. Inhouse. (Binding Brauerei, Frankfurt am Main 1997).
- WERNESGRÜNER PILSLEGENDE: ALLES IM GRÜNEN BEREICH. Johannsen, Hüttner, Kersting-JHK (Wernesgrüner Brauerei, Wernesgrün 2003/2007).

## Literatur

- Blähser, Peter. „Bierwerbung – mal so, mal so. Schöffelhofer Weizen“. In: *Brauindustrie*. Jg. 96, 2011, H. 8, 40ff.
- Borstnar, Nils. *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Konstanz 2002.
- Borstnar, Nils. *Männlichkeit und Werbung: Inszenierung, Typologie, Bedeutung*. Kiel 2002.
- Borstnar, Nils. *Strategien der Inszenierung des Mannes in audiovisueller Werbung. Körperinszenierung, Rollenmodelle und Intertextualität in der Produktklasse „Duft“*. Kiel 1997.
- Decker, Jan-Oliver. *Madonna: Where's that girl? Starimage und Erotik im medialen Raum*. Kiel 2002.
- Decker, Jan-Oliver. „Raum als Metapher zwischen ‚Auflösung‘ und ‚Transzendenz‘. Strategien der Raumsemantik, Sexualitätsdiskurs und Madonna im Musikvideo“. In: Hans Kraah (Hg.). *Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Bedeutungs-Welten in Literatur, Film und Fernsehen*. Tübingen (= KODIKAS/CODE Ars Semeiotica. An International Journal of Semiotics, Volume 22, No. 1/2, 1999), 131-163.
- Grimm, Petra. *Filmnarratologie: Eine Einführung in die Praxis der Interpretation am Beispiel des Werbespots*. München 1996.
- Kanzog, Klaus. *Grundkurs Filmsemiotik*. (= *diskurs film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie* 10, 2007).
- Karmasin, Helene. *Produkte als Botschaften. Konsumenten, Marken und Produktstrategien*. 3. aktualisierte und erweiterte Auflage. Frankfurt am Main 2004.
- Karmasin, Helene. *Die geheime Botschaft unserer Speisen. Was Essen über uns aussagt*. München 1999.
- Kraah, Hans. „Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Einführende Überlegungen“. In: Ders. (Hg.). *Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Bedeutungs-*

- Welten in Literatur, Film und Fernsehen*. Tübingen: Guntar Narr 1999a (= KODIKAS/CODE Ars Semeiotica. An International Journal of Semiotics, Volume 22, No. 1/2, 1999), 3-12.
- Krah, Hans. „Raum, Sexualität, *sequel*. ‚Natur‘ als bürgerlicher Projektionsraum am Beispiel von *The Blue Lagoon* (1980) und *Return To The Blue Lagoon* (1991)“. In: Ders. (Hg.). *Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Bedeutungs-Welten in Literatur, Film und Fernsehen*. Tübingen: Guntar Narr 1999 (= KODIKAS/CODE Ars Semeiotica. An International Journal of Semiotics, Volume 22, No. 1/2, 1999), 57-83.
- Krah, Hans. „Media Shift and Intertextual Reference“. In: Nöth, Winfried (Hg.). *Semiotics of the Media. State of the Art, Projects, and Perspectives*. Berlin 1997, 347-362.
- Krah, Hans/Wiesel, Jörg. „‚Volksmusik‘ und (Volks-)Gemeinschaft. Eine unheimliche Beziehung“ In: Hans Krah (Hg.). *Geschichte(n). NS-Film – NS-Spuren heute*. Kiel 1999, 123-174.
- Pabst, Eckhard. „Produktabhängige Raumwechsel im Werbespot“. In: Hans Krah (Hg.). *Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Bedeutungs-Welten in Literatur, Film und Fernsehen*. Tübingen: Guntar Narr (= KODIKAS/CODE Ars Semeiotica. An International Journal of Semiotics, Volume 22, No. 1/2, 1999), 115-129.
- Pabst, Eckhard. *Qualität und „Mehrwert“: Strategien in der TV-Werbung*. Kiel 1994.
- Renner, Karl Nikolaus. „Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von Jurij M. Lotman“. In: Gustav Frank/Wolfgang Lukas (Hgg.). *Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft. Festschrift für Michael Titzmann*. Passau 2004, 357-381.
- Renner, Karl Nikolaus. „Handlung und Erlebnis. Zur Funktion der Handlung für das Erleben von Filmen“. In: Jan Sellmer/Hans J. Wulff (Hgg.). *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Marburg 2002, 153-173.
- Renner, Karl Nikolaus. „Zu den Brennpunkten des Geschehens. Erweiterung der Grenzüberschreitungstheorie: Die Extrempunktregel“. (= *diskurs film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie* 1, 1986), 115-130.
- Renner, Karl Nikolaus. *Der Findling. Eine Erzählung von Heinrich v. Kleist und ein Film von George Moore. Prinzipien einer adäquaten Wiedergabe narrativer Strukturen*. München 1983.
- Titzmann, Michael. *Strukturelle Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation*. München 1977.
- Wünsch, Marianne. „Vom späten ‚Realismus‘ zur ‚Frühen Moderne‘: Modell eines literarischen Strukturwandels“. In: Dies. *Realismus (1850-1890). Zugänge zu einer literarischen Epoche*. Kiel 2007, 337-359.
- Wünsch, Marianne. „Narrative und rhetorische Strukturen im Bild. Das Beispiel der Werbung“. In: Horst Brunner u.a. (Hgg.). *helle döne schöne. Versammelte Arbeiten zur älteren und neueren deutschen Literatur. Festschrift für Wolfgang Walliczek*. Göppingen 1999.

- Wünsch, Marianne u.a. *Das Wertesystem der Familienserie im Fernsehen*. Kiel 1996.
- Wünsch, Marianne. „Das ‚Ich‘ und sein ‚Weg‘: zur Konzeption der ‚Person‘. In: Dies. *Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890-1930). Definition. Denkgeschichtlicher Kontext. Strukturen*. München 1991, 227-251.
- Wünsch, Marianne. „Inszenierte Verführung. Zur Verfilmung von Arthur Schnitzlers *Reigen* durch Max Ophüls (1950)“. In: Klaus Kanzog (Hg.). *Der erotische Diskurs. Filmische Zeichen und Argumente (= diskurs film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie 3, 1989)*, 93-108.
- Wünsch, Marianne. „Wirkung und Rezeption“. In: Klaus Kanzog/Achim Masser (Hgg.). *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 4. Berlin 1984, 894-919.
- Wünsch, Marianne. „Das Modell der ‚Wiedergeburt‘ zu ‚neuem Leben‘ in erzählender Literatur 1890-1930“. In: Karl Richter/Jörg Schönert (Hgg.). *Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozess. Walter Müller-Seidel zum 65. Geburtstag*. Stuttgart 1983, 379-408.



# Red Submarines

Perspektiven auf die Sowjetunion und Russland im U-Boot-Film nach Ende des Kalten Krieges

Katja Kirste

## 1. Prolog: U-Boot-Filme im Kalten Krieg

Unter Wasser gelten keine Landesgrenzen. Nicht zuletzt deshalb ist das U-Boot im Film ein Objekt, das sich abseits jeglicher Staatlichkeit bewegt. In Filmen, die im Kalten Krieg gedreht wurden und auch in dieser Zeit spielen,<sup>1</sup> waren U-Boote jedoch Vertreter der beiden großen Machtblöcke, die zwar in internationalen Gewässern operieren, aber ihre jeweiligen Länder repräsentieren. Das U-Boot stellte damit einen „Quasistaat“<sup>2</sup> dar, in dem exterritorial die Wertvorstellungen und Konflikte des Heimatlandes verhandelt werden, aber der vor allem vor dem Hintergrund der nuklearen Bedrohung im Kalten Krieg die Aufrechterhaltung des Machtgleichgewichts zwischen den Blöcken garantieren sollte. So liefern sich in ICE STATION ZEBRA (John Sturges, USA 1968) die beiden Supermächte ein Rennen zum Nordpol – darunter ein amerikanisches Atom-U-Boot als Hauptschauplatz des Geschehens – um in den Besitz militärischer Geheimnisse zu gelangen. Zentrale Themen sind Spionage und Sabotage und die Frage, wer Freund und wer Feind ist.

In der Realität hatten Atom-U-Boote im Kalten Krieg auf beiden Seiten tatsächlich eine herausragende strategische Bedeutung für Spionage und Aufklärung. Dazu prädestinierte sie ihre lange Tauchzeit und die Möglichkeit, ihre eigenen Geräusche zu reduzieren. Die Operationen waren von strenger Geheimhaltung geprägt und wurden, teilweise bis heute, von der Öffentlichkeit kaum wahrgenommen.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Etwa ICE STATION ZEBRA (John Sturges, USA 1968); THE BEDFORD INCIDENT (James B. Harris, GB/USA 1965); ASSAULT ON THE WAYNE (Marvin J. Chomsky, USA 1971); THE FIFTH MISSILE (Larry Peerce, USA 1986).

<sup>2</sup> Siehe Johannes Pause, „Der Kalte Krieg und das Meer. Zur Erinnerungspolitik des U-Boot-Films“. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik, Jahrgang 11, 2020, Heft 2: *Das Meer als Raum transkultureller Erinnerungen*, S. 172.

<sup>3</sup> Siehe Linda M. Koldau, *Mythos U-Boot*, Stuttgart 2010, S. 55-63. Die Autorin bezieht sich auf das Buch von Christopher Drew/Sherry Sontag, *Jagd unter Wasser. Die wahre Geschichte der U-Boot Spionage*. Aus dem Amerikanischen von Diane von Weltzien. München 1999 (Original: *Blind Man's Bluff. The Untold Story of American Submarine Espionage*. New York 1998).

Gerade der U-Boot-Film<sup>4</sup> verbindet die Logik des Kalten Krieges mit der Faszination des Spionage-, Agenten- und Abenteuerfilms.<sup>5</sup> U-Boot-Filme sind, wenn sie in der Zeit des Kalten Krieges spielen, im engeren Sinn keine Kriegsfilme im Unterschied zu denen, die ihre Handlung im Zweiten Weltkrieg ansiedeln.<sup>6</sup> Nicht der Kampf und der Abschuss feindlicher Kriegsschiffe werden gezeigt, sondern brisante Situationen, die einen Krieg auslösen könnten. Durchgespielt bis zum apokalyptischen Ende wird solch eine Situation beispielsweise in *THE BEDFORD INCIDENT* (James B. Harris, GB/USA 1965), wo die Begegnung eines amerikanischen Zerstörers und eines sowjetischen U-Boots tatsächlich zu einer Atomexplosion führt.

Die U-Boot-Filme dieser Zeit reproduzieren die Zweiteilung der Welt durch eine klare Perspektivierung und lösen sie bis zu einem gewissen Grad wieder auf, indem sie Grenzüberschreitungen sichtbar machen (russische Überläufer, Spione und Saboteure). Dies gilt auch für Filme aus russischer Produktion wie der 1955 entstandene Science-Fiction-Film *ORI OKEANIS SAIDUMLOEBA*<sup>7</sup> (Konstantin Pipinaschwili, UdSSR 1955) zeigt, in dem auf einem sowjetischen U-Boot ein Spion sein Unwesen treibt. Dabei spielt es in diesem Fall keine Rolle, wer die feindliche Macht ist, für die er arbeitet, die Tatsache, dass es sie gibt, genügt. Verrat und die damit verbundenen Uneindeutigkeiten der Figuren und ihrer Motive sowie die Verrätselung der Handlung geben den Filmen des Spannungsgenres in der Zeit des Kalten Krieges ihre diskursive Struktur. Vor diesem Hintergrund ist es auch nur folgerichtig, dass das U-Boot selbst in die James Bond-Reihe, in der die Russen zumeist auf der Schurkenseite stehen,<sup>8</sup> Einzug gehalten hat, so in *THE SPY WHO LOVED ME* (Lewis Gilbert, GB 1977) oder *THE WORLD IS NOT ENOUGH* (Michael Apted, GB 1999).

---

<sup>4</sup> Weltweit gibt es mittlerweile mehr als 200 U-Boot-Filme. Ob sie ein eigenes Genre bilden, ist umstritten. Da insbesondere die filmische Verarbeitung des Ersten und Zweiten Weltkriegs den Korpus des U-Boot-Films geprägt hat, wird er zumeist als Subgenre des Kriegsfilms angesehen. Allerdings stimmt diese Zuordnung für viele Filme nicht. U-Boot-Filme weisen Elemente unterschiedlicher Genres auf und docken an das Action-, Abenteuer- und Science-Fiction-Kino an, können aber auch Drama, Katastrophenfilm oder Komödie sein. Das Spezifische am U-Boot-Film ist allerdings das Setting, also das U-Boot selbst. Es gibt zudem semantische und syntaktische Gemeinsamkeiten wie Hauptmotive (z.B. Konflikt zwischen dem Kommandanten und dem ersten Offizier, Katastrophe und Rettung der Besatzung), spezifische Rollentypen (z.B. Kommandant, erster Offizier, nicht-militärischer Beobachter, der junge Soldat, der Smutje) und narrative Konventionen (z.B. das Auslaufen, das Tauchen, Torpedoangriffe, Wassereinbruch), die die Zugehörigkeit zu einem Genre nahelegen. Siehe Koldau, *Mythos U-Boot*, S. 96-110. Wenn man U-Boot-Filme nicht als eigenes Genre ansieht, könnte man von einem Genrehybrid sprechen, in dem das Setting, also das U-Boot, den Korpus konstituiert.

<sup>5</sup> Siehe Pause, „Der Kalte Krieg“, S. 172.

<sup>6</sup> In der Zeit des Kalten Krieges sind eine Reihe an U-Boot-Filmen entstanden, die im Zweiten Weltkrieg spielen und sich erinnerungspolitisch mit ihm auseinandersetzen, an erster Stelle zu nennen ist *DAS BOOT* (Wolfgang Petersen, D 1981), aber auch Filme aus der zweiten Hälfte der 1950er Jahre wie *ABOVE US THE WAVES* (Ralph Thomas, GB 1955); *THE ENEMY BELOW* (Dick Powell, USA 1957); *HAIE UND KLEINE FISCHE* (Frank Wisbar, D 1957); *RUN SILENT, RUN DEEP* (Robert Wise, USA 1958).

<sup>7</sup> Deutscher Titel: *DAS GEHEIMNIS ZWEIER OZEANE*.

<sup>8</sup> So Rosa Klebb in *FROM RUSSIA WITH LOVE* (Terence Young, GB 1963); General Orlov in *OCTOPUSSY* (John Glen, GB 1983); Max Zorin in *A VIEW TO A KILL* (John Glen, GB 1985); Viktor Zokas alias Renard in *THE WORLD IS NOT ENOUGH* (Michael Apted, GB 1999).

## 2. U-Boot-Filme nach 1990 – Perspektivverschiebung und Aneignung des Fremden

Mit dem Ende des Kalten Krieges und der Auflösung der beiden Machtblöcke erodiert das Freund-Feind-Schema zunehmend, amerikanische und russische U-Boote im Film nähern sich buchstäblich einander an. Wenn in *THE HUNT FOR RED OCTOBER* (John McTiernan, USA 1990) die Crew eines amerikanischen Jagd-U-Boots an das sowjetische Atom-U-Boot andockt und das feindliche Terrain in friedlicher Absicht betritt, so geschieht das zwar unter der Prämisse, dass der Kommandant der *Red October* zu den Amerikanern überlaufen will, zeigt aber dennoch eine Annäherung, die in Filmen aus früheren Jahrzehnten nicht möglich gewesen wäre. Nicht nur die Begegnung des sowjetischen Atom-U-Boots mit den Amerikanern in der Diegese des Films ist bemerkenswert, auch im Verlauf der Genreentwicklung hat das U-Boot seit Ende des Kalten Krieges

[...] eine relativ einheitliche fiktionale Ausgestaltung erfahren [...], in der die Grenzen zwischen den großen machtpolitischen Blöcken und mithin auch jene zwischen ‚westlicher‘ und ‚östlicher‘ Kultur zu einem gewissen Grad verschwimmen. Russische und amerikanische Kommandanten geben in den Fiktionen ähnliche Befehle, sehen sich mit vergleichbaren Problemen konfrontiert und finden sich in Krisensituationen gleichermaßen in der Situation wieder, sich gegen die globalstrategische Vorgehensweise ihres eigenen Landes stellen zu müssen.<sup>9</sup>

Das gilt für den Film *HOSTILE WATERS* (David Drury, USA/GB/D 1997), der in den 1980er Jahren auf einem sowjetischen und einem amerikanischen Atom-U-Boot spielt. Beide kollidieren nach einem riskanten Manöver im Nordatlantik. Das sowjetische U-Boot ist so stark beschädigt, dass die Steuerung einer Atomrakete defekt ist, so dass sie jederzeit starten und ihr einprogrammiertes Ziel, eine amerikanische Großstadt, anvisieren könnte. Während die Crew versucht, den defekten Sprengkopf zu entschärfen, bereitet die amerikanische Besatzung sich darauf vor, das russische U-Boot zu versenken, bevor es seine Rakete abfeuern kann. Die Geschichte des Films, die auf einer wahren, geheim gehaltenen Begebenheit beruhen soll,<sup>10</sup> zeigt nicht nur, wie nah die Welt am Rande einer atomaren Katastrophe stand, sondern, wie ähnlich die U-Boot-Besatzungen auf der amerikanischen und der russischen Seite agierten. Die Fokussierung auf beide Seiten ohne eine erkennbar wertende Freund-Feind-Narration bei gleichzeitig hoher Spannung unterstreicht, dass die Gefahr, die von der russischen bzw. sowjetischen Seite ausgeht, nicht auf der Bösartigkeit der einzelnen beruht, schließlich wird auch die russische

<sup>9</sup> Siehe Pause, „Der Kalte Krieg“, S. 172f.

<sup>10</sup> Der Film basiert auf dem Buch *Hostile Waters* von Peter Huchthausen, Igor Kurdin und Robin White, die durch akribische Recherchen das Unglück auf dem sowjetischen Atom-U-Boot K-219 aufgedeckt haben, das am 3. Oktober 1986 stattgefunden hat. Peter Huchthausen, der mehrere Jahre als Marineattaché der USA in Moskau gearbeitet hatte, veröffentlichte auch die Geschichte der K-19, die später von Kathryn Bigelow verfilmt wurde. Siehe Koldau, *Mythos U-Boot*, 284ff.

U-Boot-Crew als rational handelnd gezeigt, sondern sie ergibt sich systemimmanent aus dem Konflikt der beiden Machtblöcke. Die Ost-West-Dualität wird damit auf die Ebene der Regierungen verlagert, wobei die U-Boot-Besatzungen beider Seiten gleichwertig eine große Verantwortung übernehmen, in diesem Fall für nichts Geringeres als das Schicksal der Welt.

Was den U-Boot-Film seit jeher und auch in den 1990er und 2000er Jahren ausmacht, ist die Konzentration auf Männerwelten, die auf den U-Booten selbst und im technisch-militärischen Kontext der Filme verhandelt werden. Frauen spielen zumeist nur am Rande als Ehefrauen oder Freundinnen eine Rolle, eine nennenswerte Präsenz erhalten sie nur in Thomas Vinterbergs Film *KURSK* (F/BE/ LU 2018), in dem die Frauen der verunglückten Besatzung des russischen Atom-U-Boots eine handlungstragende Funktion einnehmen, da sie um Informationen und die Rettung der Männer kämpfen. Die Gemeinschaft der U-Boot-Fahrer wird hier um deren Frauen und Kinder erweitert und damit zu einer Schicksalsgemeinschaft, die in Opposition zu den postsowjetischen Militärs steht. Diese durch das U-Boot verbundene Gruppe wird bereits in der Eingangsszene etabliert, als die Mannschaft der *Kursk* und ihre Familien zusammen die Hochzeit eines Kameraden feiern. Der Tod der Männer in einem der modernsten russischen U-Boote dieser Zeit, der zu einem schwimmenden Sarg wird, zeigt die Verwundbarkeit, aber auch den besonderen, herausgehobenen Status der Gemeinschaft, aber festigt sie zugleich über den Tod hinaus, was durch den christlichen Kontext der Trauerfeier ins Transzendente hinein reicht.



**Abb. 1 und 2:** *KURSK*, Hochzeitsfeier, 0:11:16, und Trauerfeier, 1:44:39, eigene Screenshots

Das Interesse der U-Boot-Filme nach dem Ende des Kalten Krieges an Männerkameradschaften zeigt sich auch in Kathrin Bigelows *K-19 – THE WIDOWMAKER* (Kathryn Bigelow, USA 2002), der ausschließlich auf einem russischen U-Boot spielt. Hier besteht die Gemeinschaft der U-Boot-Besatzung auch nach dem Ende des Kalten Krieges weiter und umfasst die Lebenden wie die Toten. Der Film *BLACK SEA* (GB/USA/RU 2014) des schottischen Regisseurs Kevin Macdonald dagegen mischt die Mannschaft und setzt auf einen Cultural Clash zwischen Briten und Russen, die sich auf einem ausgedienten U-Boot der russischen Schwarzmeerflotte auf engstem Raum mit Misstrauen begegnen, dennoch aber in einer Schicksalsgemeinschaft verflochten sind und existenzielle Kämpfe austragen. Waren im Kalten Krieg die Feinde auf unterschiedlichen U-Booten mit verschiedener Staatlichkeit verteilt, so treffen nun westliche und östliche Welt auf einem U-Boot aufeinander, ohne dass eine Verständigung möglich ist. 15 Jahre nach *THE HUNT OF RED OCTOBER* kehrt

sich die Perspektive um, nicht mehr Annäherung, sondern Fremdheit und Feindschaft bilden den Kern der Beziehung westlicher und russischer Protagonisten.

Eine Ausnahme im Korpus bildet *CRIMSON TIDE* (Tony Scott, USA 1995), der in den 1990er Jahren ausschließlich auf einem amerikanischen U-Boot spielt und die Narration der Filme aus dem Kalten Krieg aufgreift, also die Gefahr eines Atomkrieges durchspielt. Allerdings ist der Gegner nicht Russland als Staat, sondern ein russischer Nationalist, der eine Atomraketenbasis auf Kamtschatka besetzt und am Ende vom russischen Militär überwältigt wird (Mitte der 1990er Jahre konnte man sich nicht vorstellen, dass Russland als Staat eine Gefahr darstellen könnte). Der Fokus des Films liegt auf dem Konflikt des altgedienten weißen Kommandanten (Gene Hackman) und dem jungen schwarzen Ersten Offizier (Denzel Washington). Gezeigt wird die Ablösung des Kalten Kriegers durch einen neuen verantwortungsvollen Führungstypus im Militär. Der Film ist sowohl eine actionreiche Aktualisierung der Muster des Kalten Krieges als auch ein Nachruf auf denselben.

Dass im amerikanischen und europäischen U-Boot-Film nach dem Ende des Kalten Krieges Russland und retrospektiv die Sowjetunion in den Fokus rücken, ist auffallend. Nicht nur die Erinnerung an die Konfrontation der Machtblöcke wird filmisch verarbeitet wie in *HOSTILE WATERS* und *K-19 – THE WIDOWMAKER*, die zur Zeit des Kalten Krieges spielen, auch das Unglück des russischen Atom-U-Boots *Kursk* im Jahr 2000, also ein Ereignis, das zehn Jahre nach Ende des Kalten Krieges stattgefunden hat, rückt russische Protagonisten ins Blickfeld. Nicht jedes Mitglied der U-Boot-Besatzungen ist in den Filmen positiv gezeichnet, aber als Gruppe stehen sie in Opposition zur offiziellen sowjetischen bzw. russischen Macht- und Militärelite, die ausschließlich negativ konnotiert ist, da sie die eigenen Leute in Gefahr bringt, die mit einem technisch unausgereiften U-Boot aufs Meer geschickt werden bzw. denen die Rettung aus machtpolitischem Kalkül verweigert wird. Die Grenze in der Topografie der Filme verläuft nicht zwischen den Nationen, sondern innerhalb des russisch bzw. sowjetisch konnotierten semantischen Raumes. Damit teilt sich diese Welt in zwei Gruppen, wobei die Gruppe der U-Boot-Fahrer einen Opferstatus erhält, aus dem heraus sich ein Heldentum entwickelt, das sich nicht aus kriegerischer Auseinandersetzung mit einem Feind ergibt, sondern aus dem Kampf mit der eigenen Elite.

So erschließt sich auch, warum reale Ereignisse wie der Atomunfall auf dem sowjetischen U-Boot *K19* im Jahr 1961 oder der Untergang des Atom-U-Boots *Kursk* im Jahr 2000 die Grundlage für die Heldenerzählungen bilden. Die Unfälle stehen sinnbildlich für das Versagen des sowjetischen und russischen Machtapparats, der in der Retrospektive zum eigentlichen Feind wird, während die Fokussierung auf und die Identifizierung mit der U-Boot-Besatzung ein Sich-zu-eigen-Machen des Fremden andeutet und im Grunde eine Aneignung russischer Geschichte und Erinnerung durch die westliche Kultur darstellt. Das russische U-Boot verkörpert in diesen Erzählungen einen Raum des Widerständigen, Nicht-Angepassten und Heroischen – angefangen bei der Befehlsverweigerung in *HUNT FOR RED OCTOBER* bis hin zum Kampf ums Überleben in *KURSK* und fügt sich damit ohne Weiteres in die Genrekonventionen des amerikanischen und westlichen Kinos ein. Die ursprünglich ‚Anderen‘, als die die Russen im Kalten Krieg galten, sind von Fremden

zu Identifikationsfiguren geworden und damit dem Bereich des Eigenen zugeordnet. Der ehemalige Feind wird durch die Protagonistenrolle der U-Boot-Fahrer in einer Doppelperspektive gezeigt. Auf der einen Seite bilden die Mannschaft des U-Bootes und ihre Angehörigen eine Projektionsfläche für westliche Zuschauer, wie sie im Kino bislang amerikanischen und europäischen Protagonisten zustand. Durch die Besetzung der Rollen mit amerikanischen und europäischen Stars (u.a. Sean Connery, Harrison Ford, Liam Neeson, Matthias Schoenaerts, Léa Seydoux) gewinnt die russische Perspektive in der dargestellten Welt durch das Identifikationspotenzial mit den Figuren an Relevanz. Es findet genreinhärent eine Perspektivverschiebung von der Position der Fremdheit hin zum eigenen vertrauten kulturellen Raum statt. Dieser Perspektivwechsel, der auch an den Schauspielerpersönlichkeiten festgemacht werden kann, kennzeichnet eine Aneignung russischer Geschichte durch die westliche Populärkultur. Gerade der Rückgriff auf reale Ereignisse aus der sowjetischen und russischen Militärgeschichte kennzeichnet eine hegemoniale Eingemeindung der Erzählungen des Kalten Krieges in das populäre Kino, die nur möglich ist, weil die Geschichten der westlichen Öffentlichkeit nach dem Kollaps des sowjetischen Systems nunmehr zugänglich sind und ihre aktuelle Brisanz verloren haben. Die Spannung dieser Erzählungen ergibt sich aus der Ambivalenz zwischen Fremdheit und Wiedererkennbarkeit, aus dem Blick in verschlossene Welten (russische U-Boote) und einem Wertekomplex (Kameradschaft, Loyalität bis in den Tod), der Erzählungen in militärischen Kontexten seit jeher kennzeichnet<sup>11</sup> und gerade dem U-Boot-Film eigen ist.

In den 30 Jahren nach Ende des Kalten Krieges, also 1990 bis ca. 2020, sind sehr unterschiedliche U-Boot-Filme entstanden, die sich entsprechend ihres Produktionsdatums auf einer Skala ausmachen lassen, die von der Annäherung der Machtblöcke über die Identifizierung mit der russischen Perspektive bis hin zur Fremdheit zwischen westlichen und östlichen Welten reicht. Drei Filme sollen im Folgenden ausführlicher analysiert werden, die auf dieser Achse angesiedelt sind: *THE HUNT FOR RED OCTOBER*, *K-19 – THE WIDOWMAKER* und *BLACK SEA*.

### 3. Eroberer der neuen Welt – John McTiernans *THE HUNT FOR RED OCTOBER*

Es sind die kleinen Gesten, die auf Großes hindeuten. Als der russische Admiral Juri Iljitsch Padorin (Peter Zinner) einen Brief des U-Boot-Kommandanten Marko Ramius (Sean Connery) erhält, fällt ihm das Teeglas aus der Hand. Die Botschaft hat es in sich. Ramius, der gerade mit einem neuen Atom-U-Boot mit Namen *Red October* ausgelaufen ist, teilt seinem Vorgesetzten mit, dass er zu den Amerikanern überlaufen würde. Im Jahr 1984, als der Breschnew-Vertraute Konstantin Tschernenko Generalsekretär der KPDSU war und der Kalte Krieg noch seine Schatten auf die Welt warf, eine Ungeheuerlichkeit. Zumal das mit einem innovativen magneto-hydrodynamischen Antrieb, „Raupe“ genannt, ausgestattete U-Boot zum

---

<sup>11</sup> Siehe Katja Kirste, „Fliegen fürs Vaterland. Tod und Patriotismus in Fliegerfilmen – eine interkulturelle Perspektive“. In: Hans Krahl (Hg.), *Geschichte(n). NS-Film – NS-Spuren heute*. Kiel 1999. S. 75-96.

Geheimsten gehörte, was die sowjetische U-Boot-Flotte zu bieten hatte. Der Antrieb ermöglichte es dem gigantischen Unterwasserfahrzeug, das zur größten U-Boot-Klasse gehörte, die jemals gebaut wurde,<sup>12</sup> sich nahezu lautlos zu bewegen und, bestückt mit ballistischen Atomraketen, unbemerkt vom Sonar der Amerikaner bis kurz vor New York zu tauchen. Konzipiert für einen Erstschlag, muss die US-Regierung, die von dem CIA-Militärhistoriker Jack Ryan (Alec Baldwin), dem zweiten Hauptprotagonisten des Films, davon erfährt, von einer ernstzunehmenden Bedrohung ausgehen. Ein Jagd-U-Boot, die USS Dallas, wird auf *Red October* angesetzt. Aber auch die russische Atom-U-Boot-Flotte sticht in See, um das abtrünnige Unterwasserschiff zu vernichten. Eine aufreibende Jagd beginnt.

Ausgedacht hat sich die Geschichte des 1990 gedrehten Actionstreifens *THE HUNT OF RED OCTOBER* Tom Clancy in seinem gleichnamigen Debütroman von 1984, auf dem der Film basiert. Die Idee eines magnetohydrodynamischen Antriebs gab es bereits seit den 1960er Jahren, auch wenn bislang noch kein U-Boot damit ausgestattet wurde. Die Technik ist Fiktion, aber die Geschichte eines Ungehorsams in der sowjetischen Marine ist von einem wahren Vorfall inspiriert, der Meuterei auf der Fregatte *Storoschewoi* im Jahr 1975. Ausgerechnet nach einer Vorführung des Revolutionsfilms *PANZERKREUZER POTEMKIN* (Sergei Eisenstein, UdSSR 1925, OT: *BRONENOSSEZ POTJOMKIN*) nahm der Politoffizier des Marineschiffs den Kapitän gefangen, um das Abweichen der Kommunistischen Partei von Idealen Lenins anzuprangern.<sup>13</sup>

Zum Ende des Kalten Krieges war es nicht verwunderlich, dass eine Erzählung wie die von *Red October* und seinem charismatischen Kommandanten, der im Übrigen kein Russe, sondern Litauer ist, in den Hollywood-Mainstreamfilm Eingang fand. Mit der realen Annäherung der Machtblöcke, nicht zuletzt ausgelöst durch Michail Gorbatschows *Perestroika*, war es auch in der kulturellen Fiktion nur logisch, dass ein hoher Repräsentant der sowjetischen Machtelite – der ein U-Boot-Kommandant nun einmal angehört – den Schulterschluss mit dem Feind, den Amerikanern sucht, und damit die größtmögliche Kritik am eigenen Regime übt. Im Film begründet Ramius seinen Seitenwechsel damit, dass das U-Boot zu einer Erstschlagswaffe geworden sei und er keinen Krieg auslösen wolle.

Doch auch die Strahlkraft Amerikas spielt für den Entschluss, überzulaufen, eine nicht unwesentliche Rolle. So träumt der erste Offizier Borodin (Sam Neill) davon, in Montana zu leben, Kaninchen zu züchten und mit einem Wohnmobil ohne Restriktionen frei durch das Land zu fahren. Freiheit, Natur und ein einfaches Leben – das ist das genaue Gegenteil der militärischen Logik des Gehorsams und der Befehlsstrukturen in den hochtechnisierten Welten, die das Leben auf einem U-Boot kennzeichnen. Die Sehnsucht danach fühlt auch Ramius: „I miss the peace of fishing like when I was a boy. Forty years I've been at sea. A war at sea. A war with no battles, no monuments.“<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Vorbild für *Red October* sind die U-Boote des sowjetischen Projektes 941 (NATO-Bezeichnung: Typhoon-Klasse). Siehe Wikipedia-Artikel „Projekt 941“ (=https://tinyurl.com/28ra8qxg, Abruf am 15.02.2025).

<sup>13</sup> Siehe Wikipedia-Artikel „Storoschewoi“ (=https://tinyurl.com/2afeanxn, Abruf am 15.02.2025).

<sup>14</sup> John McTiernan, *THE HUNT FOR RED OCTOBER*. Paramount Pictures 1990, Filmminute 01:17:50.

Der Kalte Krieg, beschrieben als Krieg ohne Schlachten und Denkmäler, erscheint aus der Sicht eines Militärs als sinnlos und geht zum Zeitpunkt der Entstehung des Films seinem Ende zu. Anders als Borodin, der im actiongeladenen Finale von einem Saboteur, der sein Unwesen auf dem U-Boot treibt, erschossen wird, wartet auf Ramius ein Leben im Westen. Seine gefahrvolle Fahrt durch den Atlantik endet auf dem amerikanischen Kontinent im Penobscott River in Maine. Es gibt kein Zurück mehr. Seine Fahrt knüpft damit an das Narrativ der explorativen Seefahrt an,<sup>15</sup> auf das Ramius Bezug nimmt, wenn er an die frühen Eroberer Amerikas erinnert: „When he reached the New World, Cortez burned his ships. As a result his men were well motivated.“<sup>16</sup>

Neben Cortez bezieht sich Ramius auch auf Christoph Kolumbus, der als Entdecker des amerikanischen Kontinents gilt. Die Parallelsetzung seiner Ankunft in Amerika mit den Entdeckungen und Eroberungen der Neuen Welt verortet das Geschehen in einem semantischen Kontext, der unkritisch auf den Gründungsmythos Amerikas als Eroberungserzählung Bezug nimmt und seine Aktion in eine Reihe mit den historischen Figuren, die für die Entdeckung des amerikanischen Kontinentes stehen, stellt. Ramius wiederholt demnach mit seiner abenteuerlichen Fahrt das, was Jahrhunderte zuvor Kolumbus und andere Europäer unternommen haben. Die ‚Entdeckung‘ Amerikas durch einen sowjetischen U-Boot-Kommandanten bekommt in diesem Zusammenhang ein Gewicht, das die Veränderung der Kräfteverhältnisse der Welt anzeigt. Stellt doch das Meer seit dem antiken Epos Odyssee einen zentralen Topos, wenn nicht gar einen Ursprungsmythos der westlichen Kultur dar.<sup>17</sup> Der Osten entdeckt den Westen, die Dualität der Welt scheint aufgehoben. Wenn das U-Boot am Ende auftaucht, ist nicht nur die Gefahr vorüber, es ist auch eine Freundschaft zwischen Ryan und Ramius, dem Amerikaner und dem Litauer geknüpft.<sup>18</sup> Beide stehen auf der Brücke im Freien nebeneinander, schauen auf die Landschaft und unterhalten sich über das Fischen. „Welcome to the New World, Sir“,<sup>19</sup> sagt Ryan. Und auf der Tonebene erkling schließlich ein russisches Lied mit der Refrainzeile „Doswidanija Rodina“<sup>20</sup> – was bedeutet: Auf Wiedersehen Heimat.

Bevor Ramius und Ryan in der idyllischen Landschaft Maines angekommen sind, haben beide jedoch eine Heldenreise zu bewältigen. Während Ramius sich wie ein sowjetischer Odysseus mit Seekarten durch die Unterwasserlandschaft des Atlantiks navigiert, das U-Boot gegen Torpedos verteidigt und einen Saboteur, der den

---

<sup>15</sup> Siehe Irina Gradinari, „Memory Meets Sea“. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik, Jahrgang 11, 2020, Heft 2: *Das Meer als Raum transkultureller Erinnerungen*, S. 11.

<sup>16</sup> John McTiernan, *THE HUNT FOR RED OCTOBER*. Paramount Pictures 1990, Filmminute 00:45:40. Hernán Cortés oder Cortez war ein spanischer Konquistador, der 1519 das Aztekenreich im heutigen Mexiko eroberte. Siehe Wikipedia-Artikel Hernán Cortés. Siehe Wikipedia-Artikel „Hernán Cortés“ (=https://tinyurl.com/yalt89ts, Abruf am 11.03.2025).

<sup>17</sup> Siehe Gradinari, „Memory Meets Sea“, S. 11.

<sup>18</sup> Freundschaften zwischen Amerikanern oder Engländern und Russen finden sich auch in anderen Filmen der 1980er Jahre wie in *GORKY PARK* (Michael Apted, USA 1983) oder *THE RUSSIA HOUSE* (Fred Schepisi, USA 1990).

<sup>19</sup> John McTiernan, *THE HUNT FOR RED OCTOBER*. Paramount Pictures 1990, Filmminute 02:05:54.

<sup>20</sup> TFA, 02:06:10.

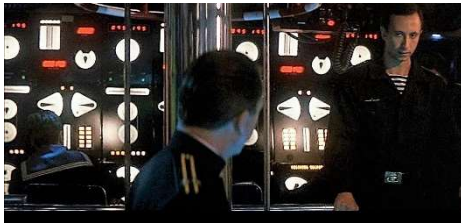
Atomtrieb des Schiffes zerstören will, finden muss, hat Ryan eine andere Aufgabe. Als Militärgeschichtler, der für die CIA arbeitet, ist er ein Schreibtischtäter und in der Logik eines Actionfilms noch kein richtiger Held. Zu diesem muss er im Laufe der Handlung gemacht werden. Mit seiner auch der amerikanischen Regierung vorgetragenen Theorie, dass Ramius keineswegs die USA angreifen, sondern überlaufen will, wird er in das Geschehen hinein katapultiert und zu einem Actionhelden wider Willen, der seine Ängste, z.B. Flugangst und die Angst vor bewaffneten Auseinandersetzungen, überwinden muss. Um auf das amerikanische Jagd-U-Boot zu gelangen und den dortigen Kommandanten von seiner These, dass Ramius keine Bedrohung darstellt, zu überzeugen, seilt er sich in einer halsbrecherischen Aktion von einem Hubschrauber ab. Mehr noch, er ist derjenige, der zusammen mit dem U-Boot-Kommandanten an Ramius U-Boot andockt und in die sowjetische Welt hineingeht, um schließlich auch den Saboteur zur Strecke zu bringen.

Nicht nur Ramius bewegt sich auf Amerika zu und dringt schließlich auf dem Fluss in Main in den Kontinent ein, auch Ryan ist durch das Betreten des sowjetischen U-Boots in das Territorium des Gegners eingedrungen. Diese doppelte topografische Penetration ist zentral für die Ereignishaftigkeit der Narration. Für Ryan stellt jedoch das U-Boot einen Extremraum dar, den er wieder verlässt, um schließlich zu seiner Familie und in sein gewohntes Leben zurückzukehren. Ramius bleibt in dem Raum, in den er eingedrungen ist, nicht jedoch, um ihn für sein Land zu erobern, sondern um selbst ein sinnvolles Leben nach westlichen Werten zu führen. Die Aufhebung der geopolitischen Logik des Kalten Krieges wird durch diese Geste überdeutlich und sie zeugt auch (ein wenig) von der damals verbreiteten amerikanischen Hybris, dass der Westen attraktiver und stärker ist als der Osten, wenn sich auch die Protagonisten auf Augenhöhe begegnen.

Unter dem Meer befindet sich ein Natur- und Landschaftsraum, der durch Seekarten bereits vermessen wurde, aber nicht zur High-Tech-Welt der Zivilisation gehört. Letztere hat ihren Platz im Inneren der U-Boote, die, ausgestattet mit der neuesten Technik, ein von Menschen geschaffener und gestalteter Raum ist. Das U-Boot gleicht einem künstlichen Organismus, der ohne Verbindung zur Außenwelt funktioniert und in dem eigene Gesetze gelten. Der Innenraum der *Red October* (s. Abb. 3) wirkt labyrinthisch, nicht zu definieren und bietet dem Zuschauer keine Orientierung. Er erscheint clean, ist voller künstlicher Lichter, die keinem einzelnen Instrument zuzuordnen sind, mal scharf, mal unscharf sind. Blinkende Metalle erzeugen einen geradezu aseptischen Eindruck, kein Schmutz, keine Spuren von Arbeit. Das Innere der *Red October* erscheint als ein artifizieller Raum, als topografische Struktur aus einer anderen Welt, ähnlich dem Inneren eines Raumschiffes und weist damit eine Nähe zum Science-Fiction-Genre auf.

Von außen betrachtet ist das U-Boot jedoch der Naturwelt zugehörig, lautlos wie ein gigantischer Wal gleitet die *Red October* durch die Unterwasserwelt des Atlantiks. Auch das kleinere amerikanische U-Boot gleicht in der Außenperspektive einem Unterwasserlebewesen. Im Kampf mit dem sowjetischen U-Boot, das die *Red October* zerstören will und in den es zur Rettung eingreift, springt es wie ein Buckelwal aus dem Wasser (s. Abb. 4) – *Walewatcher* sind die sowjetischen Matrosen des U-Bootes, die auf einem amerikanischen Militärschiff stehen, da Ramius

den Großteil der Besatzung zuvor aufgrund eines vorgetäuschten Atomunfalls evakuieren ließ. Der Blick der Männer ist von Erstaunen geprägt über ein Ereignis, das augenscheinlich Technik zu Natur werden lässt und das U-Boot als lebendigen Organismus imaginiert.



**Abb. 3 und 4:** THE HUNT FOR RED OCTOBER, im Inneren der *Red October*, 0:58:58; aufsteigendes U-Boot, 2:00:20, eigene Screenshots

Unter der Oberfläche des Actiongenres und eines politisch-menschlichen Dramas am Ende des Kalten Krieges öffnet der Film auch einen Diskursraum über das Verhältnis von Technik und Natur. Der idyllische Naturraum am Ende verbunden mit der Sehnsucht nach einem einfachen Leben indiziert, welchem Bereich die Sympathien des Films wirklich gelten. Das gigantische technische Wunderwerk des Atom-U-Boots wird zwar als faszinierend inszeniert, aber es erscheint nicht als der natürliche Lebensraum der Menschen, sondern als ein Extremraum, den es wieder zu verlassen gilt. Das U-Boot am Ende der 1980er Jahre hat in dieser Sichtweise seine Funktion aus dem Kalten Krieg verloren.

#### 4. Identifikation mit den ‚Anderen‘ – Kathryn Bigelows *K-19 – THE WIDOWMAKER*

„All compartments report readiness.“<sup>21</sup> Der Befehl des U-Boot-Kapitäns Polenin (Liam Neeson) ist eindeutig und präzise. Wie ein Räderwerk greift eine Aktivität in die andere. Eine Lampe leuchtet grün, Moskau hat den Befehl zum Abschuss der Atomrakete bestätigt. Schalter werden umgelegt, die Rakete betankt. Der Countdown läuft. Doch kurz vor dem Abschuss meldet der Funkoffizier feindliche Torpedos, die sich dem Boot nähern. Die Spannung steigt ins Unerträgliche. Plötzlich sprühen Funken aus den Messgeräten, ein Kurzschluss im Zündungsablauf. Entnervt ruft der Kapitän: „The drill ist over“,<sup>22</sup> die Übung sei beendet.

Kathryn Bigelow legt in den ersten Minuten eine falsche Fährte, präsentiert eine hochdramatische Szene, die sich als Übungssituation herausstellt, und von der man doch weiß, dass sie die Blaupause für einen Ernstfall ist. Unvermittelt führt die erste Szene in das klaustrophobische Innere des U-Bootes. Die Kamera durchfährt alle Abteilungen, nimmt im Sekundentakt eine andere Perspektive ein und erfasst die Besatzungsmitglieder, die durch die engen, mit blinkenden Messgeräten vollgestopften Gänge laufen. Die dramatische Musik von Klaus Badelt, gespielt vom Petersburger Kirow-Orchester, peitscht die Handlung voran. Mit *K-19* wagte

<sup>21</sup> Kathryn Bigelow. *K-19 – THE WIDOWMAKER*. Constantin Film 2002, Filmminute 00:01:45.

<sup>22</sup> TfA, 00:04:23.

sich Kathryn Bigelow im Jahr 2002 in eine unbestrittene Männerdomäne vor,<sup>23</sup> den U-Boot-Film, und das keinesfalls, um das Genre zu hinterfragen oder subversiv, um nicht zu sagen submarin, zu unterlaufen.

K-19 nimmt die Genreregeln ernst und verhehlt nicht, dass es andere U-Boot-Filme vorher gab. Aber etwas ist anders: Vor allem für ein amerikanisches Publikum gedreht, zeigt K-19 keine amerikanischen Helden wie einige Jahre zuvor Tony Scotts CRIMSON TIDE (USA 1995). Die U-Boot-Fahrer sind Russen, vom Kapitän bis zum einfachen Bootsmann. Die ‚Anderen‘, die jahrzehntelang als Feinde verteufelt wurden, bieten sich dem Publikum zur Identifikation an. So sagt Kathryn Bigelow selbst:

The excitement and the challenge of this subject for me as a filmmaker has always been to induce an American audience to become the ‘Other’, to identify with the mindset of a group of people who for decades they had regarded as the ‘Enemy.’<sup>24</sup>

Die Identifikation sollte umso leichter fallen, als die beiden Protagonisten von Hollywoodstars gespielt werden: Den Kapitän des russischen U-Bootes Mikhail Polenin, der nach der missglückten Übung zum ersten Offizier degradiert wird, verkörpert Liam Neeson. Der neue Kapitän und Polenins Gegenspieler Alexei Vostrikov wird von Harrison Ford dargestellt, der seine Rolle mit einem pseudo-russischen Akzent spielt, ein Verfremdungseffekt, der dem englischsprachigen Publikum das Signal gibt, dass sich hier wirklich der Fremde als Projektionsfläche anbietet.

K-19 erkundet den Kalten Krieg aus der Perspektive des ehemaligen Feindes. Historisch belegter Ausgangspunkt für das überstürzte Handeln der russischen Generäle, die die K-19 Anfang der 1960er Jahre auf ihre Mission schicken, obwohl die Technik noch nicht ausgereift ist und zur Genüge getestet wurde, ist die Angst vor der Überlegenheit der Amerikaner und damit vor einem Angriffskrieg.

Was könne die Amerikaner davor abhalten, Moskau und Leningrad zu zerstören, fragt ein Marschall, als Vostrikov im Moskauer Generalstab seinen Auftrag zum Abschuss einer Testrakete erhält. Nur eines: Die sichere Gewissheit, dass ein atomarer Gegenschlag erfolgen könnte. Die K-19 sollte den Beweis erbringen, dass die Russen mit ihren Atomraketen in der Lage wären, amerikanisches Territorium zu erreichen. Die Aggressoren werden auf der Seite der Amerikaner verortet. Der Perspektivwechsel, den der Film vornimmt, macht deutlich, wie konstruiert Feindbilder sind. Wie die sowjetische Propaganda das Bild von Amerika prägte, beziehungsweise, wie Amerikaner glauben, dass die Russen sie zur Zeit des Kalten Krieges gesehen haben, zeigt eine Szene des Films. Geschickt verknüpft der Politoffizier der K-19 in einer Propagandaveranstaltung auf dem Boot Filmbilder des

---

<sup>23</sup> Auch ihre nachfolgenden Filme spielen in der Welt des Militärischen, so der Oscar-prämierte Film THE HURT LOCKER (USA 2008) über den Irakkrieg und ZERO DARK THIRTY (USA 2012) über die Ergreifung Osama bin Ladens. Der Titel des Films, „The Widowmaker“, bezieht sich auf eine Aussage eines Matrosen, als beim Stapellauf die Sektflasche nicht am U-Boot-Körper zerschellt. Ein böses Omen, fürchtet er, solche Schiffe seien *Widowmaker*, also Witwenmacher.

<sup>24</sup> Peter Huchthausen, *K-19 – The Widowmaker. The Secret Story of the Soviet Nuclear Submarine*. Washington, D.C. 2002, S. 202.

Wahlkampfes von Richard Nixon aus dem Jahr 1960, die ein attraktives Amerika voller Luxus und schönen Frauen zeigen, mit Bildern des Ku Klux Klan, prügelnden Polizisten und einer Atomexplosion.

Wirkliche Amerikaner kommen erst am Ende des Films und nur am Rande vor und werden aus der Perspektive der U-Boot-Besatzung gezeigt: Amerikanische Hubschrauber umkreisen das Boot, auf dessen Deck sich ein Großteil der Matrosen aufhält, weil das Innere radioaktiv verseucht ist. Selbst völlig angeschlagen und rettungsbedürftig stecken die Russen den amerikanischen Soldaten, die Fotos machen, nur ihre nackten Hintern entgegen und liefern sich provokativ ihren Blicken aus. Doch sind sie die eigentlich Beobachtenden, die Subjekte der Geschichte. Ihre Perspektive strukturiert den Film. So wundert es nicht, dass die Umkehrung keinesfalls dazu führt, nun die Amerikaner als Feinde zu sehen. In der Ideologie des Kalten-Krieges sind sie es natürlich, die Ideologen des Systems kommen im Film aber nur als Randfiguren vor. Der wirkliche Feind, das macht der gesamte Film deutlich, liegt nicht außen, sondern im Inneren. Als während der Raketenübung die Technik durch einen Kurzschluss versagt, ereifert sich Polenin, man müsse erst die Schlamperei bekämpfen, bevor man Krieg führen könne. Diese Äußerung kostet ihn zwar seinen Kapitänsstatus, bewahrheitet sich aber im Verlauf der Handlung, als durch den Reaktorunfall die Besatzung verstrahlt wird. Der Störfall ist das eigentliche Ereignis des Films, nicht die Auseinandersetzung mit den Amerikanern. So bleibt die Perspektive systemimmanent, der Blick der Regisseurin richtet sich nach innen, in eine sowjetische Männerwelt, die durch Begriffe wie Kameradschaft, Ehre und Mut geprägt ist, Werte, die in amerikanischen Filmen bislang amerikanischen Helden vorbehalten waren.

Für ihre Geschichte reiste Bigelow in die ehemalige Sowjetunion, sogar nach Murmansk, den Hafen der U-Boot-Flotte, wo sie auf der originalen K-19 stand, sprach mit ehemaligen Besatzungsmitgliedern und besuchte die Witwe des wirklichen Kapitäns der K-19, Nikolai Satejev, dessen Aufzeichnungen die Grundlage für den Film bilden. Die geheim gehaltene Geschichte der Katastrophe der K-19, die sich am 4. Juli 1961, ein Jahr vor der Kuba-Krise, ereignete, konnte erst nach Ende des Kalten Krieges erzählt werden. Kathryn Bigelow erfuhr 1996 von den Ereignissen. Der TV-Sender National Geographic, der auch Bigelows Film später mitproduzierte, zeigte eine britische Dokumentation über die Vorfälle. K-19 war das erste sowjetische atomgetriebene U-Boot, das mit Nuklearraketen ausgestattet war. Obwohl technisch noch nicht ausgereift, wurde es 1961 auf seine erste Fahrt geschickt, um im Eismeer unweit der amerikanischen Küste einen Raketentest durchzuführen, der die Überlegenheit der sowjetischen Atom-U-Boote demonstrieren sollte. Am 4. Juli kam es vor der Küste Grönlands zu einem verheerenden Störfall an einem der beiden Reaktoren. Ein Leck im Primärkühlkreislauf drohte zu einer nuklearen Kettenreaktion zu führen. Mehrere Besatzungsmitglieder versuchten im verseuchten Maschinenraum das defekte Kühlsystem zu reparieren. Doch ohne Erfolg. Schließlich wurde die hoch verstrahlte Besatzung von einem konventionellen dieselbetriebenen U-Boot aufgenommen. Sieben Menschen starben an ihrer Verstrahlung. Die Krebsrate unter den Überlebenden war hoch.

Nicht ungewöhnlich für U-Boot-Filme ist der Konflikt zweier Führungsfiguren, den Bigelow und ihr Drehbuchautor Christopher Kyle, ein New Yorker Dramatiker, in den Mittelpunkt der Handlung rücken. Da ist zum einen Mikhail Polenin, ehemals Kapitän der K-19, der nach der missglückten Raketenübung zum 1. Offizier degradiert wird. Die Mannschaft liebt ihn und folgt ihm bedingungslos. Sein Führungsstil ist nicht autoritär, er sorgt sich um seine Männer und wird von Offizieren und Matrosen gleichermaßen geschätzt und respektiert. Ganz anders der neue Kapitän Alexej Vostrikov. Er kommt von außen in die Gemeinschaft und führt das Boot mit Härte und unerbittlicher Strenge. Obwohl treuer Gefolgsmann des sowjetischen Systems, warnt er die Generäle, die K-19 sei womöglich noch nicht reif für solch einen Einsatz. Gegenüber Polenin und der Mannschaft gibt er sich hart. Trotz fehlender Bauteile müsse das Schiff den Zeitplan einhalten. Er treibt die Besatzung an.



**Abb. 5:** K-19 – THE WIDOWMAKER, Vostrikov und Polenin, 0:26:49, eigener Screenshot

Der Konflikt mit Polenin eskaliert bereits vor Auslaufen des U-Bootes, als Vostrikov den erfahrenen Reaktoroffizier wegen Trunkenheit entlässt und die Urlaube der Mannschaft streicht. Auf See ruft der neue Kapitän eine Übung nach der anderen aus, Feuer, Stromausfall, Wassereinbruch, Chemikalienbrand im Maschinenraum, simulierter Torpedoabschuss. Offen kommt es zur Konfrontation zwischen Polenin und Vostrikov, als letzterer den Befehl gibt, das Boot bis zur Belastungsgrenze von 300 Metern zu tauchen und gleich im Anschluss ein Notauftauchen durch die Eisschicht befiehlt. Die Szene ist in die Handlung eingebettet, bedient aber auch die Schaulust des Genres: Surrend gleitet das Boot durch eisblaues Wasser, es taucht so tief, wie die Messgeräte anzeigen können, so dass die Außenwände eingedrückt werden und knallende Geräusche von sich geben. Die Belastbarkeit des Materials wie auch der Besatzung werden getestet, auch dies wieder eine Übung. Die Kamera zelebriert das Boot geradezu als phallisches Objekt. Bei seinem Auftauchen steigt es erektionsartig nach oben. Danach werden die Raketen fertiggemacht zum Abschuss. Wie in der Übungsszene am Anfang läuft der Countdown, doch diesmal klappt alles. Die Nuklearwaffe, allerdings ohne Sprengköpfe, fliegt mit einem Feuerschweif in den Himmel über dem Ozean. Den Vorwurf Polenins, die Mannschaft unnötig in Gefahr gebracht zu haben, kontert Vostrikov mit der Aussage, er habe

das Boot und die Männer an ihre Grenzen geführt, um zu wissen, wo ihre Grenzen liegen. Diese 120 Männer wären jetzt eine Mannschaft, weil sie ein für unerreichbar gehaltenes Ziel schließlich doch erreicht hätten. Das nächste Mal würden sie ihre Grenzen überschreiten und in den Tod gehen, denn das sei ihre Pflicht. An dieser Stelle greift der Film einen gängigen Topos des U-Boot-Films auf, denn in Filmen wie *THE ENEMY BELOW* (Dick Powel, USA 1957) oder *DAS BOOT* (Wolfgang Peterson, D 1981) wird solches Testen bis an die Grenzen zelebriert.

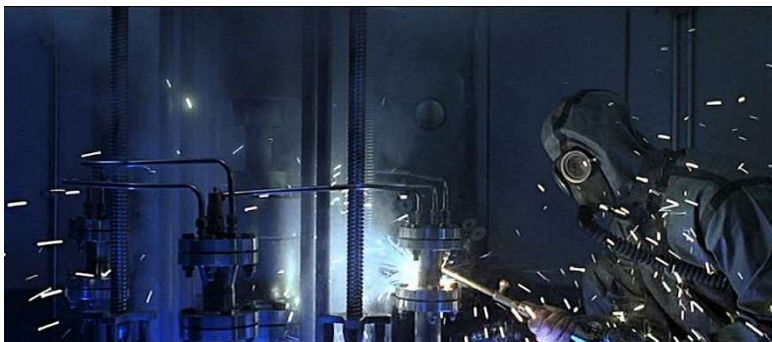
Vostrikov ist tief in der Ideologie einer soldatischen Gemeinschaft verwurzelt: Pflichterfüllung, Kameradschaft und Opferbereitschaft zeichnen diese Haltung aus. Den Tod kalkuliert er ein, die Bereitschaft, sein Leben zu opfern, ist in der soldatischen Männergemeinschaft eine Tugend, die Filmen und Texten mit militaristischen Skripten eigen ist.<sup>25</sup> Dass Bigelow dieses Wertesystem aufruft, ist irritierend und plausibel zugleich. Spielt sie doch das Thema ‚Opferbereitschaft bis zum Tod‘ durch. Was treibt Männer wie Vostrikov an, Grenzen auszutesten? Die Technik bis zum Äußersten herauszufordern genauso wie sich selbst und die Mannschaft? Dass diese Haltung nicht die allein gültige ist, zeigt Polenin. Ihm ist am Wohlergehen der Offiziere und Matrosen gelegen, er will niemanden in Gefahr bringen. Ist er der gute Vater, so wird Vostrikov als der böse und strenge Vater entworfen. Bigelow geht es nicht darum, zu entscheiden, welche Haltung die richtige ist. Ideologiekritik liegt ihr fern. Ihr Interesse richtet sich auf den Konflikt der Männer. Gemeinsam ist beiden Figuren, dass sie aus den Matrosen und Offizieren eine funktionierende Männergemeinschaft formen und aufrechterhalten wollen, nur mit anderen Mitteln. Die schärfste Sanktion im Film erfährt derjenige, der diese Gemeinschaft aufkündigt, der das Zusammenspiel von Vaterfigur und Untergebenen stört. Als einer der Offiziere eine Meuterei gegen Vostrikov anzettelt und ihn absetzen will, schlägt sich Polenin auf die Seite des Kapitäns. Trotz aller Differenzen respektiert er die strenge Vaterfigur, die Auseinandersetzung mit ihm ist hart, die Loyalität trotzdem groß.

Wird auch die Technik des U-Bootes an ihre Grenzen geführt, sie damit beherrschbar gemacht, so gibt es doch einen Bereich auf dem Boot, der sich den Männern entzieht. Die beiden Atomreaktoren befinden sich tief im Inneren des U-Boots und im Zentrum der topografischen Filmstruktur. Sie treiben die K-19 an und sind doch für die Mannschaft unbegreiflich – ein Nicht-Begreifen, das ideologisch überformt ist und den jungen Reaktoroffizier Vadim (Peter Sarsgaard), der frisch von der Akademie angeheuert wurde, zu der Aussage treibt: „This ist the future, Pawel, cars that never need refueling, free power for every family, maybe travels to the planets, it’s a privilege to be a part of this future.“<sup>26</sup> Christliche Symbole, wie das Kreuz, das sein Mitarbeiter Pavel (Christian Camargo) immer bei sich trägt, haben in einer Zeit der absoluten Technik- und Fortschrittsgläubigkeit keinen Platz. Doch die Katastrophe zerstört diesen Glauben restlos. Die Atomtechnik erhält etwas Dämonisches, nicht zu Beherrschendes. Die Wirklichkeit sieht anders aus als das, was Vadim auf der Offiziersschule gelernt hat. Die Wirklichkeit – das ist der Störfall. Den Moment des Reaktorunfalls erfasst der Film präzise: Eine lange durch

<sup>25</sup> Siehe Kirste, „Fliegen fürs Vaterland“, S. 75-96.

<sup>26</sup> Kathryn Bigelow. K-19 – THE WIDOWMAKER. Constantin Film 2002, Filmminute 00:28:09.

kaum sichtbare Schnitte strukturierte Kamerafahrt führt in einer sogartigen Bewegung die Brennstäbe entlang ins Innere des Reaktors zum Kühlsystem (s. Abb 6), aus dem in einer Fontäne Wasser herausschießt. Das, was dem Zuschauer vor Augen geführt wird, kann die Mannschaft nicht sehen. Doch zeigen die Messgeräte unmissverständlich den Störfall an: Druckabfall, die Temperatur steigt dramatisch an, es besteht die Gefahr einer Kettenreaktion. Eine Atomexplosion, ungleich stärker als die in Hiroshima, könnte die Folge sein. Der Ausbruch des 3. Weltkrieges wäre nicht unwahrscheinlich. Die einzige Möglichkeit, die ultimative Katastrophe zu verhindern, ist, die Trinkwasservorräte mit dem Kühlsystem zu verbinden und so frisches Wasser zuzuführen. Sechs blutjunge Matrosen werden bestimmt, die zu zweit jeweils zehn Minuten ins Innere des Reaktors vordringen sollen, um dort Schweißarbeiten auszuführen. Niemand kann einschätzen, wie die Radioaktivität auf ihre Körper wirkt. Sie stellen Mutmaßungen an: Das Haar falle aus, sagt der eine. So schlimm werde es nicht werden, antwortet der andere. Nicht einmal Strahlenschutzanzüge sind an Bord vorhanden. Ausgerüstet nur mit konventioneller Schutzkleidung und Gasmasken, die vor radioaktiver Strahlung genauso schlecht schützen wie Regelmäntel, begeben sich die ersten auf ihren Weg in das Innere des Reaktors. Nichts ist mehr zu spüren von Fortschrittsglauben, stattdessen eine große Angst und Ratlosigkeit. „May god be with you“,<sup>27</sup> sagt der Kapitän, erstaunlich für den ideologisch geschulten Führer eines sowjetischen U-Bootes.



**Abb. 6:** K-19 – THE WIDOWMAKER, Im Inneren des Reaktors, 1:11:11, eigener Screenshot

Im Angesicht des Todes kommen in einer atheistischen Welt religiöse Zeichen zur Geltung. Der Gang durch die Schleuse zelebriert der Film als sakral aufgeladenen Opfergang: Kirchenglocken, gefolgt von geistlicher Musik mit einer über allem schwebenden Frauenstimme,<sup>28</sup> begleiten den Gang der Männer, ein langsames schweres Schreiten in einem Raum wie aus Filmen Andrej Tarkowskis, nach einigen Minuten illuminiert vom kalten blauen Licht des Schweißgerätes. Als sich die schwere Schleusentür nach zehn Minuten wieder öffnet, sind die jungen Männer Todgeweihte. Sie müssen sich übergeben, die Haut ist verbrannt. Bald wird klar,

<sup>27</sup> TFA, 01:08:57.

<sup>28</sup> Zur Funktion der Musik in K19 – THE WIDOWMAKER siehe Koldau, *Mythos U-Boot*, S. 255-259.

dass sie sterben werden. Ihren Anblick verkraftet der junge Reaktoroffizier Vadim nicht. Er, der als nächster gehen soll, bricht zusammen, weint wie ein Kind.

Vadims Angst ist die eines Wissenden. Er weiß, dass sein Leben danach zerstört sein wird, weiß, dass er seine Freundin Katja nicht heiraten kann. Sein Zusammenbruch ist ein verzweifelter Versuch, der Schicksalsgemeinschaft der Männer, die zu einer Todesgemeinschaft geworden ist, zu entkommen. Umso kompromissloser ist die Wandlung, die er dann durchmacht, die wohl weitreichendste in dem Film. Sie gleicht einer Läuterung hin zum Tod. Als die Schweißnaht des Kühlsystems erneut bricht, ist er der erste, der sich, in Kenntnis aller Konsequenzen, in den Reaktor begibt, um länger als alle anderen dort zu arbeiten. Ihm gelingt es tatsächlich, das Leck erneut zu verschließen. Er hat das Boot, und vielleicht auch die Welt, gerettet, aber er wird sterben. Damit hat er die Gemeinschaft der Männer über die Beziehung zu seiner Freundin und die gemeinsame Zukunft mit ihr gestellt. Im Gegensatz zu allen anderen wird er als jemand gezeigt, in dessen Leben es eine Frau gibt. Ihr Bild trägt er ständig bei sich, wie eine Ikone. Sie verweist auf eine andere Welt, die auf dem U-Boot, innerhalb der Männergemeinschaft, ihre Bedeutung verloren hat. So löst Vadim, als er sich für die Gemeinschaft opfert, seine Bindung an Katja auf. Am Ende kann er sie, also ihr Bild, nicht einmal mehr sehen, da er durch die Verstrahlung blind geworden ist.

Die Mannschaft ist schließlich zu einer quasi-religiösen Wertegemeinschaft geworden, die ihre eigenen Regeln und Gesetze hat. Christliche Symbole übernehmen die Rolle der Verständigung und Sinnstiftung. Wenn Vadim seinem dem Tode geweihten Mitarbeiter Pavel das Kreuz in die Hand gibt, das er zu Beginn seines Dienstes auf dem U-Boot als verbotenes Symbol gebrandmarkt hatte, ist die Ablösung des kommunistischen Wertesystems durch ein religiöses vollzogen. Vostrikov hatte Recht, als er nach dem geglückten Abschuss der Testrakete erkannte, dass die Männer nun zu einer Mannschaft zusammengeschweißt sind, die bereit ist, ihre Grenzen zu überschreiten und in den Tod zu gehen. Auch er selbst. Vostrikov ringt sich schließlich dazu durch, die Mannschaft von einem amerikanischen Zerstörer aufnehmen zu lassen. Er dagegen will auf der K-19 bleiben und sie versenken. Dazu kommt es allerdings nicht, da, als *deus ex machina*, in letzter Sekunde ein russisches U-Boot zu Hilfe eilt und die Mannschaft aufnimmt.

Eng verknüpft mit der religiösen Symbolik entwirft der Film einen Helden-Diskurs. Alle, die sich geopfert haben, an erster Stelle Vadim, sind zu Helden geworden und werden von Polenin ausdrücklich als solche bezeichnet. Aus dem Undenkbaren, der Atomkatastrophe, entsteht Handeln, entsteht Mut, entsteht Opferbereitschaft. Bigelow zeigt in ihrem Film akribisch, wie Heldentum funktioniert und sich Wertegemeinschaften bilden – nicht durch eine von außen bereit gestellte Ideologie, sondern durch die Opferbereitschaft für die anderen bis hin zum Tod. Pathos erlaubt sie sich ausdrücklich, nicht zuletzt ein Pathos der präzisen und schönen Bilder. Das kobaltblaue Licht der Kola-Halbinsel, die phallische Inszenierung des U-Boots, die detailversessene Enge seines Inneren, die in Nahaufnahme gefilmten Gesichter der jungen Besatzung, die kalte, gespenstische Atmosphäre im Inneren des Reaktors, die sowjetischen Interieurs – allesamt genau kalkulierte Bildwelten, die symbolisch und sinnlich zugleich sind.

Die Gemeinschaft der U-Boot-Besatzung besteht auch nach ihrer Rettung fort, allerdings nur im Verborgenen. Dass sie heldenhaft gehandelt hat, wird von der sowjetischen Militärführung nicht anerkannt, ein Gerichtsverfahren gegen Vostrikov eingeleitet mit dem Vorwurf, er habe zu den Amerikanern überlaufen wollen. Sein glühendster Verteidiger während der Verhandlung ist Polenin, sein ehemaliger Gegenspieler, der das Handeln des Kapitäns nicht nur rechtfertigt, sondern seiner Person auch Respekt und Verehrung entgegenbringt. Vostrikov wird freigesprochen, er und die Mannschaft aber zum Schweigen verurteilt. Erst 28 Jahre später, nach dem Fall der Berliner Mauer, treffen sich die Überlebenden wieder – auf dem Friedhof, an einem Grab, auf dem sieben Fotos stehen, die Bilder derjenigen, die im Reaktor waren und bald nach der Katastrophe gestorben sind. Doch nicht nur sie, auch 20 weitere Matrosen überlebten ihre radioaktive Verstrahlung nicht. Auf dem Friedhof formiert sich die Gemeinschaft neu, im Gedenken an die Kameraden, als Gemeinschaft der Lebenden und der Toten.

Der Film betont die Kameradschaftsnorm ohne sie mit der patriotischen Norm zu korrelieren, wie es in Filmen mit militärischen Skripten vielfach der Fall ist.<sup>29</sup> Mit der Erkenntnis, dass das sowjetische System am Tod der Kameraden, die sich für die Gemeinschaft geopfert haben, mitschuldig ist und ihnen die Anerkennung verwehrt, ist die patriotische Norm, die in den Übungssituationen noch gegolten hat, im Ernstfall nicht mehr sinnstiftend. Ist der wichtigste Satz der Kameradschaftsnorm das Zurückdrängen eigener Interessen gegenüber der Gemeinschaft, um ein reibungsloses Zusammenwirken der einzelnen Elemente zu gewährleisten, damit ein militärischer Auftrag erfüllt werden kann,<sup>30</sup> so zeigt K-19, dass diese Kameradschaft auch ohne Patriotismus um ihrer selbst willen existieren kann. Insofern ruft Bigelow in ihrem Film zwar Konventionen militärischer Erzählungen auf wie Opferbereitschaft bis in den Tod, entkleidet sie aber der patriotischen Komponente. Interessant ist in diesem Zusammenhang der Perspektivwechsel hin zur sowjetisch-russischen Seite. Die Kritik am sowjetischen System, die der Film übt, ergibt sich im Laufe der Handlung systemimmanent, aber da K-19 eine amerikanische Produktion ist, die nach dem Zerfall der Sowjetunion auf die Schwächen des kommunistischen Systems hinweist, wird auch hier die Überlegenheit der Amerikaner als Siegermacht zumindest implizit mittransportiert, auch wenn hierauf nicht der Fokus liegt. Vielmehr scheint es Bigelow, wie oft in ihren Filmen, um den Blick hinter die Grenzen des Normalen und in die Welt der ‚Anderen‘ zu gehen.<sup>31</sup> Die Anderen, das sind hier U-Boot-Fahrer, deren Unglück lange geheim gehalten wurde. Die

---

<sup>29</sup> Angefangen bei MORGENROT (Gustav Ucicky, D 1933) über U-BOOTE WESTWÄRTS! (Günther Rittau, D 1942), die Fliegerfilme im Dritten Reich bis hin zu TOP GUN (Tony Scott, USA 1986) oder PEARL HARBOR (Michael Bay, USA 2001). Siehe auch Kirste, „Fliegen fürs Vaterland“, S. 75-96.

<sup>30</sup> Ebd.

<sup>31</sup> Die ‚Anderen‘ zu werden, die Grenze zu einer Welt zu überschreiten, die fremd und gefährlich ist und die doch das verzerrte Spiegelbild des Vertrauten sein kann, das hatte Kathryn Bigelow zuvor in all ihren Filmen thematisiert: Sei es in Gestalt der jugendlichen Biker in THE LOVELESS (USA 1982), der Vampirfamilie in NEAR DARK (USA 1987), im Serienkiller in BLUE STEEL (USA 1990), in der Surferwelt von POINT BREAK (USA 1991) und in STRANGE DAYS (USA 1995), wo die Wahrnehmung des anderen durch mediale Aufzeichnung zur eigenen wird. Siehe Welf Kienast/Wolfgang Struck (Hgg), *Körperereinsatz – Das Kino der Kathryn Bigelow*. Marburg 1999.

Darstellung einer militärischen Männerkameradschaft rekurriert zum einen auf die Regeln der zugrunde liegenden Genrelemente (U-Boot-Film, Kriegsfilm, Katastrophenfilm, Actionfilm), ist aber auch als Blick in die bisher verschlossene Realität eines sowjetischen Atom-U-Boots und als akribisches Erkunden menschlicher Reaktionen in Extremsituationen zu lesen. Was Bigelow wirklich interessiert, ist die Grenzüberschreitung hin zur Todesbereitschaft. Dazu passen die aufgerufenen soldatischen Werte und die historisch-ideologischen Konzepte perfekt, schließlich ist ihnen die Opferbereitschaft inhärent. Man würde dem Film aber Unrecht tun, wenn man ihm auf der ideologischen Ebene nur als Transportmittel für soldatischen Tugenden ansehe. Schließlich findet ein Wertewandel der Protagonisten hin von überzeugten Kommunisten zu beinahe Gläubigen statt, und die Abkehr von patriotischen Werten hin zu reinen Kameradschaftswerten formt die Gemeinschaft und setzt sie in Opposition zum sowjetischen System und damit zur herrschenden Elite im Kalten Krieg.

## 5. Die Ökonomisierung der Geschichte – Kevin Mcdonalds BLACK SEA

Wir sehen: Fotografien von Hitler und Stalin, U-Boote im Zweiten Weltkrieg (Abb. 7), schließlich den Abschuss von Torpedos auf ein Unterwasserboot – alles historische Dokumentaraufnahmen. Der Vorspann des von Oscarpreisträger Kevin Mcdonald 2014 gedrehten Abenteuerfilms BLACK SEA<sup>32</sup> führt tief in die Geschichte. Wir ahnen, es muss in der Auseinandersetzung zwischen den damaligen Weltmächten etwas passiert sein, das für die Handlung des Films über 60 Jahre später eine Rolle spielen wird.



**Abb. 7 und 8:** BLACK SEA, U-Boot im 2. Weltkrieg, 0:01:05, und Schichten der Vergangenheit, 1:02:10, eigene Screenshots

Doch zunächst sind wir Zeugen eines Entlassungsgesprächs, das im ersten Jahrzehnt dieses Jahrtausends in Schottland stattfindet. Der U-Boot-Kapitän Robinson (Jude Law) wird von seiner Firma Agora, die Unterwasserbergungen vornimmt, nach elf Jahren fristlos und mit einer lächerlichen Abfindung gekündigt. 30 Jahre ist er auf U-Booten gefahren, nun steht er vor dem Jobcenter und dem Nichts. Seine Frau hat ihn mit seinem Sohn verlassen und einen neuen Partner gefunden,

<sup>32</sup> 1999 erhielt Kevin Mcdonald den *Oscar* in der Kategorie „Bester Dokumentarfilm“ für ONE DAY IN SEPTEMBER (GB/CH/D 1999).

der mehr Zeit, aber vor allem mehr Geld zu bieten hat. Ohnehin spielt Geld in dieser Welt die entscheidende Rolle, Robinson muss erfahren, dass er ohne Arbeit und Vermögen zu den Aussortierten gehört. So geht es auch anderen, die sich in einer Kneipe treffen und das Schicksal, entlassen worden zu sein, teilen. Die neoliberale Politik der Zeit trifft die Männer hart. Folglich ist es nicht verwunderlich, dass die Nachricht von 80 Mio. Reichsmark in Gold, die in einem gesunkenen deutschen U-Boot vor der georgischen Küste im Schwarzen Meer liegen sollen, alle hellhörig macht. Der Plan, dieses Gold zu bergen und damit nicht mehr zu den Armen in der Gesellschaft zu gehören, braucht nur noch einen Geldgeber für die Expedition, der auch schon bald gefunden wird.

Dass die Erzählung über das versunkene Nazigold keinen historischen Hintergrund hat und der Fantasie des Drehbuchautors Dennis Kelly entsprungen ist, lässt sich nach einer kurzen Recherche feststellen. Historisch nachweisbar ist jedoch, dass es deutsche U-Boote im Schwarzen Meer gab, die sich 1944 selbst versenkten. Eines dieser U-Boote wurde 2008 angeblich von einem Wracktaucher gefunden.<sup>33</sup> Auch deutsch-sowjetische Wirtschaftsabkommen zwischen Hitler und Stalin sind historisch belegt.<sup>34</sup> Das Gold wurde hinzu erfunden, schließlich sind Schatzsuchen im Abenteuerfilm eines der wichtigsten Motive überhaupt.<sup>35</sup> Der Held, der aus seiner Heimat aufbricht, um einen Schatz zu finden, denkt das Abenteuer vom Ende her, vom Ziel, das es zu erreichen gilt<sup>36</sup> – in diesem Fall ist es das Gold auf dem Meeresgrund. *BLACK SEA* ist jedoch ein vielfach gebrochener Abenteuerfilm, der die Genreregeln zwar ernst nimmt und die Fahrt unter Wasser zu einem spannenden Kammerspiel macht, das mit psychologischen Elementen angereichert ist, der aber die für Abenteuererzählungen typische äußeren Herausforderungen in das Innere des Bootes verlagert und seine Protagonisten an sich selbst zugrunde gehen lässt.

Die Abenteuerreise startet in Sewastopol auf der Krim, dem Heimathafen der russischen Schwarzmeerflotte. Es ist die Zeit des russisch-georgischen Krieges,<sup>37</sup> noch vor der russischen Annexion der Krim im Jahr 2014. Robinson hat ein Expeditionsteam zusammengestellt, das jeweils zur Hälfte aus Briten und Russen besteht, allesamt Outlaws wie er. Im Gegensatz zu den meisten U-Boot-Filmen handelt es sich nicht um junge Männer,<sup>38</sup> sondern um ältere, erfahrene und ausgemusterte U-Boot-Fahrer. In Sewastopol besteigt die zusammengewürfelte Crew ein ausgemustertes sowjetisches U-Boot der Foxtrott-Klasse,<sup>39</sup> das von außen vollkommen verrostet und auch im Inneren in einem schlechten Zustand ist. Wie die Besatzung,

---

<sup>33</sup> Siehe Hans Michael Kloth, „U-Boot auf der Autobahn“. In: Spiegel Geschichte online vom 04.02.2008. (=https://tinyurl.com/2cyaqeck, Abruf am 22.02.2025).

<sup>34</sup> Wikipedia-Artikel „Deutsch-Sowjetischer Wirtschaftsvertrag“. (=https://tinyurl.com/y89vk5tw, Abruf am 22.02.2025).

<sup>35</sup> Hans J. Wulff, „Grenzgängertum: Elemente und Dimensionen des Abenteuerfilms“. In: Bodo Traber/Hans J. Wulff (Hgg.), *Filmgenres: Abenteuerfilm*. Stuttgart 2004, S. 9-30, hier S. 14.

<sup>36</sup> Ebd. S. 13.

<sup>37</sup> Siehe Zaur Gasimow, „Georgienkrieg 2008 zwischen Russland und Georgien“. In: Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg online (=https://tinyurl.com/24zuf3eb, Abruf am 22.02.2025).

<sup>38</sup> Siehe Koldau, *Mythos U-Boot*, S. 80f.

<sup>39</sup> Siehe Wikipedia-Artikel „Projekt 641“ (=https://tinyurl.com/2d3huja3, Abruf am 22.02.2025).

so gehört auch das Boot in die Kategorie *aussortiert*. Das reale U-Boot, in dem gedreht wurde, ist ebenso ein Mitte 1993 ausgemustertes russisches Unterseeboot mit dem Namen *U-475 Black Widow*, das im River Medway in England zwischen Rochester und Strood liegt und sich in Privatbesitz befindet.<sup>40</sup>

Da die Dreharbeiten auf einem wirklich existierenden U-Boot stattfanden, ist der Raum der Handlung von einem rauen Realismus geprägt. Die Maschinen und die Einrichtung sind nicht nur Kulisse, sondern waren einst wirklich in Gebrauch. Damit ragt die filmische Welt der gegenwärtigen Handlung durch ihre Ausstattung in den historischen Raum hinein. Das ausgemusterte U-Boot kann als Artefakt des Kalten Krieges gelesen werden, das einerseits einen Blick auf die damals dem westlichen Auge verschlossene Welt freigibt, andererseits durch die veraltete und marode Technik, die wieder in Betrieb genommen wird, eine Vergegenwärtigung erfährt. Der Kontrast zum künstlichen und cleanen U-Boot-Raum in *THE HUNT FOR RED OCTOBER* könnte nicht größer sein (s. Abb. 9). Hier gibt es Schmutz, freiliegende Kabel und schwitzende, ölerschmierte Körper. Die noch 1990 imaginierte science-fiction-artige Welt ist fast 15 Jahre später einer realistischen Darstellung gewichen, in der die Vergangenheit aktualisiert wird, ohne die gegenwärtige Zeit zu verlassen.



**Abb. 9:** *BLACK SEA*, Sowjetische Technik, 0:20:26, eigener Screenshot

Dazu passt, dass Regisseur Kevin Macdonald die Rollen der russischen Crewmitglieder mit bekannten russischen Schauspielern besetzte, was dem Film eine weitere authentische Ebene hinzufügt. Über diese Russen erfährt man nicht viel, sie sind erfahrene U-Boot-Fahrer, die sich mit der Technik auf dem Boot auskennen und wenig Sympathie für die Briten haben wie umgekehrt. Der Graben zwischen Briten und Russen vertieft sich durch das Nicht-Verstehen-Können im buchstäblichen Sinn, die Kommunikation ist eines der Hauptprobleme auf dem Boot, in dessen klaustrophobischer Enge jeder zum Feind des anderen wird. Bemerkenswert erscheint der Film auch deshalb, weil er das U-Boot von Beginn an als interkulturellen Raum gestaltet, in dem nun allerdings alte Konflikte erneut ausbrechen. So

<sup>40</sup> Siehe Wikipedia-Artikel „U-475 Black Widow“ (=https://tinyurl.com/25wuwgjp, Abruf am 22.02.2025).

wird das Nachwirken der Vergangenheit zum Thema, aber auch die Funktionalisierung der Erinnerung im Rahmen gegenwärtiger Diskurse.<sup>41</sup>

Zwischen den britischen und russischen Besatzungsmitgliedern kommt es vom ersten Tag an zu Konflikten, bedingt durch die sprachliche Fremdheit, aber auch durch Neid und Missgunst, da Robinson der Mannschaft angekündigt hat, dass jeder denselben Anteil des Goldes erhalten würde. Sein Verständnis von Gerechtigkeit unterscheidet sich von dem der anderen Besatzungsmitglieder. So sehen die Briten nicht ein, dass angesichts der Lebenshaltungskosten in Russland, denen sie unterstellen, niedriger zu sein, die Russen de facto mehr an Wert bekommen würden. Sie fürchten, dass es zu Morden kommen könnte, damit durch die Reduzierung der Anzahl der Besatzungsmitglieder jeder einzelne einen höheren Goldanteil erhalten könnte. Die ökonomische Logik spaltet die Besatzung, säht Unfrieden und, noch schlimmer, führt am Ende zum Untergang des Bootes.

Robinson ist zwar ein charismatischer Outlaw, aber kein strahlender, sondern von Beginn an ein zutiefst gebrochener Held. Ebenso seine Crew, alles erfahrene U-Boot-Fahrer, die nach ihrer Entlassung einfache Jobs erledigen müssen. Für die Bergung des Goldes hat er zudem den psychopathischen Taucher Fraser (Ben Mendelsohn) angeheuert. Nicht ungewöhnlich für das U-Boot-Genre: Auch ein unerfahrener Neuling, in diesem Fall der 18-jährigen Tobin (Bobby Schofield), ist mit an Bord. Tobin wird für Robinson eine besondere Bedeutung erlangen – er ist wie sein Sohn, gleichzeitig aber auch sein junges Ich, da Tobin selbst Vater wird. Robinson projiziert in ihn sein eigenes Verhältnis zu seinem Sohn, um den er sich nicht mehr kümmern kann, und entwirft für Tobin eine Zukunftsperspektive, die sein eigenes Versagen rehabilitieren soll.

Die Fahrt verläuft alles andere als reibungslos. Bedingt durch einen Streit an Bord ist das Boot aufgrund einer Explosion manövrierunfähig auf den Meeresboden gesunken. Von hier aus soll die Suche nach dem Gold aufgenommen werden. Fraser und zwei andere Briten begeben sich auf einen Tauchgang und entdecken ein mit einer dicken Schlammschicht bedecktes U-Boot. Mit dem Schlamm tragen Sie auch die historischen Schichten ab und legen ein Hakenkreuz frei (s. Abb. 8).

Im Inneren des Bootes offenbart sich ihnen eine grausame Szenerie, neben dem Gold finden sie auch angekettete Skelette, wohl ein Beweis für Kannibalismus. Das deutsche U-Boot aus dem zweiten Weltkrieg, das zu einem Grab für seine Insassen wurde, erweist sich zunächst als Rettungsversprechen für die Crew von Robinson. Mit dem Gold wird auch eine alte Antriebswelle gefunden, mit deren Hilfe es tatsächlich möglich ist, wieder vom Meeresgrund aufzusteigen. Die Technik der Deutschen aus dem zweiten Weltkrieg erweist sich als tauglich für ein russisches U-Boot aus dem Kalten Krieg, das im 21. Jahrhundert wieder zum Einsatz kommt. Die drei geschichtlichen Ebenen verschränken sich in wenigen Szenen des Films, in dem es schon lange nicht mehr um die Schatzsuche, sondern um das Überleben der Männer geht. Denn gerettet ist das U-Boot durch die Antriebswelle noch nicht.

Mit an Bord ist auch ein Mitarbeiter des Geldgebers, um die Expedition zu beaufsichtigen. Dieser Daniels (Scoot McNairy) entpuppt sich jedoch als Vertreter von Robinsons alter Firma Agora und gesteht einen perfiden Plan: Robinson und

---

<sup>41</sup> Vgl. Pause, „Der Kalte Krieg“, S. 183.

seine Mannschaft sollen das Gold bergen, doch sobald das U-Boot auftaucht, würden sie von den Russen festgenommen und Agora werde das Gold übernehmen. Die Annäherung des Westens an den Osten hat damit eine neue Stufe erreicht – westlicher Kapitalismus trifft auf ein russisches Militär, das gerne den Handlanger für die multinationale Firma spielt. Robinson ist in eine Falle getappt, aus der er sich nicht mehr befreien kann. Zwar versucht er, sich an die Küste der Türkei zu navigieren, muss aber dafür zwischen zwei Felsmassiven hindurchfahren, ein Motiv, das an Odysseus Fahrt zwischen Skylla und Charibdis erinnert.



**Abb. 10:** BLACK SEA, Der Abenteuerheld am Ende der Reise, 1:48:35, eigener Screenshot

Robinson als moderner Odysseus kämpft jedoch nicht mit Meeresungeheuern, sondern mit den Dämonen auf dem eigenen Boot. Daniels, glaubt nicht, dass die Durchfahrt gelingen kann und überredet den labilen und psychopathischen Fraser, den russischen Maschinisten Zaytsev (Sergei Puskepalis) zu ermorden, was zu einer Explosion auf dem Boot führt, in deren Folge es erneut auf den Meeresboden sinkt und Wasser einbricht. BLACK SEA erzählt auch die Geschichte einer dysfunktionalen Gruppe, die sich selbst dezimiert – das Gegenteil der Erzählung von der Kameradschaft unter Wasser, von der Gemeinschaft der U-Boot-Fahrer über den Tod hinaus, wie sie noch Kathryn Bigelow entworfen hat. Ein Mann nach dem anderen wird getötet, stirbt durch die Hand eines Besatzungsmitglieds oder verunglückt aufgrund der durch Streit herbeigeführten Katastrophen. Am Ende verbindet sich beides. Als das Wasser einbricht, versuchen sich die Übriggebliebenen von den überschwemmten Bereichen in die trockenen zu retten. Doch Daniels erweist sich ein letztes Mal als hinterhältiger Mörder. Er verschließt die Luken, so dass die Männer, die sich retten wollen, ertrinken. Auch er selbst stirbt am Ende in den Wassermassen, da der russische Kartograf Morozov (Grigori Dobrygin) ihm die Rettung verweigert. Am Ende opfert sich Robinson, um dem jungen Tobin und dem Russen Morozow das Leben zu retten. Er katapultiert beide in Rettungsanzügen durch die Torpedorohre an die Wasseroberfläche, dazu im dritten Rettungsanzug das Gold aus dem deutschen U-Boot, während er selbst als letzter im Boot verbleibt und, da das Boot manövrierunfähig am Meeresboden liegt und mit Wasser geflutet wird, höchstwahrscheinlich sterben wird (Abb. 10).

Der Abenteuerheld ist am Ende seiner Reise angekommen. So ist BLACK SEA ein in Ansätzen postmoderner Abenteuerfilm, der entgegen den Genreregeln keine gelungene Abenteuerreise zeigt und mit den Versatzstücken des U-Boot-Films kreativ umgeht, ohne dem Genre sein Pathos zu nehmen. Enden die meisten Abenteuer mit dem Triumph des Helden, ist es hier sein Untergang, der jedoch einen Aufstieg eines Jüngeren zum Helden (im Sinne einer Position auf der *Histoire*-Ebene des Films) ermöglicht. Indem Robinson Tobin das Leben rettet und ihn dazu noch mit dem Gold ausstattet, richtet sich sein Handeln in die Zukunft. Tobin taucht in der semantischen Struktur des Films aus den Tiefen des Meeres und damit aus den Schichten der Vergangenheit auf, um in der Zukunft ein besseres Leben führen zu können als Robinson. Das U-Boot ist für ihn ein Extremraum, in dem er einen Initiationsritus durchläuft, der ihn zum zukünftigen Helden außerhalb des U-Bootes werden lässt. Seine Geschichte wird nicht weiter erzählt, aber der angedeutete Generationenwechsel ist auch als eine Abkehr von der Welt der U-Boot-Fahrer zu lesen. Dass Tobin jemals wieder ein U-Boot besteigen wird, ist unwahrscheinlich. U-Boote sind dem Raum der Vergangenheit zugeordnet, als deutsches U-Boot aus dem 2. Weltkrieg und als russisches U-Boot aus dem Kalten Krieg. Mit Tobin ist auch der Russe Morozov aus den Meerestiefen aufgestiegen. Auch er ist ein von Robinson Geretteter, der einen Anteil des Goldes erhalten wird. Damit ist die Gerechtigkeit zwischen Briten und Russen wieder hergestellt, das Gold aus dem 2. Weltkrieg erweist sich als ökonomisches Fundament für einen Neuanfang auf beiden Seiten.

## 6. Epilog: Heldenkonstruktionen – die russische Perspektive

U-Boot-Filme als Genrehybrid aus Abenteuer-, Action-, Katastrophen oder Kriegsfilm sind, wie wir gesehen haben, nicht zuletzt Heldenerzählungen. Den drei untersuchten Filmen, die in der Zeit von 1990-2014 entstanden sind, liegen unterschiedliche Heldenkonzepte zugrunde. Als Held im Sinne einer Figur, die „gleichzeitig Hauptfigur, Protagonist und das moralische Zentrum des Films“ ist,<sup>42</sup> erweist sich vor allem der sowjetische U-Boot-Kommandant Ramius aus THE HUNT FOR RED OCTOBER. Er justiert seinen moralischen Kompass neu und begibt sich auf die Seite des Gegners, um nichts Geringeres zu unternehmen, als die Welt vor einem Krieg zu retten. Der Typus des Helden, der seinen eigenen Vorstellungen folgt und dadurch die Regeln des Systems verletzt, in dem er sich befindet, aber gleichzeitig das moralisch Richtige tut, ist in ihm *par excellence* verkörpert. Anders die Heldenkonzeption in Kathryn Bigelows K-19 – THE WIDOWMAKER. Hier ist es die Opferbereitschaft für die Kameraden bis hin zum Tod, die eine Figur zum Helden werden lässt. Mit Robinson in BLACK SEA ist ein gebrochener Held entworfen, der innerhalb seiner Gruppe immer neu um die Führungsposition kämpfen muss, um seine Vorstellungen von Gerechtigkeit durchzusetzen, und der am Ende scheitert, aber sein Vermächtnis an eine andere Figur weitergibt.

---

<sup>42</sup> Siehe *Das Lexikon der Filmbegriffe*, Artikel zu „Held“ (=https://tinyurl.com/2xka8qjc, Abruf am 12.3.2025).

Betrachtet wurden bislang Filme aus amerikanischer oder europäischer Produktion, die auf eine lange Genretradition zurückgreifen können. Zu fragen ist jedoch auch, wie U-Boot-Filme, die nach dem Kalten Krieg in Russland entstanden sind, ihre Helden konstruieren. Insgesamt gibt es nicht viele russische U-Boot-Filme.<sup>43</sup> Bekannt ist vor allem der Film *PERWY POSLE BOGA*<sup>44</sup> (WASSILI TSCHIGINSKI, RUS 2005), der nach dem Ende der Sowjetunion gedreht wurde. Seine Geschichte basiert auf Ereignissen aus dem Leben des sowjetischen U-Boot-Kapitäns Alexander Marinesko, der 1945 für die Versenkung der mit Flüchtlingen und Wehrmacht Angehörigen überfüllten Lazarettsschiffs *Wilhelm Gustloff* vor der Küste Pommerns verantwortlich war.<sup>45</sup> Der U-Boot-Kommandant, der im Film Marini heißt, wird aus der retrospektiven Erzählperspektive einer jungen Frau eingeführt, die 1944 aus dem belagerten Leningrad zu einem russischen Flottenstützpunkt in Finnland kommt und sich in den charismatischen U-Boot-Kapitän verliebt. Er wird von Anfang an somit aus einer schwärmerischen und bewundernden Perspektive gezeigt, die ihn zwar menschlich wirken lässt, zugleich aber auch überhöht. Zudem befindet sich Marini in großer Gefahr, da er aufgrund seiner bürgerlichen Herkunft und einem Bruder, der für die Weißgardisten gekämpft hat, vom sowjetischen Geheimdienst verfolgt wird. War der U-Boot-Kommandant in der Realität ein exzessiver und disziplinloser Trinker, dem auch deshalb die Ehrung nach der Versenkung mehrerer deutscher Schiffe verweigert wurde,<sup>46</sup> so spielt dieser Aspekt im Film keine Rolle. Einzig seine Beziehung zu einer mondänen Schwedin, die Schuld daran ist, dass er einen Einsatz verpasst, kann als Disziplinlosigkeit gedeutet werden, aber lässt ihn auch menschlich und sympathisch erscheinen. Am Ende kehrt Marini, bereits totgeglaubt, siegreich aus einem Einsatz zurück, bei dem er ein deutsches Marineschiff versenkt hat. Die Begrüßung fällt enthusiastisch aus und gleicht einer Heldenverehrung. Die Szenen im U-Boot, die den Abschuss der deutschen Schiffe, aber auch den Überlebenskampf der Besatzung zeigen, dienen vor allem dazu, Marini als Held zu manifestieren. Die U-Boot-Kameradschaft wird als intakt und konfliktfrei gezeigt, was in westlichen Filmen selten der Fall ist.

In der Realität wurde Marinesko erst 27 Jahre nach seinem Tod rehabilitiert und von Michail Gorbatschow *posthum* zum *Helden der Sowjetunion* ernannt.<sup>47</sup> Der Film vollzieht diese Heldenkonstruktion nach und illustriert sie mit einer Erzählung, die signifikante Abweichungen von der realen Biografie aufweist. Die letzte Szene setzt dann das Ausrufezeichen hinter die abgeschlossene Heldenkonstruktion, wenn die Erzählerin aus dem Off sagt, Marini wäre für sie nach seinem

---

<sup>43</sup> *PODVODNAJA LODKA T-9* (Aleksandr Iwanow, UdSSR 1943); *V MIRNYE DNI* (Vladimir Braun, UdSSR 1951); *GOLUBAJA STRELA* (Leonid Estrin, UdSSR 1958); *KOMANDIR SCHASLIVVOJ ‚SHCHUKI‘* (Boris Volchek, UdSSR 1973); *PRAWDA LEJTENANTA KLIMOWA* (Oleg Dashkevich, UdSSR 1981); *O VOZVRASHCHENII ZABYT* (Vasile Brescanu, UdSSR 1985); *SLUSHAT’ V OTSEKACH* (Nikolai Zaseew-Rudenko, UdSSR 1985); *72 METRA* (Vladimir Khotinenko, RUS 2004).

<sup>44</sup> Deutscher Titel: *DER ERSTE NACH GOTT*.

<sup>45</sup> Siehe Stefan Preuß, „1945: Torpedos versenken NS-Schiff ‚Wilhelm Gustloff‘“. In: NDR online vom 30.01.2025 (=https://tinyurl.com/2cphvv65, Abruf am 13.03.2025).

<sup>46</sup> Siehe Wikipedia-Artikel „Alexander Iwanowitsch Marinesko“ (=https://tinyurl.com/2acjnf4c, Abruf am 13.03.2025).

<sup>47</sup> Ebd.

erfolgreichen Einsatz nun „der erste nach Gott“. Der Bezug zu Gott (bereits im Titel) und die negativ konnotierte Geschichte der Verfolgung durch den Geheimdienst indizieren eine Abkehr vom Stalinismus und der kommunistischen Ideologie der Sowjetunion, die Marinesko seinen Status als Held verweigert hatte. Obwohl der reale Marinesko den Titel *Held der Sowjetunion* trägt, der noch auf die kommunistische Zeit verweist, ist die Heldenkonstruktion im Film auf die Etablierung einer neuen geschichtspolitischen Erzählung gerichtet, die zwar die Heldenideologie der Sowjetunion aufgreift, aber sich vom damals herrschenden Stalinismus abgrenzt und in der sich formierenden ideologischen Grundierung Russlands in den 2000er Jahren verankert wird, in der die Kirche eine bedeutende Rolle spielt.

Der größte Unterschied zu den westlichen Erzählungen im U-Boot-Film, in denen russische Protagonisten imaginiert werden, ist die Funktionalisierung des Helden als Projektionsfläche für die Rehabilitierung patriotischer Werte. Geschichtspolitik spielt auch in den westlichen U-Boot-Filmen eine Rolle, aber hier ist die Fokussierung auf den russischen Patriotismus und die Instrumentalisierung des Zweiten Weltkriegs als Zeit des Kampfes gegen äußere Feinde identitätsstiftend.

### Filme

72 METRA (Vladimir Khotinenko, RUS 2004).  
ABOVE US THE WAVES (Ralph Thomas, GB 1955).  
ASSAULT ON THE WAYNE (Marvin J. Chomsky, USA 1971).  
BLACK SEA. Kevin Macdonald (GB/USA/RU 2014).  
CRIMSON TIDE. Tony Scott (USA 1995).  
DAS BOOT (Wolfgang Petersen, D 1981).  
GOLUBAJA STRELA (Leonid Estrin, UdSSR 1958).  
HAIE UND KLEINE FISCHE (Frank Wisbar, D 1957).  
HOSTILE WATERS. David Drury (USA/GB/D 1997).  
ICE STATION ZEBRA. John Sturges (USA 1968).  
JAMES BOND 007 - THE SPY WHO LOVED ME (Lewis Gilbert, GB 1977).  
JAMES BOND 007 - THE WORLD IS NOT ENOUGH (Michael Apted, GB 1999).  
MORGENROT (GUSTAV UCICKY, D 1933).  
K-19 – THE WIDOWMAKER. Kathryn Bigelow (USA 2002).  
KOMANDIR SCHASLIVOI ‚SHCHUKI‘ (Boris Volchek, UdSSR 1973).  
KURSK. Thomas Vinterberg (F/BE/ LU 2018).  
O VOZVRASHCHENII ZABYT (Vasile Brescanu, UdSSR 1985).  
ORI OKEANIS SAIDUMLOEBA. Konstantin Pipinaschwili (UdSSR 1955).  
PERWY POSLE BOGA. Wassili Tschiginski (RUS 2005).  
PODVODNAJA LODKA T-9 (Aleksandr Iwanow, UDSSR 1943).  
PRAWDA LEJTENANTA KLIMOWA (Oleg Dashkevich, UdSSR 1981).  
RUN SILENT, RUN DEEP (Robert Wise, USA 1958).  
SLUSHAT‘ V OTSEKACH (Nikolai Zaseew-Rudenko, UdSSR 1985).  
THE BEDFORD INCIDENT (James B. Harris, GB/USA 1965).  
THE ENEMY BELOW (Dick Powell, USA 1957).  
THE FIFTH MISSILE (Larry Peerce, USA 1986).  
THE HUNT FOR RED OCTOBER. John McTiernan (USA 1990).  
U-BOOTE WESTWÄRTS! (GÜNTHER RITTAU, D 1942).  
V MIRNYE DNI (Vladimir Braun, UDSSR 1951).

### Literatur

Drew, Christopher/Sontag, Sherry. *Jagd unter Wasser. Die wahre Geschichte der U-Boot Spionage*. Aus dem Amerikanischen von Diane von Weltzien. München 1999.

Gradinari, Irina. „Memory Meets Sea“. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*, Jahrgang 11, 2020, Heft 2: *Das Meer als Raum transkultureller Erinnerungen*. 11-31.

Huchthausen, Peter/Kurdin, Igor/White, Robin. *Hostile Waters*. New York 1997.

Huchthausen, Peter. *K-19 - The Widowmaker. The Secret Story of the Soviet Nuclear Submarine*. Washington, D.C. 2002.

Kienast, Welf/Struck, Wolfgang (Hgg). *Körpereinsatz – Das Kino der Kathryn Bigelow*. Marburg 1999.

- Kirste, Katja. „Fliegen fürs Vaterland. Tod und Patriotismus in Fliegerfilmen – eine interkulturelle Perspektive“. In: Hans Krahl (Hg.). *Geschichte(n). NS-Film – NS-Spuren heute*. Kiel 1999. 75-96.
- Koldau, Linda Maria. *Mythos U-Boot*, Stuttgart 2010.
- Pause, Johannes. „Der Kalte Krieg und das Meer. Zur Erinnerungspolitik des U-Boot-Films“. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik*, Jahrgang 11, 2020, Heft 2: *Das Meer als Raum transkultureller Erinnerungen*, 171-186.
- Seeßlen, Georg. *Thriller. Kino der Angst*. Reinbek 1988.
- Wulff, Hans J. „Grenzgängertum: Elemente und Dimensionen des Abenteuerfilms“. In: Bodo Traber/Hans J. Wulff (Hgg.). *Filmgenres: Abenteuerfilm*. Stuttgart 2004, 9-30.

### Internetquellen

- Das Lexikon der Filmbegriffe. Artikel zu ‚Held‘. (=https://tinyurl.com/2xka8qjc, Abruf am 12.3.2025).
- „Hostile Waters – Ein U-Boot-Thriller“. In: Filmdienst online (=https://tinyurl.com/2c6xv9mf, Abruf am 11.03.2025).
- Kloth, Hans Michael. „U-Boot auf der Autobahn“. In: Spiegel Geschichte online vom 04.02.2008. (=https://tinyurl.com/2cyaqeck, Abruf am 22.02.2025).
- Preuß, Stefan. „1945: Torpedos versenken NS-Schiff ‚Wilhelm Gustloff‘“. In: NDR online vom 30.01.2025 (=https://tinyurl.com/2cphvv65, Abruf am 13.03.2025).
- Zaur Gasimow, „Georgienkrieg 2008 zwischen Russland und Georgien“. In: Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg online (=https://tinyurl.com/24zuf3eb, Abruf am 22.02.2025).
- Wikipedia-Artikel „Projekt 941“ (=https://tinyurl.com/28ra8qyg, Abruf am 15.02.2025).
- Wikipedia-Artikel „Storoschewoi“ (=https://tinyurl.com/2afeanxn, Abruf am 15.02.2025).
- Wikipedia-Artikel Hernán Cortés (=https://tinyurl.com/yalt89ts, Abruf am 11.03.2025).
- Wikipedia-Artikel „Projekt 641“ (=https://tinyurl.com/2d3huja3, Abruf am 22.02.2025).
- Wikipedia-Artikel „U-475 Black Widow“ (=https://tinyurl.com/25wuwgjp, Abruf am 22.02.2025).
- Wikipedia-Artikel „Alexander Iwanowitsch Marinesko“ (=https://tinyurl.com/2acjnf4c, Abruf am 13.03.2025).



# Signaturen der Mauer in filmischen Genres des Fantastischen

Hans KraH

In seinem lesenswerten Essay *Von Mauern und Menschen* vom 13.01.2019 re-  
sümiert Torsten Körner über die neue Signifikanz der Mauer:<sup>1</sup>

Die Grenzen sind zurück. Ein neuer Mauermensch wächst in der Fes-  
tung Europa heran, der sich panzert und armiert. Ein Essay über den  
Bewusstseinswandel der Menschen, Gedanken über Beton und Stahl  
und die Radikalisierung unserer Rhetorik.

– so der Teaser. Ein Abschnitt, „Serielle Mauern“ betitelt, widmet sich den  
filmischen Ausprägungen von Mauern, wo, so Körner,

die Neuen Mauern komplexitätsreduzierende, angstbannende und  
mythenwebende Narrative anbieten,“ und „die Mauern in den letz-  
ten Jahren zu machtvollen Motiven und Akteuren aufgestiegen sind.

Dass zu diesen „Fantasy-Mauern“ ausführlicher auf *GAME OF THRONES* (USA 2011-  
2019) als „die derzeit erfolgreichste TV-Serie der Welt“ eingegangen wird, ver-  
wundert nicht, auch nicht das Resümee:

In der Film-Trilogie „Der Herr der Ringe“, der amerikanisch-chine-  
sischen Großproduktion „The Great Wall“, dem Zombie Schocker  
„World War Z“ oder den Serien „The Walking Dead“ oder „Game of  
Thrones“ agieren Mauern, Grenzen, Zäune und Wälle als Identitäts-  
politiker und Ideologiemaschinen.

---

<sup>1</sup> Siehe Torsten Körner, „Von Mauern und Menschen“. 2019 (Abruf am 16.8.2024).

## 1. Von Filmen und Mauern

Nun ist sicher richtig, dass filmische Mauern etwas mit Ideologie zu tun haben, denn jeder Film weist eine solche Dimension auf, nicht nur Fantasy-Produktionen, allerdings ist, wie im Folgenden gezeigt werden soll, diese doch etwas komplexer gestaltet und auch im Bereich der Fantasy differenzierter zu betrachten wie, Stichwort „Neue Mauern“, historisch zu spezifizieren.

Wenn dies unter dem Label von ‚Signaturen der Mauer‘ geschieht, dann sollen damit (1) zunächst und zentral die *Funktionszusammenhänge* gemeint sein, also die Bedeutungen im Sinne von Semantik wie Relevanz, die der Mauer textuell in den Filmen eingeschrieben werden.



**Abb. 1 und 2:** Die Mauer im Film, GAME OF THRONES; STARDUST, eigene Screenshots



**Abb. 3 und 4:** Die Mauer im Film, DOOMSDAY; ATTACK ON TITAN, eigene Screenshots



**Abb. 5 und 6:** Die Mauer im Film, THE SECRET OF KELLS; KING KONG, eigene Screenshots

Dieses Eingeschrieben-Sein, diese Signatur, artikuliert sich dabei (2) immer wieder auch in dem Sinne, dass in den Filmen die diegetischen Mauern selbst als

Text erscheinen und damit semiotisch gedoppelt/gespiegelt werden. Sie sind nicht nur Teil der vorgeführten Welten, sondern erscheinen zumeist auch zusätzlich medial repräsentiert (vgl. Abb. 1 bis 6): Im Film an sich etwa im Intro von *GAME OF THRONES*, wenn die Welt von Westeros in der Exposition als Modell präsentiert wird, über das die Kamera hinwegfährt, und dort dann auch buchstäblich der Name „Wall“ verfestigt ist. Ebenso findet sich dies auf der Karte, die extradiegetisch die Welt von *STARDUST* (USA/UK 2007) zeigt. Auch diegetisch finden sich solche Karten, in moderner Form als Computergraphik in *DOOMSDAY* (UK 2008), in der visualisiert wird, wie ganz Schottland, entlang des Hadrian-Walls, mittels einer hochmodernen Mauer abgeriegelt ist, so in *ATTACK ON TITAN* (Japan 2015), wo die aktuelle Lage diegetisch als Wandteppich aufgezeichnet ist und anhand dessen überblickt wird, so in *THE SECRET OF KELLS* (Irland/Fr./Belgien 2009), wenn der Protagonist Brendan seinen beabsichtigten Versuch, die Mauer zu überwinden, in einem imaginierten Buch verbildlicht vorwegnimmt, oder eben auch als klassische diegetische ‚Schatz‘-Karte in einem Klassiker des Genres: Hier, in *KING KONG* (USA 1933), zeigt sich nicht nur, dass die Mauer keinesfalls eine neue Erscheinung ist, sondern auch, dass der Mauer schon immer eine spezifische Relevanz und Signifikanz im Handlungszusammenhang zukommt. Bei Betrachtung der Karte heißt es:<sup>2</sup>

So sieht die Insel aus [...]. Und jetzt kommt das Merkwürdige. Quer über diese Halbinsel führt eine gewaltige Mauer [...]. Wer sie errichtet hat, wissen die Bewohner nicht mehr. Sie haben's vergessen, vergessen, die hohe Kultur, die hier bestand. Die Mauer ist heute noch genau so stark wie vor Jahrhunderten. Die Eingeborenen bewahren sie vor dem Verfall. Es ist ihr Schutz. [...] Es ist irgendetwas auf der anderen Seite, etwas, das sie fürchten.

Die Mauer nimmt geradezu Zeichenstatus ein, auf den hingewiesen wird („jetzt kommt das Merkwürdige“), gerade auch, weil sie zunächst unerklärlich ist oder nur partiell gedeutet werden kann – dies freilich, hat sich in den neueren Formationen dann doch geändert. Die „gewaltige Mauer“, wie es heißt, die alt und Indikator einer hohen Kultur ist, wird hinsichtlich ihrer Existenz und Sinnhaftigkeit interpretiert bzw. es wird bereits aufgrund ihres Vorhandenseins auf einen solchen Sinn rückgeschlossen: „Es ist irgendetwas auf der anderen Seite, etwas, das sie fürchten“, bevor sie praxeologisch in Augenschein genommen wird. Gerade dieses semiotisch-hermeneutische Vorwegnehmen scheint für die filmischen Mauern von besonderer Relevanz zu sein.

Wenn im Folgenden in einem Überblick aufgezeigt werden soll, auf *was* die Mauer im jeweiligen Funktionszusammenhang verweist, welche Bedeutung sie bezüglich welcher zu Grunde gelegten Ordnung und narrativen Struktur erhält, wie sie im Handlungszusammenhang eingebunden ist, dann soll dieser Überblick keine lose Aneinanderreihung dessen sein, was sich so finden lässt (und es lässt

<sup>2</sup> Merian C. Cooper/Ernest B. Schoedsack, *KING KONG*. Arthaus/Kinowelt Home Entertainment GmbH 1933, Filmminute 00:15:45.

sich doch einiges finden), sondern er soll im Umgang mit der Mauer eine gewisse Systematisierung erkennen lassen, die sich anhand der Anwendung und Einbindung spezifischer Parameter ergibt. Zum einen werden also solche Signaturen konturiert, zum anderen dabei die Parameter abstrahiert, die diesen textuellen Konstruktionen zu Grunde liegen. Zum Dritten können, zumindest tendenziell, diese Ausprägungen an Subgenres des Fantastischen rückgebunden werden, wie im Titel angedeutet ist.

## 2. Genres und Grenzen

Zunächst sei kurz erläutert, welches Spektrum gemeint ist, wenn von Genres des Fantastischen gesprochen wird.<sup>3</sup>

(1) Fantastik als textuelle Struktur beruht zunächst auf der unterstellten Existenz zweier Welten, von denen die eine auf *unsere* Welt referiert, während sich die andere dazu *realitätsinkompatibel* erweist, d.h., Basisannahmen der Vorstellung dessen, was kulturell als real gilt, verletzt.<sup>4</sup> Beide Welten sind prinzipiell getrennt, stehen aber durch eine Grenzüberschreitung, dem fantastischen Ereignis, situativ in einer Austauschbeziehung. Dieses Ereignis wird über einen Klassifikator registriert, woraus sich sowohl ein *Erklärungsbedarf* ergibt als auch *Erklärungsangebote* geliefert werden. Zumeist gibt es keine eindeutige Erklärung für das eigentlich Nicht-Mögliche, sondern dieses wird ambivalent, in der Schwebelage, gehalten.

Diese andere Welt ist dabei als eigentliche, als reale gesetzt. Das bedeutet, dass das Geschehen in der Diegese, die auftretenden realitätsinkompatiblen Elemente, bzw. die Diegese selbst nicht als eindeutig subjektiv-modalisiert, etwa als Traum, oder tropisch-rhetorisch, also rein auf der sprachlich-semiotisch situierten Ebene aufgefasst werden können. Ein Beispiel mag verdeutlichen, was damit gemeint ist: Wenn Harry Potter in HARRY POTTER AND THE PHILOSOPHER'S STONE

---

<sup>3</sup> Anzumerken ist, dass es um *filmische* Genres des Fantastischen gehen wird. Gegenstand der Ausführungen sind audiovisuelle Ausprägungen. Auch wenn diese Genres medienübergreifend durchaus ähnlich funktionieren dürften, so scheint es doch sinnvoll zu sein, diese Einschränkung zu ziehen, geht es eben nicht nur um die Ebene semantischer Abstraktionen, sondern auch um die der Darstellung – und hier ergeben sich für Mauern en Detail doch Unterschiede in der medial möglichen Repräsentation. Dass es Mauern auch in literarischen Texten, teilweise als Grundlage einer Verfilmung, gibt, und dass auch diese über eine längere Tradition verfügen, vgl. etwa Oskar Wildes *The Selfish Giant* von 1888 oder Alexander Moritz Freys *Solneman der Unsichtbare* von 1914, sei hier nur erinnert. Frey hat im Übrigen, über diese rein literarische Darstellung der Mauer hinaus, das mentale Konzept Mauer, wie es die Grundlage von Körners Essay bildet, bereits in der kurzen Kolumne „Mauern her!“ im *Simplizissimus* 1932 (Jg. 36, Heft 45, S. 530f.) konterkariert, wenn er als Lösung nationaler Streitfragen Überlegungen zu ‚maritimen Mauern‘ anstellt.

<sup>4</sup> Die Konturierung des Fantastischen als textuelle Struktur orientiert sich an Marianne Wünsch, wie sie dies, aufbauend auf Todorov, für ihren Gegenstand, die Literatur der Frühen Moderne, geleistet hat. Siehe allgemein Marianne Wünsch, *Die fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930). Definition – Denkgeschichtlicher Kontext – Strukturen*. München 1991, und Hans Krah/Marianne Wünsch, „Phantastisch/Phantastik“. In: Karlheinz Barck u.a. (Hgg.), *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 4. Stuttgart, Weimar 2002, S. 798-814.

(UK/USA 2001) nach Hogwarts kommen will, muss er durch die Mauer, um zum Bahnsteig 9  $\frac{3}{4}$  zu gelangen. Dies stellt, bezogen auf unser Wissen über unsere Realität, ein realitätsinkompatibles Element dar. Diese Mauer ist aber als Teil des Bahnhofs in der Diegese durchaus eine Mauer, wie wir sie kennen, wie die Diegese selbst, also die dargestellte Welt, als Darstellung einer Realität aufzufassen ist, die sich mit unseren kulturellen Vorstellungen über unsere Realität deckt und die hierzu eben auch an räumliche Referenzen, London, andockt. Im Werbespot LEVIS ODYSSEY (2002) gibt es ebenfalls realitätsinkompatible Elemente, ein von den beiden Protagonist:innen problemlos Durchbrechen von Mauern wie die Aufhebung der Schwerkraft.<sup>5</sup> Der Durchbruch durch die Mauer und das gesamte vorgeführte Geschehen lassen sich aber als Metapher für Befreiung, Autonomie des Individuums, seinen eigenen Weg trotz Hindernisse gehen, losgelöst sein von allem, was bindet, verstehen. Die dargestellte Welt ist hier also von vornherein nicht als Abbildung einer Welt, einer Realität zu sehen, sondern fungiert als Vergleich und visuelle Konkretisierung für diese Semantiken (die sich einem Werbespot gemäß dem beworbenen Produkt bedingen).<sup>6</sup>

(2) Auf der Basis dieser Konturierung lassen sich nun Genres konstituieren.<sup>7</sup> Genres des Fantastischen zeichnen sich durch eine gewisse Formatierung dieser strukturellen Möglichkeiten der Fantastik aus. Während etwa in den nicht-genreorientierten Ausprägungen zumeist mit der Unentscheidbarkeit bezüglich des zu erklärenden Phänomens operiert wird, ist eine solche strukturelle Ambivalenz bei den Genres zurückgenommen oder selbst bereits genreintern funktionalisiert.

Als zentrales Genre ist zunächst die *Fantasy* zu nennen.<sup>8</sup> Hier lassen sich mehrere Varianten unterscheiden, ich gehe nur auf die zwei für den Mauerkontext zentralen ein: Die *Fantasy* beruht auf einer Grenzüberschreitung von unserer in eine andere Welt, die in der einen Variante direkt diegetisch vollzogen wird, in der anderen sich einer homologen Projektion verdankt, insofern der/die Rezipient:in diese Grenzüberschreitung visuell vollzieht. Während in der ersten Variante also diegetisch eine realistisch konzipierte, normale Teilwelt einer fantastischen gegenübersteht und die Protagonist:innen aus der normalen in die andere

---

<sup>5</sup> Hier referiert der Spot dann durchaus auch auf einen Film des Fantastischen: Wenn am Ende die Protagonist:innen die Bäume hinauflaufen, dann zitiert dies deutlich den Film TIGER AND DRAGON (Taiwan/Hongkong/USA/China 2000).

<sup>6</sup> Im System von Eckhard Pabst, „Produktabhängige Raumwechsel im Werbespot“. In: Hans Krah (Hg.), *Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Bedeutungs-Welten in Literatur, Film und Fernsehen*. Tübingen (= KODIKAS/CODE Ars Semeiotica, Volume 22, No. 1/2, 1999), S. 115-129, wäre hier von einer Kombination von Schlüsselprodukt und generatives Produkt auszugehen.

<sup>7</sup> Zu Genrebildung im Allgemeinen siehe Martin Hennig/Hans Krah, „Spielzeichen IV: Genres – Einführung in den Band“. In: Martin Hennig/Hans Krah (Hgg.), *Spielzeichen IV: Genres – Systematiken, Kontexte, Entwicklungen*. Glückstadt 2023, S. 7-24.

<sup>8</sup> Basierend auf Hans Krah, „Rotkäppchen und der Wald. Narrative Funktionen fantastischer Welten“. In: Pascal Klenke u.a. (Hgg.), *Writing Worlds. Welten- und Raummodelle der Fantastik*. Heidelberg 2014, S. 15-36, und Hans Krah, „Das *Fantasy*-Genre und *South Park*. Mediale Fantasien“. In: Alev Inan (Hg.), *Jugendliche Lebenswelten in der Mediengesellschaft. Mediale Inszenierung von Jugend und Mediennutzung Jugendlicher*. Bad Heilbrunn 2012, S. 45-68.

Welt eintreten,<sup>9</sup> was als dieser Übergang immer fokussiert hervorgehoben und zumeist selbst schon fantastisch ist, ist in der zweiten nur diese andere Welt gegeben, deren Andersartigkeit aber auch diegetisch bemerkt wird und in der zumeist die Protagonist:innen eher ‚normale‘ Merkmale aufweisen und dementsprechend diegetisch als Stellvertreter der Rezipient:innen fungieren.<sup>10</sup>

Für beide Varianten gilt: Die Geschichten spielen sich nicht einfach in dieser Welt ab, sondern *mit ihr*, insofern es in diesen Geschichten immer um die mögliche Transformation der Welt geht. Veränderungen sollen verhindert oder rückgängig gemacht werden, die Welt an sich, in ihrer spezifisch, positiv konnotierten fantastischen Qualität, ist bedroht, häufig geradezu selbstreflexiv, da es um die Fantasie, das Fantastische selbst geht, das durch rationalistische Weltansichten bedroht wird. *Narratives Programm* ist damit *Weltrettung*, wobei die Rolle, die die Protagonist:innen dabei spielen, wiederum funktional für deren Individuation ist. Die Welt zu retten bringt Einsichten, die den Protagonist:innen, die zumeist vorher nicht integriert oder durch ein problematisches Verhältnis zur gesellschaftlichen Umwelt gekennzeichnet waren, nun aus sich heraus erlauben, ein *soziales* Individuum zu werden. Dieser Aspekt ist in Variante 1 dominanter, gilt gleichwohl auch für Variante 2. Auch in LORD OF THE RINGS etwa müssen die Hobbits erkennen, dass das Auenland nicht einfach selbstverständliche Enklave ist, sondern dass sie ihren Teil beitragen müssen, um dies zu erhalten. Es geht also um Reifungsprozesse, um das Anerkennen von Werten und Normen, das Finden seines Platzes in der Gesellschaft.

Ein weiteres klassisches Genre des Fantastischen ist das *Horror-Genre*, dessen narratives Programm mit der Strukturformel von Robin Wood: ‚Das Monster bedroht die Normalität‘, pointiert beschrieben werden kann.<sup>11</sup> Wiederum geht es um eine Grenzüberschreitung, doch hier gelangt invers zur Fantasy etwas zu uns, in die normale Welt, eben das Monster, das selbst aber bereits etwas von uns inkorporiert, insofern es einen zuvor verdrängten Teil der Realität repräsentiert. Um Normalität zu konstruieren, ist das als nicht normal Angesehene in der Vergangenheit aus der Realität ausgegrenzt worden – und kehrt nun in der Gegen-

---

<sup>9</sup> Beispiele wären ALICE IN WONDERLAND (USA 2010), DIE UNENDLICHE GESCHICHTE (BRD 1984), THE CHRONICLES OF NARNIA: THE LION, THE WITCH AND THE WARDROBE (USA 2005), der Klassiker THE WIZARD OF OZ (USA 1939) – hier wird zwar am Ende suggeriert, das alles nur ein Traum war, aber der Traumstatus wird gerade nicht als solcher markiert, so dass der Film in der Terminologie von Wunsch zumindest reduziert fantastisch bleibt. ‚Normal‘ ist hier und im Folgenden zwar einerseits heuristisch-pragmatisch gebraucht, orientiert sich andererseits methodisch-theoretisch an Jürgen Links Konzept vom Normalismus; vgl. hierzu einleitend Martin Hennig/Hans Krah, „Medientheorien“. In: Hans Krah/Michael Titzmann (Hgg.), *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau 2017, S. 465f.

<sup>10</sup> LORD OF THE RINGS (USA/Neuseeland 2001-2003), GAME OF THRONES, LEGEND (USA/UK 1985) gehören in diese Rubrik.

<sup>11</sup> Dargelegt in Eckhard Pabst, „‘Is anybody out there?’ Zur Funktion von Architektur im Horrorfilm“. In: Krah, Hans (Hg.), *All-Gemeinwissen. Kulturelle Kommunikation in populären Medien*. Kiel 2001, S. 194-211, und grundlegend in Eckhard Pabst, „Das Monster als die genrekonstituierende Größe im Horrorfilm“. In: Heinrich Wimmer/Norbert Stresau (Hgg.), *Enzyklopädie des phantastischen Films*. 40. Ergänzungslieferung. Meitingen 1995, S. 1-18.

wart, hyperbolisch mutiert, zurück. Reaktion ist gefordert, hier, im Unterschied zur Fantasy, als kollektives Unternehmen.

Schließlich ist auch der Genrebereich für eine spezifische Ausprägung der Mauer relevant, der als *Endzeit* zusammengefasst werden kann und in dem die zeitliche Dimension zentral und eine globale Katastrophe konstitutiv ist;<sup>12</sup> hier finden sich dann auch Formen der Utopie resp. Dystopie. In diesen Genres gibt es immer ein Vorher und ein Nachher, wobei das Vorher auf unsere Realität referiert, das Nachher sich davon aber grundlegend qualitativ unterscheidet. In der *Kontinuierlichen Endzeit* sind die Strukturen und Institutionen des Vorher im Nachher noch erkennbar, die Probleme der Zivilisation haben sich aber zu einem organisierten Chaos verselbständigt, wie sich genau in den noch vorhandenen institutionellen Systemen zeigt. Hier liegt der Fokus jeweils auf dem exzeptionellen Individuum, das von diesen, pragmatisch-nüchtern konnotierten, rein auf die Aufrechterhaltung und Verwaltung dieses Mangelzustands bezogenen Systemen gefordert wird, sich schließlich dem Mitspielen entzieht und nicht nur physisch, sondern gerade mental-menschlich überlebt. In den *Dystopischen Endzeiten* ist dagegen das Vorher nahezu ausgelöscht, auch die Erinnerung daran. Ein neuer Zustand herrscht, dessen Ordnungen insbesondere den einzelnen in seiner individuellen Autonomie restriktiv einschränken und ihn existenziell reglementieren, zugunsten einer kollektiven Formatierung. Hier gilt es letztlich, wieder Mensch zu werden, was im gelingenden Fall Konsequenzen für die Welt selbst hat (einer erlöst alle).

(3) In allen Genres des Fantastischen spielen *Grenzen* eine wesentliche Rolle und Mauern sind natürlich ganz dezidiert im Kontext von Grenzen zu sehen.

Eine Grenze lässt sich grundsätzlich mindestens hinsichtlich dreier Dimensionen verstehen: Zum einen als *diegetische* Grenze, also als etwas, was in der jeweiligen dargestellten Welt, der *Diegese*, räumlich-topographisch präsent ist, von den diegetischen Akteuren wahrnehmbar ist und auch wahrgenommen wird. Mauern als solche, um die es hier geht, sind immer auch diegetisch markierte Grenzen, sie fallen auf.

Mauern können zum anderen *dramaturgische* Grenzen sein, also Grenzen, die im filmischen *Discours* durch ihre Darstellung als solche Grenzen besonders hervorgehoben und betont werden. Dies betrifft ihre Inszenierung über die *Mise en scène*, den Musikeinsatz und die Kamerahandlung: Mauern können durch Einstellungsgrößen und -perspektiven, insgesamt durch den Point of View im Sinne einer Überwältigungsarchitektur präsentiert werden. Diese Dimension betrifft also nicht die Ebene der Diegese, sondern *wie* diese konkret auf der filmischen Oberflächenebene mittels der zur Verfügung stehenden filmischen Mittel für die Rezipient:innen vermittelt wird.<sup>13</sup> Sie bezieht sich nicht auf die diegetischen Akteure, wie an der Filmmusik am Leichtesten plausibel zu machen ist. Syntagma-

<sup>12</sup> Zum Endzeitfilm und seinen Varianten siehe grundlegend Hans Krahl, *Weltuntergangsszenarien und Zukunftsentwürfe. Narrationen vom ‚Ende‘ in Literatur und Film 1945-1990*. Kiel 2004.

<sup>13</sup> Das hier verwendete filmische Beschreibungsinventar orientiert sich an den Ausführungen in Dennis Gräf u.a., *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. 2. Auflage. Marburg 2017.

tisch geschieht dies zumeist relativ zu Beginn des Films beim ersten Auftreten der Mauer.

Mauern können schließlich *semantische* Grenzen sein, also unterschiedliche Teilräume der Diegese voneinander trennen.

Diese Dimensionen müssen nicht zusammenfallen,<sup>14</sup> sie sind deshalb zunächst getrennt voneinander zu betrachten. Nicht jede diegetische Grenze muss dramaturgisch dargestellt werden und/oder gleichzeitig eine semantische sein, nicht jede semantische muss dramaturgisch inszeniert oder auch nur diegetisch markiert sein und auch nicht jede dramaturgisch vorgeführte muss auf eine semantische Grenze verweisen.

Ein Vergleich der Präsentation der Mauern in *STARDUST* und *THE GREAT WALL* (China/USA 2016) kann dies illustrieren: In *STARDUST* ist die Mauer diegetisch zwar relevant, der einzige Durchlass wird bewacht, als Mauer ist sie aber wenig imposant, nicht sehr hoch, eher ein Steinhaufen. Und die filmische Darstellung ist gerade nicht auf die Fokussierung dieser Mauer als Mauer bedacht, auf sie wird weder durch einzelne Einstellungen noch durch auffällige Kamerapositionen hingewiesen. Sie ist Teil des Geschehens und fügt sich in dieses ein, aber ohne im Discours durch filmische Mittel besonders dramaturgisch hervorgehoben zu werden.

In *THE GREAT WALL* verhält es sich bei der Einführung der Mauer anders. Nicht nur, dass durch den referentiellen Bezug zur echten Chinesischen Mauer (und deren Konnotationspotential) bereits architektonisch eine spektakuläre Dimension eröffnet wird, zudem und insbesondere ist es der spezifische Point of View, der den Eindruck eines monumentalen, überwältigenden Bauwerks erzeugt bzw. verstärkt. Die Sequenz beginnt mit einem Hinauszögern des Zeigens der Mauer,<sup>15</sup> das als dieses Nicht-Zeigen aber gerade Index eines Nicht zu Erwartenden ist, wie die stattdessen gezeigten verwunderten Blicke der Protagonisten andeuten, die als Spiegelung der Rezipient:innen deren affektiver Inkorporierung dienen. Dergestalt vorweggenommen entfaltet sich dann sukzessive das Bauwerk, zunächst durch einen Horizontalschwenk, der quasi die diegetischen Blicke aufnimmt und durch das Abfahren des Gebäudes subjektiv die darin implizierte Machtentfaltung erfahrbar macht, bis sich dann der Point of View von dieser diegetischen Führung löst und die Erweiterung des Blickfelds durch Totale und Panoramashwenk die gigantische Dimension der Anlage vor Augen führt. Zu dieser visuellen Ebene kommt die auditive hinzu – zu Beginn der Sequenz setzt die Musik aus, um dann neu komponiert mit einem orchestralen Anschwellen einzusetzen, das die visuelle Mauerdominanz auch auditiv stützt.

Eine Grenze muss, wie der Vergleich zeigt, nicht notwendig dramaturgisch in Szene gesetzt sein. Wenn sie es ist, und dies gilt für Mauern insbesondere, wie hier in *THE GREAT WALL*, dann bezieht sich die dramaturgische Dimension zumeist zusätzlich auch auf ihren Platz im syntagmatischen Verlauf der Narration. Mau-

<sup>14</sup> In *EIN MANN GEHT DURCH DIE WAND* (BRD 1959) ist die Überschreitung nur diegetisch, in *DR. STRANGE* (USA 2016) ist eine Mauer nur dramaturgisch relevant; Filme mit diesen Varianten sind hier nicht im Fokus.

<sup>15</sup> Zhang Yimou, *THE GREAT WALL*. Universal Pictures 2016, Filmminute 00:06:50.

ern können also eine besonders markante Stelle im Ablauf der Geschehens-Dramaturgie einnehmen.

Im Folgenden geht es um Mauern, die auch semantische Grenzen sind: In *STARDUST* wird gerade durch das explizite Verbot: „Niemand überquert die Mauer“ und das Thematisieren im Gespräch deutlich,<sup>16</sup> dass diese Mauer, so wenig imposant sie erscheint, dennoch eine semantische Grenze ist. Hinter ihr ist eine „andere Welt“, wie es heißt, sie teilt England von Stormhold, wie auf der Karte bereits zu sehen ist, und Stormhold ist ein Land, in dem andere, realitätsinkompatible Regeln gelten.

Mauern sind zumeist im Kontext von Grenzüberschreitungen zu sehen, gerade dann, wenn dies verboten oder als eigentlich unmöglich gesetzt ist. Grenzen, und damit auch Mauern, sind mit der jeweiligen Handlung verbunden, haben Anteil an dem Sujet. Wie sich dies aber genau artikuliert, hängt davon ab, was durch die Grenze voneinander getrennt wird (unabhängig von der konkreten semantischen Füllung): das eine vom anderen, das eigene vom Fremden, das Innen vom Außen.

### 3. Die Mauer sujetlos – DER MÜDE TOD

Ich komme zu einer Systematisierung der Mauern. Auch wenn Mauern als semantische Grenzen mit einem Sujet verbunden sind, kann ihre Funktion *innerhalb* dieses Sujets unterschiedlich sein. Zunächst sei am Beispiel von Fritz Langs *DER MÜDE TOD* (D 1921) illustriert, was ich dabei als *sujetlose* Mauer verstehe.

Im Film geht es in einer Rahmenhandlung um ein namenlos bleibendes Liebespaar, das getrennt wird, da der personifizierte Tod den Geliebten zu sich holt. Die Liebende glaubt, dass Liebe stärker als der Tod sei und fordert den Tod auf, ihr den Geliebten zurückzugeben. Dies mündet in drei, in unterschiedlichen Ländern und Zeiten situierten märchenhaften Binnenhandlungen:

Hier soll, so verlangt es der Tod, die Protagonistin, die in unterschiedliche Charaktere schlüpft, dabei aber immer die Rolle einer Liebenden einnimmt, zumindest einmal den jeweiligen Geliebten erretten, der in unterschiedlichen Konfliktsituationen immer vom Tod bedroht ist, scheitert aber regelmäßig, zumeist gerade ausgelöst durch ihr eigenes Handeln. Schließlich opfert sie sich selbst, nachdem sie das letzte Angebot des Todes, einen Ersatz für den Geliebten zu beschaffen, nicht realisiert und sich nicht überwinden kann, den Säugling, den sie in einem brennenden Haus zurückgelassen findet, dem Tod zu überlassen. Hierdurch aber wird sie vom Tod mit ihrem Geliebten vereint.

In Kontext der Mauer ist nun die Rahmenhandlung, situiert in einer deutschen Kleinstadt in etwa Mitte des 19. Jahrhunderts, von Interesse. Der Tod ist nicht nur personifiziert und Akteur, er materialisiert sich auch räumlich, wobei eine Mauer eine gewisse Rolle spielt. Diese Mauer ist zunächst eine diegetische, sie wird von den Bürgern wahrgenommen, und sie ist insofern auch eine dramaturgische, als sie formatfüllend den Hintergrund des Bildes einnimmt und damit als der eigentlich fokussierte Gegenstand das Bild dominiert (Abb.7). Diese Mauer

<sup>16</sup> Matthew Vaughn, *Stardust*. Universal Pictures 2007, Filmminute 00:23:31.

ist zudem und zentral eine semantische, denn sie trennt den Tod von den anderen, sie ist die Grenze zwischen Leben und Tod. Im Insert heißt es, dass die Mauer „zwischen sich und den anderen“ errichtet ist. Zugang hat nur der und genau der, der auf die andere Seite gehört, wie eine Sequenz eindrücklich vor Augen führt.<sup>17</sup> Auf der Suche nach dem Geliebten sinkt die Protagonistin erschöpft nachts an der Mauer nieder, um dort deren Durchlässigkeit und damit auch deren Bedeutung zu erkennen. Sie findet den Geliebten, doch die Mauer trennt sie: Die Toten können sie problemlos durchschreiten und tun dies alternativlos auch. Ein Zugang bzw. Durchgang ist also vorhanden, auch wenn dies nicht aus jeder Perspektive ersichtlich ist. Wie der Tod formuliert, „das Tor kenn nur ich“.



**Abb. 7:** Dominanz der Mauer, DER MÜDE TOD, eigener Screenshot

Dass sich der Geliebten dann das Tor öffnet und sie den oben beschriebenen Pakt mit dem Tod eingehen kann, liegt dann daran, dass Sie selbst in den Zwischenzustand zwischen Leben und Tod gerät. Genau in dem Moment, in dem sie beim Apotheker, der ihr ein Stärkungsmittel bereiten will, Gift zu sich nehmen will, erschließt sich ihr der Weg zum Tod, erkennt sie das Tor und kann den Handel mit dem Tod eingehen.

Welche Bedeutung hat nun diese Mauer, die in dieser Art, als sujetlose Mauer, Vorbild für eine Variante späterer Mauern ist?

(1) Ein erster und zentraler Aspekt: Als sujetlose Mauer ist ihre Funktion, Bereiche voneinander zu trennen. Als Teil der Ordnung ist ihre Bedeutung die der Grenze zwischen unterschiedlichen semantischen Räumen, hier zwischen Tod und Leben. Die Mauer markiert und verdeutlicht diese Grenze, die Weltordnung selbst bedingt sich aber nicht der Existenz der Mauer. Auch wenn sie bestaunt und beäugt wird, so hat dies keine weiteren Konsequenzen. Die Mauer ist in DER MÜDE TOD zwar neu, aber dies etabliert keine neue Ordnung. Indem sie gerade auf dem Acker errichtet wird, der an die Friedhofsmauer grenzt und als „künftiges Friedhofsland“ gedacht war, verdeutlicht sich nur, dass die Mauer und der hinter ihr liegende neue Garten, den der Tod anlegt, die Ordnung widerspiegelt, die es auch ohne diese Mauer gibt: die zwischen Leben und Tod.

<sup>17</sup> Fritz Lang, DER MÜDE TOD. Friedrich-Wilhelm-Murnau Stiftung 1921, Filmminute 00:17:45.

Sujetlos meint also, dass die Mauer als Mauer selbst kein Ereignis darstellt, gleichwohl aber dann ihre Überschreitung ein Ereignis evoziert, da ein Element aus dem einen semantischen Raum die Grenze zu einem anderen überschreitet.

(2) Und dies geschieht dann auch. Diese Grenzen, ein zweiter Aspekt, die eigentlich als unüberschreitbar gesetzt sind, fungieren regelmäßig als *ereignisinitierend*, indem die Protagonist:innen sie überschreiten und in die jeweils andere Welt übertreten. Sie finden sich dementsprechend eher in Filmen der Fantasy-Variante 1, in der dieser Übertritt und die daraus resultierenden Folgen als Rahmenbedingung immer fokussiert sind. So eben, wenn in *STARDUST* Dunstan Thorne, wenn er mit einem Sprung den Wächter überlistet, nicht auf einer Wiese, sondern in Stormhold landet, einem Land, das als fantastischer Raum über andere semantische Merkmale und Wesenheiten verfügt. Hier gibt es bösartige Hexen, die Menschen in Tiere verwandeln können, hier materialisieren sich Sternschnuppen als bildhübsche Personen mit Herz – während sie auf ‚unserer‘ Seite nur zu Staub zerfallen. Und so auch in *HARRY POTTER AND THE PHILOSOPHER’S STONE*, wenn die Überschreitung die andere Welt sichtbar werden lässt.

(3) Diese Überschreitungen von der normalen Alltagswelt in die Fantasy-Welt des anderen sind bereits als Überschreitung immer selbst als exzeptionell, außergewöhnlich, einzigartig inszeniert,<sup>18</sup> ein dritter Aspekt, wie gerade an *STARDUST* zu sehen ist, wo diese Besonderheit durch die Überwindung des Wächters dramaturgisch hervorgehoben wird. Diese Überschreitungen sind zudem tendenziell singulär. Wiederholungen sind nicht vorgesehen, wie *STARDUST* expliziert. Die Szene an der Mauer wiederholt sich Jahre später mit dem Sohn Dunstans, Tristan, dem eigentlichen Protagonisten des Films; dieser kann den (immer noch gleichen) Wächter aber nicht überlisten. Gerade die völlige Parallelisierung der beiden Szenen macht deutlich, dass Wiederholung nicht funktioniert; jeder muss auf seine eigene Weise die Grenze überschreiten.<sup>19</sup>

(4) Ein weiteres, damit korreliertes Merkmal dieser Mauer ist, als vierter Aspekt, dass sie im weiteren Verlauf der Handlung und für deren Fortgang keine Relevanz mehr hat. Deutlich wird dies wiederum in *STARDUST*, wenn der narrative Höhepunkt, an dem sich der weitere Fortgang entscheidet, gerade nichts mit der Mauer zu tun hat. Die Hexe Lamia bemächtigt sich des Sterns Yvaine, um ihr das Herz herauszuschneiden und so für sich Jugend und ewiges Leben zu erhalten. Die Kutsche, in der sie sich befinden, fährt dabei an der Mauer entlang, ebenso wie es der zur Befreiung heraneilende Tristan tut, aber damit eben gerade an der Mauer vorbei, ohne dass diese für das Geschehen von Bedeutung wäre. Stattdessen bewegen sich alle hin zum eigentlichen Kulminationspunkt der Handlung, dem in einem Krater befindlichen Hexenanwesen, wo dann auch der Showdown um die Rettung von Yvaine in Szene gesetzt ist.

<sup>18</sup> Dies stellt einen konstitutiven Unterschied zur Grenzüberschreitung im Abenteuergenre dar.

<sup>19</sup> Was hier dramaturgisch vor Augen geführt wird, gilt letztlich, etwas modifiziert, auch für *HARRY POTTER*. Denn in den folgenden Jahren und Filmen wird diese Grenzüberschreitung zum Bahnsteig 9 ¾ gerade *nicht* visuell wiederholt; zumindest im Discours bleibt sie damit einzigartig. Visualisiert ist sie nur im ersten Teil, dann wieder am Ende des letzten Teils im Epilog, wenn es nun die nächste Generation ist, die sich nach Hogwarts aufmacht.

(5) Merkmal der sujetlosen Mauer ist schließlich, ein fünfter und letzter Aspekt, dass sie zwar zwei Bereiche trennt, dass diese beide jedoch ihre Berechtigung haben, sie bei unterschiedlicher Semantik dennoch prinzipiell gleichrangige Teilräume darstellen; so eben Leben und Tod in DER MÜDE TOD. Sie sind das eine und das davon semantisch unterschiedene andere. Auch wenn zumeist eine Perspektive gegeben ist, im Sinne der Sicht aus der ‚normalen‘ Welt, der Lebenden in DER MÜDE TOD, unserer Realität konkretisiert als England in STARDUST, und die andere Welt dem Genre gemäß eine auch semantisch andere, fantastische Welt ist, so Stormhold, so beinhaltet diese Perspektive keine systemische Dimension der Bewertung. HARRY POTTER macht dies deutlich, wenn dort eben gerade nicht die normale Muggelwelt als Perspektivträger dient.

#### 4. Sujethafte Mauern I: eigen und fremd / Peripherie und Zentrum

Dies leitet über zu den weiteren Mauersignaturen. Nimmt man diese Konstellation als Ausgangspunkt, ergeben sich unter Einbezug weiterer Parameter Varianten des Umgangs und ein anderer Status der Mauer.

Denn die Trennung der Bereiche kann von einem weiteren Parameter *determiniert* sein, dem einer ideologischen Perspektivierung in *eigen* und *fremd*. Das andere ist dann nicht nur anders, sondern vom eigenen aus betrachtet so anders, dass nicht nur keine Gemeinsamkeit gedacht werden kann, sondern das Andere als ontologisch fremd gesetzt ist. Damit geht zumeist einher, dass dieses Fremde dann auch nicht nur nicht-menschlich ist, sondern zudem aggressiv und bedrohlich, also nicht-menschlich insbesondere in einer hyperbolisch-euphemistischen Bedeutung. Repräsentanten eines solchen anderen sind die weißen Wanderer (GAME OF THRONES), sind Orks und Trolle (LORD OF THE RINGS), sind die Taotie in THE GREAT WALL:

Hier wird die Mauer bewacht, und zwar nicht durch einen Wächter *der* Mauer, sondern einer Wacht *an der* Mauer. Die Mauer selbst ist umkämpft bzw. es ist potentiell von einem solchen Geschehen auszugehen. Damit ergibt sich ein grundlegend anderer Status der Mauer – sie ist/wird sujethaft, bereits durch ihre Existenz. Denn sie markiert nicht nur die Grenze, sondern sie selbst dient der *Aufrechterhaltung* der Ordnung. Sie ist Teil und Ergebnis einer ereignishaften Geschichte, die zu einer Transformation der Welt geführt hatte. In THE GREAT WALL wird gesetzt, dass die Mauer errichtet wurde, das Reich vor den periodisch alle 60 Jahre anstürmenden Taotie zu schützen. Der semantische Raum, hier das Chinesische Reich des Films, braucht die Mauer zu seiner eigenen Konsolidierung und Stabilisierung.

(1) Die Mauer, ein erster Punkt, ist also nicht einfach nur Grenze, sondern als solche insbesondere *Schutz* – und genau zu diesem Zweck errichtet. Sie ist selbst sujethaft, da mit ihr die Ordnung steht und fällt. Sie markiert nicht einfach nur zwei unterschiedliche Bereiche, sondern sorgt dafür, dass der eine Bereich, das eigene, in seiner Semantik fortbestehen kann. Sie ist Garant dieses eigenen. Insofern die Mauer nicht nur Teil der Ordnung, sondern selbst funktional auf diese

Ordnung ausgerichtet ist, steht sie narrativ damit im Kontext des zentralen Plots der Fantasy, dem der Weltrettung. Denn die Aufrechterhaltung der Schutzfunktion der Mauer ist unmittelbar daran gekoppelt – genau dies ist der Plot von *THE GREAT WALL*. Diese Variante der Mauer ist es, die auch in *GAME OF THRONES* oder *LORD OF THE RINGS* zu finden ist – und sie ist es, auf die sich der eingangs zitierte Essay zu beziehen scheint. Diese Variante findet sich tendenziell in Fantasy 2.

(2) Mit dieser Variante der Mauer ergibt sich, ein zweiter Punkt, auch eine andere Beziehung der jeweiligen Protagonist:innen zur Mauer. Nicht diese überschreiten die Mauer, wie bei Variante 1, sondern die Protagonist:innen treten in den Mauerraum ein, der einen semantischen Teilraum des jeweiligen Landes bildet, und ihre Initiation ist, dieses Land zu retten. Die Mauer kondensiert dabei die Werte des Raumes, so dass die Protagonist:innen mit und an der Mauer ihre ‚individuelle‘ ‚Transformation‘ erfahren. So ist der von Matt Damon gespielte Garin in *THE GREAT WALL* zunächst individuell-egoistisch eingestellt, er will mit seinem Kumpan das exklusive Schwarzpulver aus dem Reich der Mitte schmuggeln um sich zu bereichern. Seine Einstellung und die der Vertreter dieses Raumes stehen sich diametral gegenüber, wie an einer Episode gezeigt wird, wenn er sich wie die Kranichkämpferinnen von der Mauer stürzen soll, nur von einem Ring gestützt, den die anderen sichern. Während das Prinzip der Chinesinnen ist, sich blind zu vertrauen, vertraut er niemanden, dementsprechend ist er an dieser Stelle auch nicht zu dieser Probe bereit. Im Laufe der Handlung an der Mauer erkennt er selbst aber das ‚Richtige‘, nämlich auch an das Wohl der anderen zu denken und dabei mit den anderen gemeinsam zu handeln. Nun stellt er sich in den Dienst für das kollektive Gemeinwohl und das Ganze und hilft diese Welt zu retten.

(3) Diese Weltrettung ist nun allerdings, ein dritter Punkt, nicht an den Raum der Mauer gebunden, sondern sie findet an einem anderen Ort statt. Zu vergegenwärtigen ist, dass diese Mauern regelmäßig fallen oder anderweitig überwunden werden. Als Mauern halten sie nicht. So untergraben die Taotie die Mauer in *THE GREAT WALL* und lassen sie, zielorientiert auf ihrem Weg zur Hauptstadt, einfach links liegen. Das imposanteste Beispiel eines solchen Mauerfalls stellt *GAME OF THRONES* mit seinem dramaturgisch in Szene gesetzten, buchstäblichen Mauerfall dar. Dies stellt zwar die Ausnahme dar, aber regelmäßig wird vorgeführt, dass Mauern nicht halten, dass sie durchbrochen, überstiegen, untergraben werden. Dies gilt generell für alle vorgestellten Varianten. Mit der Mauer, so ist als Befund für das gesamte Korpus zu konstatieren, ist filmisch eigentlich immer auch bereits ihr Durchbrechen impliziert. Dass die Mauer an sich es also wäre, die der „Radikalisierung unserer Rhetorik“ Vorschub leistet, wie im eingangs zitierten Essay unterstellt, stimmt so eigentlich nicht. Mauern halten die Gefahr nicht auf, das müssen sie aber auch nicht, und damit kommt den Thesen des Essays dann doch wieder eine gewisse Berechtigung zu:

Denn die Filme operieren mit zwei daran gebundenen, ideologisch entscheidenden Faktoren. Erstens, auf *räumlicher Ebene*, geht diese Mauer-Konstellation mit der Differenzierung in Zentrum und Peripherie einher. Die Mauern als Grenze befinden sich an der Grenze, also am Rande, in der Peripherie, nicht im Zentrum

des jeweiligen semantischen Raumes. Dieser, und hier greift die Extrempunktregel,<sup>20</sup> wird aber nur an dessen Extrempunkt dauerhaft getroffen, und die Mauern sind nie solche Extremräume. Der Mauerraum ist nicht der zentrale Schauplatz, die finale Konfrontation findet aber dort, im Zentrum, statt. So können in *THE GREAT WALL* die Taotie nicht an der Mauer, sondern erst im Zentrum des Landes, in der Kaiserstadt, besiegt werden. Erst dort können sie überwunden werden, und zwar, im Sinne der Extrempunktregel, genau und gerade durch die Tötung ihrer Königin. Auch in *GAME OF THRONES* wird die Armee des Nachtkönigs nicht an der Mauer besiegt, hier findet gar keine Schlacht statt, sondern in Winterfell, wiederum durch den Sieg über den König selbst.

(4) Auch wenn die Mauer fällt und der eigentliche Konflikt an einem anderen Ort ausgetragen wird, ist die Mauer, ein vierter und letzter Punkt, essentieller Teil einer dramaturgischen Inszenierung, die zum einen Indikator für den Ernst der Lage und die teleologische Ausrichtung der Handlung ist. Es gibt einen unausweichlichen Zielpunkt. In *GAME OF THRONES* zeigt sich diese Dramaturgie bereits hinsichtlich der syntagmatischen Positionierung, wenn der Mauerfall am Ende der letzten Folge der siebten Staffel zelebriert wird – der aber eben noch eine achte folgt.

Diese dramaturgische Dimension geht zum anderen mit einer semantisch-ideologischen einher, die es braucht, um den schlussendlich doch erfolgenden, unmöglich erscheinenden Akt der Welt-Rettung zu plausibilisieren. Und dies wäre der obige zweite Faktor, auf der *Ebene der Akteure*. Der Konflikt an der Mauer bringt den Protagonist:innen regelmäßig Einsichten oder Erkenntnisse, die notwendig sind um den finalen Kampf aufnehmen zu können. Die Mauer ist ein notwendiger Umweg, erst an der Mauer ergibt sich das, was jeweils als wesentliche Vorbereitung für den Endkampf zu sehen ist. Etwa Einsichten, welches Verhalten als ideologisch Wünschenswertes und Richtiges gilt, so wie in *THE GREAT WALL* mit Garin skizziert, so Erkenntnisse, wie der Gegner besiegt werden könnte, auch dies findet sich in *THE GREAT WALL*. Am deutlichsten ausgespielt ist diese Struktur sicher in *GAME OF THRONES*, wenn Jon Schnee regelrecht durch die Mauer, seinen Dienst in der Nachtwache, geprägt ist und erst dadurch, über die Staffeln hinweg, durch die Präsenz in diesem Mauerraum, zum Helden reift. Erkunden, also auch den Raum jenseits der Mauer einbeziehen, ist dabei durchaus vorgesehen, geradezu konstitutives Element. Das Fremde muss epistemisch und praxeologisch angeeignet werden, Abschottung auf dieser Ebene bringt nichts. Dies wird in *WORLD WAR Z* (USA 2013) vorgeführt, wenn die Welt und die Menschheit vor dem Ausbruch einer Zombie-Epidemie zu retten sind und der Zombieflut Einhalt geboten werden muss. Hier ist es die gigantische Mauer, die um Jerusalem gebaut wurde, anhand der diese narrativ-dramaturgische Dimension in Szene gesetzt ist. Einerseits kann die Mauer Jerusalem nicht schützen, sie wird von den Zombies eher problemlos überwunden, da diese ihre eigenen Massen nutzen, um darauf immer höher die Mauer zu erklettern; dem ist nichts entgegenzuhalten. Diese Mauer ist aber in Jerusalem, und damit bezogen auf die Filmperspektive USA auch in der Peripherie gelegen. Und genau dort erfüllt sie andererseits

<sup>20</sup> Siehe, in Anlehnung an Karl N. Renner, Gräf u.a., *Filmsemiotik*, S. 349-352.

ihre narrative Funktion, dem Protagonisten Einsichten zu bescheren. Dessen Umweg über Jerusalem ist nicht einfach Episode auf dem Weg die Menschheit zu retten bzw. einen Weg hierzu zu finden, sondern das Zugewesensein beim Fall der Mauer liefert ihm die Erkenntnis, dass Zombies kranke Menschen verschonen, da sie diese nicht als Menschen erkennen, und damit den Plan, die Menschheit durch die bewusste Injizieren mit Krankheitserregern kampfbereit zu machen.

## 5. Varianten der sujethaften Mauer II: innen und außen

Mit der Differenzierung in eigen und fremd kann ein weiterer Parameter kombiniert sein, der von *innen* und *außen*. Die Mauer trennt dann nicht nur, sondern sie umschließt einen der beiden Bereiche, wodurch sich je nach Verteilung der Bewertung grundsätzlich zwei Varianten unterscheiden lassen: Die Mauer kann das eigene, sie kann das Fremde umschließen.

(1) Umschließt die Mauer das Fremde, ist das Innen ein Bereich, dessen Semantik kulturell mit Gefängnis assoziiert ist bzw. allgemein eine solche, die das durch Eingrenzung Ausgegrenzte spiegelt. Dieses Einsperren des anderen ist dabei aus dessen Perspektive nicht intendiert, dafür aber zentral für die Konstituierung der eigenen Ordnung: Während im obigen, ersten sujethaften Fall die Mauer die Welt schützt und ihre Ordnung dadurch garantiert wird, etabliert hier die Mauer also erst die Ordnung der (eigenen) Normalität. So kann in der Disneyproduktion *DESCENDANTS* (1-3, USA 2015/2017/2019), in der es vor allem um die Nachkommen der Disney-Märchenfiguren geht, Auradon, das vereinigte Reich aller Märchenreiche, gerade dadurch existieren, dass alle ‚bösen‘ Märchenfiguren und ihre Nachkommen auf die Insel der Verlorenen verbannt sind, die durch eine Barriere umgeben ist. In der Fantasieland-Trilogie von *SOUTH PARK* (*IMAGINATIONLAND*, 2008, Staffel elf, Folgen zehn bis zwölf) ist die Semantik von Fantasieland als eines bunten, immer fröhlichen Kinderparadieses daran gebunden, dass alle bösen Fantasiefiguren hinter einer Mauer eingeschlossen sind,<sup>21</sup> in *WRATH OF THE TITANS* (USA/Spanien 2012) ist die Götterwelt des Zeus davon abhängig, dass die Titanen hinter den Mauern des Tartaros eingesperrt sind.

In *AMERICAN HORROR STORY*, Staffel 5, *HOTEL* (2015/16) kondensiert sich diese Variante auf ihren wesentlichen Kern, indem es hier ganz konkret um Einmauern auf engsten Raum geht. Wie man sich aber schon denken kann, hält dieses Einmauern im fantastischen Kontext nicht auf Dauer. Der Eingemauerte ist hier Rudolf Valentino, der Latin-Lover-Filmstar der 1920er Jahre, aber dieser ist in der filmischen Ausführung ein Vampir und insofern auch nach 90 Jahren des Eingesperrtseins nicht tot, nur durstig. So, wie die Grenzziehung von außen veranlasst

---

<sup>21</sup> *SOUTH PARK* konfiguriert immer wieder Varianten der Mauer, die, auch wenn sie referentialisiert sind, wie die Grenze zwischen USA und Mexiko, im Plot in fantastischen Zusammenhängen ‚aufbereitet‘ werden. So in *THE LAST OF THE MEHEECANS* (2011, Staffel 15, Folge neun) mit Butters als Christus-Erlöserfigur, *CHILD ABDUCTION IS NOT FUNNY* (2002, Staffel sechs, Folge elf) mit einem Mongolensturm vor der ‚chinesischen‘ Mauer um South Park, *SAFE SPACE* (2015, Staffel 19, Folge fünf) mit dem titelgebenden futuristischen Mauerraum.

ist, so wird sie auch von außen wieder ‚revidiert‘ (wenn in der Handlungsgegenwart 2015 das titelgebende Hotel saniert werden soll), aber gerade nicht als Revision mit entsprechendem Wissen, dafür aber mit den entsprechenden Folgen für das außen.

So sehr dieses Beispiel diese Variante selbst nur anzitiert, was an der prinzipiellen Konzeption der Serie *AMERICAN HORROR STORY* liegt,<sup>22</sup> so ist es doch geeignet, auf einen zentralen Zusammenhang zu verweisen. Denn was sich hier artikuliert, ist das genuine Strukturmuster des Horror-Genres: ‚das Monster bedroht die Normalität‘. Als Monster fungiert aber alles Verdrängte, eigentlich Dazugehörige, eben das hinter einer Mauer Verbannte. Hier lässt sich ganz deutlich die Konstellation in *KING KONG* (1933) anführen. Kong repräsentiert animalische Potenz, das wilde, nicht zu bändigende Männliche. Was die Zivilisation bereits vollständig mental ausgegrenzt hat, wird hier auf der Insel verräumlicht und expliziert.<sup>23</sup> Dass sich hinter dieser Verdrängung eine zivilisatorische Leistung verbirgt, symbolisiert die Mauer ebenso wie sie aber auch durch das Tor verdeutlicht, dass eine solche Beziehung gegeben ist. Tore oder Lücken in Mauern dienen generell nicht dazu Durchgangsmöglichkeit zu sein, sondern verweisen zumeist auf das Gegenteil. Ihre Existenz ist deshalb von Bedeutung, da sie indizieren, dass es eine andere Seite gibt, die in funktionalem Zusammenhang steht bzw. irgendwie zusammen gedacht werden muss. Wenn in *KING KONG* das Tor riesengroß ist und damit auf Kong ausgerichtet ist, dann wird genau dies verdeutlicht.

(2) So sehr diese Variante genuin im Horror-Genre verortet ist, so lässt sich konstatieren, dass sie selbst wiederum als Modell dient, das in einem anderen Genre als dieses Modell reflektiert und dergestalt Grundlage der Narration wird. Insofern die Abschirmung das eigene konstituieren soll, kann auch gerade diese Konstituierung problematisiert werden. Dies wird in einer Variante des Endzeitgenres gehäuft vorgeführt, bei der also die Kategorien eigen und fremd selbst thematisch werden. Dabei wird die Sinnhaftigkeit der Mauer hinterfragt und damit die durch die Mauer erzeugte Realität in ihrer Selbstverständlichkeit und Bewertung. Dies geschieht zumeist dadurch, dass einer von außen in den fremden Raum eindringt bzw. versetzt wird und sich dieser Raum durch diese Wahrnehmung zumeist zwar tatsächlich (auch) als fremd erweist, aber dadurch auch deutlich wird, dass das eigene nicht minder fremd ist. Eigen und fremd nähern sich von ihren Semantiken an, so dass eben nur noch die Setzung als eigen und fremd übrigbleibt und der Blick auf die Agenten solcher Setzungen gelenkt wird.

Diese Variante findet sich zumeist in den Szenarien, die als Kontinuierliche Endzeit klassifiziert werden können. Diese zeichnen sich generell durch ein Weiterdenken gegenwärtiger Problematiken aus, dementsprechend sind sie prädestiniert, auch solche Grenzziehungen in ihrer Normalität zu hinterfragen. Ein frühes Beispiel ist *ESCAPE FROM NEW YORK* (USA 1981), in dem die konkrete Mauer erst

<sup>22</sup> Vgl. hierzu Hans Krah, „Horror oder (American) Horror Story? Implikationen der Narrativierung des Horror-Raums“, i.d.B., S. 127-148.

<sup>23</sup> Diese Ausführungen beziehen sich auf *KING KONG* von 1933. Die beiden Remakes von 1976 und 2005 verzichten zwar nicht auf die Mauer, deren Bedeutung wäre aber im jeweiligen Fall zu bestimmen; 2005 dominiert etwa eher eine rein dramaturgische Funktion.

am Ende der Handlung eine Rolle spielt, DOOMSDAY ein aktuelleres. Die Mauer selbst steht dabei nicht im Fokus, sie spielt eher eine symbolische Rolle im Kontext der individuellen Überwindung des Systems (das als solches nicht Gegenstand der Narration ist).

(3) Wenn innen das eigene ist, dann entspricht dies in gewisser Weise einer gesteigerten Form des bisherigen Szenarios, gesteigert, denn was dann entfällt, ist die Zentrum-Peripherie-Komponente. Das Fremde bedroht das eigene unmittelbar. Das klassische Szenario ist hier das der Verteidigung einer belagerten Stadt bzw. eines belagerten Bereichs, der entweder schon immer durch eine Mauer geschützt war oder für dessen Schutz die Mauer/Barriere neu zu errichten ist. Zumeist sind dies also Fälle, bei denen die Mauer nicht als Mauer als solche für sich steht, sondern in einem architektonischen Ensemble integriert ist, etwa als Stadtmauer oder Burg-/Festungsmauer.

Auch hier ist die Mauer sujethaft, zumal es aus der Perspektive des eigenen gerade darum geht, auf die Mauer – im Sinne ihrer einschließenden Funktion – wieder verzichten zu können. Dieses Standardszenario ist nicht spezifisch für die Fantastik, sondern eher im Historienkontext verortet (deutlich etwa in *IRONCLAD, USA/UK 2011*) und findet sich in der Fantastik als dieses Standardszenario in Reinform auch eher selten.<sup>24</sup>

(4) Allerdings ist es als Denkhintergrund zentral und dient als Vorlage einer *Thematisierung* der Mauer, ist also, wie auch die bereits skizzierte inverse Form innen/außen, mit einer sekundären Verhandlung verbunden; die Mauer ist Träger eines Diskurses. Dies geht mit der Relevanz weiterer Parameter einher, so zunächst, dass im innen/eigenen der Parameter freiwillig/unfreiwillig hinzukommt, wobei diese Ausdifferenzierung mit Perspektivierungen von individuell vs. kollektiv, Jugend vs. Erwachsenen, Außenseiter vs. Establishment korreliert.

Die Bedeutung der Mauer, die sie bereits im Standardfall hat, dort aber als Selbstverständlichkeit nicht thematisch ist, ist, dass sie *die Weltordnung repräsentiert*, sie also Zeichen dieser Ordnung ist. Damit erhält der Umgang mit ihr symbolische Qualität. Insbesondere kann ihre Überwindung zeichenhaft gedeutet werden, diese steht also für die Überwindung der mit der Mauer getragenen Werteordnung an sich. So ist dies in *THE ADVENTURES OF BARON MUNCHHAUSEN (UK/BRD 1988)* zu sehen,<sup>25</sup> wenn die Bewohner der von den Türken belagerten Stadt gegen den Willen des Stadtvorstehers Eckhard die Tore der Stadt öffnen und vor die Mauern ihrer Stadt treten. Diese Öffnung steht zeichenhaft dafür, dass sich die Bewohner auch insgesamt nicht mehr bevormunden lassen – hier hat konkret die Fantasie über die Vernunft gesiegt, die Türken sind abgezogen, die Stadt ist befreit, die Welt der Fantasie gerettet. Während hier die Mauer nur am Ende und eher marginal in Erscheinung tritt, bilden das Überschreiten der Mauer als symbolischer Akt der Befreiung und die Problematik der Mauer an sich den Plot von *THE SECRET OF KELLS*. Hier, raumzeitlich situiert im mittelalterlichen Irland, soll der Bau einer Mauer um das eigene Kloster dazu dienen, dieses vor

<sup>24</sup> *THE 13TH WARRIOR (USA 1999)* kann hier als Beispiel genannt werden; auch hier sind Erkundungen, also Grenzüberschreitungen nach außen, zentral.

<sup>25</sup> Siehe zu diesem Film ausführlich Krahs, „Fantasy-Genre“.

dem Fremden, den archaischen Wikingern, zu schützen. Dies ist die Sicht des Abtes Cellach, der die gesamte Arbeitskraft diesem Werk widmet und anderes, insbesondere Kunst und Kultur, nicht mehr duldet. Sein Neffe Brendan ist gegen eine solche Vernachlässigung und deshalb nicht am Mauerbau interessiert, zumal die Mauer für ihn ganz generell die Grenze des Areals bedeutet, das er nicht verlassen darf, und damit eine *Begrenzung*. Das Außen ist für ihn tabu. Katalysiert durch die Ankunft von Aidan, einem berühmten Buchillustrator, lehnt Brendan sich gegen die Gebote/Verbote seines Onkels auf und verlässt den geschützten Raum. Er überschreitet die Mauer und begibt sich in den Wald, um Früchte für die Herstellung einer bestimmten Farbe zu suchen, die Aidan braucht. Diese Ausflüge erweisen sich zwar als gefahrvoll, aber auch als neue Erkenntnisse und Erfahrungen fördernd, zudem macht er die Bekanntschaft mit dem Waldgeist Aisling. Letztlich katalysiert die Grenzüberschreitung die Sehnsucht auf mehr.

Die Mauer kann die Wikinger nicht aufhalten; deren Angriff wird zwar bildgewaltig dargestellt, die Mauer spielt dabei aber keine Rolle, nicht einmal dramaturgisch. Geradezu apokalyptisch wird der Wikingerüberfall dargestellt, unmittelbar helfen kann hier nichts. Diese Welt scheint untergegangen zu sein, Brendan kann dem aber mit Aidan entkommen, erkundet die Welt, und kehrt dann als Erwachsener zurück, sein Wissen und seine Erfahrungen im Buch festgehalten. Nun am Ende erkennt auch der gealterte Abt, der den Überfall verletzt überlebt hat, dass Hoffnung gerade nicht in Mauern und dem sich Einschließen zu suchen ist, sondern zum einen in der Kunst und der medialen Tradition und Weitergabe von Werten und Kultur und daran gekoppelt zum anderen gerade in der Überwindung von Begrenzungen, da Kunst, die diesen Sinn erfüllt, nur durch ein Hinausgehen, ein Kennenlernen des anderen und Wissen über die Welt entstehen kann.

## 6. Mauer-Zeiten

Mit dem Parameter freiwillig/unfreiwillig korreliert häufig der Parameter dauerhaft/temporär: Sich selbst durch eine Mauer zu schützen und damit sich der Implikation auszusetzen, sich selbst eingesperrt zu haben, erscheint nur legitim, wenn eine Bedrohung akut und evident ist. Die Implikation wird thematisch genau dann, wenn keine konkrete Belagerung gegeben ist, und also keine Bedrohung von außen ersichtlich zu sein scheint, und/oder nur prophylaktisch eine Mauer errichtet wird, und damit die Mauer und die mit ihr verbundene Unfreiheit das Leben bestimmen. Solange solche Fragen aber thematisch sind, solange bewegen wir uns in den bisher skizzierten Varianten. Der Parameter dauerhaft/temporär kann sich als Parameter aber zurücknehmen und ins Permanente ausschlagen, dann ist dies das Szenario für eine letzte Variante mit eigener Ausprägung. Dann ist die Mauer nicht mehr Mauer, sondern Grenze der Welt, und damit kollabiert die Unterscheidung von innen/außen ebenso wie die von eigen und fremd und Gegenwart und Vergangenheit – zugunsten einer eigenen Mauerzeit und einem eigenen Mauer-Leben.

Dieses Szenario ist dasjenige, bei dem die Mauer sich zum Bunker oder zur Kuppelstadt ausweitet und das spezifische Endzeitwelten prägt:<sup>26</sup> Der sich selbstständigende Bunker führt zu eigenen Mauer-Geschichten, die als Bunker-Geschichten oder Geschichten um Kuppelstädte/-welten kategorisiert werden können: Die Mauer selbst wird dabei in gewisser Weise unsichtbar, trennt sie eben nicht zwei Bereiche und begrenzt, sondern ist Grenze der Welt. Eine andere Seite gibt es nicht, Unfreiheit wird definitorisch, verändert wesentlich. Die Mauer verliert ihre zentrale Funktion eine Grenze zu sein, die fehlende Aufteilung und Differenzierung (in innen/außen, eigen/fremd) verhindert die Ermöglichung von Bedeutung und damit von Sinn. Sujethaft ist hier nicht mehr die Mauer als solche, sondern die durch sie geschaffene dystopische Welt an sich.

Denn in dieser Konstellation verliert die Mauer ihre wesentliche Funktion, als ‚Architektur‘ Ordnung zu erzeugen, wie dies Eckhard Pabst für den Raum im Horrorgenre ausgeführt hat:<sup>27</sup> Während ein Haus eine Grenze konstituiert, den Raum teilt und Teilräume: innen/außen, mein/dein, etc definiert – und dadurch Raum erst konstituiert –, negiert ein Bunkerraum in der medialen Vorstellung des hier zugrunde gelegten Textkorpus, das sich um globale Katastrophen zentriert, diese Leistung. Er wird als vollständig in seine Umgebung integriert inszeniert, ohne eine Grenzfunktion zu irgendeiner Umwelt. Er ist dem Raum einverleibt, anstatt selbst Raum zu schaffen. Insofern ist er kein wirklicher Innenraum, denn ein solches Innen, wie es durch das Haus konstituiert wird, ‚denkt‘ das Außen relational mit. Indem es aber keine Grenze zu einem Außen gibt, wird Raum nicht strukturiert. Indem er scheinbar räumliche Universalität repräsentiert, stellt er dadurch letztlich einen ‚Nicht-Raum‘ dar, die Negation von Ordnung und Sinn schlechthin. Diese Raumkonzeption des Bunkers stellt eine Bedrohung der Normalität dar. Die Architektur verselbstständigt sich und dominiert den Menschen, anstatt dass dieser sich mit ihrer Hilfe seine Umwelt aneignet. Regelmäßig hat dies negative Auswirkungen auf das Individuum und dessen Identität, indem diese Ausprägung mehr oder weniger deutlich mit einer Degeneration des Subjekts korreliert. Genau dies findet sich dann im Genre der Dystopischen Endzeit auf der Ebene der gesamten vorgeführten Welt.

Erst wenn in diesen Bunker-Geschichten die Wand als Außenwand, von außen, erfahrbar wird, lässt sich eine Transformation der Welt erreichen. Erst, wenn dieses Außen also wieder bewusst wird, kann dann die Narration das Muster von oben, die Überwindung der Mauer, aufgreifen und obligatorisch machen, wobei dies dann auch das Implodieren des Gesamtraums zur Folge hat. LOGAN'S RUN (USA 1976) stellt ein frühes filmisches Beispiel eines solchen Szenarios dar, wobei die Filme dieses Genres gleichzeitig zur dystopischen Mauer/Bunker/Kuppelwelt immer auch dieses ‚utopische‘ Moment der Überwindung einer solchen Welt in ihren Narrationen zelebrieren. Solche Welten sind nicht ewig, sondern sind zu

---

<sup>26</sup> Vgl. hierzu Kraß, *Weltuntergangsszenarien*, und Hans Kraß, „Raum und Grenze. Eine semiotische Bestandsaufnahme – mit dem Beispiel des Bunkers im ästhetischen Diskurs globaler Katastrophenszenarien“. In: Martin Nies (Hg.), *Raumsemiotik: Räume – Grenzen – Identitäten* (= *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik/Online* 4/2018), S. 73-110.

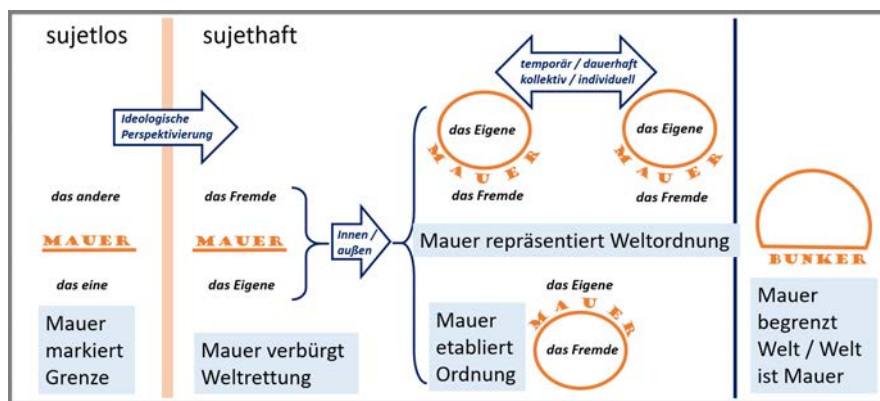
<sup>27</sup> Siehe Pabst, „Architektur“.

überwinden. So zeigt LOGAN'S RUN bereits zu Beginn in den ersten Einstellungen die Kuppelwelt von außen, macht also auf der filmischen Vermittlungsebene schon deutlich, dass es ein Außen gibt. Im Lauf der Handlung spiegelt sich dies dann diegetisch, indem es Logan und Jessica gelingt, aus dem Raum auszubrechen, die Existenz eines Außen – kulturell identifizierbar als ein von der Natur überwuchertes, aber lebbares Washington und damit die Vergangenheit – zu erfahren und mit dieser Erfahrung wieder in den Kuppelraum zurückzukehren. Allein diese Rückkehr sprengt letztlich den Raum für alle.

## 7. Resümee

Ich habe fünf Funktionskontexte der Mauer im fantastischen Bereich vorgestellt, wobei die letzte eine sehr eigene Ausprägung ist und sich am weitesten von der Mauer als Mauer entfernt.

Auf den Punkt gebracht, lassen sie sich wie folgt zusammenfassen: Die Mauer *markiert* die Grenze, die Mauer *garantiert* die Welt, die Mauer *etabliert* die Ordnung, die Mauer *repräsentiert* die Welt, die Mauer *definiert* die Welt. Repräsentiert die Mauer die Welt, dann finden sich zudem Geschichten, in denen es um diese Welt selbst geht, also welche Werteordnung das eigene Innen eigentlich vertritt, vertreten soll. Etabliert die Mauer die Ordnung, dann finden sich zudem Geschichten, in denen es um die Grenzziehung selbst geht, wie sich also die eigene Welt von der anderen/fremdem eigentlich unterscheidet.



**Abb. 8:** Schematischer Überblick, eigene Darstellung

Die Unterscheidungen korrelieren mit dem Verhältnis der Mauer zum Sujet und primär den Parametern eigen/fremd und innen/außen (Abb. 8). Im sujetlosen Fall erscheint die Mauer in Grenzfunktion, sie trennt das eigene vom anderen, im Kontext der Fantasie also die Realität/Normalität von der Fantastischen Welt. Mit Handlung ist sie mittelbar durch ihre Überschreitung verbunden, wobei diese positiv konnotiert ist, denn nur dadurch kann es zur Initiation der Protagonist:innen kommen. Die Mauer als Zugang zur anderen Welt findet sich in dem Subgenre, das ich als Fantasy 1 skizziert habe.

In allen anderen Fällen ist die Mauer sujethaft, also unmittelbar mit Handlung verbunden. Im einen Fall hält die Mauer das Fremde ab, sie ist also zur Aufrechterhaltung der eigenen Welt notwendig. Sie garantiert deren Bestehen. Ist sie bedroht, ist die Welt bedroht. Sie findet sich in Fantasy 2 und ist integraler Bestandteil einer Geschichte der Weltrettung, wobei sich diese nur mittelbar um die Mauer zentriert, da für die Mauer die Achse von Zentrum/Peripherie relevant ist. Entfällt diese Achse zugunsten derjenigen von außen/innen, ist die Mauer nicht nur Schutz, sondern als solcher auch Zeichen des Eigenen. Wird dieses Eigene aus einzelnen Perspektiven mit Eingesperrt-Sein konnotiert, dann steht die Mauer für Ausbruchsgeschichten im Sinne von Autonomisierung.<sup>28</sup>

Drehen sich die Verhältnisse um, dann kommt der Mauer die Funktion zu, die Ordnung des Eigenen erst zu etablieren. Diese eigene Ordnung ist dabei immer auch eine der Normalisierung, ihre Etablierung damit eine Verdrängungsgeschichte und damit prädestiniert für das Horror-Genre: ein Ausbruch ist Einbruch in die eigene Welt, mit Konsequenzen und zumeist neuerlicher Eindämmung. Letztlich werden aber auch immer die Mechanismen einer solchen Verdrängung und die ideologischen Voraussetzungen stillschweigend mittransportiert; wo dies sichtbar und zum Plot wird, ist das Genre der Kontinuierlichen Endzeit.<sup>29</sup>

Schließlich erscheint in den dystopischen Welten die Welt selbst als Mauer, restriktiv, dominierend und das Selbst beeinflussend.

Die Mauern als solche halten nicht, zumeist sollen sie auch durchbrochen oder zumindest überschritten werden. Auch wenn in diesen Geschichten das Ziel der Weltrettung erreicht wird, dann nicht durch die Primärfunktion der Mauer, sondern durch den Menschen, durch die Einstellung zur Mauer, die Konfrontation mit der Mauer, das durch die Mauer erworbene Wissen. Mauermentalität im Sinne eines vollständigen Abschottens und Ausharrens funktioniert dabei nie. Maximal die an Mauern Geschulten sind die Retter des Abendlandes (oder in Koproduktion des Reichs der Mitte).

Dass die Fantasy-Mauern also als Identitätspolitik und Ideologiemaschinen agieren, wie im eingangs aufgegriffenen Essay postuliert, ist in dieser Pauschalierung etwas zu kurz gegriffen. Natürlich ist die Mauer mit Ideologie verbunden, und diese gilt es zu erkennen und zu hinterfragen. Zumeist geht es dabei, wie in der Fantastik üblich, zunächst um Normalität, Normalismus und das Ausloten des Normalen, erst darüber um ideologische Formationen im jeweiligen kulturellen (Denk-)Diskurs.

---

<sup>28</sup> Als interessanter Extremfall lässt sich hier, in Kombination mit dem letzten Funktionskontext, *THE TRUMAN SHOW* (USA 1998) verstehen. Ohne diskutieren zu wollen, ob und inwieweit sich dieser Film dem hier zugrundgelegten Korpus zuordnen lässt, lässt sich die Welt des Protagonisten Truman als Bunkerstadt für genau ihn beschreiben, die den Rahmen bildet für seine Autonomisierung.

<sup>29</sup> Hier ließen sich auch Filme wie *THE MAZE RUNNER* (USA 2014) und *DIVERGENT* (USA 2014) zuordnen; vgl. zu diesen Filmreihen Eckhard Pabst, „Casting und Systemerhalt. Übermacht und Gegenwehr in den Filmreihen Hunger Games, Maze Runner und Divergent“. In: Nikolas Buck/Christoph Rauen (Hgg.), *Technophilia und Technophobia. Literarische und audiovisuelle Imaginationen von Technik vom 19. Jahrhundert bis heute*. Bielefeld 2024, S. 169-186.

## Filme

THE 13TH WARRIOR. John McTieman/Michael Crichton (USA 1999).  
THE ADVENTURES OF BARON MUNCHHAUSEN. Terry Gilliam (UK/BRD 1988).  
ALICE IN WONDERLAND. Tim Burton (USA 2010).  
AMERICAN HORROR STORY: HOTEL. Ryan Murphy/Brad Falchuk (USA 2015/16).  
ATTACK ON TITAN. Shingji Higucchi (Japan 2015).  
THE CHRONICLES OF NARNIA: THE LION, THE WITCH AND THE WARDROBE. Andrew Adamson (USA 2005).  
THE CANTERVILLE GHOST. Jules Dassin (USA 1944).  
DESCENDANTS 1-3. Kenny Ortega (USA 2015/2017/2019).  
DIVERGENT. Neil Burger (USA 2014).  
DOOMSDAY. Neil Marshall (UK 2008).  
DR. STRANGE. Scott Derrickson (USA 2016).  
ESCAPE FROM NEW YORK. John Carpenter (UK/USA 1981).  
GAME OF THRONES. David Benioff/D.B. Weiss (USA 2011-2019).  
THE GREAT WALL. Zhang Yimou (China/USA 2016).  
HARRY POTTER AND THE PHILOSOPHER'S STONE. Chris Columbus (UK/USA 2001).  
IMMORTALS. Tarsem Singh (USA 2013).  
IRONCLAD. Jonathan English (USA/UK 2011).  
KING KONG. Merian C. Cooper/Ernest B. Schoedsack (USA 1933).  
KING KONG. John Guillermin (USA 1976).  
KING KONG. Peter Jackson (USA/Neuseeland 2005).  
LEGEND. Ridley Scott (USA/UK 1985).  
LOGAN'S RUN. Michael Anderson (USA 1976).  
LORD OF THE RINGS. Peter Jackson (USA/Neuseeland 2001-2003).  
EIN MANN GEHT DURCH DIE WAND. Ladislao Vajda (D 1959).  
THE MAZE RUNNER. Wes Ball (USA 2014).  
DER MÜDE TOD. Fritz Lang (D 1921).  
PACIFIC RIM. Guillermo del Toro (USA 2013).  
THE SECRET OF KELLS. Tomm Moore/Nora Twomey (Irland/Fr./Belgien 2009).  
SOUTH PARK. Trey Parker/Matt Stone (USA seit 1997).  
STARDUST. Matthew Vaughn (USA/UK 2007).  
TIGER AND DRAGON. Ang Lee (Taiwan/Hongkong/USA/China 2000).  
THE TRUMAN SHOW. Peter Weir (USA 1998).  
DIE UNENDLICHE GESCHICHTE. Wolfgang Petersen (BRD 1984).  
DIE WAND. Julian Pölsler (Ö/BRD 2012).  
WORLD WAR Z. Marc Forster (USA 2013).  
WRATH OF TITANS. Jonathan Liebesman (USA/Spanien 2012).

## Literatur

- Frey, Alexander Moritz. „Mauern her!. In: *Simplizissimus*. Jg. 36, 1932, Heft 45, 530f.
- Frey, Alexander Moritz. *Solneman der Unsichtbare*. Frankfurt am Main. 1984 [1914].
- Gräf, Dennis u.a. *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. 2. Auflage. Marburg 2017.
- Hennig, Martin/Krah, Hans. „Spielzeichen IV: Genres – Einführung in den Band“. In: Martin Hennig/Hans Krah (Hgg.). *Spielzeichen IV: Genres – Systematiken, Kontexte, Entwicklungen*. Glückstadt 2023, 7-24.
- Hennig, Martin/Krah, Hans. „Medientheorien“. In: Hans Krah/Michael Titzmann (Hgg.). *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*. Passau 2017, 447-468.
- Krah, Hans. „Raum und Grenze. Eine semiotische Bestandsaufnahme – mit dem Beispiel des Bunkers im ästhetischen Diskurs globaler Katastrophenszenarien“. In: Martin Nies (Hg.). *Raumsemiotik: Räume – Grenzen – Identitäten (= Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik /Online 4/2018)*, 73-110.
- Krah, Hans. „Rotkäppchen und der Wald. Narrative Funktionen fantastischer Welten“. In: Pascal Klenke u.a. (Hgg.). *Writing Worlds. Welten- und Raummodelle der Fantastik*. Heidelberg 2014, 15-36.
- Krah, Hans. „Das Fantasy-Genre und *South Park*. Mediale Fantasien“. In: Alev Inan (Hg.). *Jugendliche Lebenswelten in der Mediengesellschaft. Mediale Inszenierung von Jugend und Mediennutzung Jugendlicher*. Bad Heilbrunn 2012, 45-68.
- Krah, Hans. *Weltuntergangsszenarien und Zukunftsentwürfe. Narrationen vom ‚Ende‘ in Literatur und Film 1945-1990*. Kiel 2004.
- Krah, Hans/Wünsch, Marianne. „Phantastisch/Phantastik“. In: Karlheinz Barck u.a. (Hgg.). *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 4. Stuttgart, Weimar 2002, 798-814.
- Pabst, Eckhard. „‘An old house, [...] a little more sinister looking‘. Überlegungen zum ‚Bates House‘ im PSYCHO-Universum“. In: Martin Hennig/Peter Podrez (Hgg.). *Horror – Medien – Räume*. Würzburg (im Erscheinen).
- Pabst, Eckhard. „Casting und Systemerhalt. Übermacht und Gegenwehr in den Filmreihen *Hunger Games*, *Maze Runner* und *Divergent*“. In: Nikolas Buck/Christoph Rauen (Hgg.). *Technophilia und Technophobia. Literarische und audiovisuelle Imaginationen von Technik vom 19. Jahrhundert bis heute*. Bielefeld 2024, 169-186.
- Pabst, Eckhard. „Raumzeichen und zeichenhafte Räume: Bedeutungskonstitution durch Raum und Architektur im Film“. In: *Zeitschrift für Semiotik (ZfS)*, Bd. 30, Heft 3-4, Themenheft Zeichen(-Systeme) im Film (hrsg. von Jan-Oliver Decker/Hans Krah), 2008, 355-390.
- Pabst, Eckhard. „‘Is anybody out there?’ Zur Funktion von Architektur im Horrorfilm“. In: Krah, Hans (Hg.). *All-Gemeinwissen. Kulturelle Kommunikation in populären Medien*. Kiel 2001, 194-211.

- Pabst, Eckhard. „Produktabhängige Raumwechsel im Werbespot“. In: Hans Krah (Hg.). *Räume, Grenzen, Grenzüberschreitungen. Bedeutungs-Welten in Literatur, Film und Fernsehen*. Tübingen: Gunter Narr (= *KODIKAS/CODE Ars Semiotica*, An International Journal of Semiotics, Volume 22, No. 1/2, 1999), 115-129.
- Pabst, Eckhard. „Das Monster als die genrekonstituierende Größe im Horrorfilm“. In: Heinrich Wimmer/Norbert Stresau (Hgg.). *Enzyklopädie des phantastischen Films*. Meitingen: Corian, 40. Ergänzungslieferung, 1995, 1–18.
- Wood, Robin. „Introduction to the American Horrorfilm“. In: Barry Keith Grant (Hg.). *Planks of Reason. Essays on the Horror Film*. Metuchen, N.J., London 1984, 164-200.
- Wünsch, Marianne. *Die fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930). Definition - Denkgeschichtlicher Kontext - Strukturen*. München 1991.

### Internetquellen

- Glazer, Jonathan. LEVIS ODYSSEY (UK 2002) (= <https://www.youtube.com/watch?v=bRVerMaXcGQ>; Abruf am 16.8.2024).
- Körner, Torsten. „Von Mauern und Menschen“. 2019 (= <https://www.deutschlandfunk.de/grenzziehungen-von-mauern-und-menschen-100.html>; Abruf am 16.8.2024).

## *Interludium*





# Das ideologische Ende des ‚Western‘:

PAT GARRETT AND BILLY THE KID (1973; rekonstruierte Fassung 1992)

**Marianne Wunsch**

## 1. Einstieg

Sam Peckinpah fokussiert in seinem 1973 entstandenen, aber nur in gekürzter Fassung publizierten Film mit Billy the Kid den Outlaw, der wohl – im raumzeitlichen Rahmen us-amerikanischer Geschichte im 19. Jahrhundert – die größte populärkulturelle Bekanntheit genießt. Die mit ihm im kulturellen Wissen gefestigten Vorstellungen repräsentieren geradezu symptomatisch das Bild einer anderen Welt und stehen damit im Zentrum dessen, was medial als Western konfiguriert ist. Diese Modellierung fußt auf dem räumlichen Setting, dem aber konstitutiv in der Tiefenstruktur ein spezifischer Umgang mit ‚Ordnung‘ eingeschrieben ist, der sich auf der Oberflächenebene als spezifisches narratives Programm artikuliert und die erzählten Geschichten trägt.<sup>1</sup> Diese Semantik einer implizierten ‚mythischen Ordnung‘ wie ‚mythischen Struktur‘, auf die die Figuren als reine Funktionsträger ausgerichtet sind, um als Garanten zu ihrer Existenz beizutragen wie als Herausforderer gegen sie aufzubegehren, stellt das ideologische Substrat dieser Filme dar. Nun wird bereits diese tradierte Ideologie im Italowestern thematisch, dennoch bestimmt sie weiterhin das dort zugrundeliegende Denken und die Stoßrichtung der Narration. Und auch wenn nun bereits im Film der 1970er Jahre solche Traditionen gebrochen werden,<sup>2</sup> so zeigt sich das Ausmaß solcher Brüche dann doch erst in dem, was in der Zeit nicht gezeigt wurde. Die rekonstruierte Fassung von 1992 unterscheidet sich von der im Kino gezeigten Fassung von 1973 fundamental: Die-

---

<sup>1</sup> Siehe grundsätzlich Marianne Wunsch, „Die Ordnung und der Aussteiger. Lebenslaufmodelle im ‚Western‘-Film“. In: Dies, *Moderne und Gegenwart. Erzählstrukturen in Film und Literatur*. München 2012, S. 603-618. Inwieweit der Western in dieser Konzeption eher als Genre oder als historisches Phänomen zu verstehen ist, wäre zu diskutieren; vgl. zum Genrebegriff und seinen Konstituenten wie Abgrenzungen einfühend Martin Hennig/Hans Krahl, „Spielzeichen IV: Genres – Einführung in den Band“. In: Dies. (Hgg.), *Spielzeichen IV: Genres – Systematiken, Kontexte, Entwicklungen*. Glückstadt 2023, S. 7-24.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu Hans Krahl/Wolfgang Struck: „Gebrochene Helden / gebrochene Traditionen / gebrochene Mythen: der Film der 70er Jahre“. In: Hans Krahl (Hg.), *All-Gemeinwissen. Kulturelle Kommunikation in populären Medien*. Kiel 2001, S. 117-137.

se enthält nur die Geschichte von Pat Garrett und Billy the Kid und spielt 1881. Die rekonstruierte Fassung von 1992, die nur im Fernsehen – im ZDF – gezeigt wurde, ist erweitert um eine Handlung, die gut 30 Jahre später spielt – nämlich 1908, die uns zeigt, wie Pat Garrett, der 30 Jahre zuvor Billy the Kid getötet hatte, aus dem Hinterhalt auf seinem Pferd erschossen wird. Der Film beginnt mit einer Szene von 1881, wo Pat Garrett und Billy zusammen auf Hühner schießen. Durch einen Schnitt wird die Schlusszene von 1908, die zeigt, wie Pat Garrett aus dem Hinterhalt erschossen wird, montiert, und damit endet dann auch tatsächlich der Film.

## 2. Zum Status des Films im System des Western

Gegenstand der folgenden Überlegungen ist die rekonstruierte Fassung von 1992, da sie die bloße Westernhandlung von 1973 um ein Vielfaches erweitert und zu fundamentalen Problemen des Western führt. Meine These ist, dass in PAT GARRETT AND BILLY THE KID die grundsätzlichen semantischen Ordnungen des Western aufgehoben werden, der Western also an sein ideologisches Ende gelangt. Das gilt auch und besonders für das Verhältnis der beiden Hauptfiguren zueinander, die nur scheinbar der Figurenkonstellation des klassischen Western folgen.

Die Figurenkonstellation im klassischen Western folgt einem klaren Schema: Als Kontrahenten stehen sich die Figur(en) des Normverteidigers und die des Normverletzers, also die Gruppe der ‚Gesetzlosen‘, einander gegenüber. Ich gehe hier nicht näher auf die spezifischen semantischen Merkmale dieser beiden Figurengruppen ein, ich habe sie an anderer Stelle beschrieben.<sup>3</sup> Anzumerken ist, dass im Gegensatz zum klassischen Kriminalfilm, in dem die Normverletzung eine Abweichung darstellt, die die Ordnung zwar stört, aber nicht wirklich bedroht, der klassische Western eine quasi mythische Struktur hat: Die Normverletzung ist nicht bloße Abweichung, sondern bedroht die Existenz der Ordnung überhaupt. Der Sieg der Normverletzer würde hier zu ihrer Herrschaft über die ganze Stadt führen, wie exemplarisch HIGH NOON (1952) und bereits DODGE CITY (1939) belegen. Der Normverletzer kann im Übrigen entweder von vornherein als solcher gegeben sein, oder es wird durch eine Vorgeschichte thematisiert, wie er zum Normverletzer wurde; in beiden Fällen geht es nur mehr darum, ihn zu erlegen. PAT GARRETT AND BILLY THE KID weicht nun von diesem klaren und konstitutiven Handlungsschema ab. Die zu verteidigende Ordnung ist in diesem Fall die der Reichen und Mächtigen, deren Gefolge sich seinerseits jegliche Normverletzung erlaubt, von Lynchjustiz bis Vergewaltigung. Alle handlungstragenden Figuren entstammen selbst dem Raum der Gesetzlosen, d.h. dem Raum derer, die sich der amoralischen Ordnung der Besitzenden nicht unterwerfen. Zwischen dem Normverteidiger, Sheriff Pat Garrett, und dem Normverletzer, dem Gesetzlosen, Billy the Kid, besteht kein qualitativer Unterschied mehr, beide haben dieselbe gesetzlose Herkunft, beide sind singularisiert und desintegriert, beide werden sterben. Pat tötet Billy, um in der Ordnung überleben zu können, und wird in und von eben dieser Ordnung ermordet. Latent sind also Normverteidiger und Normverletzer einander näher als jeder von beiden

<sup>3</sup> Vgl. Wunsch, „Die Ordnung und der Aussteiger“.

der Ordnung, wie am Ende der Entwicklung des Western manifest wird. Pat Garrett integriert sich zwar formal, zerstört aber mit der Tötung Billys sich selbst und wird schließlich auch selbst physisch von der neuen Ordnung zur Strecke gebracht.

### 3. Zum Verhältnis von Pat Garrett und Billy the Kid

Schon die Übersetzung des englischsprachigen Titels des Films PAT GARRETT AND BILLY THE KID zu „Pat Garrett jagt Billy the Kid“ nimmt eine vereindeutigende Hierarchiebeziehung der beiden Figuren vor, die ihrer komplexen Relation nicht gerecht wird. Diese aufzuzeigen ist Gegenstand des folgenden Kapitels.

Ausgangspunkt der Handlung ist die Freundschaft zwischen Pat Garrett und Billy the Kid und ihre Existenz als Gesetzlose. Sie schießen auf Hühner, die dem reichen Viehbaron Chisum gehören,<sup>4</sup> und trinken zusammen. Billy will diese Existenz beibehalten, aber Pat merkt an: „Die Zeiten ändern sich“. Er will alt, grau und reich werden und dazu muss er aus dieser Existenz aussteigen und in das System einsteigen: Er wird Sheriff von Lincoln. Billy kommentiert diesen Systemwechsel von Pat: „Ich hätte nicht gedacht, dass du das Gesetz vertrittst“. Von nun an gehören sie verschiedenen Systemen an: Pat, der Gesetzesvertreter, und Billy, der Gesetzlose. Billy wird von Pat Garrett im Auftrag von Chisum in einen Schusswechsel verwickelt und ergibt sich. Er landet mit Fußfesseln im Gefängnis und soll hingerichtet werden. Bewacht von einem Wärter und einem gottesfürchtigen Mann, will Billy aufs Klo gehen, wo er einen Revolver vorfindet. Die spannende Frage ist: Wer hat ihm den Revolver hingelegt. Der Wärter sicher nicht, der hatte den Raum nicht betreten, der gottesfürchtige Mann auch nicht, der ja inbrünstig auf Billys Hinrichtung hinarbeitet. Bleibt nur Pat Garrett, der zuvor noch die Gefangenzelle besucht hatte. Warum tut er das, nachdem er ihn selbst erst in das Gefängnis gebracht hatte. Um diese Frage zu beantworten, muss man sich ansehen, was Billy mit dem Revolver macht. Er erschießt seinen Wärter von hinten – Verstoß gegen die im Western implizit geltenden Regeln –, holt sich ein Gewehr, erschießt den gottesfürchtigen Mann und hackt sich die Fußfessel ab, singt ein Lied, wo er schon überall als Gesetzloser tätig war, lässt sich ein Pferd geben und reitet davon. Man kann bzw. muss an dieser Stelle schon folgern, dass Pat Garrett nicht will, dass Billy von einer staatlichen Institution wie der des Sheriffs erlegt wird, sondern dass er von ihm *als Person* – Pat Garrett trägt bei seiner Erschießung von Billy nicht den Sheriffstern – erledigt wird. Dazu gehört auch, dass Pat Garrett Billy dreimal Zeit gibt, um nach Mexiko zu gehen, also sich der amerikanischen Justiz zu entziehen, was dieser aber nicht nutzt, weshalb die Sache hier ausgetragen werden muss. Auch der wiederholten Aufforderung seiner Kumpane, es jetzt zu Ende zu bringen, kommt Pat Garrett nicht nach. Stattdessen ermöglicht er Billy noch eine Liebes-

---

<sup>4</sup> Historischer Hintergrund der Geschichte bildet der sogenannte ‚Lincoln County War‘, der selbst als Modell für das Erzählmuster der ‚Wide Open Town‘ fungiert. Siehe hierzu Joe Hembus, *Western-Geschichte*. München/Wien 1979, S. 428-444 zum historischen Ausgangspunkt und S. 444-453 zur Adaption auf DODGE CITY.

nacht mit einer schon vorher eingeführten Mexikanerin, um ihn dann, als er sich aus der Zweisamkeit löst, zu erschießen.

Wir können an dieser Stelle festhalten, dass es nicht Pat Garrett in seiner Eigenschaft als Sheriff ist, der Billy erlegt: Als Sheriff hat er Billy zwar in das Gefängnis gebracht, aber er hat ihm zugleich zu seiner Flucht verholfen durch den zugespielten Revolver, und er hat ihm dreimal die Gelegenheit gegeben, sich nach Mexiko abzusetzen, was Billy aber nicht nutzt, und er hat die Erschießung Billys hinausgezögert, um ihn schließlich dann, nachdem er den Sheriffstern abgelegt hat, zu erschießen. Der Tod Billys weist seinerseits einige Besonderheiten auf. Er vollzieht sich absolut unblutig (s. Abb. 1 u. 2), was angesichts der vielen bei Peckinpah in Blut schwimmenden Tode ungewöhnlich ist, und er wird ehrenvoll aufgebahrt und von der Mexikanerin betrauert (s. Abb. 3). Nach der Tötung Billys schießt Pat Garrett auf sein eigenes Spiegelbild mit den Worten: „Ich habe ihn erschossen“, was doppeldeutig ist: Wen hat er erschossen? Billy und/oder sich selbst? Faktisch hat er Billy erschossen, symbolisch aber auch einen Teil seiner eigenen Person, nämlich den früheren gesetzlosen Teil von ihm, von dem er sich nun trennt (vgl. Abb. 4 und 5). Das würde bedeuten, dass es sich bei PAT GARRETT AND BILLY THE KID um ein personales Drama handelt, bei dem sich verschiedene Personanteile voneinander abgespalten haben und in verschiedenen Personen figuriert werden, was einer Aufhebung der klassischen Figurenkonstellation im Western gleichkommt.



**Abb. 1 und 2:** der ‚unversehrte‘ Billy, eigene Screenshots

**Abb. 3:** Aufbahrung und Trauer; eigener Screenshot

#### 4. Ausstieg

Letztlich ist es der gesetzlose Teil von Pat Garrett, der als Billy the Kid als Legende fortlebt und dem auch die Sympathie der Umwelt gilt: Als Pat Garrett schließlich davonreitet, ist die Umwelt nicht erfreut darüber, dass nun der Gesetzlose erlegt

ist – im Gegenteil: Die Jugendlichen bewerfen ihn bei seinem Wegritt mit Dreck, was ihre Verachtung zum Ausdruck bringt. Zu dieser Sympathienlenkung für den Gesetzlosen gehört aber nicht zuletzt und zentral auch die Musik und die Lieder, die Bob Dylan singt und die in ihrem elegischen Ton allesamt Billy zugeordnet sind und nicht Pat Garrett.



**Abb. 4 und 5:** Billy vor dem Spiegel / Pat Garret im Spiegel; eigene Screenshots

Zu fragen bleibt, was das denn für eine neue Welt ist, die durch die Etablierung eines Sheriffs – Pat Garrett wird ja Sheriff – entsteht. Es ist eine Welt, wo immer und überall sinnlose rohe Gewalt ausgeübt wird, auch wenn diese oft grundlos erscheint. Dies wird insbesondere in einer Szene deutlich, wo eine Familie auf einem Schiff an Pat vorbeifährt, die sich an Schießübungen auf eine Flasche im Wasser erfreut. Pat Garrett schießt völlig grundlos auf diese Familie, die sich schließlich wehrt und zurückschießt, bis sich Pat Garrett hinter einem Felsen in Sicherheit bringt. Es ist diese sinnlose rohe Gewalt, die Pat Garrett auch ausübt, als er in einer Bar völlig grundlos einen Gast erschießt und wie sie Pat und Billy ausüben, wenn sie völlig wahllos auf einen Haufen Hühner schießen ohne nur ihren Eigenbedarf zu decken. Es ist diese Sinnlosigkeit des eigenen Tuns, die auch an anderer Stelle deutlich wird, etwa wenn Pat Alias, Begleiter Billys und alias Bob Dylan,<sup>5</sup> auffordert, sämtliche Doseninhalte aller Konserven in den Regalen zu notieren. In einer solchen Welt der sinnlosen rohen Gewalt, der Sinnlosigkeit der Existenz und des eigenen Tuns, der Außerkraftsetzung auch der implizierten Spielregeln des Western, ist er, der Western, an sein ideologisches Ende gelangt.<sup>6</sup> Auch wenn das räumliche Setting und spezifische Figurenrollen weiterhin Filme dominieren, so wäre die These, dass es sich hierbei nicht um transformierte Formen des gleichen ‚Genres‘ handelt, sondern um die Indienstnahme medialer Bausteine und Versatzstücke, die eher rein dramaturgische Funktion haben, wie etwa in *Cowboys & Aliens* (2011), oder einer popkulturellen Referenz dienen, sich also auf den Western inter- und metatextuell beziehen, ohne dabei und dadurch einer zu sein, wie an Quentin Tarantinos *Django Unchained* (2012) zu zeigen wäre.

<sup>5</sup> Siehe zu Dylan den Beitrag von Martin Nies i.d.B.

<sup>6</sup> Clint Eastwoods *Unforgiven* (1992) ließe sich hier gut kontrastieren, der als Spätwestern eine Art Bilanzierung des Westerns betreibt und dessen ideologische Strukturen offenlegt, dabei aber gerade darauf bezogen ist und diese – ex Negativo – im Zentrum des Diskurses bleiben. Dagegen negiert und leugnet *Pat Garrett and Billy the Kid* durch die geradezu lapidare Zurschaustellung von ‚Unsinn‘ die prinzipielle Relevanz eines solchen Denkens.

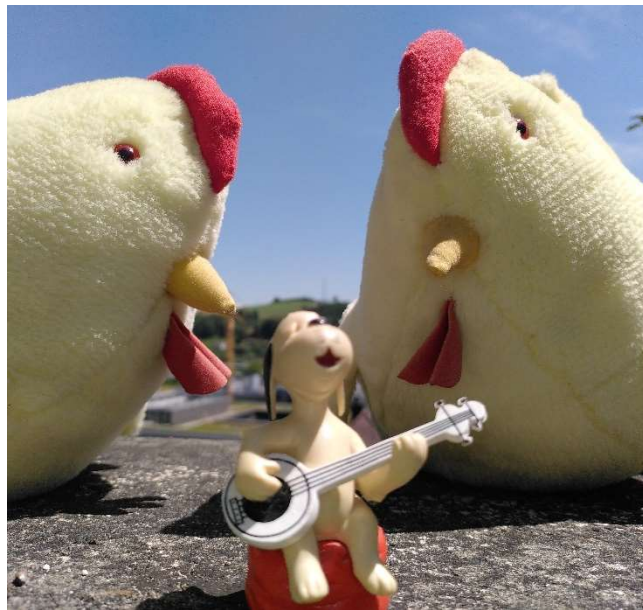
## Filme

- DODGE CITY. Michael Curtiz (USA 1939, dt. HERR DES WILDEN WESTENS).  
HIGH NOON. Fred Zinnemann (USA 1952, dt. 12 UHR MITTAGS).  
PAT GARRETT AND BILLY THE KID. Sam Peckinpah (1973; rekonstruierte Fassung 1992, dt. PAT GARETT JAGT BILLY THE KID).  
UNFORGIVEN. Clint Eastwood (USA 1992, dt. ERBARMUNGSLOS).  
COWBOYS & ALIENS. Jon Favreau (USA 2011).  
DJANGO UNCHAINED. Quentin Tarantino (USA 2012).

## Literatur

- Hembus, Joe. *Western-Geschichte*. München/Wien 1979.  
Hennig, Martin/Krah, Hans. „Spielzeichen IV: Genres – Einführung in den Band“. In: Martin Hennig/Hans Krah (Hgg.). *Spielzeichen IV: Genres – Systematiken, Kontexte, Entwicklungen*. Glückstadt 2023, 7-24.  
Krah, Hans/Struck, Wolfgang. „Gebrochene Helden / gebrochene Traditionen / gebrochene Mythen: der Film der 70er Jahre“. In: Hans Krah (Hg.). *All-Gemeinwissen. Kulturelle Kommunikation in populären Medien*. Kiel 2001, 117-137.  
Wunsch, Marianne. „Die Ordnung und der Aussteiger. Lebenslaufmodelle im ‚Western‘-Film“. In: Dies. *Moderne und Gegenwart. Erzählstrukturen in Film und Literatur*. München 2012, 603-618.

## ***Gegenchor – Fugato***





## Horror oder (American) Horror Story?

Implikationen der Narrativierung des Horror-Raums

Hans Krah

Gegenstand des Beitrags ist die seit 2011 erfolgreich laufende und vielfach Bekanntheit erlangte US-amerikanische Fernsehserie AMERICAN HORROR STORY (AHS),<sup>1</sup> deren Besonderheit neben ihren Stars (etwa Jessica Lange, Kathy Bates) aus einem spezifischen Umgang mit den Konstituenten des Horror-Genres und ihrer spezifischen Serialität, zumeist als Anthologieserie apostrophiert, resultiert.<sup>2</sup> Hier interessiert primär das Verhältnis der Serie zum Horrorgenre.

Axel Schmitt, Redakteur bei serienjunkies.de, begleitete über mehrere Staffeln hinweg AHS und rezensierte sehr umfangreich die einzelnen Folgen. Immer wieder monierte er dabei enttäuscht, dass der Plot nicht den Charakteren folge, dass es keine echte Motivation für Handlung gäbe, dass es an Figuren fehle, für die man echte Empathie geschweige denn Sympathie entwickeln könnte. Die Kritiken kulminierten dann immer wieder im cetero censeo, dass keine kohärente Geschichte, mit Stringenz und Dramatik, etabliert werden würde. So heißt es zu Staffel fünf: „Ryan Murphy und Brad Falchuk sind nicht an der Erzählung einer zusammenhängenden, nachvollziehbaren Geschichte interessiert“,<sup>3</sup> zu Staffel zwei: „Die Autoren

---

<sup>1</sup> Stand 2025 sind zwölf Staffeln erschienen: MURDER HOUSE (2011), ASYLUM (2012), COVEN (2013), FREAK SHOW (2014), HOTEL (2015), ROANOKE (2016), CULT (2017), APOCALYPSE (2018), 1984 (2019), DOUBLE FEATURE (2021), NYC (2022), DELICATE (2023).

<sup>2</sup> Siehe hierzu Killian Hauptmann u.a. (Hgg.), *Anthologieserie. Systematik und Geschichte eines narrativen Formats*. Marburg 2022. Die spezifische Serialität soll hier nur dort interessieren, wo sie dazu beiträgt, die im Titel indizierte Problematik zwischen Horror und Horrorstory zu konturieren. Auch die spezifische Rolle des Amerikanischen kann nur am Rande gestreift werden; sie stellt eine Dimension dar, die im Laufe der Serie tendenziell immer deutlicher und als eigentliche die Staffeln dominiert. Führt zunächst die Referenzialisierung und Bindung an amerikanische Geschichte und die wechselseitige Übernahme von Semantiken zu einer Beglaubigung des medial dargestellten Horrors, so kippt in CULT das Ganze und Horror rekrutiert sich aus der amerikanischen Geschichte selbst, die als Horror metaphorisiert ist.

<sup>3</sup> Axel Schmitt „Checking in – Review“; ähnlich zu Staffel drei: „Tolle Schauspieler, eine innovative technische Umsetzung und Popkulturreferenzen sind noch lange nicht genug, um eine fesselnde Geschichte zu erzählen. Dies braucht Regeln, Stringenz und eine gehörige Portion Dramatik“ (Axel Schmitt, „Go to Hell – Review“), und Staffel vier: „Was jedoch fehlt und bis zum Ende der Episode auch nicht auftaucht: eine Geschichte, die das Zuschauerinteresse einfangen könnte“ (Axel

[wollen] sich noch einmal so richtig im Horrorgenre austoben, bevor sie anfangen, eine wirklich fesselnde Geschichte zu erzählen“.<sup>4</sup> Was hier noch durchaus ein positiv gemeintes Statement ist, verweist auf die Grundlage der immer negativer werdenden Kritiken: Den sich in den Rezensionen artikulierenden Wertungen liegen Vorstellungen zugrunde, die eine bestimmte Dramaturgie als die richtige setzen und die dabei eine Unterscheidung von Horrorfilmen und seriellen Formaten unterstellen.

Ich möchte diese Kritiken zum Anlass nehmen, mich mit zwei Aspekten zu beschäftigen: Was kann eine interessante Geschichte in diesem Format sein und wie verhält sich diese zum Horrorgenre?

Eine zentrale Rolle spielt dabei die Narration, die im Horror mit Robin Wood auf die Strukturformel ‚Das Monster bedroht die Normalität‘ gebracht werden kann.<sup>5</sup> Indem diese den Strukturen des Seriellen unterlegt wird, geht es insbesondere um Implikationen der Narrativierung des Horror-Raums. Durch die Rahmung der eigenen Horror-Narration durch die Einbettung in Horror-Geschichte(n) ergeben sich Änderungen bezüglich zentraler Parameter, die zur Konstituierung von Horror beitragen. Dies betrifft den Status von Wissen sowie die Qualität der fantastischen Dimension. Wenn gelten darf ‚Das Monster bedroht die Normalität‘, dann katalysiert Narrativierung die Frage, was jeweils als Monster, was als Normalität zu begreifen ist. Eine solche Uneindeutigkeit thematisiert dann wieder Horror in seinen Strukturen, kann ihn aber gleichzeitig auch fördern, da sich diese Unsicherheit wieder diegetisch rückprojizieren lässt. Diese Thesen sollen im Folgenden ausgeführt werden.

Zu Grunde liegen den Ausführungen die ersten acht Staffeln von AHS. Diese Begrenzung lässt sich motivieren, da Staffel acht nicht nur frühere aufgreift und vernetzt (insbesondere Staffel eins und drei) und eine Schließung auf höherer Ebene, den gesamten AHS-Kosmos betreffend, insinuiert, sondern dieses Ende auch diegetisch-semantic ein Enddiskurs ist, insofern es um eine globale Katastrophe im Sinne auch der (biblischen) Apokalypse inklusive Antichristen geht.

Die einzelnen Staffeln stehen zunächst und unabhängig davon untereinander in einer *Reihen*-Beziehung zueinander,<sup>6</sup> führen also unterschiedliche Diegesen bei einem gleichbleibenden narrativen Programm – dem des Horrors – vor. Dieses Verhältnis wird sukzessiv durch vereinzelte Bezugnahmen im Detail und schließlich

---

Schmitt, „Monsters Among Us – Review“). Die Rezensionen sind derzeit, April 2025, nicht mehr zugänglich.

<sup>4</sup> Axel Schmitt, „Tricks and Treats – Review“.

<sup>5</sup> Vgl. Eckhard Pabst, „Das Monster als die genrekonstituierende Größe im Horrorfilm“. In: Heinrich Wimmer/Norbert Stresau (Hgg.), *Enzyklopädie des phantastischen Films*. 40. Ergänzungslieferung. Meitingen 1995, S. 1-18, und im Original Robin Wood, „Introduction to the American Horrorfilm“. In: Barry Keith Grant (Hg.), *Planks of Reason. Essays on the Horror Film*. Metuchen, N.J., London 1984, S. 164-200. Zum zugrundeliegenden Verständnis von Narration vgl. Dennis Gräf u.a., *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. 2. Aufl. Marburg 2017, S. 286-365.

<sup>6</sup> Die Begrifflichkeiten beziehen sich auf die in Hans Krah, „Erzählen in Folge. Eine Systematisierung narrativer Fortsetzungszusammenhänge“. In: Michael Schaudig (Hg.), *Strategien der Filmanalyse – reloaded. Festschrift für Klaus Kanzog*. München 2010, S. 85-114, vorgestellte Modellierung serieller Formate.

in der achten Staffel explizit zu einem *narrativen Zyklus* reinterpretiert, wodurch sie zusammengeschlossen werden und die Narration auch auf der Ebene der Staffel abgeschlossen wird.<sup>7</sup>

## 1. Horror und Raum

Zunächst sei mein Zugang zu Horror skizziert: Ich verstehe Horror als textuelles Genre, wobei heuristisch von dem Modell ausgegangen wird, das Eckhard Pabst abstrahiert hat und sich um Robin Woods Strukturformel ‚Das Monster bedroht die Normalität‘ zentriert.<sup>8</sup> Horror ist als dieses Genre im Kontext der Fantastik und hier benachbarter Genres zu situieren, insbesondere bezüglich Grenzüberschreitung, Erklärungsstruktur und Realitätsinkompatibilität.<sup>9</sup>

Horror ist, wie Eckhard Pabst und auch Peter Podrez gezeigt haben,<sup>10</sup> in seiner Genreausprägung durch spezifische ‚architektonische‘, also räumliche Konstanten, geprägt,<sup>11</sup> die eine zentrale Rolle bei der Konstituierung von Horror einnehmen. Die hierbei zentralen räumlichen Komponenten sind:

(1) Im Horror handelt es sich grundlegend um Räume/Welten des Alltags bzw. einer wiedererkennbaren Normalität.

(2) Konstitutiv für Horror ist die Pervertierung der Abschirmungsfunktion architektonischer Gebilde,<sup>12</sup> paradigmatisch des Hauses als Sinnbild dieser Funktion, und die damit einhergehende Korrosion innen/außen.

(3) Die räumliche Ausrichtung orientiert sich zumeist an einer oben/unten-Achse, die im Kontext von Zentrum und Peripherie zu sehen ist; sie visualisiert insbesondere das An-die-Grenzen-Gehen und katalysiert die Folgen solcher Annäherung.

(4) Zentral ist des Weiteren die Hermetisierung des Raumes, die *narrativ* dessen Verlassen nicht zulässt und Konfrontation erzwingt und die *semantisch* als closed

<sup>7</sup> Mit und ab der neunten Staffel wird diese Konzeption dann wieder aufgebrochen.

<sup>8</sup> Siehe Pabst, „Das Monster“.

<sup>9</sup> Siehe hierzu Hans KraH, „Rotkäppchen und der Wald. Narrative Funktionen fantastischer Welten“. In: Pascal Klenke u.a. (Hgg.), *Writing Worlds. Welten- und Raummodelle der Fantastik*. Heidelberg 2014, S. 15-36, und Hans KraH/Marianne Wunsch, „Phantastisch/Phantastik“. In: Karlheinz Barck u.a. (Hgg.), *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 4. Stuttgart, Weimar 2002, S. 798-814.

<sup>10</sup> Eckhard Pabst, „‘Is anybody out there?’ Zur Funktion von Architektur im Horrorfilm“. In: Hans KraH (Hg.), *All-Gemeinwissen. Kulturelle Kommunikation in populären Medien*. Kiel 2001, S. 194-211, und Peter Podrez, „Räume des Schreckens. Spatale Signaturen des Horrorfilms“. In: Miriam Drewes u.a. (Hgg.), *(Dis)Positionen Fernsehen & Kino. Tagungsbeiträge des 27. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Marburg 2016, S. 153-163.

<sup>11</sup> Zum Raum und seinen Funktionen in ästhetischen Texten im Allgemeinen siehe Hans KraH, „Raum und Grenze. Eine semiotische Bestandsaufnahme – mit dem Beispiel des Bunkers im ästhetischen Diskurs globaler Katastrophenszenarien“. In: Martin Nies (Hg.), *Raumsemiotik: Räume – Grenzen – Identitäten (= Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik / Online 4/2018)*, S. 73-110, im Film Eckhard Pabst, „Raumzeichen und zeichenhafte Räume: Bedeutungskonstitution durch Raum und Architektur im Film“. In: *Zeitschrift für Semiotik (ZfS)*, Bd. 30, Heft 3-4, 2008, Themenheft Zeichen(-Systeme) im Film (hrsg. von Jan-Oliver Decker/Hans KraH), S. 355-390.

<sup>12</sup> Siehe hierzu ausführlich Pabst, „Zur Funktion von Architektur im Horrorfilm“.

space entsprechende Projektionen psychotischer, klaustrophobischer Provenienz geradezu erzwingt.

(5) Schließlich bündeln sich diese Raumkonfigurationen in der *labyrinthischen Struktur*, die zum einen Sinnbild der fehlenden systemischen sinnstiftenden Ordnung ist, die zum anderen in der Beziehung von Raum und Subjekt und dessen Realitäts-Aneignung für individuelle Verunsicherung und Desorientierung in der Diegese steht und die zum Dritten durch ihre Manifestation im Discours den Ankerpunkt für homologe Übertragungen dieser diegetischen Strukturen auf die Rezipierenden bietet.

AHS weist diesbezüglich fast prototypisch die Merkmale solcher räumlicher Horror-Parameter auf. Indem die Räume in jeder Staffel als Teilräume der USA lokalisiert und auch datiert werden, wird durch diese Referenz die Diegese als Raum alltäglicher, bekannter Wirklichkeit etabliert.<sup>13</sup> Erst innerhalb dieser Folie stellt sich dieser Alltag dann als nicht sicher heraus, indem es zum Einbruch der Abweichung in diesen Raum kommt bzw. sich dieser Raum als bereits selbst abweichender Raum enthüllt. Statt Abschirmung zu bieten ist er durchdrungen von allem, was das Genre hervorgebracht hat.

Die Hermetisierung dieser Räume zeigt sich insbesondere auch an den Medien bzw. deren Status, insofern sie als eigenständige, vermittelnde Größen entweder nicht präsent sind (MURDER HOUSE, HOTEL) oder selbst immer einen mehr oder weniger dominanten Teil des Horror-Raums bilden, sei es, dass sie selbst den Horror hervorrufen (deutlich in ROANOKE, mit Referenzen auf THE BLAIR WITCH PROJEKT und CANNIBAL HOLOCAUST, und in CULT), sei es, dass sie als Grenze und Zugang zum Horror fungieren (so in ASYLUM, wenn die gewünschte Karriere als Mediengröße die Krisensituation in Gang setzt und rahmt; ähnlich in FREAK SHOW), sei es, dass sie als dem Horror eher einverleibt erscheinen (APOCALYPSE, COVEN).<sup>14</sup>

## 2. AHS – Staffel 1 als Prototyp

Im Fokus steht und zur Illustrierung dient exemplarisch die erste Staffel, MURDER HOUSE, die als prototypisch gelten kann. So operiert sie gerade mit einem Raumkonzept, dem Haunted House, das im Horror genuin angelegt und tradiert ist. Der ersten Staffel kommt zudem besondere Relevanz zu, als hier bestimmte Konzepte eingeführt werden, die dann auch bestimmend für die weiteren Staffeln sind. MURDER HOUSE spielt auf verschiedenen Ebenen das Programm der Serie durch.

---

<sup>13</sup> Staffel eins spielt 2010/11 in L.A., Staffel zwei 1964 in Massachusetts, Staffel drei 2013 in New Orleans, Staffel vier 1952 in Florida, Staffel fünf 2015 in L.A., Staffel sechs 2015/16 in North Carolina, Staffel sieben 2016/17 in Michigan, Staffel acht 2021 (überwiegend) in Kalifornien.

<sup>14</sup> In COVEN scheint sich dies am Ende zu transformieren, insofern die Öffnung des Raumes über eine mediale Öffentlichkeit kommuniziert wird; dies ist aber im Kontext der jeweiligen Enden und Schließungen zu sehen, siehe unten.

Eine grundlegende Gemeinsamkeit aller AHS-Staffeln betrifft den strukturellen Aufbau der Staffeln und damit bereits einen Aspekt von Narrativierung. Jede einzelne Staffel besteht aus zehn bis 13 Folgen,<sup>15</sup> die in einem bestimmten, über die Staffeln hinweg gleichbleibenden Fortsetzungszusammenhang stehen. Nach den Kriterien der Systematik, die ich modelliert habe,<sup>16</sup> bestimmt sich jede Staffel dadurch, dass (i) alle Folgen in *einer* Welt spielen, die Folgen also die Existenz einer übergreifenden Diegese voraussetzen, dass die Folgen (ii) eine *diegetische Sukzession*, auszeichnet, sie auf der Histoireebene also zeitlich nacheinander ablaufendes und aufeinander aufbauendes Geschehen präsentieren, und dass jede Staffel (iii) über eine *narrative Geschlossenheit* verfügt, die Staffeln also auf die Tilgung von Ereignissen und die Beendigung der initiierten Ereignisstruktur abzielen. Ganz dezidiert sind die Staffeln durch das Prinzip der *Auflösung* bestimmt. Im Laufe der Folgen kommt es zur sukzessiven Wissenszuführung über die zu Beginn initiierten Leerstellen,<sup>17</sup> gleichzeitig werden neue Elemente eingeführt, die aufschiebenden Charakter haben oder neue Rätsel bedingen, bis dieser Prozess am Ende abgeschlossen wird. Relativ klassisch ist dabei, dass Rätsel, wenn sie einmal fokussiert aufgegriffen werden, eher unmittelbar, in anschließenden Folgen, gelöst werden. Am Ende stehen jeweils Problemlösung, Wissenszuführung und narrative Schließung, die zudem zumeist durch Epilogisierung noch verstärkt wird.<sup>18</sup>

In der Systematik von Fortsetzungszusammenhängen wäre schließlich (iv) noch das Verhältnis von Einzelfolge zu Gesamtnarration zu betrachten, hierauf gehe ich später noch genauer ein. Grundsätzlich kann hierzu konstatiert werden, dass die narrative Struktur der Einzelfolgen bezüglich ihrer Geschlossenheit und damit ihrer Autonomie als Text changiert. Mehr als bei einer reinen Fortsetzungsgeschichte, weniger als bei einem narrativen Zyklus kommt es bei AHS bezüglich der einzelnen Folgen zu Ausprägungen eigener Geschichten, insofern einzelne Folgen über eine partielle narrative Geschlossenheit, zumeist dramaturgisch unterstützt, verfügen (solche ‚Binneninseln‘ können auch über zwei Folgen gehen).

In MURDER HOUSE wird die Gesamtnarration durch die familiären Probleme der Familie Harmon gebildet – Tochter Violet ist Außenseiterin, Mutter Vivien hat eine Fehlgeburt hinter sich, Vater Ben betrügt seine Frau mit seiner Studentin Hayden und wird von Vivien in flagranti ertappt –, die diese durch ihren räumlichen Umzug von Boston nach L.A. hinter sich lassen will; der räumlichen Veränderung entspricht der Versuch eines semantisch-ideologischen Neuanfangs, der Restituierung von Familie. Dieser Neuanfang ist aber nicht nur durch die familiäre Vergangenheit belastet,<sup>19</sup> sondern auch durch die Vergangenheit im neuen Raum L.A., konkret durch die Vergangenheit des neuen Wohnhauses, in die Familie Harmon

<sup>15</sup> Ab der neunten Staffel beschränken sich die Staffeln auf neun (1984, DELICATE) oder zehn (DOUBLE FEATURE, NYC) Folgen.

<sup>16</sup> Siehe Kraß, „Erzählen in Folge“.

<sup>17</sup> So in Staffel eins etwa über Moira, Tate, Larry, die bereits in Folge eins eingeführt werden, aber deren jeweiliges ‚Profil‘ erst sukzessiv ausgebreitet wird.

<sup>18</sup> Zur Epilogisierung und ihrer Funktion für Dramaturgiekonzepte siehe Marietheres Wagner, *Prinzip Hollywood. Wie Dramaturgie unser Denken bestimmt*. St. Gallen/Zürich 2014, S. 157f.

<sup>19</sup> Die insofern auch keine Vergangenheit ist, als sich Ben weiter mit Hayden trifft und diese schwänget.

unwissentlich einverleibt wird. Bezüglich der Zeitkonzeption ist zu konstatieren, dass die Staffel, diegetisch beginnend im Herbst 2011, etwa ein Jahr vorführt, wobei einzelne Zeitpunkte (Tage, etwa Halloween) im Fokus stehen (im Epilog wird zudem ein Ausblick, „drei Jahre später“, gegeben). Die Narration orientiert sich dabei an der Schwangerschaft von Vivien (Beischlaf/Vergewaltigung/Zeugung bis zur ‚Todgeburt‘ und der Weihnachtsfeier im toten, aber trauten Familienkreis).

### 3. MURDER HOUSE als Haunted House

Ein spezifischer Horror-Raum ist im Horror prototypisch im Subgenre des Haunted House repräsentiert. Genau dieses Sujets bedient sich die erste Staffel von AHS. Das titelgebende Haus in MURDER HOUSE, das neue Wohnhaus der Familie Harmon, ist als Haunted House in Szene gesetzt.

Beide grundsätzlichen Aspekte, die Peter Podrez für das Konzept des Haunted House anführt,<sup>20</sup> finden sich: Der Aspekt des von Geistern *bewohnten* Hauses wird in MURDER HOUSE exzessiv durchgespielt und trägt die Narration (vgl. Abb. 1). Bereits vor Beginn des im Discours fokussierten Geschehens sind in der Diegese siebzehn namentlich bekannte Geister vorhanden, während der Handlung kommen neun weitere hinzu – das Haus ist voll, wie diegetisch bemerkt wird.<sup>21</sup>

Ebenso ist der Aspekt des *belebten* Hauses aktualisiert. Dies dokumentiert sich in den folgenden, ähnlich wiederkehrenden Aussagen: „Das Haus ist böse“,<sup>22</sup> „Das Haus hat Macht“.<sup>23</sup> Die Verlebendigung des Hauses als eigenständig agierende Entität artikuliert sich im zentralen Merkmal der Kontrolle über alle Bewohner. Impliziert wird, dass das Haus die Instanz ist, die Handlungen von Figuren in seinem Sinne lenkt („Ich glaube, dass das Haus ihn dazu gebracht hat“),<sup>24</sup> wobei dieser Sinn sich in der Aussage ‚Das Haus will ein Baby‘ bündeln lässt. Eine sich durchziehende Analogie von Haus und Körper wird zudem gleich zu Beginn in der ersten Folge etabliert, wenn der Arzt, der Vivien nach ihrer Fehlgeburt untersucht, den Körper als Haus metaphorisiert.

Ursächlich für das Haunted House, so die Begründung in der/durch die Vorgeschichte, sind die Geschehnisse um die Familie des Dr. Montgomery in den 1920er Jahren: Dessen fehlende Rollenerfüllung und Autorität, sowohl beruflich als als Mann, seine dominante Frau Nora, die aus finanziellen Gründen im Haus vorgenommenen Abtreibungen, die aus Rache vollzogene Entführung, Tötung und Zerstückelung des Kindes Thaddeus, dessen Neuzusammensetzung und Wiederbelebung als Monster, initiieren den Horror des Hauses, womit ein Kreislauf von sich

<sup>20</sup> Siehe Peter Podrez, „Unheimlich lebendig. *Haunted houses* im Horrorfilm“. In: Florian Lehmann (Hg.), *Ordnungen des Unheimlichen. Kultur – Literatur – Medien*. Würzburg 2016, S. 263-278.

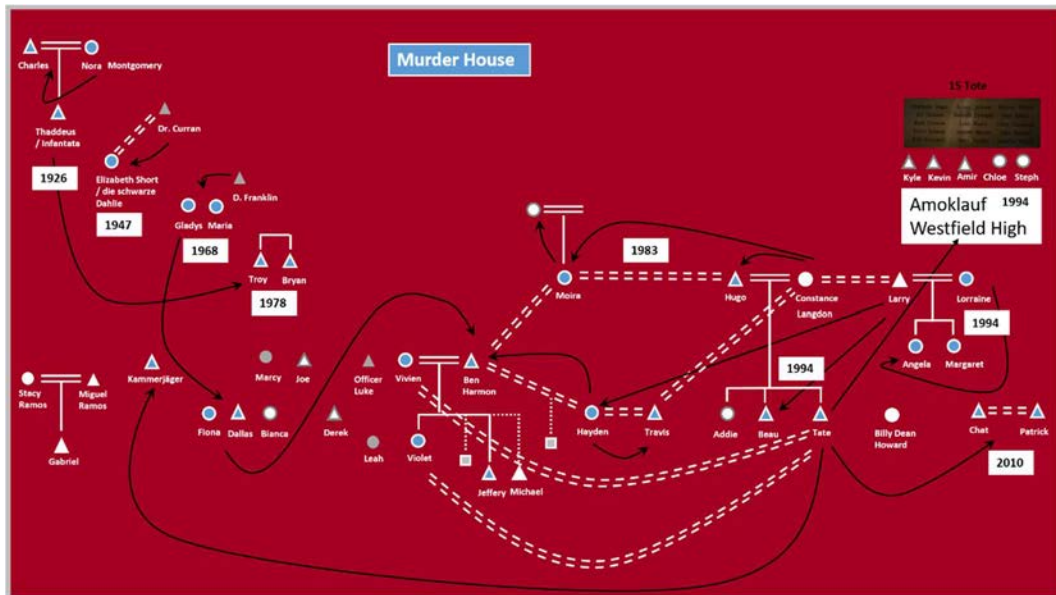
<sup>21</sup> So in Folge elf. In Staffel acht wird dann sogar von 36 Geistern gesprochen.

<sup>22</sup> St.1, Ep. 7, TC 14:59; ähnlich bereits St. 1, Ep. 1, TC 46:53: „Dieses verfluchte Haus ist böse“.

<sup>23</sup> St.1, Ep.7, TC 14:38 („Sie wissen, dass das Haus Macht hat“).

<sup>24</sup> St. 1, Ep. 6, TC 07:08, bezüglich Tate und dessen Amoklauf in der Highschool. In Folge elf wird hierfür ein explizites Erklärungsangebot angeführt, die „paramagnetische Gewalt dieses Hauses“: „Das Böse ist eine Kraft wie jede andere auch; speist sich aus negativen Energien und ist mehr als die Summe der einzelnen; [...] die Kraft hat ein Verlangen“ (St. 1, Ep. 11, TC 13:22-14:14).

wiederholenden Delikten in Gang gesetzt ist, der zudem die zu Tode gekommenen an das Haus bindet.



**Abb. 1:** Figurenkonstellation mit Vorgeschichten, Tötungen (schwarze Pfeile) und Hausgeister (blau)

Das Haus ist nicht nur ein Haunted House, es kennzeichnet sich darüber hinaus als Horror-Raum auch durch die oben angeführten räumlichen Kriterien: Es erfüllt das Kriterium des Bekannten, da es oberflächlich ein besseres Wohnhaus in L.A. ist, das es als Familiensitz zu kaufen/verkaufen gilt. Es hat eine oben/unten-Ausrichtung und eine labyrinthische Struktur, die insbesondere für den Kellerbereich gilt. Es ist dezidiert ein hermetischer Raum, da die Geister an das Haus gebunden sind und auch die Besitzer das Haus nicht mehr ohne Weiteres verlassen können; der schwangeren Vivien wird übel, sobald sie das Haus verlässt, so dass am Ende die Geburt im Haus stattfindet.

Schließlich ist es ganz offensichtlich ein Raum, der nicht mehr über eine funktionierende innen/außen Grenze verfügt. Das Haus schirmt nicht ab. Bereits die integrierten Praxisräume des Psychotherapeuten Ben markieren diese Durchlässigkeit, wenn Patienten ein- und ausgehen. Die Überschreitbarkeit der Grenze wird exzessiv gerade in den ersten Folgen vorgeführt, wenn Nachbarin Constance und Tochter Addie permanent zugegen sind und wenn weniger harmlos in der zweiten Folge, „Eindringlinge“ betitelt, drei Copycat-Killer mit wenig Aufwand in das Haus eindringen. Die anschließend installierte Alarmanlage und das daran gekoppelte aufwändige Überwachungssystem symbolisieren aufgrund ihrer Dysfunktionalität und Nutzlosigkeit geradezu indirekt den Aspekt der permanenten Unsicherheit, der sich als Merkmal an den Raum anlagert.

#### 4. Narrativierung des Horror-Raums I: der Raum als Horror-Sujet

Hier greift nun das, was unter *Narrativierung des Horror-Raums* verstanden werden soll. Folgende Aspekte sind hier zu subsumieren:

(1) Im Sinne einer Narrativierung des *Horror-Raums* ist darunter zu verstehen, dass der Raum eine Geschichte erhält. Erzählt wird umfassend die Vorgeschichte des Hauses, in dem schon früher Mordfälle passierten. So beginnt die zweite Folge mit einer Episode aus dem Jahr 1968: Der Serienkiller D. Franklin verschafft sich Zugang zum Haus, das als Wohnheim für angehende Krankenschwestern dient, und ermordet die Bewohnerinnen Maria und Gladys. Der Schauplatz von MURDER HOUSE ist also auch diegetisch ein Murder House, worauf die Episoden aus der Vergangenheit, 1926, 1947, 1968, 1978, 1983, 1994, an sich verweisen und worauf auch die Wiederaufnahme des Gesamttitels in der dritten Folge verweist, wenn der Ort den Schlusspunkt einer touristischen „Eternal Darkness Tour“ durch das diegetische L.A. bildet.

Geschichte ergibt sich in AHS nicht nur (i) textuell-diegetisch, sondern diese Ebene wird (ii) amalgamiert mit der Referenz auf ‚echte‘ amerikanische Geschichte; in MURDER HOUSE insbesondere durch den Fall der Schwarzen Dahlie von 1947, deren Ermordung, wie in der neunten Folge zu erfahren, ebenfalls im Murder House stattgefunden hat. Partizipiert wird ebenso am Amoklauf von Columbine, an der Lost Colony von Roanoke, an O.J. Simpson, aber auch an Halloween und dessen Traditionen.<sup>25</sup> Auch die eigene Seriengeschichte wird (iii) staffelübergreifend einbezogen und schließlich in Staffel acht selbst zur Geschichte.

(2) Zum anderen ist im Sinne einer Narrativierung des *Horror-Raums* die narrativ induzierte Reflexion über das Genre gemeint. Dies geschieht bereits dadurch, dass sich die Storys an Horrormuster orientieren, sich diverser Horror-Versatzstücke bedienen und konkrete Genre-Filme auf die verschiedensten Weisen zitieren. In MURDER HOUSE ist das dominant das Haunted House-Subgenre, ebenso gibt es mehr oder weniger explizite Anspielungen auf ROSMARY'S BABY und FRANKENSTEIN.<sup>26</sup> Hierher gehören auch die diegetisch-diskursive Verhandlung/Thematisierung von Horror und Ängsten und die Relevanz von Gruselgeschichten (wie die des Piggy Man), in MURDER HOUSE geradezu institutionalisiert und professionalisiert durch Psychiater Ben und seinen Patient:innen.

In Folge zwei operiert das vergangene Horrorszenerario um die Krankenschwestern mit einer Umkehrung und Pervertierung dessen, worin üblicherweise die Bedrohung liegt und was üblicherweise sanktioniert wird. Nicht das „Is anybody out there?“ wird zum Problem,<sup>27</sup> sondern das Innere, der Raum selbst. Gerade nicht

<sup>25</sup> In den weiteren Staffeln wird auf Salem/die dortigen Hexenprozesse referiert, auf Madame La-lourie, auf die Serienmörder Dahmer, Gacy, Ramirez, Wuornos, den Zodiak, die Präsidentschaftswahl 2016, auf verschiedene Sektenführer, auf Solanas und Warhol, auf Charles Manson; typisch ist auch die Bindung der Ausstrahlungszeit an Halloween mit einem diegetischen Halloweenge-schehen.

<sup>26</sup> In den weiteren Staffeln zudem X-MAN, Entführung durch Aliens, Zombies, Exorzismus, Vampirismus, Backwood, STEPFORD WIFES, ALIEN: RESURREKTION, FREAKS, SEVEN, BLAIRWITCH PROJEKT, PARANORMAL ACTIVITIES, CLOCKWORK ORANGE, TERMINATOR und Weiteres.

<sup>27</sup> Vgl. hierzu Pabst, „Zur Funktion von Architektur im Horrorfilm“.

die auf ein Doors Konzert gehenden, sexuell freizügig eingestellten 68er-Kolleginnen sind bedroht, sondern die beiden brav im Haus Bleibenden, für eine Prüfung Lernenden sind es, die den verletzt scheinenden ‚Gast‘ auch aufgrund der Semantik Krankenschwesternheim konsequenterweise ohne jeden Arg ins Haus hineinlassen. Erst hier, nicht an der Grenze, offenbart sich dann der Horror.

Diese Form der Narrativierung entspricht einerseits einer Metareflexion, die zudem durch mediale, populärkulturelle Referenzen im Allgemeinen gestützt wird.<sup>28</sup> Allerdings wird durch eine solche Selbstreferenz andererseits nicht automatisch eine Metaebene installiert und ist sie nicht per se hinderlich bzw. als Bruch des Genres aufzufassen (spätestens seit den 1990er Jahren, mit SCREAM, gehört dies dazu). Kann sie im Sinne eines Reentry rückgebunden werden, ist sie Bestandteil des Horrors und kein Aussteigen im Sinne einer dann distanzierten Reflexion von Horror.

So wird diese Vorgeschichte in Folge zwei nicht einfach berichtet, sondern selbst im Modus des Horrors gezeigt. Durch diese Art der Darstellung verselbständigt sich das Gezeigte und vergegenwärtigt sich; es ist nicht nur historisches Geschehen, sondern unmittelbar zugänglich. Dergestalt die Zeiten transzendierend, lagern sich seine Merkmale direkt an den Raum an. Diese Aufhebung der Zeit ist dann auch gerade das, was die Folge insgesamt zeigt, wenn in der diegetischen Gegenwart die Copykill-Aktion die Vergangenheit zu simulieren versucht. Die Dimension dieser Aktion zu begreifen, bedarf es ihrer ersten Vorführung, da so in der Wiederholung durch Wiedererkennung und Antizipation zusätzlich Spannung und Grusel generiert werden können.

(3) Als Narrativierung des *Horror-Raums* insgesamt schließlich ist gemeint, dass der Raum nicht nur in diese Geschichten integriert ist und er Anteil daran hat, sondern letztlich selbst Träger dieser Geschichten ist. Der Raum ist zwar bekannt, aber nicht inhaltlich vertraut und wird nur insoweit überblickt, als er zur Erkundung einlädt und an ihn das Versprechen gebunden ist, *dass* es etwas zu erkunden gibt. Als dieser *Horror-Raum* ist er per se sujethaft: Nicht vor dessen Folie spielt sich Handlung ab, sondern der Raum selbst ist ‚Held‘ der Handlung. Raum ist zwar auch üblicherweise im Genre mit Horror verbunden, aber immer nur teilweise, punktuell, nur als ausgewiesener Teilraum (Wald, Höhle) und in narrativer Funktion (Extrempunktregel); in AHS ist er von dieser spezifischen Funktion zu einem konkreten Zeitpunkt entkoppelt. Letztlich ist er sujetlos sujethaft, dieser Paradoxie entspricht also das Monster (das es als fantastischer Wesenheit ja eigentlich nicht geben kann). In der Modellierung nach Lotman impliziert dies, dass Ereignishaftigkeit an den Raum gebunden ist, was wiederum bedeutet, dass zur Tilgung und Beendigung der Ereignisstruktur eine Transformation des Raumes erforderlich wird.

---

<sup>28</sup> Auf Film, (Film-)Stars (Valentino, Murnau) und Popmusik. Letztere ist ab Staffel zwei auch diegetisch integriert und kann zu Anachronismen führen, so etwa, wenn in der 1952 situierten Diegese in Staffel vier Coverversionen von David Bowies „Life on Mars“ von 1971 und „Heroes“ von 1977 zu hören sind. Staffel eins adaptiert als extradiegetische Musik „Chill Bill“ (in der Version aus KILL BILL), wobei diese Musik leitmotivisch mit Tate, am Ende mit dem Antichristen korrespondiert.

Der Raum wird also spezifisch als dieser Horror-Raum aufgeladen: Er erhält diese Qualität, insofern sie sich nicht (nur) aus einer festen Semantik ergibt, sondern gerade durch das Oszillieren und einer ständigen Wechselwirkung von Syntagma und Paradigma, Discours und Histoire, Ereignis und Ordnung.<sup>29</sup> Ermöglicht wird dies im Wesentlichen durch die Folgenstruktur. Während im klassischen Spielfilm zu Beginn in der Exposition die topologische Raumstruktur in ihren wesentlichen Zügen festgelegt und gesetzt wird, und dann dieser Raum als Hintergrund der Handlung fungiert, kann nun in jeder Folge diese Instantiierung wiederholt werden. Das Syntagma der Grenzüberschreitung wird zum paradigmatischen Modell, das permanent perpetuiert und damit in Erinnerung gehalten wird, wodurch auch seine Festigkeit bzw. Brüchigkeit thematisch bleibt.

Gerade die Krankenschwester-Episode zeigt *mise en abyme*, wie Narrativierung dazu dient, Handlung in Geschehen zu transformieren – in dem Sinne, dass sie zur Ordnung des dargestellten Raums wird: als Raum konstitutiver Grenzüberschreitung und des Horrors. Dieser, der Horror, wird also bereits mit dem Antizipieren ‚Was wird hier, in diesem Raum passieren?‘ fassbar, und nicht erst mit einer Frage ‚Was wird den Figuren (hier) passieren?‘ Auch nicht mit ‚Wann tritt das Monster auf?‘, da das Monster bereits im Raum inkorporiert ist.

Aus diesem Konglomerat an Raum-Narrativierungen ergibt sich also, und genau dies dürfte die Stärke von AHS ausmachen, dass es der Raum in seiner spezifischen Raumkonzeption ist, der die Geschichte trägt und für Kohärenz sorgt. Wenn Axel Schmitt bei AHS also regelmäßig eine interessante Geschichte vermisst und den Plot nicht zu erkennen vermag, dann ist entgegenzuhalten, dass es eben gerade die Geschichte des Raumes (und nicht die einzelner Protagonist:innen) ist, die in AHS jeweils erzählt wird und die für Kohärenz wie für Spannung sorgt. Genau dies wird in den Rezensionen nicht gesehen.<sup>30</sup> Auch wenn die Kritikpunkte, die angesprochen werden, teilweise ihre Berechtigung haben und teilweise Befunde richtig erkannt werden, so wird grundsätzlich von einer Prämisse der Dramaturgie ausgegangen, die sich auf Horror nicht anwenden lässt. Dies verstellt den Blick und dementsprechend wird nicht erkannt, was das Spezifische ist: Der Plot *ist* der Raum in seiner spezifischen Narrativierung.

Dies gilt für alle Staffeln. Auch wenn der Raum in den folgenden Staffeln kein Haunted House im engeren mehr ist, so ziehen sich diese Raum-Narrativierungen durch und konstituieren jeweils den Raum als Horror-Sujet. Dies kann durch einzelne Gebäude realisiert sein wie Briarcliff Mansion in *ASYLUM* oder das Hotel Cortez in *HOTEL*, hier als Steigerung des Haunted House im engeren, dies können aber auch die sich aus Teilräumen konstituierenden Orte sein wie das Hexen-New Orleans in *COVEN* oder die 1950er-Jahre Provinz in *FREAK SHOW* oder der Backwood-Bereich in *ROANOKE* (durchaus jeweils mit markanten und spezifisch ausdifferenzierten Teilräumen), dies kann auch ein öffentlicher Raum sein wie die Nachbarschaft in *CULT* oder sogar die Welt wie in *APOCALYPSE*. Diese Räume selbst sind also

<sup>29</sup> Eine gewisse Festigung ergibt sich durch die Audiovision, also einem spezifischen Zusammenspiel von Bild und Ton.

<sup>30</sup> Einzig zu Beginn von Staffel zwei wird vom Hauptdarsteller Briarcliff Mansion gesprochen, das Potential, das semantisch dahinter steht, aber nicht weiterverfolgt.

bereits das Grauen, für dieses braucht es nicht erst den Einbruch durch ein traditionelles ‚Monster‘.

## 5. Narrativierung des Horror-Raums II: Effekte gegen den Horror

Lässt sich das Faszinosum und die Andersartigkeit von AHS genau durch diese durch die Serialisierung erst ermöglichte narrativierte Raumqualität begreifen, so fördert und bedingt andererseits die spezifische Serialisierung als Fortsetzungszusammenhang im Kontext der Narrativierung auch Strukturen, die Horror zuwiderlaufen bzw. zu Irritationen bezüglich der Ausprägung des Horrorgenres führen. Dies sei an einigen Aspekten illustriert.

(1) *Narrativierung und Wiederholung.* Wie ausgeführt, sind es auch Wiederholungsstrukturen, die die Bindung von Horror an Raum ermöglichen und die selbst durch die Serialisierung ermöglicht/forciert werden. Sosehr Wiederholungsstrukturen dem Aufbau von Ordnungen dienen und dramaturgisch zentral sind, als Überbietungen, Steigerungen und Klimaxstrukturen ebenso wie durch die Etablierung von Erwartungshaltungen und die Bereitstellung von Vor-Wissen und daraus resultierender Involvierung und Inkorporierung, so ist ihnen gleichzeitig auch *ein* Moment konstitutiv inhärent: Repetition fördert Gewöhnung – und dies ist im Kontext Horror spezifisch relevant/problematisch, geht es mit dem Monster gerade um den Einbruch des Ungewöhnlichen in die Normalität und die Abweichung vom Normalen. Dies gilt auch für das im Raum inkorporierte Monster. Durch Wiederholung können sich Gewöhnungseffekte auf den verschiedenen Ebenen einstellen, die dann selbst wieder durch Gegenstrategien zu verhindern versucht werden müssen. So dürften die Referenzen auf den verschiedenen popkulturellen Ebenen auch dazu dienen, im Sinne einer Ventilfunktion eine permanente Anspannung zu verhindern und so den Horror immer wieder sich einpendeln zu lassen.

(2) *Narrativierung und Anfang und Ende.* Narrativierung betrifft ganz zentral das Verhältnis von Einzelfolgen zur Gesamtnarration. Für das Horrorgenre bedeutet dies, dass durch die Portionierung in Folgen jede Folge auch eine narrative Einheit ist, in der sich nun aber das Prinzip des Horrors irgendwie abbilden/spiegeln müsste. Illustrieren lässt sich dies über die Komponente des Monsters. In der Strukturformel von Robin Wood, ‚Das Monster bedroht die Normalität‘, ist das Monster als strukturelle Größe zu begreifen, die sich durch die Grenzüberschreitung in den Bereich der Normalität konstituiert. Insofern nun die Gesamthandlung aufgeteilt ist und durch die Einheiten der Folgen strukturell zusätzliche Enden und zusätzliche Anfänge gegeben sind, ergeben sich Konsequenzen auf der Ebene der Zeit bzw. der zeitlichen Organisation. Der Auftritt des Monsters lässt sich hinauszögern, das gehört zur üblichen Dramaturgie hinzu. Auch hier ist das Vorbereiten auf den Moment essentiell. Der Moment lässt sich aber nicht beliebig aufschieben, insbesondere nicht einfach über Text-/Folngengrenzen hinweg. Gerade dies wird im seriellen Format spezifisch relevant. Denn dauert es zu lange, wenn etwa das Monster erst in einer vierten Folge auftritt, dann kann sich dieser Vorlauf ver selbständigen: Dann verliert die bis dahin vorgeführte Inszenierung einer normalen

Welt ihre Handlungs-Funktion, eben nur vorgeführt, um sujethaft gebrochen zu werden, und wird zum Selbstzweck, was wiederum genremäßig zu Langeweile führen kann bzw. zu Strukturen, die das Genre an sich verlassen (und stattdessen etwa eine ‚normale‘ Familienserie indizieren).<sup>31</sup>

Kennzeichnend für die Bedrohung, die sich durch die Grenzüberschreitung des Monsters ergibt, ist gerade auch der Moment im Discours, an dem sich diese Grenzüberschreitung ereignet. Sie ist eine doppelte Grenzüberschreitung, semantisch, aber auch ganz konkret diegetisch-dramaturgisch.<sup>32</sup> Der Moment wird in Szene gesetzt, der Einbruch muss als Einbruch erfahrbar werden. Dass das Monster die Normalität bedroht, artikuliert sich auch in der Art der Konfrontation. Ohne diesen Kulminationspunkt kein Horror, dieser Zeit-Punkt lässt sich aber nicht beliebig wiederholen, zumal nicht in jeder Folge. Damit gibt es aber notwendigerweise Folgen, die bezüglich des Horrors einen anderen Status haben als andere bzw. Folgen unterscheiden sich prinzipiell hinsichtlich ihrer Beziehung zum Genre. Konsequenzen aus dieser seriellen Aufteilung sind ganz generell, dass sich einzelne Folgen als diese einzelnen Folgen schwer in den Gesamtkontext integrieren lassen. Die Deutung von Teilen in ihrer Beziehung zum Ganzen wird erschwert. Insbesondere retardierende Momente können diese Funktion einbüßen und nicht mehr im Bezug, sondern autonom gesehen werden, was dann zur Frage nach dem Sinn solcher freischwebenden Teile führt; Elemente einer Metaebene können ihr Reentry verlieren und sich nicht mehr auf Horror rückbindbar erweisen, dramaturgische Effekte können nicht mehr auf die semantische Ebene zu beziehen sein und rein als „WTF“-Momente und Horrortableaus erscheinen.<sup>33</sup>

AHS versucht dieser Problematik zu entgehen, indem mit einer Strategie der Spiegelung operiert wird. Für die einzelnen Folgen ist ein Strukturprinzip erkennbar, das aus drei Komponenten besteht: (i) zu Beginn das Wiederaufgreifen von bereits Eingeführtem und/oder das Einführen neuer Elemente, die damit in den Fokus narrativer Prozeduren gerückt werden; (ii) die dann *darauf* bezugnehmende Inszenierung einer narrativen Geschlossenheit, zumeist bezüglich einiger Informations-/Geschehensstränge, die aber nicht primär die Ereignisebene betrifft, sondern eher dramaturgischer Art ist; (iii) das Präsentieren neuer Informationen am Ende, die Weiteres implizieren und neue Kontexte eröffnen. So beginnt Folge neun mit einer Wiederaufnahme und erneuten Fokussierung der versuchten Verführung Bens durch die junge, aufreizende Moira, die nur er als jung wahrnimmt, um am Ende diesen Strang abzuschließen, dabei ihn aber auch gleichzeitig zeichenhaft

---

<sup>31</sup> Die gegenläufige Strategie, sehr früh mit dem Auftritt des Monsters einzusetzen, ist ebenso ‚problematisch‘, da dann mit diesem Zustand der Ereignishaftigkeit weiter operiert werden muss. Er muss andauernd perpetuiert werden, was dann selbst zur Ordnung eines Vertrauten (und dementsprechend Langweiligen) werden kann – wenn es nicht, wie oben anhand des Raumes skizziert, ausbalanciert werden kann.

<sup>32</sup> Siehe zu den Begrifflichkeiten, illustriert an Beispielen, Gräf, *Filmsemiotik*, S. 352-361.

<sup>33</sup> „WTF“ – What the Fuck – rekurriert auf das unmittelbare Erstaunen und Überrascht-werden im Moment der Rezeption. So ändert denn auch Axel Schmitt ab Staffel fünf, Episode drei seine Art der Rezension (und thematisiert dies auch explizit), indem er nun nur mehr auf die fünf herausragendsten Momente auf dieser dramaturgischen Effektebene eingeht („Schreilights“ kolportiert), ohne sich um deren Zusammenhang und narrativen Sinn zu kümmern.

auf andere Geschehensstränge zu applizieren. Ben gelangt zur Einsicht und nimmt Moira nun auch, wie alle anderen, als ältere Person wahr:<sup>34</sup> „Langsam sehen Sie die Dinge, wie sie wirklich sind“,<sup>35</sup> wird kommentiert, wobei diese Aussage auch auf die Zentralnarration zu übertragen ist; nun hinterfragt Ben auch seine bisherige Position bezüglich der Vergewaltigung Viviens, der er bisher keinen Glauben geschenkt hat. Gleichzeitig liefert die zu Beginn visualisierte Episode um die Schwarze Dahlie das Modell für die Leiche von Travis am Ende, der nach dieser Vorlage zersägt wird und ein Lächeln eingeritzt bekommt. Beendet wird die Folge aber mit der Vision, dass die Konstellation, ein Toter zeugt mit einer Lebendigen ein Kind (ein Geheimnis, das jedem Papst bei seiner Inthronisation eröffnet wird, wie das Medium zu berichten weiß), die Geburt des Antichristen und die Apokalypse bedeutet.

Ein kurzer Überblick über dieses Prinzip für die einzelnen Folgen: In Folge zwei werden (nachdem Folge eins das Modell etabliert hat, das immer neue ‚Gäste‘ mit eigenen Narrationen in den Raum eindringen; mit Familie Harmon bereits auch Nachbarin Constance und Tochter Addie) die Copycatkiller, repräsentiert durch Bianca als (vermeintliche) Patientin von Ben, zu Beginn eingeführt, am Ende erfolgreich bekämpft/getötet, was den Impuls auslöst, das Haus (sofort) wieder zu verkaufen. In Folge drei tritt Hayden in Erscheinung, um am Ende von Larry getötet zu werden – wie es weiter geht, bleibt offen. In Folge vier treten die Schwulen Chad und Patrick als Vorbesitzer des Hauses auf, hier gibt es einen Cliffhanger um Tate und die von ihm ermordeten Highschoolschüler. Folge fünf schließt zeitlich unmittelbar an; hier wird dann die Halloweenepisode, die Folge vier und fünf rahmt, geschlossen, während auf der eigentlichen Handlungsebene Ben das Haus auf Geheiß Viviens verlassen muss. Mit diesem Auszug endet die Folge offen. In Folge sechs wird zu Beginn die Vergangenheit um Tate aufgegriffen, Tate wird von einem Sondereinsatzkommando in seinem Zimmer gestellt, nachdem er den Amoklauf verübt hat. Am Ende der Folge wird gezeigt, dass Tate unmittelbar im Anschluss erschossen wird, da er die Einsatzkräfte provoziert. Der Beginn der Folge lässt also zunächst ein Moment in der Geschichte offen, genau dieses Moment wird am Ende aufgegriffen und einer epistemischen Lösung zugeführt. In der diegetischen Gegenwart wird zu Beginn Derek als neuer Patient von Ben eingeführt (der weiterhin im Haus praktiziert), zudem Billy Dean, das Medium; Derek soll von Ben therapiert werden und sich seinen Ängsten stellen; dies hat zwar den Erfolg,

---

<sup>34</sup> Die Staffel vollführt hier eine – recht prominente – Volte, die sie selbst nicht thematisiert. Denn der ‚Logik der Geister‘ gemäß wäre die junge, männerbegehrende Moira die Realität – keiner der anderen Geister altert, alle verbleiben im körperlichen Zustand ihres Todes –, denn sie wird beim Tête a Tête mit Hugo, Constances Mann, von dieser in flagranti erwischt und erschossen. Eine Abweichung ist zudem auch, dass für Moira gesetzt ist, sie würde ihren Geiststatus beenden können, wenn ihre Leiche vom Grundstück geschafft werden würde, was sie in den ersten Folgen der Staffel bemüht ist zu bewerkstelligen. Doch auch dies ist eine Lex Moira (die im Übrigen in Staffel acht aufgegriffen und einem Ende zugeführt wird): Denn eindeutig nicht auf dem Grundstück befindet sich der Leichnam der Schwarzen Dahlie, dennoch ist diese als Geist an das Haus gebunden, analog Travis, dessen Leichnam von Larry vom Grundstück geschafft wird. Auch Chads und Patricks Körper dürften, nachdem die Leichen gefunden wurden, nicht im Haus geblieben sein.

<sup>35</sup> St. 1, Ep. 9, TC 35:53.

dass er tatsächlich nicht vom Piggy Man geholt wird, dafür aber von einem realen Einbrecher erschossen. Dieser Strang wird also zu Ende erzählt, mit der neuen Figur der Billy Dean aber ein neues Feld, Kontakt zu Geistern zu erhalten, eröffnet. In Folge sieben wird Joe, der Baulöwe, eingeführt, und damit der Strang des Hausverkaufs wieder aufgenommen, wobei Joe das Haus abreißen lassen will, weshalb er am Ende von den Geistern ermordet wird, sodass der Umgang mit dem Haus wieder offen ist. Folge acht, die unmittelbar anschließt und den Latexmann (der Vivien zu Beginn, ebenso wie es Ben tut, schwängert) wieder aufgreift, endet mit der Einweisung von Vivien in eine psychiatrische Anstalt. In Folge neun tritt Elisabeth Short, die schwarze Dahlie, in Erscheinung, am Ende wird Travis, der bisher wenig fokussierte Freund von Constance, getötet und als männliche Dahlie hingerichtet. Zudem wird am Ende durch Billy Dean auf die Zeugung des Antichristen verwiesen. Damit schließt die Folge. In Folge zehn schließlich werden die bisherigen Rätsel aufgelöst, Larry geht für den Mord an Travis, den er nicht begangen hat, ins Gefängnis. Nun konzentriert sich alles auf die Geburt der Zwillinge, so dass in Folge elf geradezu ein ‚Kampf um die Babys‘ inszeniert ist. In Folge zwölf kommen mit der Familie Ramos neue Figuren hinzu, um die Folge dann mit der endgültigen Schließung aller Probleme inklusive Schlussgag (siehe unten) zu beenden. Immer funktioniert es, mit Varianten, über das Prinzip Auflösung von Handlungssträngen und Fortführung mit neuen Wendungen.

Dieses Prinzip einer Rahmung durch die Initiierung eines Handlungs Bogens für die einzelnen Folgen stellt eine Spiegelung der Gesamtnarration auf die einzelnen Folgen dar. Dieses Spiegelprinzip betont allerdings die paradigmatische Struktur, was wiederum mit dem stark syntagmatisch ausgerichteten Charakter der Gesamtnarration kollidiert.

(3) *Narrativierung und Ideologisierung*. Indem klassisch erzählt wird und ideologische Normalität wie im klassischen Horrorfilm am Ende reetabliert wird, wird über die Narration auch die ideologische Schicht transportiert. Auch diesbezüglich ist das Verhältnis von Einzelfolgen und Gesamtnarration relevant. In gewisser Weise gibt es eine (von Folge zu Folge unterschiedlich ausgeprägte) Autonomie der Einzelfolge, was auch bedeutet, dass die ideologische Ausrichtung einer Einzelfolge nicht automatisch integriert und in Bezug auf die Gesamtnarration relativiert wird; sie hat Bestand. Sosehr dies im syntagmatischen Verlauf zu Irritationen führen kann und verunsichert (im Sinne des Horrorgenres), sosehr wird dies aber gegen Ende paradigmatisch ‚verrechnet‘, insofern jede konkrete Spezifik (in der ideologischen Ausrichtung) zugunsten von kohärenzstiftenden Kategorien (Belegungen als ‚abweichend‘, ‚fremd‘, ‚singulär‘, ‚skurril‘) marginalisiert wird.

(4) *Narrativierung und Perspektive*. Narrativierung forciert und erfordert fast notwendig Variabilität bezüglich des Point of View. Damit das Haus als Haunted House zum sujethaften Horror-Raum werden kann, braucht es dessen Inszenierung aus unterschiedlichen Blickwinkeln und Perspektiven. Dies hat wiederum Konsequenzen für die Wissensstruktur und damit für Horror, der sich einer eingeschränkten Perspektive des Nicht-Wissens der Protagonist:innen und damit homolog der Rezipient:innen bedingt. Was ich nicht sehe, nicht begreife und nicht überblicke, verursacht Unbehagen. Wird diese Koppelung von Protagonist:innen

und Rezipierende gelöst oder gelockert, ergeben sich Effekte, die ins Herz des Horrors zielen. Für MURDER HOUSE lässt sich dies anhand der ‚Poltergeist‘-Sequenzen nachzeichnen:

In Folge fünf kommt es zu einer ersten Konfrontation von Vivien mit dem Geist Hayden, die diese heimsucht. Nach einigen Vorgeplänkeln meldet sich Hayden über das Handy bei Vivien, die die Trägerin der Fokalisierung ist. Wenn im Hintergrund dieser Handy-Kommunikation das Bellen des Hundes Hallie zu hören ist, dieser mit „Komm her, Süße“<sup>36</sup> angesprochen und damit auditiv deutlich wird, dass Hayden mit Hallie im gleichen Raum, in der Küche ist, dann erzeugen die Bilder der Küche, die wir weiterhin in der Fokalisierung von Vivien anschließend aufsuchen, Spannung und Ungewissheit, zunächst deshalb, da anscheinend nichts auf etwas Besonders verweist, die Verweildauer, dieses ‚Nichts Auffälliges‘ zu erkennen, als (Ab-)Warten jedoch etwas anders zu indizieren scheint. Wenn dann der umgestoßene Fressnapf visualisiert wird und schlussendlich die Mikrowelle in einer Nahaufstellung, in der gerade etwas unappetitlich zerplatzt, dann kann man sich dem ‚Ekel‘, der sich durch den oktroyierten Schluss: in der Mikrowelle war Hallie, ergibt, nicht so einfach entziehen.

Vivien fungiert hier also als Pendant der Rezipient:innen, beide verfügen über den gleichen Wissensstand. Sowohl diegetisch als auch in Bezug auf den Point of View insgesamt kann Horror im Sinne einer somatischen Reaktion erzeugt werden.

In Folge acht, in der es zu einer Wiederholung dieser Poltergeistsequenz kommt, wird diese Bindung entkoppelt. Hayden spricht mit Tate darüber, was sie vorhat, nämlich Vivien in den Wahnsinn zu treiben. Wir sind bei diesem Gespräch (der Geister) dabei und wissen über die von Hayden eingesetzten Mittel Bescheid, Vivien nicht. Aufgrund dieses Wissensunterschied richtet sich der Horror zwar immer noch gegen Vivien und als Zuschauer:in kann man aus einer Position der Beobachtung heraus nachvollziehen, wie Vivien den Verstand zu verlieren scheint. Die dramaturgischen Effekte und der diegetische Horror funktionieren, als Zuschauer:in ist man aber darin nur insofern involviert, als man über Vivien vermittelt das Ganze empathisch mitzerleben vermag.

In Folge zwölf schließlich ist es mit dem Horror gänzlich vorbei. Nun wird man als Zuschauer:in nicht nur informiert, dass etwas passieren wird, sondern auch, dass das Ganze ein Fake sein wird. Familie Ramos wird von den Geistern ein Horrorspektakel vorgespielt, das keine Bedrohung darstellt, sondern zudem genau dazu instrumentalisiert ist, einer potentiellen Bedrohung zu entgegen. Das Wissen, dass der Familie nichts passieren soll und nichts passieren wird, verhindert nicht nur, empathisch mitzufühlen, sondern konterkariert den Horror zur Slapsticknummer, so etwa, wenn Vivien Ben slaschermäßig in die Brust sticht.

---

<sup>36</sup> St. 1, Ep. 5, TC: 20:35.

## 6. Haunted House revisited

Zurück zum Haunted House als Träger der Narration. Zu konstatieren war, dass der Aspekt des Bewohnten im Discours dargestellt ist und die Diegese bestimmt. In der sukzessiven Abfolge der Folgen sind allerdings Veränderungen bezüglich der *Darstellungsweise* der Geister zu erkennen:

(i) Zu Beginn sind die Toten als das andere, als Monster konzipiert und dies spiegelt sich in deren Repräsentation wider – als ‚klassische‘ Monster sind sie eher nicht-sichtbar bzw. wenig konturiert, fragmentiert, außerhalb des Ons im Off situiert, erscheinen nur punktuell-situativ und sind eher an den Folgen erkennbar (dies gilt für Infantata und die Krankenschwestern in den Folgen eins und zwei).

(ii) Dies transformiert sich dahingehend, dass die Geister einem in ihrem Anderssein als Monster näher gebracht werden. Sie erscheinen zwar immer noch als anders, werden einem aber vertraut, etwa da Regeln des Umgangs mit ihnen artikuliert werden; systematisch steht das Auftreten des Mediums Billy Dean in Folge sechs für diesen Zugang.

(iii) Schließlich werden die Geister selbst zu Perspektivträgern, indem sie untereinander agierend gezeigt werden, beim Sex oder sich über die Babys streitend, aber auch diskursiv-reflektierend, wenn sie sich über ihren Status, und was sie vermögen, unterhalten. Sie erhalten Handlungs-Motivationen und werden verstehbar. Indem sie dergestalt, gerade auch durch ihren quantitativen Anteil im Discours, präsent sind,<sup>37</sup> tritt der Effekt der Gewöhnung ein.

(iv) Damit verlieren sie ihren exzeptionellen Status; statt durch unvorhersehbares Auftreten und Agieren den Einbruch in die Normalität zu indizieren, repräsentieren sie letztlich selbst statistisch die vorgeführte Normalität. Sie wechseln ihre Position in der Strukturformel, von der Bedrohung werden sie selbst zur Normalität.

Dieses Kippen ist nun nicht nur dramaturgisch durch Gewöhnung bedingt, sondern artikuliert sich auch semantisch, da sich die Geister nicht nur wenig von den Lebenden unterscheiden, sondern Teile von ihnen zudem selbst zu Ideologieträgern werden; sie beobachten und reflektieren sich selbst und die anderen und werden zu den (axiologischen, epistemologischen und praxeologischen)<sup>38</sup> Hütern der Ordnung – des Normalen.

Dies korreliert mit dem zweiten Aspekt des Haunted House. Der Status als belebt und eigenständiger Entität wird für das Haus zwar programmatisch im diegetischen Figurendiskurs artikuliert, er bestätigt sich letztlich aber nicht auf der Ebene des Vorgeführten. Wenn es programmatisch heißt, das Haus verändert die Person zum Negativen, „genau das macht es mit einem, dieses Haus“,<sup>39</sup> dann ist

<sup>37</sup> Die Präsenz artikuliert sich zudem in ihrer Körperlichkeit: Sie können telefonieren, Sex haben, Bäume fällen, Lasten schleppen.

<sup>38</sup> Die Begriffe rekurren auf Tzvetan Todorov, *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*. Frankfurt/Main 1985, und beziehen sich auf die Aneignungsweisen, die im Kontext von Identität (eigen), Alterität (anders) und Alienität (fremd) unterschieden werden können.

<sup>39</sup> St. 1, Ep. 12, TC 31:20; diese Aussage ist bereits selbst, im Kontext der Illustrierung gegenüber Familie Ramos, als Appell gedacht; sie basiert in ihrer Evidenz allerdings auf einer rein fingierten Schlächtere.

gerade Familie Harmon das beste Gegenbeispiel. Bei dieser ist bereits zuvor alles angelegt, was durch das Haus maximal katalysiert wird, und zudem ist gerade sie es, die problemlos – aus ihrer moralischen Grundeinstellung heraus – in der Lage ist, eine solche potentielle Horrorkonstellation zu beenden. Indem sie sich selbst als abschreckendes Beispiel setzt und diegetisch Horror simuliert, rettet Familie Harmon die normale, nette Familie Ramos, die beabsichtigt, das Haus zu kaufen, und zwar genau aus der Begründung und Motivation heraus, dass sie nett und normal ist.

Dabei vollzieht sich eine Transformation des Raumes, was angesichts der vorgeführten Narrativierung nur konsequent ist. Insofern das Haus als Horror-Raum das Sujet ist, muss diese raumgegebene Ereignishaftigkeit am Ende auch narrativ getilgt werden: Dies geschieht, indem Ordnung und Grenzziehung Einzug halten.<sup>40</sup> Das unstrukturierte Chaos der Geister wird geordnet, indem (i) die Differenzierung von guten Geistern und bösen Geistern installiert wird und (ii) letztere diszipliniert, indem sie symbolisch ausgegrenzt werden. Am Schluss zelebriert Familie Harmon, zwar tot, aber ansonsten sehr lebendig und vor allem nun glücklich vereint, erweitert durch Moira als Patentante, in Harmony das Weihnachtsfest, während Tate und Hayden von draußen durch das Fenster diesem trauten Treiben zuschauen; die familiär unpassenden, da die Familie als Familie bedrohenden Bewohner bleiben außen vor.

Der inszenierte Kontrapunkt zu dieser Idylle ist zwar die Geburt des Antichristen, die durch die Ermordung des Kindermädchens durch den dreijährigen Michael evidenterweise Realität geworden ist. Dies kann der Familien-Narration allerdings wenig Substantielles entgegensetzen.<sup>41</sup> Innerhalb Staffel eins bzw. vor der Folie des hier etablierten Kontextes relativiert sich diese Episode zum einen, da sie als narrative Schließung aufzufassen ist, die eingeführte Thesen bestätigt und beendet – wenn ein Geist und ein Mensch ein Kind zeugen, ist es der Antichrist. Sie relativiert sich zum anderen, da sie nicht wirklich im Horrormodus ausgeführt ist und dementsprechend keinen weiteren Horror etabliert. Die Perspektive von Constance, der man folgt (und nicht etwa der des ermordeten Kindermädchens), macht stattdessen deutlich, dass dies als Schlussgag zu sehen ist. Sie lenkt auf Constance, die in ihrer eigenen Welt verharrt, und auf deren fehlenden mütterlichen Qualitäten, die mit ihrer Äußerung, „Schätzchen, was mach‘ ich jetzt bloß mit dir“,<sup>42</sup> kundtut, dass sie das Ausmaß der Katastrophe nicht sieht, sondern maximal das Kind im Antichristen (und den Mord als kleine Verfehlung abtut).

---

<sup>40</sup> Dies ist anders zu werten als bei (üblichen) Haunted House-Filmen. Wenn hier das Haus etwa „stirbt“, dann ist in dieser Metaphorisierung die Natürlichkeit dieses Endes impliziert und damit die Existenz des Hauses selbst eigentlich kein Ereignis. Zudem korreliert dies in AHS regelmäßig damit, dass der Raum selbst gegen Ende (einer Staffel) einer dramaturgischen Änderung unterliegt, also weniger als Horrorraum erscheint, sondern nur mehr als räumlicher Hintergrund und Schauplatz; spezifische Modalitäten, insbesondere seine labyrinthische Qualität, sind aufgehoben; deutlicher als in MURDER HOUSE dann auch in Staffel zwei mit Briarcliff Mansion.

<sup>41</sup> Unabhängig davon, dass genau dies in Staffel acht aufgegriffen und zum Ausgangspunkt der Narration gemacht wird. Dies entspricht aber einer, durchaus üblichen Reinszenierung aus der Sicht von später; siehe hierzu im Allgemeinen Kraß, „Erzählen in Folge“.

<sup>42</sup> St. 1, Ep. 12, TC 49:08.

## 7. Normalität und Horror – vor der Normalität

Stattdessen geht mit der narrativ durchgespielten Schlussepisode, der Rettung der normalen Nachfolgerfamilie vor dem Haus, nicht nur eine Distanz zum Horror einher, sondern mit dessen Instrumentalisierung letztlich auch eine Abkehr von Horror, zugunsten einer Horror Story: Das Ende mündet in eine Normalisierungssorgie (bzw. durch ihr Ende mündet sie darin), wie sie in Hollywoodstories (zuhauf) zu finden sind.

Zwar stimmt, dass das vorgeführte Familienidyll durch die *toten* Harmons repräsentiert wird, Familie also nur im Zustand als Geister gelebt werden kann. Allerdings gibt es gerade keinen Unterschied in der visuellen Präsentation – dass die Harmons Geister sind, ist schnell vergessen –, zudem zeigt sich, dass, auch wenn der eigene Zustand nicht mehr normal ist, man dennoch im Sinne der Norm agiert, also die literarisch schon früh eingeführte Differenz von Normerfüllung/-einhaltung und Normakzeptanz/-anerkennung fruchtet.<sup>43</sup> Es gibt eine Normalität<sub>1</sub>, die den Status quo repräsentiert, also die *gelebte Realität*, die sich durch eine Normalität im Sinne von Familienproblemen auszeichnet. Und eine Normalität<sub>2</sub>, die zeichnerhaft durch Familie Ramos illustriert wird. Diese Familie ist derart nett konstruiert, dass ihr Konstruktcharakter zwar auffällt, aber damit auch deutlich wird, dass hier eine Normalität im Sinne des *ideologisch Wünschenswerten* vorgeführt wird. Diese Normalität<sub>2</sub> wird durch Normalität<sub>1</sub> bedroht, genau nur diese ist abweichend, das Monster.

Auch hier ist das Parallelgeschehen um die Geburt des Antichristen kein Gegenargument, sondern Bestätigung, da dies den Kulminationspunkt von Normalität<sub>1</sub> darstellt.

Insgesamt ist zu konstatieren, dass AHS trotz des durchaus ‚originellen‘ Raumkonzepts und eines teilweise sehr eigenen dramaturgischen Horrorspektakels nicht notwendig innovativ oder originell auf ideologischer Ebene ist. Damit wird zwar oberflächlich gespielt (etwa auch über die Besetzung und die Schauspieler:innen), zumeist erfolgt aber im Verlauf dennoch eine Rückführung / ein Rückbezug auf ideologische Konservativität.<sup>44</sup> Zwar wirkt sich diese Dimension in den einzelnen Staffeln unterschiedlich aus und kommt unterschiedlich und bezüglich spezifischer Facetten zur Geltung (gilt also nicht für alle Staffeln in gleichem Maße), gerade der Einstieg mit Staffel eins und dann Staffel sieben und acht sind dahin-

---

<sup>43</sup> Auch wenn gegen Normen verstoßen wird, so werden diese Normen als gültige Normen dennoch anerkannt, vgl. hierzu etwa Michael Titzmann, „‚Natur‘ vs. ‚Kultur‘: Kellers Romeo und Julia auf dem Dorfe im Kontext der Konstituierung des frühen Realismus“. In: Michael Titzmann, *Realismus und Frühe Moderne*. München 2009, S. 63-112, am Beispiel eines realistischen Erzähltextes. In gewisser Weise erinnert die Harmon'sche Problemlösung an die Empfindsamkeit im 18. Jahrhundert und dem Modell des Verzeihens; auch in MURDER HOUSE wird schlussendlich familiär ausgiebig verziehen.

<sup>44</sup> Diese Dimension wird in den Kritiken nie thematisiert; die einzige diesbezügliche Ausnahme findet sich in Staffel zwei, wenn als deren Tiefpunkt die – traditionellen und gendermäßig ausdifferenzierten – Berufe der Kinder angeführt werden, die, so die Diegese, zu Höherem bestimmt sind: Thomas wird Jura Professor in Harvard, Julia führende Neurochirurgin.

gehend aber markant ausgeprägt. In MURDER HOUSE artikuliert sich dies insbesondere an Familienwerten, die genuin nur einer traditionellen Familie zugesprochen werden, wobei eine solche Familie auch natürlicherweise darüber verfügen müsste (Störungen also geheilt werden können). Wer allerdings schwul ist, kann kein Kind haben und kann es eben auch nicht wirklich wollen, sondern ist daran nur aus egoistischen (nicht kindgerechten) Interessen heraus interessiert, so führt die Staffel vor.

So sehr Familie Ramos als positives Gegenbild konstruktiv Einfluss nimmt, so sehr werden die Schwulen Chad und Patrick als dezidiert außerhalb dieser gewünschten Normalität und ihr bezüglich als destruktives Element gesetzt; dementsprechend sind sie zu ‚bekämpfen‘. So gibt es bei der Ausgrenzung feine Unterschiede: Während Tate und Hayden zwar diegetisch ausgegrenzt sind, aber im Discours visuell sichtbar und damit im filmischen Kosmos als das Andere integriert bleiben, werden die Schwulen als Fremdes vollständig ausgegrenzt,<sup>45</sup> indem sie einfach nicht mehr vorkommen. Für sie gilt bereits nicht mehr die Differenzierung in gute und böse Geister, sie sind also bereits jenseits einer solchen (normalen) Klassifizierung; wenn es um die Rettung der Familie Ramos geht, sind sie nicht dabei, haben also keinen Anteil am (ideologischen) Erfolg. Dass dies ideologisch zu deuten ist, wird aus dem Datum deutlich, dass die Schwulen diegetisch fast die einzigen sind, die nur Opfer und keine Täter sind; dennoch werden sie nicht so behandelt; unterschwellig wird mit dem ‚Argument‘ operiert, sie sind selbst schuld, ermordet worden zu sein. Tate, der mehrfache Mörder und Vergewaltiger, wird dagegen insgesamt als durchaus sympathischere Figur inszeniert. Hier, in der Semantisierung der Schwulen (auch wenn die Figur des Chad von Zachary Quinto gespielt wird), wird zudem auf die üblichen Klischees referiert (wie sie die Filmgeschichte seit jeher durchziehen).<sup>46</sup> Die schwule Beziehung ist (i) reduziert auf Sex bzw. sexuelle Interessen, die dann aber (ii) nicht realisiert werden; Liebe ist nicht vorhanden. Die oberflächliche Fixierung (die dann generell als Fixierung an Oberflächlichkeiten und Äußerem wieder kennzeichnend ist) auf ein Baby ist nur funktional, um diese Defizienz zu substituieren, selbst dabei gibt es aber keinen Zusammenhalt. Auch wenn also den Schwulen zwischendrin, in einzelnen Folgen, Raum gegeben wird, zu agieren (vgl. das oben zur ideologischen Ausrichtung Ausgeführte), so relativiert sich dies insgesamt durch das Ende, wo solche Offenheiten zurückgenommen werden.

---

<sup>45</sup> Extremform dieser Ausgrenzung und Alienisierung erfährt allerdings Joe, der als Armenier/Perser dezidiert als fremd eingeführt ist und explizit gerade noch nicht einmal in das Kollektiv der Haus-Geister aufgenommen wird, insofern sein Tod erst außerhalb des Hauses eintreten darf (nachdem ihm im Haus der Schwanz abgebissen und er gewürgt wird). Sein Plan der Zerstörung des Hauses und des Baus von Sozialwohnungen verweist auf ein Nicht-Akzeptieren von Vergangenheit als identitätsstiftende Größe, was hier konkomitant an das ‚sowieso‘ Fremde angelagert wird.

<sup>46</sup> Vgl. hierzu Hans Krahl, „Sexualität, Homosexualität, Geschlechterrollen. Mediale Konstruktionen und Strategien des Umgangs mit Homosexualität in Film und Fernsehen“. In: *Forum Homosexualität und Literatur* 29, 1997, S. 5-46; die dort angeführten Semantiken, gebildet aus dem Filmkorpus bis Ende der 1990er Jahre, bleiben im Wesentlichen gültig bzw. stehen, um Nuancen und Varianten erweitert, immer noch als Denkhintergrund und populäres Wissen zur Verfügung.

Für Staffel sieben und acht, CULT und APOCALYPSE, gilt, dass diese ganz vehement, teilweise auch als diegetischer Plot, eine Genderebene installieren, wobei die Geschichten von toxischer Männlichkeit geprägt bzw. gerahmt sind.<sup>47</sup> Inwieweit dies bestätigend oder doch reflektiert ist, bleibt zwar in gewisser Weise offen, allein diese Offenheit ist symptomatisch. Ob vor dieser Folie dann schwul zu sein oder ein gemischtrassisches Paar den größeren Normverstoß in APOCALYPSE darstellt (selbst der Antichrist scheut sich vor Sex mit einem Mann), sei hier dahingestellt.

---

<sup>47</sup> Inwieweit sich dies in den späteren, hier nicht miteinbezogenen Staffeln grundsätzlich geändert hat, wäre eine eigene Untersuchung. NYC (2022) etwa situiert seine Diegese in den 1980er Jahren in New York und fokussiert und verhandelt (hyper- und parabolisch im Kontext polizeilicher und journalistischer Ermittlungen bezüglich eines Serienkillers) AIDS, wobei perspektivisch das Eigene durch Schwule repräsentiert wird. Ob dies mit anthropologisch und ideologisch ganz anderen Einstellungen einhergeht, wäre noch zu analysieren.

## Film

AMERICAN HORROR STORY (Ryan Murphy/Brad Falchuk, USA, FX, 2011–?; Staffel eins zitiert nach: 2013 Twentieth Century Fox Home Entertainment DVD Video).

## Literatur

Gräf, Dennis u.a. *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. 2. Auflage. Marburg 2017.

Hauptmann, Kilian u.a. (Hgg.). *Anthologieserie. Systematik und Geschichte eines narrativen Formats*. Marburg 2022.

Krah, Hans. „Raum und Grenze. Eine semiotische Bestandsaufnahme – mit dem Beispiel des Bunkers im ästhetischen Diskurs globaler Katastrophenszenarien“. In: Martin Nies (Hg.). *Raumsemiotik: Räume – Grenzen – Identitäten (= Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik / Online 4/2018)*, 73-110.

Krah, Hans. „Rotkäppchen und der Wald. Narrative Funktionen fantastischer Welten“. In: Pascal Klenke u.a. (Hg.). *Writing Worlds. Welten- und Raummodelle der Fantastik*. Heidelberg 2014, 15-36.

Krah, Hans. „Erzählen in Folge. Eine Systematisierung narrativer Fortsetzungszusammenhänge“. In: Michael Schaudig (Hg.). *Strategien der Filmanalyse – reloaded. Festschrift für Klaus Kanzog*. München 2010, 85-114.

Krah, Hans/Wünsch, Marianne. „Phantastisch/Phantastik“. In: Karlheinz Barck u.a. (Hgg.). *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 4. Stuttgart, Weimar 2002, 798-814.

Krah, Hans. „Sexualität, Homosexualität, Geschlechterrollen. Mediale Konstruktionen und Strategien des Umgangs mit Homosexualität in Film und Fernsehen“. In: *Forum Homosexualität und Literatur* 29, 1997, 5-46.

Pabst, Eckhard. „Raumzeichen und zeichenhafte Räume: Bedeutungskonstitution durch Raum und Architektur im Film“. In: *Zeitschrift für Semiotik (Zfs)*, Bd. 30, Heft 3-4, 2008, 355-390.

Pabst, Eckhard. „‘Is anybody out there?’ Zur Funktion von Architektur im Horrorfilm“. In: Hans Krah (Hg.). *All-Gemeinwissen. Kulturelle Kommunikation in populären Medien*. Kiel 2001, 194-211.

Pabst, Eckhard. „Das Monster als die genrekstituierende Größe im Horrorfilm“. In: Heinrich Wimmer/Norbert Stresau (Hgg.). *Enzyklopädie des phantastischen Films*. 40. Ergänzungslieferung. Meitingen 1995, 1-18.

Podrez, Peter. „Der Horrorfilm“. In: Markus Stiglegger (Hg.). *Handbuch Filmgenre*. Wiesbaden 2020, 539-555.

Podrez, Peter. „Räume des Schreckens. Spatale Signaturen des Horrorfilms“. In: Miriam Drewes u.a. (Hgg.). *(Dis)Positionen Fernsehen & Kino. Tagungsbeiträge des 27. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Marburg 2016, 153-163.

Podrez, Peter. „Unheimlich lebendig. *Haunted houses* im Horrorfilm“. In: Florian Lehmann (Hg.). *Ordnungen des Unheimlichen. Kultur – Literatur – Medien*. Würzburg 2016, 263-278.

- Titzmann, Michael. „Natur‘ vs. ‚Kultur‘: Kellers Romeo und Julia auf dem Dorfe im Kontext der Konstituierung des frühen Realismus“. In: Michael Titzmann. *Realismus und Frühe Moderne*. München 2009, 63-112.
- Todorov, Tzvetan. *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*. Frankfurt/Main 1985.
- Wagner, Marietheres. *Prinzip Hollywood. Wie Dramaturgie unser Denken bestimmt*. St. Gallen/Zürich 2014.
- Wood, Robin. „Introduction to the American Horrorfilm“. In: Barry Keith Grant (Hg.). *Planks of Reason. Essays on the Horror Film*. Metuchen, N.J., London 1984, 164-200.

### Internetquellen

- Schmitt, Axel (2015): Checking in – Review (5x01). URL: [www.sereinjunkies.de/american-horror-story/5x01-checking-in.html#review](http://www.sereinjunkies.de/american-horror-story/5x01-checking-in.html#review) (Abruf 1.12.2019).
- Schmitt, Axel (2014a): Go to Hell – Review (3x12). URL: [www.serienjunkies.de/american-horror-story/3x12-go-to-hell.html#review](http://www.serienjunkies.de/american-horror-story/3x12-go-to-hell.html#review) (Abruf 1.12.2019).
- Schmitt, Axel (2014b): Monsters Among Us – Review (4x01). URL: [www.serienjunkies.de/american-horror-story/4x01-monsters-among-us.html#review](http://www.serienjunkies.de/american-horror-story/4x01-monsters-among-us.html#review) (Abruf 1.12.2019).
- Schmitt, Axel (2012): Tricks and Treats – Review (2x02). URL: [www.serienjunkies.de/american-horror-story/2x02-tricks-and-trats.html#review](http://www.serienjunkies.de/american-horror-story/2x02-tricks-and-trats.html#review) (Abruf 1.12.2019).

## Schwule Räume / heteronormative Welten

Heteronormative Aneignung schwuler Subkultur in Ralf-König-Verfilmungen von Sönke Wortmann und Martin Walz in den 1990er Jahren und der queere Blick von Rosa von Praunheim.

**Jan-Oliver Decker**

Als 1994 Sönke Wortmanns *DER BEWEGTE MANN* in die deutschen Kinos kam, war das ein Kinoereignis: (i) Für Til Schweiger bildet der Film einen Karrierehöhepunkt, von dem aus bis heute eine außergewöhnliche Karriere im deutschen Filmschaffen erfolgt.<sup>1</sup> (ii) Und auch in Katja Riemanns Karriere ist der Film ein wichtiger Meilenstein. (iii) Für Sönke Wortmann bedeutet der *BEWEGTE MANN* einen Höhepunkt als Regisseur nach Abschluss seines Studiums an der Hochschule für Fernsehen und Film (HFF) München 1989. Mit seinen ersten beiden Filmen, *ALLEIN UNTER FRAUEN* (1991) und *KLEINE HAIE* (1992), hat Wortmann schon die neue deutsche Filmkomödie begründet.<sup>2</sup> Sein dritter Film, *DER BEWEGTE MANN*, war dann mit 6,6 Mio. Zuschauerinnen und Zuschauern der erfolgreichste bundesdeutsch produzierte Film des Jahres 1994 in deutschen Kinos. Nur Disneys *KÖNIG DER LÖWEN* mit 11,3 Mio. und Spielbergs *FORREST GUMP* mit 7,6 Mio. Kinobesuchen waren 1994 an der Kinokasse in der Bundesrepublik erfolgreicher als *DER BEWEGTE MANN* (*SCHINDLERS LISTE* nur knapp 6 Mio. Zuschauerinnen und Zuschauer).<sup>3</sup> Auch die Kritiken fielen weitgehend positiv aus<sup>4</sup> und es gab eine ganze Reihe von Prei-

---

<sup>1</sup> Siehe einführend zur Karriere von Til Schweiger aus kultursemiotischer Sicht Eckhard Pabst, „Til Schweiger total“. In: Jan-Oliver Decker u.a. (Hgg.), *Mediale Strukturen – Strukturierte Medialität. Konzeptionen, Semantiken und Funktionen medialer Weltentwürfe in Literatur, Film und anderen Künsten*. Kiel 2021, S. 300-314, und eher im Kontext des deutschen Films der 1990er Jahre Malte Hagener, „German Stars oft he 1990s“. In: Tim Bergfelder et al. (Hgg.), *The German Cinema Book*. London 2002, S. 98-105.

<sup>2</sup> Vgl. aus ideologiekritischer Sicht wie hier zur ‚Neuen deutschen Filmkomödie‘ schon am Ende der 1990er Jahre Petra Grimm, „Herzensfreud und Herzensleid‘ – Anmerkungen zur deutschen Filmkomödie im diachronen Vergleich“. In: Hans Krahl (Hg.), *Geschichte(n). NS-Film – NS-Spuren heute*. Kiel 1999, S. 51-64.

<sup>3</sup> Siehe <https://www.insidekino.com/DJahr/D1994.htm>, Abruf am 14.04.2025.

<sup>4</sup> Siehe bspw. im *Lexikon des Internationalen Films*: „Eine mit viel Gespür für Situationskomik inszenierte Verwechslungskomödie, die zwar kein Klischee ausläßt [sic] und das Milieu mit Karikaturen überzeichnet, dabei aber durchaus gehobene Unterhaltung bietet“, <https://www.film>

sen: 1994 den deutschen Filmpreis in Gold als bester Film und je ein Deutscher Filmpreis für den besten Regisseur und für den besten Schauspieler Joachim Król, einen Bambi 1995, eine Goldene Leinwand 1994 für 3 Mio. und 1995 sogar mit Stern für mehr als 6 Mio. verkaufte Kinokarten und 1995 auch noch einen Bayerischen Filmpreis obendrauf.

Mit einem Publikum in der Größe von 6,6 Mio. und einem Einspielergebnis von rund 70 Mio. DM bei 10 Mio. DM Produktionskosten war DER BEWEGTE MANN die Initialzündung eines neuen Deutschen Films nach der Generation des neuen deutschen Autorenfilms und befestigte den Erfolg der so genannten neuen deutschen Filmkomödie. Diese entstand Anfang der 1990er Jahre zu einer Zeit, als das wiedervereinigte Deutschland angesichts der Herausforderungen durch die Vereinigung einerseits nach Unterhaltung strebte; andererseits suchten die Menschen aber auch Orientierung in einem neu geordneten Europa.<sup>5</sup>

### **1. 1994: DER BEWEGTE MANN und §175 – Neujustierungen im Umgang mit männlicher Homosexualität**

Bundesdeutsche Problemlagen aus der Produktionszeit des Films werden allerdings im BEWEGTEN MANN allenfalls indirekt gestreift: Das heterosexuelle Paar Doro (Katja Riemann) und Axel (Til Schweiger) kellnert im Kölner Gloria. Beruflicher Erfolg sieht auch Anfang der 1990er Jahre wohl anders aus. Die Schwulen Norbert (Joachim Król), Waltraud (Rufus Beck) und Fränzchen (Nico van der Knaap) haben gleich gar keine Berufe. Die Schwulen im Film werden ohne Bezug zu einer alltäglichen und bundesdeutsch normalen Arbeitswelt in einer eigenen sozialen Exklave isoliert. Immerhin kennt aber der unscheinbare Durchschnittschwule Norbert einen Zeitschriftenherausgeber und lebt in einer schicken Altbauwohnung mit Designer-Möbeln. Norbert kann dann auch Axel, der eigentlich Fotograf ist, im Filmverlauf ein paar Aufträge als Fotograf verschaffen, so dass Axel am Filmende seine kleine Familie, die er im Filmverlauf gründet, in einer positiv offenen Zukunft ernähren kann.

Das Ausblenden beruflicher sozialer Kontexte und sozialer Konflikte der Gründerzeit des wiedervereinigten Deutschlands betrifft aber vor allem auch den Umgang mit männlicher Homosexualität im Film: Die schwule Szene wird aus der Perspektive des heterosexuellen Mannes als schriller Raum für Sexualekontakte vorgeführt, in dem Tunten und Ledermänner aufeinander treffen. Eine funktionierende, glückliche, homosexuelle Beziehung hat hier kein Schwuler. Dass die

---

*dienst.de/film/details/60908/der-bewegte-mann*, Abruf am 14.04.2025. Vergleiche auch Daniel Goeudevert, „DER BEWEGTE MANN“. In: *Wirtschaftswoche – Gesellschaft für Wirtschaftspublizistik*. 50/33, 1996, S. 53-53. Auch international wurde der Film rezipiert, unter dem Titel THE MOST DESIRED MAN (internationaler Verleihtitel) oder MAYBE...MAYBE NOT (US-amerikanischer Verleihtitel); siehe u.a. die Kritiken von Chris Darke, „Film Reviews – BEWEGTE MANN, DER/THE MOST DESIRED MAN. In: *Sight and Sound*, 6/3, 1996, S. 46, und J.S. Marcus, „DER BEWEGTE MANN (MAYBE...MAYBE NOT) a film by Sönke Wortmann“. In: *New York Review of Books*, 46/4, 1999, S. 39-42.

<sup>5</sup> Siehe dazu Thomas Meiler, *Der deutsche Film der neunziger Jahre unter politischer Sicht*. Hamburg 2000, zum BEWEGTEN MANN v.a. S. 34-39.

schwule Szene eigentlich aber auch ein Raum der Emanzipation von Homosexuellen in der Gesellschaft ist, die für ihre Bürgerrechte und gegen Diskriminierung kämpfen, wird vom BEWEGTEN MANN ebenfalls völlig ignoriert. Dies erstaunt umso mehr, als die Vorlage des Films, die beiden Comicromane *Der bewegte Mann* (1987) und *Pretty Baby* (1988) von dem homosexuellen Comicautoren Ralf König stammen. Ralf König ist ein selbstbewusster schwuler Comiczeichner, der mit seinen Arbeiten ganz bewusst auch den Anspruch erhebt, für die Sichtbarkeit und Gleichberechtigung schwulen Lebens in seiner Vielfalt gesellschaftlich zu wirken.<sup>6</sup>

Mag es vielleicht noch der Vorlage der beiden Comicromane aus der westdeutschen Vorwendezeit zu verdanken sein, dass bundesdeutsche Nachwendewirklichkeiten ausgeblendet werden, so ist doch der mediale Umgang mit Homosexualität in der bis dahin erfolgreichsten neuen deutschen Filmkomödie auch ein Anzeichen eines gewandelten Klimas im Umgang mit Homosexualität nach dem Fall der Mauer und damit eines Mentalitätswandels in der gesamtdeutschen Kultur im Umgang mit homosexuellen Menschen.

Damit – so die erste These – dient der Film der BEWEGTE MANN vor allem der Orientierung des heterosexuellen Publikums im Umgang und bei der Bewertung von männlicher Homosexualität. Die beiden Comicromane *Der bewegte Mann* und *Pretty Baby* karikieren dagegen sowohl die heterosexuelle Kleinfamilie als auch bestimmte Formen schwulen Lebens. Im Verhältnis von Comicromanen und Film werden also durch den Medienwechsel unterschiedliche Funktionen beider Medien transparent: Der Film adressiert mit einem schwulen Fremdbild die heterosexuelle Mehrheit, während die Romane ein schwules Selbstbild in der heterosexuellen Mehrheitsgesellschaft verankern.

Die zweite These lautet nun, dass die Schwulen dabei im Film DER BEWEGTE MANN keinen Wert an sich haben, sondern nur funktional für die Aufrechterhaltung der heterosexuellen Kleinfamilie sind.<sup>7</sup> Beispielhaft zeigt sich das eben am positiven Schwulen Norbert, dem zwar keine glückliche schwule Beziehung zu einem Mann gelingt. Aber gerade deshalb kann sich Norbert zum Beispiel um den heterosexuellen Axel kümmern, indem er ihm eine Jobperspektive eröffnet. Diese Neubewertung männlicher Homosexualität in der BEWEGTE MANN, die prägend für die mediale Aufarbeitung des Themas in der Bundesrepublik der 1990er Jahre ist,<sup>8</sup> korreliert mit zwei historischen Entwicklungen: erstens einer politischen und zweitens einer filmhistorischen Entwicklung.

---

<sup>6</sup> Siehe beispielhaft schon den Titel des Artikels aus dem Jahr 1994 im *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*: o.V., „COMIC – Knollennasenmännchen sind sein Markenzeichen und gleichzeitig Vermittler seiner Botschaft: Der Zeichner und Autor Ralf König versteht sich keineswegs als Spaßmacher in Sachen Schwulencomics, sondern möchte den Alltag schwulen Lebens mit all seinen Licht- und Schattenseiten darstellen“. In: *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*, 161/72, 1994, S. 10-11.

<sup>7</sup> Siehe in diesem Sinne schon Dietrich Kuhlbrodt, „...ist doch normal oder? Geschlechterrollen in deutschen Beziehungskomödien der 90er Jahre“. In: Christine Ruffert u.a. (Hgg.), *Wo-Man. Kino und Identität. Bremer Symposium zum Film*. Berlin 2003, 125-141.

<sup>8</sup> Siehe dazu einleitend und im Überblick Christopher Treiblmayr, *Bewegte Männer. Männlichkeit und männliche Homosexualität im deutschen Kino der 1990er*. Köln 2015, vor allem S. 316-341.

Erstens fiel am 11. Juni 1994 der §175 StGB, der seit 1872 über 120 Jahre lang den Umgang mit männlicher Homosexualität geregelt hat. Der §175 galt im zweiten Deutschen Kaiserreich, in der Weimarer Republik, verschärft 1935 in der Nazi-Diktatur, in dieser Form gültig in Adenauers BRD von 1945 bis 1969 und auch noch im wiedervereinigten Deutschland mit einem höheren Schutzalter für männliche Jugendliche in einer homosexuellen als in einer heterosexuellen Beziehung (in der DDR wurde der Paragraph bereits 1968 gestrichen).<sup>9</sup> Eine wichtige Rolle spielt in diesem Zusammenhang das Auftauchen von HIV und AIDS zu Beginn der 1980er Jahre. Aus Gründen der Seuchenbekämpfung und Aufklärung wurde ein anderer diskursiver Umgang mit vor allem männlicher Homosexualität notwendig. Der Fall des §175 im Jahr 1994, im Erscheinungsjahr von *DER BEWEGTE MANN*, ist dann ein sichtbares Anzeichen für den diskursiven und gesellschaftlichen Wandel.<sup>10</sup> Wenn 1994 kein Paragraph des Strafgesetzbuchs mehr Homosexualität unter Strafe stellt, dann ist darüber hinaus Film als ein sekundäres semiotisches System in idealer Weise dazu geeignet, als Experimentierfeld mentalitätsgeschichtliche Alternativen zu einer strafrechtlichen Behandlung männlicher Homosexualität zu entwickeln. Das gesamtdeutsche Publikum kann jenseits der Strafbarkeit neue Umgangsformen mit Homosexualität erproben. So titelte dann auch Axel Schock in der *taz* vom 18.06.1994 über die Produktion des *Bewegten Mannes* von „Deutschlands erster Homo-Kinokomödie“.<sup>11</sup> Mit dem Wegfall des §175 öffnen sich neue Genres dem Thema Homosexualität.

Zweitens müsste eine Aufarbeitung der Filmgeschichte über männliche Homosexualität allein im deutschsprachigen Film dementsprechend beim ersten Film der Filmgeschichte über männliche Homosexualität überhaupt beginnen, dem leider nur noch als Fragment erhaltenen *ANDERS ALS DIE ANDERN* von Richard Oswald aus dem Jahr 1919. Mindestens müsste man dann noch *ANDERS ALS DU UND ICH* (§175) (BRD 1957) des ehemaligen Nazi-Regisseurs Veit Harlan anschließen, Rosa von Praunheims *NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS, SONDERN DIE SITUATION, IN DER ER LEBT* (BRD 1971) erläutern und *DIE KONSEQUENZ* (BRD 1977) des späteren Hollywood-Regisseurs Wolfgang Petersen vorstellen sowie auch die Rolle Carsten Flöters in Hans Werner Geißendörfers *LINDENSTRASSE* (BRD/ARD 1985-2020) berücksichtigen.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Siehe zur Geschichte des §175 einleitend und im Überblick den umfangreichen Artikel auf „Wikipedia: §175“, [https://de.wikipedia.org/wiki/%C2%A7\\_175\\_Strafgesetzbuch\\_\(Deutschland\)";](https://de.wikipedia.org/wiki/%C2%A7_175_Strafgesetzbuch_(Deutschland)) Abruf am 14.04.2025.

<sup>10</sup> Siehe zu den Folgen dieses kulturhistorischen Einschnitts auf die bundesdeutsche Medienwirklichkeit im Überblick Jan-Oliver Decker/Hans Krahl, „Skandal auf jedem Kanal. Bilder von Homosexualität in deutschen TV-Produktionen. Eine Auswahl von den 70er Jahren bis zur Gegenwart“. In: Claudia Gerhards u.a. (Hgg.), *TV-Skandale (= kommunikation audiovisuell, 35)*, Konstanz 2005, S. 151-179.

<sup>11</sup> Siehe Axel Schock, „Bewegender Mann. Bernd Eichinger produziert Deutschlands erste Homo-Kinokomödie – Drehbuch: Comic-Queen Ralf König“. In: *taz*, 4342, 18.06.1994 (= <https://taz.de/!1557329/>; Abruf am 14.04.2025).

<sup>12</sup> Siehe zur *LINDENSTRASSE* aus kultursemiotischer Perspektive Eckhard Pabst, *Bilder von Städten, Bilder vom Leben. Konzeptionen von Urbanität in den TV-Serien LINDENSTRASSE und GUTE ZEITEN, SCHLECHTE ZEITEN*. Kiel 2015, zu Praunheim unten Abschnitt 4, zu Harlans *ANDERS ALS DU UND ICH* Hans Krahl, „Nachkriegskarrieren I: Der Fall Harlan“. In: Harro Segeberg (Hg.), *Mediale Mobilmachung*

Der Film *DER BEWEGTE MANN* schließt als erste deutsche Homo-Kinokomödie am Ende einer medialen diskursiven Praxis über männliche Homosexualität an, dem Filmdrama. Der Film eröffnet eine neue mediale diskursive Praxis, die deutsche Komödie über männliche Homosexuelle. Diese neue, komödiantische diskursive mediale Praxis über männliche Homosexualität wird auch in der Fernsehserie *BEWEGTE MÄNNER* (BRD/SAT1 2003-5, Michael Zens) in loser Anlehnung an die stereotypen Charaktere des Films fortgeführt und in der deutschen Medienlandschaft verdauert.

Die These, dass der Film *DER BEWEGTE MANN* vor allem einer diskursiven Neujustierung und Wertorientierung über Homosexualität dient, muss hier differenziert werden. ‚Wertvoll‘ ist der mediale Diskurs über Homosexualität für mich im *BEWEGTEN MANN* vor allem deshalb, weil er auch Aussagen über nicht-homosexuelle Männer beinhaltet. Gerade aus der Differenz zwischen ‚homosexuell‘ vs. ‚nicht-homosexuell‘ gewinnt der Film *DER BEWEGTE MANN* (s)ein semantisches Potenzial für die Verhandlung einer idealen Männlichkeit. Diese ideale Männlichkeit verkörpert im Film vor der Folie der eher abweichenden Schwulen der heterosexuelle Mann Axel.<sup>13</sup>

## 2. *DER BEWEGTE MANN* = *Der bewegte Mann*? – Sönke Wortmanns Film und Ralf Königs Comics

Dass es grundlegende Differenzen zwischen Wortmanns Film *DER BEWEGTE MANN* und Königs Comicromanen geben muss, zeigt sich schon daran, dass Wortmann für seinen Film beide Romane in eine Geschichte überführt und dementsprechend die Komplexität des Hypotextes reduziert.

Der Comicroman *Der bewegte Mann* führt in einem Prolog zunächst Axel Feldheim ein, der einen Selbstmord fingiert, weil seine langjährige Freundin Doro ihn verlassen hat. Der eigentliche Comicroman beginnt dann mit dem Alltag der eigentlichen Hauptfigur, dem homosexuellen Norbert Brommer. Norbert bekommt Besuch von Walter, genannt Waltraud, der als Gast eine Heteromännergruppe besucht, die untereinander Probleme mit ihrer Männerrolle diskutieren.

Königs Roman erschien in der Reihe *rororo Mann*, in der jede Publikation mit folgendem Vorspann aus *Der Untergang des Mannes* (1973) von Volker Elis Pilgrim beginnt, der mit Zeichnungen von König kombiniert wird:

Der Mann ist sozial und sexuell ein Idiot. Er organisiert menschliches Leben in einer Gesellschaftsform, in der nur er zu bestimmen hat. Alles ist von ihm für ihn eingerichtet. Der Mann interessiert sich im

---

*III: Das Kino der Bundesrepublik Deutschland als Kulturindustrie 1950–1962.* München, Paderborn 2009, S. 63-90. Siehe insgesamt in Ansätzen Decker/Krah, „Skandal“.

<sup>13</sup> Die folgenden Ausführungen stellen die erweiterte und vertiefte Ausarbeitung eines Vortrags dar, den ich am 17.01.2017 im Rahmen der von Eckhard Pabst organisierten öffentlichen Ringvorlesung „Graphic Novels und ihre Verfilmungen“ im Wintersemester 2016/17 an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel gehalten habe. Mit ihnen gratuliere ich Eckhard Pabst herzlich zum 60. Geburtstag.

Grunde nur für den Mann. Männer erfinden Waschmittel und Bomben, machen Gesetze und Fernsehserien, führen Lokomotiven und Kriege, stehen Gerichten vor und Kirchen, haben Frauen und die Macht [...] Die Expansion der Frauenbewegung mit ihren Unabhängigkeits- und Autonomieerklärungen veranlasst endlich viele Männer, anstatt Menschheitsfragen zu stellen und zu beantworten, über Männer nachzudenken. Nun zeigt sich aber, wie schwer dieser Prozess in Gang zu setzen ist. – Gepanzerte Ritter und Einsiedlerkrebse sind es gewohnt, in fremde Weichteile zu stechen, um nicht von panischer Angst ergriffen zu werden, sobald ihre eigenen weichen Seiten erkennbar werden.<sup>14</sup>

Im Comicroman wird diese Thematik aufgegriffen: Die Männer aus der Männergruppe sind in ihrer Männerrolle total verunsichert.<sup>15</sup> Die Männergruppe lädt deshalb Waltraud ein, damit er ihnen als Homosexueller von seinem Schwulsein berichtet. In dieser Männergruppe ist auch Axel Feldheim Mitglied, der von König als Paradebeispiel eines Mannes im Pilgrim'schen Sinne vorgeführt wird. Axel ist in seiner Männerrolle unsicher; denn einerseits will er mit seiner Freundin Doro, die ihn verlassen hat, zusammen sein. Andererseits will er aber unverbindlichen Sex mit anderen Frauen haben. Einerseits gibt er sich als Heteromacker. Andererseits hat er schon einmal passiven Oralverkehr von einem Mann als Bezahlung für die Tätowierung einer nackten Frau in seiner Leiste gehabt. Nach Axels fingiertem Selbstmordversuch trifft er in der Männergruppe auf Waltraud, der auf Axel abfährt und ihn auf eine Schwulenparty mitnimmt. Dort betrinkt sich Axel und übernachtet bei Norbert, der sich in Axel verliebt.

Im Verlauf des Comics nähern sich Axel und Norbert auch erotisch aneinander an. Axel würde insgesamt zweimal eine Fellatio von Norbert an sich wagen. Das erste Mal werden sie allerdings von einem Bekannten Norberts gestört. Das zweite Mal stört Axels Freundin Doro die homosexuelle Handlung. Axel ist also mindestens neugierig auf eine homosexuelle Erfahrung, die aber in der Diegese nicht zustande kommt und unterbunden wird. Hinzu kommt, dass Axel und Doro jeweils eine eigene Wohnung haben und Axel also gar nicht auf die Unterkunft bei einem Homosexuellen angewiesen ist. Er entscheidet sich allein deshalb zu einem zeitweisen Einzug bei Norbert, weil dieser ihm Aufmerksamkeit, Ablenkung von seiner unglücklichen Beziehung und auch neue Erfahrungen verspricht.

Im Film dagegen wird Axel von Doro in flagranti beim Sex mit einer Unbekannten auf der Damentoilette im Gloria erwischt, woraufhin sie sich sofort von ihm trennt und ihn aus der gemeinsamen Wohnung wirft. Axel ist also viel stärker als im Comicroman darauf angewiesen, irgendwo unterzukommen. Der Film zeigt uns, dass er es bei allen seinen Ex-Freundinnen erfolglos versucht. Schließlich trifft er in der Männergruppe, seiner letzten Anlaufstelle, Waltraud und ist froh,

<sup>14</sup> Siehe Ralf König, *Der bewegte Mann*, Reinbek bei Hamburg 1988, o.S. [folio 1 verso].

<sup>15</sup> Siehe zur kulturhistorischen Relevanz des Topos einer verunsicherten Männlichkeit, die in der Männergruppe versucht, sich neu zu definieren Sonja Kutschera-Groinig, „Vorhang auf – Männer unter sich“ – sozialkritische Studien in Männergruppen. Münster 2005.

dass er dann bei Norbert unterschlüpfen kann. Der Film nimmt also die Neugier des heterosexuellen Axels auf homosexuelle Erfahrungen deutlich zurück.<sup>16</sup> Nur aus der Not heraus zieht Axel zu Norbert, nachdem er nirgendwo sonst bei einer heterosexuellen Frau unterkommt. Insofern ist Norbert im Film für Axel ein defizitäres Surrogat für eine Sexualpartnerin.

Dies zeigt sich im Film auch in der Blickregie des Begehrens. Axels knackig-muskulöser, unbehaarter Körper ist Objekt der homosexuellen Schaulust aller Homosexuellen, auf die er im Filmverlauf trifft, und insbesondere des schüchternen Norbert. Damit wird dem homosexuellen Mann unterstellt weniger an seinesgleichen, sondern vielmehr in Konkurrenz zu den Frauen am heterosexuellen Mann interessiert zu sein. Dieser heterosexuelle Mann ist im Vergleich zum homosexuellen Mann ein „richtiger“, also ein männlicher Mann. Als richtiger Mann ist Axel sich seiner Attraktivität für schwule Männer gar nicht bewusst. Er verkörpert eine ‚natürliche‘ Männlichkeit, bei der sein sportlich-trainierter Körper nicht Ergebnis einer Anstrengung, sondern völlig selbstverständlich ist.

Im Gegensatz dazu zeigt uns der Film die beiden Schwulen Norbert und Waltraud – anders als der Comic – im Fitnessstudio, wo sie sich erfolglos darum bemühen, sich Muskeln und einen attraktiven Körper anzutrainieren. Norbert fällt auf dem Ergometer nach wenigen Minuten in Ohnmacht. Er verkörpert als Homosexueller im Film eine ‚andere‘ Männlichkeit, die sich gegenüber Axels selbstverständlicher Männlichkeit gegenüber als defizitär erweist.

In diesem Zusammenhang erscheint dann auch selbstverständlich, dass Norbert und Waltraud Tunten sind, die in der Szene ganz selbstverständlich gerne mal Frauenkleider anziehen. Im Film ist die Travestie damit nicht Ausdruck einer Camouflage oder Maske. Die Travestie ist vielmehr Ausdruck einer Kongruenz von defizienter homosexueller männlicher Rolle vor der Folie der natürlichen und selbstverständlichen Körperlichkeit des muskulösen heterosexuellen Mannes.

Norbert kann als Inbegriff des verweichlichten Homosexuellen dann auch nicht für sich selber eintreten und seine Interessen vertreten. In den Film ist eine Episode eingefügt, in der Norbert nie seine abonnierte Tageszeitung bekommt, da ihm diese von einem heterosexuellen Nachbarn immer gestohlen wird. Axel legt sich dann mit Norbert morgens auf die Lauer im Treppenhaus, um den Dieb zu enttarnen und zur Rede zu stellen. In der Wartezeit unterhalten sich Norbert und Axel über Norberts einzige misslingende heterosexuelle Erfahrung in der Jugendzeit. Der misslingende heterosexuelle Verkehr des Schwulen und das misslingende Eintreten Norberts für sich selbst, seine fehlende ‚natürliche‘ Männlichkeit und sein fehlendes Selbstvertrauen, die weibliche Passivität des Schwulen und die aktive männliche Dominanz des heterosexuellen Mannes bei der Verteidigung des eigenen Reviers werden im Film direkt miteinander verknüpft. Axel stellt den Dieb zur Rede und betont, dass er jetzt auch hier eine Zeit lang wohnen

---

<sup>16</sup> Siehe so auch die Masterarbeit aus dem Jahr 2005 von Eve Oesch, *Vom Comic zum Film, Narrative Funktionen und Adaptationsprozess im Fall DES BEWEGTEN MANNES* (= <https://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/92762/gradu00583.pdf?sequence=1>, v.a. S. 42-65; Abruf am 14.04.2025).

würde und seine Zeitung bräuchte. Im Grunde kämpfen hier zwei Heteromacker um das Revier, dass der verweichlichte Homosexuelle ihnen freiwillig überlässt.

Ganz anders geht der Comic mit der Tuntenrolle um. Hier fragt Axel auf einer Schwulenfete Norbert:

[Axel:] Warum bist Du als Frau verkleidet?

[Norbert:] ?! – Also, das ist eine schwierige Frage...Jetzt könnte ich Dir'n ganzen Vortrag halten...Aber ich fass es mal in einem Satz zusammen...Weil's Spaß macht!!! – Ihr Heteros traut Euch doch sowas nur zum Karneval...Und selbst dann geht Ihr als Cowboys und Indianer – bloß nicht die Tunte rauslassen!<sup>17</sup>

Das Tuntendasein wird hier also nicht als Ausdruck eines sichtbar gemachten Defizites, sondern vielmehr als Erweiterung des Handlungsrahmens einer lustbetonten schwulen Identität verstanden. Im Comic tritt danach die Tunte Tina Trümmer auf, die als Mann in Frauenkleidern erkennbar ist. Tina Trümmer, die eigentlich Horst heißt und Vorarbeiter bei Thyssen ist, versucht gerade nicht, in einer perfekten Travestie eine Frau zu imitieren. Sondern sie stellt vielmehr ein Palimpsest dar, bei dem hinter der Frau der Mann klar erkennbar ist. Auf diese Weise bringt Tina Trümmer die männliche und die weibliche Geschlechterrolle miteinander in Konfrontation und macht Gender als soziales Konstrukt transparent, das Ergebnis kultureller Praktiken und damit prinzipiell veränderbar und umkodierbar ist.<sup>18</sup> Hier knüpft der Comic also an eine politische Kultur der autonomen Homosexuellen-Bewegung an.

Im Film *DER BEWEGTE MANN* tritt dagegen keine Tunte Tina Trümmer auf. Eine Reflexion über die prinzipielle Konstruktion von Gender-Rollen durch eine Tunte mutet man dem Filmpublikum nicht zu. Hier tritt statt der Tunte der eher maskuline Kabarettist Monty Arnold mit dem Song *Mein Gorilla hat 'ne Villa im Zoo* auf.<sup>19</sup> Die Position der Tunte, die heteronormative Muster parodiert, kann nicht in die Wertebasis des Films integriert werden.

Dass die Position der genderkritischen Tunte aber nicht mehr nur gegenkulturell wirksam ist, sondern zu Beginn der 1990er Jahre beginnt, sich in der städtischen, jugendlichen Mainstreamkultur als etabliertes kulturelles Konzept durchzusetzen, bevor das Konzept der Drag Queen es im neuen Jahrtausend später noch einmal neu erfindet, zeigen bspw. die Veranstaltungen des autonomen schwul-lesbischen Referats-Kollektiv am AStA der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, das in Zusammenarbeit mit der Homosexuellen Aktionsgruppe Kiel (HAKI) e.V. bereits von 1991 bis 2004 und dann erst wieder 2012 jeweils das *Internatio-*

<sup>17</sup> Siehe König, *Der bewegte Mann*, S. 36.

<sup>18</sup> Siehe einführend Klaus Rieser, „Gender ist kein Nullsummenspiel. Nicht-normative Männlichkeit und ‚Feminisierung‘“. In: Andrea Ellmeier u.a. (Hgg.), *Geschlecht und Wissen in Musik Theater Film* (= *mdw Gender Wissen, Screenings* Band 1, Wien/Köln/Weimar 2010, S. 129-144.

<sup>19</sup> Siehe zur Funktion der Musik in *DER BEWEGTE MANN* aus einer genderkritischen und feministischen Perspektive im Überblick Ute Lischke-McNab, „Gender, Sex and Sexuality: The Use of Music as a Collateral Marketing Device in *MAYBE... MAYBE NOT*“. In: Christoph Lorey/John L. Plews (Hgg.), *Queering the Canon: Defying Sights in German Literature and Culture*. Columbia 1998, S. 403-419.

*nale Kieler Tuntenrennen* auf dem Musäus-Platz und später auf dem Asmus-Bremer-Platz in Kiel organisiert hat. Dabei war und ist die Pumpe e.V. in Kiel mit ihrem Kommunalen Kino und seinen schwul-lesbischen und queeren Filmen in der „Rosa Linse“ jenseits des Mainstreams ein zentraler Kristallisationspunkt, an dem sich Sub- und Jugendkultur vermischen. Dafür gelten der Pumpe und dem Kommunalen Kino und ihrem Leiter Eckhard Pabst mein Dank.

### 3. Schwule ‚Camp‘-Ästhetik in den Comics von Ralf König und die Konstruktion eines ‚Anderen‘ – im Vergleich mit ihren filmischen Adaptionen

Das Kieler Tuntenrennen des AStA der CAU Kiel verstand sich als Teil einer feministischen Antifa (der so genannten „Fantifa“) und Sponti-Szene. Diese Szene wollte mit Spaßaktionen auf Sexismus und Diskriminierung durch die patriarchale Gesellschaft hinweisen. Ziel war auch hier die Infragestellung und Erosion selbstverständlicher Geschlechterrollen von Mann und Frau. In diesem Selbstverständnis ist auch das Schaffen des Comic-Zeichners Ralf König angesiedelt.<sup>20</sup>

Der 1960 in Westfalen geborene Ralf König beginnt 1981 als Comiczeichner mit den ersten *SchwulComix* im Verlag Rosa Winkel. Sein Zeichenstil bedient sich dabei einer laienhaften und reduzierten Ästhetik. Er entspricht damit in der Gestaltung den Anforderungen des Punk an handgemachte Do-it-yourself-Kunst. Dabei korreliert der Bruch mit konventionellen Ästhetiken inhaltlich mit dem Brechen bürgerlicher Werte und Normen. König zeichnet aus der Mitte der schwulen Subkultur heraus und verleiht den Schwulen eine eigene Stimme. Königs Comics richten sich zunächst ausschließlich an ein schwules Publikum. In seinen kurzen Comics greifen Königs Karikaturen vor allem die Stereotype der schwulen Subkultur auf, um einerseits selbstironisch-solidarisch über Eigenheiten der schwulen Subkultur zu lachen oder auch spottend-überlegen gegen reine Konsum-, Sex- und Spaßorientierung sowie die biedereren und spießigen Aspekte der schwulen Subkultur zu agitieren.

#### 3.1 ‚Camp‘-Ästhetik, Alterität und Alienität

Zu Königs Erzählweise gehört dabei oft die Parodie etablierter narrativer Codes und Erzählmuster. Dabei verfolgt König oft eine Travestie von Erzählstilen, die an seine handgemachte und reduzierte Ästhetik angepasst werden. Einerseits professionalisiert sich seine Darstellungsweise durch sein Studium der freien Kunst von 1981–1986 an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf (Beuys, Gerhard Richter). Andererseits ordnet sich König damit in die Versuche einer eigenen

---

<sup>20</sup> Siehe einführend zur Konzeption schwuler Identität in den Comics von Ralf König und zu den folgenden Ausführungen zu seiner Person die kultursemiotische Studie von Mihály Riszovannij, „4. Tunten, Normalos und Lederkerle: Ralf Königs schwule Männlichkeit“. In: Mihály Riszovannij, *Männerbilder in der zeitgenössischen Karikatur. Eine kultursemiotische Analyse*. Berlin 2008, S. 121-136.

schwulen Ästhetik ein, die gerade in der Parodie und Übertreibung etablierter patriarchaler Muster eine subversive Kraft entfalten möchte.

Damit beziehen sich Königs Comics auf die Camp-Ästhetik, die von Susan Sontag 1964 als spezifisch schwule Ästhetik beschrieben wurde.<sup>21</sup> Camp ist nach Susan Sontag eine spezifische Wahrnehmungshaltung gegenüber der Mainstream-Kultur. Camp ist nach Sontag ein bewusstes Erleben von trivialen und populärkulturellen Medienprodukten, die das Triviale hyperbolisch übersteigern und theatralisch inszenieren. Die Tunte, die auf übertriebene Art und Weise weibliche Klischees der Mainstreamkultur überinszeniert, ist bspw. ein typischer Ausdruck der Camp-Kultur. Camp ist also die Travestierung und Übertreibung traditioneller Muster der heteronormativen Kultur und dient genau auf diese Weise der Subversion dieser Heteronormativität. Durch Camp-Ästhetik kann man also mit den Mitteln der Ursprungskultur ihr gegenüber eine subversive Haltung einnehmen. Element einer spezifisch schwulen Ästhetik ist im Camp immer ein dekonstruierendes Moment in der Übertreibung trivialer und populärkultureller Muster.

Vor diesem Hintergrund sind dann die beiden Comicromane *Der bewegte Mann* und *Pretty Baby* als Versuch zu verstehen, aus der Perspektive des ‚Anderen‘, der schwulen Alterität im Patriarchat, eine eigene schwule Identität zu konstruieren. Alterität, lässt sich in der Folge Tzvetan Todorovs differenzlogisch nur systemisch in Abgrenzung zu einem Identität stiftenden Zentrum als Anderes an der Peripherie begreifen. Dieses Andere ist zusätzlich von einem Fremden abzugrenzen, das als Alienes abgespalten und auf Distanz gehalten wird und prinzipiell zu tilgen ist.

Todorov entwickelt seinen Alteritätsbegriff am Beispiel des Umgangs der spanischen Konquistadoren mit den indigenen Völkern Südamerikas und definiert drei Achsen, welche die systemische Relation aus ‚Identität‘ vs. ‚Alterität‘ vs. ‚Alienität‘ bestimmen: (i) Praxeologisch muss es zu einem konkreten Kontakt zwischen Eigenem und Anderem oder Fremdem kommen. (ii) Dieses Andere oder Fremde muss semiotisch auch als solches erkennbar sein oder sichtbar gemacht werden. (iii) Axiomatisch wird auf der Basis von Werten und Normen entschieden, wie mit dem Anderen oder Fremden umzugehen ist: Kann das Andere als Anderes am Rand und in Distanz zum Eigenen zugelassen werden oder muss es als Fremdes vernichtet werden.<sup>22</sup>

In Bezug auf den soziokulturellen Umgang mit Geschlechterrollen und Homosexualität verfahren erkennbar die Denkansätze Simone de Beauvoirs und Jean-Paul Sartres nach diesem Schema.

Simone de Beauvoir weist in *Das andere Geschlecht* (1951) präzise die Mechanismen nach, mit deren Hilfe eine patriarchale Kultur den Mann als semantisches Zentrum und Ideal konstruiert, von dem die Frau als Mängelwesen und Anderes distanziert und abgegrenzt wird.<sup>23</sup> Nur auf der Folie und vor dem Hinter-

<sup>21</sup> Siehe Susan Sontag, „Notes on ‚Camp‘“. In: *Partisan Review*, 31/4, 1964, S. 515-530.

<sup>22</sup> Siehe Tzvetan Todorov, *Die Eroberung Amerikas*, Frankfurt am Main 1985, S. 211.

<sup>23</sup> Siehe Simone De Beauvoir, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Reinbek bei Hamburg 1951.

grund als defizient bewerteter und markierter Weiblichkeit kann sich die postulierte männliche Vollkommenheit als eine solche überhaupt erst definieren. Das männliche Eigene ist als Wert ohne das weibliche Andere als Defizit nicht zu begründen.

Sartre seinerseits weist in seinem Werk *Das Sein und das Nichts* (1952) immer wieder daraufhin, dass der Homosexuelle, der von der Gesellschaft verfolgt wird, zur Unaufrichtigkeit gezwungen würde.<sup>24</sup> Denn der Homosexuelle flüchte sich in die Idee einer angeborenen Homosexualität, um sich nicht als Fremdes, sondern als Anderes in Distanz zum Patriarchat zu legitimieren. Stattdessen solle er nach Sartre doch lieber die Einsicht in die eigene Existenz dazu nutzen, sich gegen die Fremdbestimmung durch die Gesellschaft und ihre Normen aufzulehnen. Auf diese Weise könnte gerade der Homosexuelle zu einem radikal autonomen Handeln gelangen, mit dem sich der Mensch nur aus seiner grundlegenden Fremdbestimmung befreien könne. Der Homosexuelle wird damit gerade auch bei Sartre in der patriarchalen Kultur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als das Aliene lesbar, das die Gesellschaft so radikal in Frage stellt, dass es an ihren Grundfesten rüttelt.<sup>25</sup> Aus der Zusammenschau der Positionen kann für den normativen Diskurs über Homosexualität im 20. Jahrhundert gefolgert werden, dass eine heteronormative Männlichkeit als Identität stiftendes Zentrum und Ideal der patriarchalen Kultur das Andere der defizitären weiblichen Geschlechterrolle als Peripherie zulässt und als Abschirmung der Abspaltung einer als Fremdes stigmatisierten Homosexualität dient.<sup>26</sup> Vermutet werden kann, dass diese dreigliedrige Relation in einer Reinform nur in wenigen Texten realisiert wird. Ebenfalls kann vermutet werden dass diese vor allem auch durch andere Abweichungen so ergänzt werden kann, dass sich in der Kultur eine variable Skalierung von Abweichungen ergibt: Beispielsweise deutet vieles darauf hin, dass männliche Homosexualität um die Mitte des 20. Jahrhunderts einerseits als abweichender als weibliche Homosexualität empfunden wurde.<sup>27</sup> Andererseits hat die BRD-Kultur schon ab den 1960er Jahren männlichen Homosexuellen viel eher als den homosexuellen Frauen eine eigenständig als solche berechnete, subkulturelle Nische

---

<sup>24</sup> Siehe Jean Paul Sartre, *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Reinbek bei Hamburg 1952.

<sup>25</sup> Die Gesetze zur Strafbarkeit der Homosexualität in Westeuropa bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts belegen das augenfällig.

<sup>26</sup> Siehe zur Definition von Heteronormativität als ein dichotomes Modell, das Geschlecht, Geschlechtsidentität und sexuelle Orientierung gleichsetzt Felix Dietlinger, „Wie war das eigentlich bei Dir? Heteronormativität und Coming Out in der Kinder- und Jugendliteratur“. In: *1000 und 1 Buch. Das Magazin für Kinder- und Jugendliteratur*, 28/4, 2013, S. 14-19, hier S. 15.

<sup>27</sup> Dies zeigt sich aufgrund der unterschiedlichen Gesetzgebung für schwules oder lesbisches Verhalten oder auch in der Produktion lesbischer Erotika für heterosexuelle männliche Konsumenten, aber nicht umgekehrt von schwulen Erotika für heterosexuelle Frauen. Schwule Erotika für heterosexuelle Frauen gibt es massiv erst im 21. Jahrhundert. Im Web 2.0 werden solche Erotika gegenwärtig aber vor allem von überwiegend weiblichen Prosument\*innen produziert, die massenhaft schwule pornografische Fanfictions schreiben; siehe Jan-Oliver Decker, „Slash-Kultur und literarisches Handeln. Konzepte abweichender Erotik in deutsch-sprachigen Fanfictions zu *Harry Potter*“. In: Carmen E. Puchianu (Hg.), *Authentizität, Varietät oder Verballhornung. Germanistische Streifzüge durch Literatur, Kultur und Sprache im globalisierten Raum*. Passau 2014, S. 27-47.

zuerkannt. Das führte dazu, dass die lesbische Bürgerrechtsbewegung zum Teil fast identisch mit dem Kampf um Emanzipation erst in der zweiten Frauenbewegung in der BRD ab den späten 1960er Jahren stattgefunden hat.<sup>28</sup> Innerhalb der Subkulturen ergeben sich dann jeweils Stereotype, die kulturell unterschiedlich als abweichend wahrgenommen und auch mit anderen als abweichend wahrgenommen Infragestellungen heteronormativer Geschlechterrollen (bspw. Transidentität) skaliert werden können

Wichtig ist mir hier an dieser Stelle für das Verständnis von Königs Comics, dass in seinem Werk die Position des Alienen nicht angenommen wird. In Königs Comics dient die dargestellte Homosexualität immer auch der Subversion der patriarchalen Muster, die das Zentrum einer heterosexuellen männlichen Identitätsvorstellung bilden. König buchstabiert Homosexualität als ein eigenständiges Anderes selbstbewusst aus. Im Kontakt mit der patriarchalen Identität bildet sich differenzlogisch durch Dekonstruktion der patriarchalen Kodes eine eigen schwule Identität als eine Alterität in Königs Comics aus. In diesem Sinne verstehe ich Königs Comics also auch als Texte, die genuin einer schwulen Subkultur angehören.

### 3.2 Vom Comic zum Film: ‚der bewegte Mann‘

Durch den Medienwechsel der Geschichte um Axel, Doro und Norbert in den Film gehen nun diese subkulturellen Merkmale verloren. Die Geschichte wird den Regeln des Mainstreamkinos unterworfen. König selbst hat das einmal 2008 auf seiner Homepage dokumentiert:

Tja, die Filme. Seufz. Comic und Film sind zwei unterschiedliche Ausdrucksformen mit einer jeweils eigenen Bildsprache, und vieles, was mit gezeichneten Figuren urkomisch wirkt, funktioniert im Film weniger oder anders.<sup>29</sup>

Hier relativiert König selber die unterschiedlichen medialen Formate, thematisiert aber nicht, dass die Heteronormativität des Mainstreamkinos letztlich der zentrale Filter ist, der die schwule Perspektive zu Gunsten eines traditionellen Familienmodells zurückdrängt.

Das ist dann auch der zentrale Unterschied zwischen den Comic-Romanen und dem Film. Im Film *DER BEWEGTE MANN* hat Axels Aufenthalt in der homosexuellen Sphäre nur begrenzt den Status einer irreversiblen Grenzüberschreitung. Zwar entdeckt Doro den schwulen Norbert nackt in ihrem Kleiderschrank. Da sie aber schwanger ist, zählt für sie die Familiengründung vor der Trennung vom biologi-

---

<sup>28</sup> Erst mit der dritten Frauenbewegung ab den 1990er Jahren löste sich die lesbische Bürgerrechtsbewegung zum Teil auch aus der allgemeinen Frauenbewegung heraus und übernahm seitdem die führende Rolle in den Gleichstellungsbemühungen der Homosexuellenbewegung wie bspw. im Lesben- und Schwulenverband in Deutschland (LSVD).

<sup>29</sup> Zitiert nach Treiblmayr, *Bewegte Männer*, S. 333.

schen Vater. Bei Axel löst dann auch die Nachricht, Vater zu werden, reflexartig die Wiederherstellung der Beziehung zu Doro aus.

Hier schließt nun der zweite Teil des Filmes an und greift die Geschichte des Comic-Romans *Pretty Baby* auf: Axel hat keinen Kontakt mehr zu Norbert, bis er seine alte Schulfreundin Elke Schmitt trifft. Weil Axel mit Doro aufgrund ihrer Schwangerschaft keinen Geschlechtsverkehr mehr ausüben möchte, plant er eine Affäre mit Elke Schmitt. Da dies nicht in der gemeinsamen Wohnung von ihm und Doro geschehen kann, fragt er Norbert, ob er bei ihm mit Elke ein Schäferstündchen haben könnte. Norbert willigt ein. Unter anderem auch, weil er als Vegetarier mittlerweile ebenfalls eine nicht funktionierende Beziehung mit einem Metzger hat, der sich ganz unschwul für Fußball interessiert, Horrorfilme anschaut und sich prügeln kann. Mit dieser Figur parodiert König aus der Perspektive des Schwulen ein umgekehrtes Coming-Out. Der Metzger, der bei Norbert Erektionsprobleme hat, erweist sich am Ende als verkappter Heterosexueller (Was im Film dann schon daran erkennbar ist, dass er anders als die Schwulen einen Beruf hat). Elke und Axel treffen sich in Axels Wohnung und Elke will sich und Axel mit Bull Power dopen, einem Spray, das Zuchtbullen zur Erektion verhilft. Axel kommt jedoch auf einen Horrortrip und nimmt Elke als groteskes Krötenartiges Monster wahr. Elke, die in Norberts Wohnung ein Schwulenmagazin von Norbert gefunden hat, hält nun Axel für schwul. Sie verführt daraufhin mit Bull Power den Metzger in der Badewanne. Zum Showdown kommt Doro in Norberts Wohnung, die dort Axel in einer Affäre mit Norbert wähnt. Doro findet ihren Mann als grunzenden Primaten, der auf dem Wohnzimmertisch hockt. Als Doro hysterisch wird, setzen die Wehen ein. Axel kann Doro nicht ins Krankenhaus bringen, sondern das muss Norbert tun. Da Norbert für den Vater gehalten wird, ist er schließlich auch bei der Geburt dabei. Am Ende kehren Norbert und Waltraud, die nun endgültig die Schnauze von den Heteros voll haben, in ihre schwule Szene zurück. Das heterosexuelle Paar und die homosexuellen Männer haben am Ende im Comicroman keinen Kontakt mehr zueinander. Der Comic *Pretty Baby* endet mit einem Epilog, in dem Norbert erst dem Paar Doro und Axel mit Kinderwagen und dann dem Metzger und der schwangeren Elke begegnet und die Straßenseite wechselt, um jede Kontaktaufnahme zu vermeiden. Die übergeordnete Erzählinstanz beendet den Comic-Roman dann mit folgenden Knittelversen, die einen Bogen zum Prolog zurückschlagen:

Zur Pfeife der Natur zu tanzen,  
Und ständig sich nur fortzupflanzen,  
Scheint das schicksalsschwere Los  
Von Milliarden Heteros.  
Sie müssen sich dem Triebe beugen  
Und wie die Blöden Kinder zeugen.

Dabei gibt's schon viel zu viele  
 Im Überbevölkerungsgewühle.  
 Des Wahnsinns wahre fette Beute,  
 das sind die ganz normalen Leute!<sup>30</sup>

Diese extrem kritische Karikatur heterosexuellen Verhaltens macht in Kombination mit der Disjunktion von Schwulen und Heteros am Ende deutlich, dass aus der Perspektive einer im Todorov'schen Sinne schwulen Identität die Heterosexuellen als Alienes abzuspalten sind.

Ganz anders endet dagegen der Film *DER BEWEGTE MANN*. Zwar werden die wesentlichen Handlungsstränge übernommen, aber mit funktionalen Abweichungen kombiniert.

Als Norbert Doro zum Krankenhaus fährt, erklärt er ihr, dass Axel nur sie lieben würde. Doro bedankt sich daraufhin bei Norbert, weil er sich so gut um sie kümmert. Als Axel am Tag nach der Geburt im Krankenhaus von Doro des Zimmers verwiesen wird, sammelt Norbert ihn auf und bringt ihn zu seinem Sohn, damit er ihn das erste Mal sehen kann. Norbert redet Axel gut zu, dass Doro ihn lieben würde und sich schon wieder einkriegen wird. Am Ende gehen Axel und Norbert zusammen frühstücken. Ganz anders als im Roman sind Axel und Norbert Freunde geworden wie auch Doro und Norbert Freunde geworden sind.

Wichtig erscheint mir nun, dass Norbert genau in dem Maße zum Freund an der Peripherie des heterosexuellen Paares werden kann, wie er Funktionen für die heterosexuelle Partnerschaft übernimmt. Am Filmende darf Norbert, der keine funktionierende Beziehung hat, eine Art Onkel der Familie werden, der Funktionen für den Erhalt der heterosexuell fundierten Familie übernimmt. Der schwule Norbert hat also keinen Wert in seiner Eigenschaft als Schwuler. Vielmehr kann der schwule Norbert seine defizitäre Männlichkeit am Ende dadurch kompensieren, dass er sich in Abhängigkeit und in seiner Funktion für den natürlicherweise männlichen, heterosexuellen Mann definiert.

Diese komplette Umwertung der Werte, die am Ende der beiden Comicromane vertreten werden, durch den Film *DER BEWEGTE MANN* interpretiere ich als Anzeichen einer Aneignung schwuler Subkultur durch das patriarchale Mainstreamkino.

Die beiden Comicromane bestätigen die Krise hegemonialer Männlichkeit, die Axel in seinem Verhalten gegenüber Norbert und Doro ebenso zeigt wie die bigotten Männer der Männergruppe, zu der Axel gehört. Dem gegenüber wird in Wortmanns Film mit Axel eine natürliche Männlichkeit inszeniert, die gerade nicht in eine Krise gerät, sondern sich am Ende selbstverständlich als heteronormative Identität über das abweichende Andere des homosexuellen Milieus erhebt.

Die beiden unterschiedlichen Medien lassen sich damit in ihrer jeweiligen kulturellen Verwendung differenzieren.<sup>31</sup> Bestandteile eines gemeinsamen diegeti-

---

<sup>30</sup> Siehe Ralf König, *Der Bewegte Mann. Pretty Baby. 30 Jahre Jubiläumsausgabe*. Reinbek bei Hamburg 2017, S. 239.

schen Universums werden transmedial unterschiedlich strukturiert: Die beiden Comicromane verbinden die schwule Subkultur mit der neuen deutschen Filmkomödie im Zentrum der bundesdeutschen Populärkultur der 1990er Jahre.

Hier lässt sich mit Lotmans Semiosphärenmodell eine Aufgabe unterschiedlicher medialer Sprachen in einer Kultur definieren.<sup>32</sup> Schwule Subkultur und bundesdeutsche Populärkultur können durch populärkulturelle Medien wie Film und Comicroman in einen Kontakt treten. Werte und Normen schwuler Subkultur behaupten sich in den Comicromanen gegen heteronormative Werte des patriarchalen Systems, das in einer Krise vorgeführt wird. Dagegen eignet sich die neue deutsche Filmkomödie Zeichenmaterial und Versatzstücke schwuler Subkultur aus den Comicromanen an, um Homosexualität neu für patriarchale Werte und Normen zu diskursivieren.

### 3.3 KONDOM DES GRAUENS: Reproduktion ausgrenzender Stereotype

Ein ähnlicher Zusammenhang lässt sich auch an Martin Walz' *KONDOM DES GRAUENS* (1996) zeigen. Zunächst liegt hier in der Produktion ein ähnliches Prinzip wie bei Wortmanns Film vor: Die beiden Comicromane *Das Kondom des Grauens* (1987) und *Bis auf die Knochen* (1990) werden zusammen in dem Film *KONDOM DES GRAUENS*, der – wie es heißt – ersten „Kondomödie“ der Filmgeschichte, zusammengefasst. *KONDOM DES GRAUENS* ist ein mäßig erfolgreicher Film mit mäßigen Kritiken,<sup>33</sup> der trotz seines Staraufgebotes (u.a. Burgschauspieler Udo Samel, Peter Lohmeyer, Iris Berben, Leonard Lansink) seine Produktionskosten mit 18.289 Zuschauern an der Kinokasse bei weitem nicht einspielen konnte.<sup>34</sup>

Die beiden Comicromane gelten dagegen als sehr erfolgreiche Comicbücher von Ralf König, die auch durch den Versuch des bayerischen Landesjugendamtes 1996 geadelt wurden, *Kondom des Grauens* zusammen mit Königs Comic *Bullenklöten!* als jugendgefährdende, pornographische Schriften zu indizieren.

Ein Grund für den kommerziellen Misserfolg des Films ist sicher die völlig absurde und überdrehte Handlung, die Sehgewohnheiten eines Mainstream-Publikums unterläuft. Schon die beiden Comicromane markieren sich intermedial

---

<sup>31</sup> Vgl. ähnlich für die 1960er Jahre in der BRD die unterschiedlichen mentalitätsgeschichtlichen Funktionen im Umgang mit männlicher Homosexualität in unterschiedlichen medialen Formaten Jan-Oliver Decker, „Jagdszenen aus Niederbayern: Konstruktionen des ‚Eigenen‘, ‚Anderen‘ und ‚Fremden‘ im Medienverbund von Bühnenstück, Erzählung und Verfilmung“. In: Jan-Oliver Decker/Hans Krahl (Hgg.), *Skandal und Tabubruch – Heile Welt und Heimat. Bilder von Bayern in Literatur, Film und Fernsehen*. Passau 2014, S. 151-178.

<sup>32</sup> Siehe einführend zur Anwendung des Modells der Lotman'schen Semiosphäre auf die Organisation unterschiedlicher medialer Formate in einem systemischen Zusammenhang Jan-Oliver Decker, „Transmediales Erzählen. Phänomen – Struktur – Funktion“. In: Martin Hennig/Hans Krahl (Hgg.), *Spielzeichen. Theorien, Analysen und Kontexte des zeitgenössischen Computerspiels*. Glückstadt 2016, S. 137-171.

<sup>33</sup> Siehe bspw. o.V., „Eine wilde Gruselwelt. *KONDOM DES GRAUENS* von Martin Walz“. In: Spiegel, 50/35, 1996, S. 196-197.

<sup>34</sup> Auch die Kritiken fielen eher negativ aus; siehe „Wikipedia: *KONDOM DES GRAUENS*“, [https://de.wikipedia.org/wiki/Kondom\\_des\\_Grauens](https://de.wikipedia.org/wiki/Kondom_des_Grauens); Abruf am 14.04.2025.

als im Comic simulierte B-Horror-Movies und signalisieren über diese medienübergreifende Genrereferenz eine Zugehörigkeit zu einer Trash-Ästhetik. Die Comics installieren als *film noir*-Travestie den schwulen Macho-Ermittler mit dem sprechenden Namen Luigi Mackeroni als Hauptfigur und Erzählinstanz. Auch hier liegt wieder das für Ralf König typische Prinzip der Camp-Ästhetik vor, mediale Kodes der Populärkultur schwulenspezifisch neu zu semantisieren. Dabei erzählt der Comic die Geschichte einer wahnsinnigen Wissenschaftlerin, die einen berühmten Genforscher entführt und von roter Grütze abhängig gemacht hat. Er soll Killerkondome produzieren, die im Stundenhotel „Quickie“ den Männern in abweichenden Sexualakten vor allem mit männlichen und weiblichen Prostituierten den Penis abbeißen. Motiv des weiblichen Mad Scientist ist christlicher Fundamentalismus, dem gegenüber das Recht auf sexuelle Selbstbestimmung und Freiheit gesetzt wird.<sup>35</sup>

Die Comicromane *Kondom des Grauens* und *Bis auf die Knochen* inszenieren in hyperbolischer Camp-Ästhetik damit vor allem die Angst des Mannes vor der *vagina dentata*, der den Mann entmannenden Hingabe an seine Sexualität.

In *Bis auf die Knochen* wird dazu die Nebenhandlung des Polizisten Plumley aufgebaut. In expliziter intertextueller Referenz auf William Friedkins Film *CRUISING* (USA 1980) führt König einen Polizisten vor, der durch Undercover-Recherche in schwulen Lederbars eigene homosexuelle Potenziale freisetzt.<sup>36</sup> Wo in *CRUISING* der Ermittler aber in Abwehr der homoerotischen Potenziale selber zum Killer wird, da gelingt demgegenüber dem verheirateten Familienvater Plumley in Schritten ein Coming Out, das ihn glücklich werden lässt.

Dieser Handlungsstrang wird dagegen in den Film *KONDOM DES GRAUENS* nur rudimentär mit dem von Peter Lohmeyer gespielten Polizisten Sam eingeführt, der am Ende seine homophobe Einstellung aufgibt, aber heterosexuell bleibt. In Walz' Film lässt sich ähnlich wie in Wortmanns *DER BEWEGTE MANN* durch die Ersetzung der Tunte durch den Kabarettisten damit eine Zurücknahme der Subversion heteronormativer Strukturen erkennen, wie sie noch in den Comics jeweils realisiert werden.

Völlig neu wird dagegen die Rolle der von Leonard Lansink gespielten transidentischen Person Babette eingeführt. Babette hieß einst Bob und war Mackeronis Partner bei der Polizei. Unter Alkoholeinfluss kam es einmal zu einem Geschlechtsverkehr zwischen Bob und Mackeroni, an den sich Mackeroni nicht mehr erinnern kann. Für Babette hat dieser One-Night-Stand aber bedrohliche Ausmaße angenommen. Bob gibt seine Polizeikarriere auf, nennt sich Babette und tritt jetzt als schlechte Damenimitatorin zu Playback im Stundenhotel „Quickie“ auf. Sie ist unsterblich und hoffnungslos in Mackeroni verliebt, den sie um-

<sup>35</sup> Religionskritik ist ein Thema, das Ralf König dominant in seinen Comicromanen *Prototyp* (2008) zu Adam und Eva, *Archetyp* (2009) zu Noah und *Antityp* (2010) zu Paulus ausbaut; siehe einführend Ingo Reuter, „Literatur / Medien / Kultur – Zwischen Prototyp und Archetyp – Religionswahrnehmung und Religionskritik im zeichnerischen Werk von Ralf König“. In: *Praktische Theologie*, 45/2, 2010, S. 124-125.

<sup>36</sup> Siehe dazu Faye Stewart, „When a Woman loves a man: the politics of desire in romance and crime fiction“. In: Faye Stewart (Hg.), *German Feminist Queer Crime Fiction: Politics, Justice and Desire*, Jefferson (North Carolina) 2014, 96-137.

wirbt. Für Babette war der einmalige homosexuelle Akt also Katalysator einer fundamentalen transidentischen Persönlichkeitsveränderung. Mit ihrer Verweiblichung verliert Babette dann ihre Attraktivität für den schwulen Mann Mackeroni und gleichzeitig ihre Situationsmacht. Als sie Luigi bei der Bekämpfung der Killerkondome helfen soll, vermasselt sie alles. Sie ist das weinerliche, jammernde Opfer, das am Ende auch von Mackeroni gerettet werden muss.<sup>37</sup>

Im Todorov'schen Sinn können wir hier also insgesamt sehr schön sehen, dass der Film *KONDOM DES GRAUENS* mit der Figur Luigi Mackeroni mittels Verfahren der Camp-Ästhetik eine schwule Identität konstruiert. Diese schwule Identität grenzt der Film von einem hetero(r)sexuellen christlichen Fundamentalismus ab, der als *Alienes* abzuspalten ist. Eine funktionierende heterosexuelle Beziehung kommt im ganzen Film nicht vor. Aufgrund dieser Wertebasis aus einer schwulen Identität und einer fehlenden funktionierenden heterosexuellen Beziehung können wir mit Hilfe des Semiosphärenmodells den Misserfolg des Films *KONDOM DES GRAUENS* im Mainstream begründen. Eine solche Position, bei der es im Zentrum keine heteronormative Identität gibt, kann im Medium der neuen deutschen Filmkomödie, die wie Wortmanns *Der bewegte Mann* eine natürliche Männlichkeit und die heterosexuelle Familie als Norm begründet, in den 1990er Jahren nicht in ihr kanonisches semantisches Zentrum aufgenommen werden.

Zugleich zeigt sich in Martin Walz *KONDOM DES GRAUENS*, dass sich die schwule Identität ihrerseits ein abweichendes, defizientes Anderes an ihrer Peripherie konstruiert, nämlich eine krude Vorstellung von Transidentität.<sup>38</sup> Genau auf die gleiche Weise also, wie in Wortmanns *DER BEWEGTE MANN* die heterosexuelle Paarbeziehung nur vor der Folie der defizienten schwulen Stereotype idealisiert wird, genauso wird homolog in Martin Walz *KONDOM DES GRAUENS* die schwule Identität nur vor der Folie eines defizienten transidentischen Stereotyps idealisiert.

Der Film *KONDOM DES GRAUENS* bedient also einerseits nicht die heteronormative Erwartung des durchschnittlichen Publikums. Er verletzt andererseits auch das Solidaritätsgebot, das in der Bürgerrechtsbewegung zwischen schwulen-lesbischen-transidentischen und queeren Personen in der LGBTQIA+-Community existiert, indem er ein heteronormatives Stereotyp transidentischer Personen reproduziert.<sup>39</sup>

Wichtig für den medialen Diskurs über Homosexualität im populärkulturellen Film ist für mich dabei vor allem der Mechanismus auch in einem queeren Film

---

<sup>37</sup> Siehe einführend zum ausgrenzenden Umgang mit Transidentität in den Medien bis in die 1990er Jahre Hans Krahl/Britta Madeleine Woitschig, *Medienwissenschaft/Kiel: Berichte und Papiere: Bilder von Transsexuellen!? Ein Workshop*. 1, 1999.

<sup>38</sup> So ähnlich auch im jüngeren Jugendbuch, siehe Jan-Oliver Decker, „*Adrian Mayfield*-Trilogie. Ein Metatext der Darstellung männlicher Homosexualität im Jugendroman“. In: Karla Müller u.a. (Hgg.), *Genderkompetenz in der Kinder- und Jugendliteratur entwickeln. Grundlagen – Analysen – Modelle*. Baltmannsweiler 2016, S. 151-173.

<sup>39</sup> Zu fragen bleibt für mich, inwiefern wirklich eine Krise heteronormativer Männlichkeit vorliegt, wenn heteronormative Muster selbst von den Schwulen reproduziert werden; siehe zur Debatte um Männlichkeit als solche Raewyn Connell, *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. Wiesbaden 2015.

wie *KONDOM DES GRAUENS*, männliche Homosexualität, Transidentität und Heterosexualität in ein Anderes und ein Alienes aufzuspalten. Diese ideologische Operation reguliert, so die hier abgeleitete These, konstant die Organisation des medialen Diskurses über diverse Gender und heterogene Formen von Erotik im Mainstream und in der Subkultur der 1990er Jahre. Dabei werden dann gewisse Aspekte homosexuellen und abweichenden erotischen Verhaltens oder Transidentität mit anderen Figurenmerkmalen zu einem Abweichungsbündel verknüpft. Dieses abweichende homosexuelle oder transidentische Verhalten oder eine andere erotische Abweichung wird dann als Fremdes gegenüber einem heteronormativen Verhalten abgewertet, das umgekehrt durch den Narrationsverlauf mit positiv bewerteten Merkmalen verbunden und legitimiert wird.

Im Verlauf der deutschsprachigen Filmproduktion der 1990er Jahre wird dieses Prinzip massiv genutzt, um bei oberflächlicher Toleranz und Akzeptanz, nur bestimmte Formen homosexuellen Verhaltens in bestimmten Nischen und Abhängigkeiten vor der Folie patriarchaler Werte und Normen zu legitimieren.

### 3.4 Zwischenauswertung: *DER BEWEGTE MANN* und *KONDOM DES GRAUENS* und die Heteronormativität

Aus dem Vergleich von Wortmanns *DER BEWEGTE MANN* und Walz' *KONDOM DES GRAUENS* lässt sich allgemein ableiten, dass im deutschen Spielfilm keine Darstellung von statistisch normaler männlicher Homosexualität vorliegt, sondern immer eine heteronormative Perspektivierung männlicher Homosexualität. Der Spielfilm der 1990er Jahre bildet also nicht die Realität damals real gelebter homosexueller Lebensformen ab, sondern wählt aus dem Kontinuum möglicher schwuler Lebensformen bestimmte Merkmale aus, die dann zu normativen Stereotypen des homosexuellen Mannes in den dargestellten Welten von Spielfilmen verdichtet werden. Diese Stereotype bilden dabei sehr wohl gesellschaftlich und mentalitätsgeschichtlich relevante Diskursformationen über männliche Homosexualität ab.

Anders gesagt: Das statistisch häufige und normative Stereotyp des homosexuellen Mannes im Spielfilm erfüllt im Kontext seiner Produktionsgeschichte bestimmte Funktionen in der Kultur, gerade indem es in Opposition zum statistisch normalen männlichen Verhalten schwuler Männer in der Produktionszeit tritt. Diese Funktionen liegen, wie der *BEWEGTE MANN* gezeigt hat, insbesondere im Bereich einer möglichen Nutzbarmachung homosexueller Männer für eine heteronormative Mehrheitsgesellschaft: Entweder die homosexuellen Männer bekommen einen Sinn in der heteronormativen Mehrheitsgesellschaft oder aber sie werden von ihr ausgegrenzt oder grenzen sich selbst von ihr aus wie in *KONDOM DES GRAUENS*. Homosexuelle Männer bilden hier eine Projektionsfläche für gesellschaftliche Abweichung. Die Schwulen sind also entweder ein grundsätzlich Fremdes oder aber ein funktionales Anderes.

Bisher habe ich mit dem *BEWEGTEN MANN* und *KONDOM DES GRAUENS* den medialen Diskurs über männliche Homosexualität im bundesdeutschen Spielfilm der

1990er Jahre am Beispiel zweier parodistischer Fremdbilder des Schwulen betrachtet. Im Folgenden möchte ich mich Rosa von Praunheims NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS, SONDERN DIE SITUATION, IN DER ER LEBT und damit einem schwulen Selbstbild aus einer genuin queeren Perspektive zuwenden.<sup>40</sup>

#### **4. NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS, SONDERN DIE SITUATION, IN DER ER LEBT: eine alternative Sicht?**

NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS [...] ist bis heute ein bedeutender Film der deutschen Filmgeschichte, weil er tatsächlich die bundesdeutsche Realität verändert hat. Denn dieser Film hat die neue deutsche Schwulenbewegung in den 1970er Jahren mitbegründet. Im Anschluss an Vorführungen des Films haben sich viele schwule Emanzipationsgruppen gegründet.

Der Film selbst wurde aber eigentlich als Aufklärungsfilm vom WDR in Auftrag gegeben und sollte – politisch korrekt – aus dem Blick eines Betroffenen über die männliche Homosexuellenszene aufklären. Lesben sind hier noch gar nicht in den Blick geraten. Man hat also eigentlich so etwas erwartet wie die etwa zeitgleichen Oswald Kolle-Filme. Nämlich einen Report-Film, der über die schwule Minderheit und ihre Lebenssituation in der BRD informiert und auch aus einer bestimmten Perspektive für Akzeptanz und Toleranz von schwulen Männern wirbt.

##### **4.1 NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS, SONDERN DIE SITUATION, IN DER ER LEBT: ein schwules Re-Entry**

Diese Erwartungshaltung und das Ausblenden der Lesben haben mit der spezifischen Situation der Homosexuellen in der BRD zu tun, denn immerhin waren ja noch bis 1969 durch den §175 alle Formen auch einvernehmlicher sexueller Handlungen zwischen Männern bei Strafe verboten. Mit der Strafrechtsreform von 1969 waren einvernehmliche homosexuelle Handlungen erstmals zwischen Männern über 21 Jahren erlaubt. Die schwule Subkultur, die lange unter der drohenden Strafverfolgung nur im Verborgenen blühte, konnte erstmals öffentlich für sich eintreten und sich sichtbar etablieren. Die jahrzehntelange Verfolgung und die dadurch jahrzehntelang begründete Mentalität des sich Versteckens und Verbergens unter einer bürgerlichen und wohlstandigen Fassade brach bei den Schwulen aber nur langsam auf. Genau hier setzt Praunheims Film an: Anstatt um Verständnis, Toleranz und Akzeptanz für die Homosexuellen zu werben und sie als Menschen wie *Du und ich* vorzuführen (so der Titel des ersten schwulen Magazins in der BRD vom 1. 10. 1969, einen Monat nach der Novellierung der Strafrechtsreform), schlägt Praunheim mit seinem Film voll auf die an-

---

<sup>40</sup> Einen ersten sehr guten Ein- und Überblick zum Film liefert der Wikipedia-Eintrag „Wikipedia: NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS, SONDERN DIE SITUATION, IN DER ER LEBT“, [https://de.wikipedia.org/wiki/Nicht\\_der\\_Homosexuelle\\_ist\\_pervers,\\_sondern\\_die\\_Situation,\\_in\\_der\\_er\\_lebt](https://de.wikipedia.org/wiki/Nicht_der_Homosexuelle_ist_pervers,_sondern_die_Situation,_in_der_er_lebt); Abruf am 14.04.2025.

gepasste, pseudobürgerliche Mentalität vieler Schwuler ein. Im Film finden sich auf der Bildebene eine ganze Reihe schwuler Klischees und Stereotype, die durch einen extrem harschen Kommentar Off-Ton kritisiert werden. Der Film zeigt dem Publikum also nicht die homosexuelle Minderheit aus der Perspektive der heterosexuellen Mehrheit. Sondern der Film greift die Mehrheit in der homosexuellen Minderheit aus der Perspektive einer radikalen schwulen Minderheit an. Oder anders gesagt: Der Film NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS [...] schaut aus einer radikalen queeren Perspektive auf die Mehrheit der homosexuellen Männer in der bundesdeutschen Produktionszeit des Films. Ziel des Films ist also die Dekonstruktion des etablierten schwulen Selbstverständnisses zu Beginn der 1970er Jahre. Es geht Praunheim darum, die Mentalität der Überassimilation und Anpassung der Schwulen an die bürgerliche Kultur anzuprangern:

Schwule wollen nicht schwul sein, sondern so spießig und kitschig leben wie der Durchschnittsbürger. Schwule fordern vom Schwulen, ein Ästhet zu sein. Da die Schwulen vom Spießler als krank und minderwertig verachtet werden, versuchen sie, noch spießiger zu werden, um ihr Schuldgefühl abzutragen mit einem Übermaß an bürgerlichen Tugenden. Ihre politische Passivität und ihr konservatives Verhalten sind der Dank dafür, dass sie nicht totgeschlagen werden. Nicht die Homosexuellen sind pervers, sondern die Situation, in der sie zu leben haben.<sup>41</sup>

Ganz klar erkennbar ist hier die linke Ideologie der späten 1960er Jahre greifbar, die nach der Formel funktioniert, dass das System die Menschen fremdbestimmt und unterdrückt und dass die Menschen sich von dieser Fremdbestimmung befreien müssen, indem sie gegen das System als Ganzes revoltieren. Diese ideologische Ausrichtung verdankt der Film nicht nur dem Regisseur Rosa von Praunheim, sondern auch dem späteren Frankfurter Soziologieprofessor Martin Dannecker und seinem Assistenten Reimut Reiche, die beide im Zuge der 1968er Unruhen politisch sozialisiert wurden und selbstbewusst für eine eigene schwule Identität eintreten wollten. Von ihnen stammt der Kommentartext des Filmes, dessen ideologische Orientierung auch die erste Untersuchung über Schwule in der BRD begründet: *Der gewöhnliche Homosexuelle. Eine soziologische Untersuchung über männliche Homosexuelle in der BRD.*<sup>42</sup>

Das Feindbild ist im Film also der angepasste, bürgerliche „Homophile“, der seine Unterdrückung durch das System internalisiert hat. Deshalb geht es dem Film auch darum, die etablierten Begriffe umzuwerten. Wie es der Titel programmatisch formuliert, sind nicht die Schwulen pervers, sondern das sie fremdbestimmende System. Diese Erkenntnis will der Film bei den Homosexuellen befördern. Aus diesem Grund wird auch andauernd „schwul“ im Film gesagt, um

---

<sup>41</sup> Siehe Rosa von Praunheim, NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS, SONDERN DIE SITUATION, IN DER ER LEBT. BRD 1971, Filmminute 0:34.

<sup>42</sup> Siehe Martin Dannecker/Reimut Reiche, *Der gewöhnliche Homosexuelle. Eine soziologische Untersuchung über männliche Homosexuelle in der BRD.* Frankfurt am Main 1974.

durch die Provokation durch das Schimpfwort eine Erkenntnis bei den Schwulen zu befördern und sie zur Emanzipation aufzurufen.

Bedeutsam ist dabei, dass der Film die Perspektive der Ausgrenzung der homosexuellen Männer durch die Mehrheitsbevölkerung in die Gruppe der homosexuellen Männer damit selbst hereinholt und den politisch angepassten Homophilen einerseits und den progressiven Schwulen andererseits miteinander kontrastiert. Die Ausgrenzung der homosexuellen Minderheit durch die heterosexuelle Mehrheit wird also in der Gruppe der homosexuellen Männer selbst reproduziert, indem sich negativ bewertete Homophile, die die Ausgrenzung durch das heterosexuelle System verinnerlicht haben, und positiv gesetzte Schwule, die dagegen rebellieren, gegenüberstehen.

Der Film zeigt uns damit so eine Art Re-Entry: Die Differenz zwischen der heterosexuellen Mehrheit und der homosexuellen Minderheit wird in der homosexuellen Minderheit selbst realisiert und in den medialen Zeichen des Filmes abgebildet. Damit ermöglicht die filmische Welt in NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS [...] die Thematisierung darüber, was schwul ist und welche Rollen die Homosexuellen übernehmen als ein Thema und einen Diskurs der homosexuellen Männer selbst. Die komplexen sozialen Mechanismen der Ausgrenzung männlicher homosexueller Lebensformen in der Realität wird in der pseudo-dokumentarischen Filmwelt auf die Gruppe der homosexuellen Männer hyperbolisch projiziert und auf diese Weise verhandelbar gemacht.

Dabei ermöglicht die filmische Konzeption in einerseits ein gutes progressives Schwulsein, das sich in der Position des Kommentars manifestiert, und andererseits in eine negative, angepasste männliche, homosexuelle Lebensweise, die im Bild gezeigt wird, eine Abgrenzung der Schwulen nach außen. Es ist zunächst Sache der homosexuellen Männer selber, sich zu definieren. Der Film gibt den homosexuellen Männern also durch seine Konzeption eine mediale Diskursmacht über sich selbst. Diese Aneignung der Debatte um Ausgrenzung durch das heteronormative System als eine spezifisch schwule Debatte ist ein wesentliches Anliegen des Films. Besonders relevant erscheint mir dabei, dass der Film, indem er die ausgrenzende Relation des ‚Eigenes‘ vs. ‚Anderes‘ vs. ‚Alienes‘, die wir als einen wesentlichen Mechanismus des medialen Diskurses über Homosexualität im bundesdeutschen Film erkannt haben, auf eine Weise reproduziert, die diesen Mechanismus selbstreflexiv als Konstruktion transparent macht. Genau diese Transparentmachung der Konstruktion von Vorurteilen hat der Film in seiner Rezeptionsgeschichte auch erreicht.

#### 4.2. NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS, SONDERN DIE SITUATION, IN DER ER LEBT: ein Film und seine Folgen

Nach Aufführungen des Films in Kinos und den anschließenden Diskussionen gründete sich die schwule Emanzipationsbewegung in der BRD im eigentlichen Sinne.<sup>43</sup> Zahlreiche Schwulengruppen wurden gegründet. Damit ist Praunheims Film mit den Stonewall-Unruhen in New York im Juni 1969 zu vergleichen. In New York haben sich die Schwulen allerdings gegen die Unterdrücker selber gerichtet und sich nach Judy Garlands Beerdigung eine Straßenschlacht mit der Polizei geliefert. Dagegen appelliert Praunheim medial an die Schwulen, sich gegen die Anpassung in den eigenen Reihen zu wenden und sich damit ganz vom System zu emanzipieren.

Praunheims Film vertritt also im Ideal eine radikale Autonomie: Den Schwulen soll der Spiegel vorgehalten werden, so dass sie ihre Unterdrückung erkennen, ihre alte fremdbestimmende Identität hinter sich lassen und an einer neuen, selbst bestimmten schwulen Identität arbeiten. Im Grunde wird hier also ein Kantianisches Ideal eingefordert: Die Schwulen sollen durch den Film und seine Provokation ihren Verstand gebrauchen und sich aus ihrer Unmündigkeit befreien.

Aufgrund des minimalen Budgets von 250.000 DM realisierte Praunheim den Film als farbigen Stummfilm mit Laiendarstellern. Dabei zeigt der Film visuell eine krasse Überzeichnung schwuler Stereotype. Erst nachträglich wurde der Film mit dem von Volker Eschke gesprochenen Kommentar und Dialogen versehen, die oft bewusst nicht synchron mit dem Bild sind. Bild- und Tonebene treten also erkennbar auseinander und machen damit die filmische Konstruktion als solche bewusst und transparent. Dieser bewusste Dilettantismus des Films verhindert also, dass das vom Film Gezeigte als mimetisches Abbild der Wirklichkeit verstanden werden konnte.

Die Rezeption des Films zeigt aber, dass die Mehrheit der zeitgenössischen Zuschauerinnen und Zuschauer insgesamt den Film zum Anlass genommen hat, sich gegen homosexuelle Männer auszusprechen. Es gab eine Telefonbefragung im Anschluss an eine Ausstrahlung des Films 1973 im Fernsehen, in der die überzeichneten Stereotype des Films nicht als mediale Konstruktion erkannt oder gar hinterfragt worden sind. Die Parodierung der homosexuellen Mehrheit aus der Sicht der schwulen Minderheit sorgt also nicht dafür, dass männliche Homosexualität zeitgenössisch in der heteronormativen Mehrheitsgesellschaft als normal wahrgenommen wurde.

Anders sah die Rezeption des Films durch die homosexuellen Männer aus. Seine Uraufführung erlebte der Film am 03. Juli 1971 auf der Berlinale im „Forum des jungen Films“, die in der Westberliner Schwulenszene stark rezipiert wurde. Noch im Jahr 1971 gründeten sich im Anschluss an eine Vorführung des Films am

---

<sup>43</sup> Siehe zum Folgenden einleitend Sophie Kühnlenz, „Aufstand der Perversen“. Zur Rezeption von Rosa von Praunheims NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS, SONDERN DIE SITUATION, IN DER ER LEBT in Medienberichten in der Bundesrepublik Deutschland“. In: *Invertito – Jahrbuch für Geschichte der Homosexualitäten*, 16, 2014, S. 125-152.

15. September 1971 im Berliner Arsenal-Kino die „Homosexuelle Aktion Westberlin (HAW)“ und unter Einfluss von Dannecker und Reiche und die öffentlich geführte Debatte um den Film in Frankfurt die „Rote Zelle Schwul (RotZSchwul)“. Am 29. April 1972 gab es die erste Schwulendemo in Münster. Im Jahr 1974 gründet sich nach einer Aufführung in Kiel auch die heute noch existierende Homosexuelle Aktionsgruppe Kiel (HAKI). Insgesamt gibt es die von Praunheim selbst geförderte, nicht bestätigte Legende, dass sich über 50 schwule Gruppen in der BRD nach Filmvorführungen gegründet hätten.

Im Fernsehen wurde der Film das erste Mal am 31. Januar 1972 im 3. Programm des WDR gezeigt. Dann knapp ein Jahr später am 15. Januar 1973 wurde der Film von der ARD im späten Abendprogramm mit anschließender Diskussionsrunde unter Leitung von Reinhard Münchenhagen gesendet. Nur der Bayerische Rundfunk klinkte sich aus dem Gemeinschaftsprogramm der ARD aus, was einen Skandal auslöste. Das tat der Bayerische Rundfunk dann im Übrigen auch 1977 bei der Ausstrahlung von Wolfgang Petersens DIE KONSEQUENZ und dem ersten schwulen Kuss in der LINDENSTRASSE 1990.

#### 4.3 NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS, SONDERN DIE SITUATION, IN DER ER LEBT: eine queere Perspektive

Der Film erzählt am Beispiel des schwulen Daniel, der vom Land in die Großstadt kommt, einen paradigmatischen Lebenslauf eines – wie Dannecker es später nennt – *gewöhnlichen Homosexuellen*. Die Stationen, die Daniel durchläuft sind dabei: (i) Sentimentale Paarbeziehung mit Clemens, die die heterosexuelle Ehe kopiert und scheitert. (ii) Rein sexuelle Beziehung mit einem älteren, reichen Gönner, der Daniel gegen ein anderes Lustobjekt austauscht. (iii) Eintauchen in die Subkultur und Jagd nach sexuellen Abenteuern in Strandbädern, Kneipen und Toiletten.

Der Film zeigt also, dass der schwule Mann zunächst bereit ist, sich an die bürgerlich heteronormative Welt anzupassen. Dieser Versuch misslingt aber, weil damit die repressiven Normen der Ausgrenzung des Schwulen eigentlich übernommen und internalisiert werden. Durch die Internalisierung der repressiven Normen des unterdrückenden Systems kommt es zum Selbsthass, bei dem die Schwulen sich für ihre abweichende Sexualität verachten. Weil die Schwulen sich für ihre Sexualität hassen, spalten sie wie Daniel ihre Sexualität ab und leben sie nur im Verborgenen unter der Oberfläche einer bürgerlichen Existenz aus. Sie werden zu „Freizeitschwulen“. Daniel wird zum Schwulen, der anonymen Sex, aber keine funktionierenden Freundschaften und keine emotionalen Beziehungen zu anderen Schwulen hat. Es wird eine Subkultur vorgeführt, bei der der Körper und das Sexuelle zur Ware auf einem Markt der Eitelkeiten degenerieren und keine Solidarität unter den Schwulen existiert. Daniel führt ein Scheinleben ohne Autonomie oder innere Befriedigung oder Erfüllung.

Als Lösung und Aufbruch aus der Fremdbestimmung wird im Film dann am Ende das utopische Ideal einer WG schwuler Männer vorgeführt, die nackt mitei-

inander über sich und ihr Selbstverständnis als schwule Männer diskutieren und Daniel ein Manifest vortragen:

Jetzt aber ist die Zeit, wo wir uns selbst helfen müssen. [...] Das Wichtigste für alle Schwulen ist, dass wir uns zu unserem Schwulsein bekennen. [...] Wir schwulen Säue wollen endlich Menschen werden und wie Menschen behandelt werden. Und wir müssen selbst darum kämpfen. Wir wollen nicht nur toleriert, wir wollen akzeptiert werden. Es geht nicht nur um eine Anerkennung von Seiten der Bevölkerung, sondern es geht um unser Verhalten unter uns. Wir wollen keine anonymen Vereine! Wir wollen eine gemeinsame Aktion, damit wir uns kennenlernen und uns gemeinsam im Kampf für unsere Probleme näherkommen und uns lieben lernen. Wir müssen uns organisieren. Wir brauchen bessere Kneipen, wir brauchen gute Ärzte und wir brauchen Schutz am Arbeitsplatz!  
Werdet stolz auf Eure Homosexualität!  
Raus aus den Toiletten, rein in die Straßen!  
Freiheit für die Schwulen!<sup>44</sup>

Mit dieser Utopie zeigt der Film dann den Sinn seiner hyperbolischen Parodierung des schwulen Lebens. Nicht die Schwulen in der dargestellten Welt des Films sollen zur Bekämpfung der Unterdrückung aufgerufen werden, sondern der schwule Zuschauer des Films soll durch die filmische Darstellung provoziert und zum Kampf gegen seine Unterdrückung und Ausgrenzung aufgerufen werden. Um den schwulen Zuschauer zu provozieren, werden die Schwulen einerseits übertrieben und holzschnittartig gezeichnet. Andererseits bricht die scheinbar dilettantische filmische Inszenierung gleichzeitig die Konstruktion dieses Stereotyps. Hier liegt also ein entscheidender Kunstgriff des Films: Die übertriebenen Stereotype werden gleichzeitig konstruiert und dekonstruiert. Die Klischees werden übererfüllt und in ihrer Übertreibung und durch die Evidenz der filmischen Konstruktion, die nicht auf Synchronität achtet, unterlaufen und transparent gemacht.

Damit wendet der Film im Grunde die Camp-Ästhetik Susan Sontags an, indem er traditionelle Muster der heteronormativen Kultur in den dargestellten Schwulen travestiert und übertreibt und genau dadurch eine Wahrnehmungshaltung erzeugen will, welche Heteronormativität unterläuft.

---

<sup>44</sup> Siehe Rosa von Praunheim, NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS, SONDERN DIE SITUATION, IN DER ER LEBT. BRD 1971, Filmminute 1:02.

## 5. Der mediale Diskurs über männliche Homosexualität im bundesdeutschen Film (der 1990er): Persistenz der Ausgrenzung – auch im queeren Blick

Der Film NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS [...] eignet sich also triviale Muster der Populärkultur an und übertreibt sie so stark, dass auf diese Weise eine Subversion sowohl der Darstellungsweisen als auch des Dargestellten erfolgt.

Wenn man die drei Filme NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS, SONDERN DIE SITUATION, IN DER ER LEBT, KONDOM DES GRAUENS und DER BEWEGTE MANN in die Semiosphäre des medialen Umgangs mit männlicher Homosexualität im bundesdeutschen Film integriert, dann blendet dies durchaus eine ganze Reihe von Filmen und Genres aus. Trotzdem glaube ich, daran zeigen zu können, wie sich zwei mentalitätsgeschichtliche Entwicklungen des medialen Umgangs mit männlicher Homosexualität, eine heteronormative und eine schwule, miteinander verbinden.

Die kulturgeschichtliche Situation dieser Entwicklung bestimmt sich zeitlich und historisch dabei mit der Straffreiheit männlicher homosexueller Handlungen zwischen Erwachsenen durch die Entschärfung des §175 im Jahr 1969 und seiner Streichung im Jahr 1994. Praunheims Film aus dem Jahr 1971 zeigt dabei, wie die Alienisierung der Homosexualität nach 1945 durch die Beibehaltung des durch das NS-Regime verschärften Unrechtsparagrafen aus dem Jahr 1935 durch die Mehrheitsgesellschaft bis über das Jahr 1969 kanonisiert ist: Der schwule Mann ist der und das Fremde, der die Abspaltung der Homosexuellen aus der Gesellschaft in seiner Person und in seiner Subkultur reproduziert. Eine neue schwule Utopie wird dabei am Ende zwar verbal formuliert, der Weg, den der Film dahin selbst filmisch beschreitet, ist allerdings visuell die campe Hyperbolisierung der Ausgrenzungsmechanismen homosexueller Männer durch die Mehrheitsgesellschaft. Diese campe visuelle Hyperbolisierung der Stereotype ist für mich der queere Blick Rosa von Praunheims, der die abgebildeten heteronormativen Stereotype und Strukturen infrage stellt; und in der Wahrnehmung als queerer Blick durch das (schwule) Publikum zu einer Selbstermächtigung über diese Stereotype und heteronormativen Strukturen durch die Filmzuschauerinnen und Filmzuschauer führen soll.

Damit zeigt sich für mich aber auch die Persistenz des etablierten Ausgrenzungsmechanismus. Denn auch wenn er durch seine Hyperbolik als Konstruktion transparent gemacht wird, hat dies die Mehrheitsbevölkerung gerade nicht zur Infragestellung ihrer Vorurteile über homosexuelle Männer gebracht. Die Reproduktion dieses Mechanismus bestätigt, trotz ihrer campen Subversion, auch in Praunheims Film die Wirkmächtigkeit der Alienisierung homosexueller Männer in der Mentalität der Mehrheitsgesellschaft. Nur aus einer elitären schwulen Perspektive, die der Film einnimmt, lässt sich in der hyperbolischen Übersteigerung der Ausgrenzung der Impuls zu einer selbstbestimmten Auseinandersetzung mit den selbst verinnerlichten Mechanismen der Ausgrenzung und die Konstruktion eines selbst bestimmten schwulen Lebens außerhalb des Films in einer schwulen Emanzipationsbewegung realisieren.

Wie dann die beiden Ralf-König-Verfilmungen zeigen, hat diese über 20-jährige schwule Emanzipationsbewegung nicht zu einer grundsätzlichen Änderung der Alienisierung männlicher Homosexualität im Spielfilm der bundesrepublikanischen Mehrheitsgesellschaft geführt.

Mit der endgültigen Streichung des §175 im Jahr 1994 zeigt Sönke Wortmanns *DER BEWEGTE MANN* vielmehr, dass männliche Homosexuelle als defizitäre ‚Andere‘ dann an der Peripherie der identitätsstiftenden Heteronormativität zugelassen werden, wenn sie Funktionen für den Erhalt der heteronormativen Kleinfamilie übernehmen, ihre Existenz diese also gerade nicht in Frage stellt.

Sowohl *NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS* als auch *DER BEWEGTE MANN* bestätigen damit aus unterschiedlichen Perspektiven als Gegenmodelle die These, dass im bundesdeutschen Film die Darstellung von männlicher Homosexualität im Spielfilm immer eine normative Darstellung ist. Sei es, dass man sich wie bei Praunheim aus einer schwulen Perspektive von der gesellschaftlichen Norm abwendet, um sich selbst zu befreien und die gesellschaftlichen Normen zu überwinden. Oder sei es wie bei Wortmann, um aus einer heteronormativen Perspektive in den Dienst für gesellschaftliche Normen genommen zu werden.

Martin Walz' *KONDOM DES GRAUENS* zeigt dann eine bemerkenswerte Zwischenposition: Einerseits reproduziert der Film die hyperbolische Überzeichnung von Stereotypen und damit eine *campé* Ästhetik, wie diese Rosa von Praunheim vertritt. Andererseits reproduziert der Film auch die Ausgrenzungsmechanismen einer Alienisierung, nur dass sie hier nicht auf die Schwulen, sondern auf die Infragestellung des Cisgendern durch Transmenschen angewendet wird. Für mich steht der Film *KONDOM DES GRAUENS* damit an einer Schwelle in der Mitte der 1990er Jahre, der zeigt, dass sich ausgrenzende Mechanismen eher in der bundesdeutschen Mentalität verfestigen: (i) Erstens wird eine schwule Ästhetik greifbar, die das Schwule als Schwules inszenatorisch erkennbar macht. Dies mag einerseits der (Selbst-)Abgrenzung von einer Ästhetik des Mainstreams dienen und eine schwule Identität mitbegründen. Wenn dann aber (ii) die Ausgrenzungsmechanismen reproduziert werden, indem das Transgender zu einem Anderen am Rande einer schwulen Identität gemacht wird, die sich von einem heteronormativen Alienen abgrenzt, ist andererseits fraglich, ob nicht die heteronormativen Ausgrenzungsmechanismen auch in einer schwulen Identität fest verankert sind. Diese These bliebe in einem größeren Korpus hinsichtlich ihrer Validität und ihre Gültigkeitsdauer zu überprüfen.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Einen ersten Einblick, um das Feld abzustecken, können im Überblick immer noch Kirsten Har-der, *Zur Darstellung von Homosexualität im bundesdeutschen Film seit 1970*. Erlangen-Nürnberg 1983; Decker/Krah, „Skandal“, sowie Les Wright, „The Genre Cycle of Gay Coming-Out Films, 1970-1994“. In: Christoph Lorey/John L. Plews (Hgg.), *Queering the Canon: Defying Sights in German Literature and Culture*. Columbia 1998, S. 311-339, liefern.

## Comics

- König, Ralf. *Kondom des Grauens. Ein Knollennasen-Horrorfilm*. Berlin 1987.  
König, Ralf. *Der bewegte Mann*. Reinbek bei Hamburg 1987.  
König, Ralf. *Pretty Baby*. Reinbek bei Hamburg 1988.  
König, Ralf. *Bis auf die Knochen*. Sonneberg 1990.  
König, Ralf. *Bullenklöten!* Berlin 1992.  
König, Ralf. *Prototyp*. Reinbek bei Hamburg 2008.  
König, Ralf. *Archetyp*. Reinbek bei Hamburg 2009.  
König, Ralf. *Antityp*. Reinbek bei Hamburg 2010.  
König, Ralf. *Der Bewegte Mann. Pretty Baby. 30 Jahre Jubiläumsausgabe*. Reinbek bei Hamburg 2017.

## Filme/Serien

- ALLEIN UNTER FRAUEN. Sönke Wortmann (D 1991).  
ANDERS ALS DIE ANDERN. Richard Oswald (D 1919).  
ANDERS ALS DU UND ICH (§175). Veit Harlan (BRD 1957).  
DER BEWEGTE MANN. Sönke Wortmann (D 1994).  
BEWEGTE MÄNNER. Michael Zens (BRD/SAT1 2003-5).  
CRUISING. William Friedkin (USA 1980).  
FORREST GUMP. Robert Zemeckis (USA 1994).  
KLEINE HAIE. Sönke Wortmann (D 1992).  
KONDOM DES GRAUENS. Martin Walz (D 1996).  
DIE KONSEQUENZ. Wolfgang Petersen (BRD 1977).  
LINDENSTRASSE. Hans Werner Geißendörfer (BRD/ARD 1985-2020).  
THE LION KING / KÖNIG DER LÖWEN. Roger Allers, Rob Minkoff (USA 1994).  
NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS, SONDERN DIE SITUATION, IN DER ER LEBT. Rosa von Praunheim (BRD 1971).  
SCHINDLER'S LIST / SCHINDLERS LISTE. Steven Spielberg (USA 1993).

## Literatur

- o.V. „COMIC – Knollennasennännchen sind sein Markenzeichen und gleichzeitig Vermittler seiner Botschaft: Der Zeichner und Autor Ralf König versteht sich keineswegs als Spaßmacher in Sachen Schwulencomics, sondern möchte den Alltag schwulen Lebens mit all seinen Licht- und Schattenseiten darstellen“. In: *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*. 161/72, 1994, 10-11.
- o.V. „Eine wilde Gruselwelt. KONDOM DES GRAUENS von Martin Walz“. In: *Spiegel*, 50/35, 1996, 196-197.
- De Beauvoir, Simone. *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Reinbek bei Hamburg 1951.

- Connell, Raewyn. *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. Wiesbaden 2015.
- Dannecker, Martin/Reiche, Reimut. *Der gewöhnliche Homosexuelle. Eine soziologische Untersuchung über männliche Homosexuelle in der BRD*. Frankfurt am Main 1974.
- Darke, Chris. „Film Reviews – BEWEGTE MANN, DER/ THE MOST DESIRED MAN“. In: *Sight and Sound*. 6/3, 1996, 46.
- Decker, Jan-Oliver. „Adrian Mayfield-Trilogie. Ein Metatext der Darstellung männlicher Homosexualität im Jugendroman“. In: Karla Müller u.a. (Hgg.). *Genderkompetenz in der Kinder- und Jugendliteratur entwickeln. Grundlagen – Analysen – Modelle*. Baltmannsweiler 2016, 151-173.
- Decker, Jan-Oliver. „Transmediales Erzählen. Phänomen – Struktur – Funktion“. In: Martin Hennig/Hans Krah (Hgg.). *Spielzeichen. Theorien, Analysen und Kontexte des zeitgenössischen Computerspiels*. Glückstadt 2016, 137-171.
- Decker, Jan-Oliver. „Slash-Kultur und literarisches Handeln. Konzepte abweichender Erotik in deutsch-sprachigen Fanfictions zu *Harry Potter*“. In: Carmen E. Puchianu (Hg.). *Authentizität, Varietät oder Verballhornung. Germanistische Streifzüge durch Literatur, Kultur und Sprache im globalisierten Raum*. Passau 2014, 27-47.
- Decker, Jan-Oliver. „Jagdszenen aus Niederbayern: Konstruktionen des ‚Eigenen‘, ‚Anderen‘ und ‚Fremden‘ im Medienverbund von Bühnenstück, Erzählung und Verfilmung“. In: Jan-Oliver Decker/Hans Krah (Hgg.). *Skandal und Tabubruch – Heile Welt und Heimat. Bilder von Bayern in Literatur, Film und Fernsehen*. Passau 2014, 151-178.
- Decker, Jan-Oliver/Krah, Hans. „Skandal auf jedem Kanal. Bilder von Homosexualität in deutschen TV-Produktionen. Eine Auswahl von den 70er Jahren bis zur Gegenwart“. In: Claudia Gerhards u.a. (Hgg.). *TV-Skandale (= kommunikation audiovisuell, 35)*, Konstanz 2005, 151-179.
- Dietlinger, Felix. „Wie war das eigentlich bei Dir? Heteronormativität und Coming Out in der Kinder- und Jugendliteratur“. In: *1000 und 1 Buch. Das Magazin für Kinder- und Jugendliteratur*. 28/4, 2013, 14-19.
- Goeudevert, Daniel. „DER BEWEGTE MANN“. In: *Wirtschaftswoche - Gesellschaft für Wirtschaftspublizistik*. 50/33, 1996, 53-53.
- Grimm, Petra (1999). „„Herzensfreud und Herzensleid“ – Anmerkungen zur deutschen Filmkomödie im diachronen Vergleich“. In: Hans Krah (Hg.). *Geschichte(n). NS-Film – NS-Spuren heute*. Kiel 1999, 51-64.
- Hagener, Malte. „German Stars of the 1990s“. In: Tim Bergfelder u.a. (Hgg.). *The German Cinema Book*. London 2002, 98-105.
- Harder, Kirsten. *Zur Darstellung von Homosexualität im bundesdeutschen Film seit 1970*. Erlangen-Nürnberg 1983.
- Krah, Hans. „Nachkriegskarrieren I: Der Fall Harlan“. In: Harro Segeberg (Hg.). *Mediale Mobilmachung III: Das Kino der Bundesrepublik Deutschland als Kulturindustrie 1950-1962*. München, Paderborn 2009, 63-90.

- Krah, Hans. „Bilder von Transsexuellen – Menschenbilder?“ In: Petra Grimm, Rafael Capurro (Hgg.). *Menschenbilder in den Medien – ethische Vorbilder?*. Stuttgart 2002, S. 111-122.
- Krah, Hans/Woitschig, Britta Madeleine. *Medienwissenschaft/Kiel: Berichte und Papiere: Bilder von Transsexuellen!? Ein Workshop*. 1, 1999.
- Kühnlentz, Sophie. „Aufstand der Perversen“. Zur Rezeption von Rosa von Praunheims NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS, SONDERN DIE SITUATION, IN DER ER LEBT in Medienberichten in der Bundesrepublik Deutschland“. In: *Invertito – Jahrbuch für Geschichte der Homosexualitäten*, 16, 2014, 125-152.
- Kuhlbrodt, Dietrich. „...ist doch normal oder? Geschlechterrollen in deutschen Beziehungskomödien der 90er Jahre“. In: Christine Ruffert u.a. (Hgg.). *Wo-Man. Kino und Identität. Bremer Symposium zum Film*. Berlin 2003, 125-141.
- Kutschera-Groinig, Sonja. *„Vorhang auf – Männer unter sich“ – sozialkritische Studien in Männergruppen*. Münster 2005.
- Lischke-McNab, Ute. „Gender, Sex and Sexuality: The Use of Music as a Collateral Marketing Device in MAYBE... MAYBE NOT“. In: Christoph Lorey/John L. Plews (Hgg.). *Queering the Canon: Defying Sights in German Literature and Culture*. Columbia 1998, 403-419.
- Marcus, J. S. „DER BEWEGTE MANN (MAYBE...MAYBE NOT) a film by Sönke Wortmann“. In: *New York Review of Books*. 46/4, 1999, 39-42.
- Meiler, Thomas. *Der deutsche Film der neunziger Jahre unter politischer Sicht*. Hamburg 2000.
- Pabst, Eckhard. „Til Schweiger total“. In: Jan-Oliver Decker u.a. (Hgg.). *Mediale Strukturen – Strukturierte Medialität. Konzeptionen, Semantiken und Funktionen medialer Weltentwürfe in Literatur, Film und anderen Künsten*. Kiel 2021, 300-314.
- Pabst, Eckhard. *Bilder von Städten, Bilder vom Leben. Konzeptionen von Urbanität in den TV-Serien LINDENSTRASSE und GUTE ZEITEN, SCHLECHTE ZEITEN*. Kiel 2015.
- Reuter, Ingo. „Literatur / Medien / Kultur – Zwischen Prototyp und Archetyp – Religionswahrnehmung und Religionskritik im zeichnerischen Werk von Ralf König“. In: *Praktische Theologie*, 45/2, 2010, 124-125.
- Rieser, Klaus. „Gender ist kein Nullsummenspiel. Nicht-normative Männlichkeit und ‚Feminisierung‘“. In: Andrea Ellmeier u.a. (Hgg.). *Geschlecht und Wissen in Musik Theater Film (= mdw Gender Wissen, Screenings Band 1, Wien/Köln/Weimar 2010, 129-144*.
- Riszovannij, Mihály. „4. Tunten, Normalos und Lederkerle: Ralf Königs schwule Männlichkeit“. In: Mihály Rissovannij. *Männerbilder in der zeitgenössischen Karikatur. Eine kulturesemiotische Analyse*. Berlin 2008, 121-136.
- Sartre, Jean Paul. *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Reinbek bei Hamburg 1952.
- Sontag, Susan. „Notes on ‚Camp‘“. In: *Partisan Review*. 31/4, 1964, 515-530.
- Stewart, Faye. „When a Woman loves a man: the politics of desire in romance and crime fiction“. In: Faye Stewart (Hg.). *German Feminist Queer Crime Fiction: Politics, Justice and Desire*, Jefferson (North Carolina) 2014, 96-137.

Todorov, Tzvetan. *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*. Frankfurt am Main 1985.

Treiblmayr, Christopher. *Bewegte Männer. Männlichkeit und männliche Homosexualität im deutschen Kino der 1990er*. Köln 2015.

Wright, Les. „The Genre Cycle of Gay Coming-Out Films, 1970-1994“. In: Christoph Lorey/John L. Plews (Hgg.). *Queering the Canon: Defying Sights in German Literature and Culture*. Columbia 1998, 311-339.

## Internetquellen

„Box-Office Deutschland: 1994“. <https://www.insidekino.com/DJahr/D1994.htm>; Abruf am 14.04.2025.

„Lexikon des Internationalen Films: DER BEWEGTE MANN“. <https://www.filmdienst.de/film/details/60908/der-bewegte-mann>; Abruf am 14.05.2025.

„Wikipedia: §175“. [https://de.wikipedia.org/wiki/%C2%A7\\_175\\_Strafgesetzbuch\\_\(Deutschland\)](https://de.wikipedia.org/wiki/%C2%A7_175_Strafgesetzbuch_(Deutschland)); Abruf am 14.04.2025

„Wikipedia: KONDOM DES GRAUENS“. [https://de.wikipedia.org/wiki/Kondom\\_des\\_Grauens](https://de.wikipedia.org/wiki/Kondom_des_Grauens); Abruf am 14.04.2025.

„Wikipedia: NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS, SONDERN DIE SITUATION, IN DER ER LEBT“ [https://de.wikipedia.org/wiki/Nicht\\_der\\_Homosexuelle\\_ist\\_pervers,\\_sondern\\_die\\_Situation,\\_in\\_der\\_er\\_lebt](https://de.wikipedia.org/wiki/Nicht_der_Homosexuelle_ist_pervers,_sondern_die_Situation,_in_der_er_lebt); Abruf am 14.04.2025.

Oesch, Eve. *Vom Comic zum Film. Narrative Funktionen und Adaptationsprozesse im Fall DES BEWEGTEN MANNES* (= <https://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/92762/gradu00583.pdf?sequence=1>; Abruf am 14.04.2025).

Schock, Axel. „Bewegender Mann. Bernd Eichinger produziert Deutschlands erste Homo-Kinokomödie – Drehbuch: Comic-Queen Ralf König“. In: *taz*, 4342, 18.06.1994 (= <https://taz.de/!1557329/>; Abruf am 14.04.2025).

# ***I'm not there / Like a complete unknown –*** **Von der postmodernen biografischen Metafiktion zum** **re-referentialisierten Rockstar-Biopic der Gegenwart**

Geschichten über Elvis Presley, Johnny Cash, Bob Dylan, Jim Morrison,  
Kurt Cobain und Freddie Mercury

**Martin Nies**

Hier zeigt sich das Dionysische, an dem Apollinischen gemessen, als die ewige und ursprüngliche Kunstgewalt, die überhaupt die ganze Welt der Erscheinung ins Dasein ruft.

Friedrich Nietzsche<sup>1</sup>

Es gab so vieles, das uns nicht klar war, bevor Elvis diese Tür für uns aufgemacht hat und uns ermöglicht hat, wir selbst zu sein. Wir brauchten die Regeln nicht zu befolgen. Wir konnten Sie brechen.

Bruce Springsteen über Elvis Presley<sup>2</sup>

## **1. Metaisierungen erzählten Lebens in ästhetischer Kommunikation**

Parallel zu dem in der Narratologie als „historiographische Metafiktion“ beschriebenen Phänomen der literarischen Selbstreflexion über Geschichte und Geschichtsschreibung im Historischen Roman<sup>3</sup> lässt sich eine Tendenz zu metafiktionalen Brüchen auch in *biografischem* Erzählen spätestens seit der Moderne nachweisen. Denn, so stellen Peter Braun und Bernd Stiegler fest:

---

<sup>1</sup> Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. In: Ders., *Werke* Bd. I, Darmstadt 1997, S. 7-134, hier S. 133.

<sup>2</sup> Jason Hehir, *DIE RÜCKKEHR DES KINGS – DER AUFSTIEG UND FALL VON ELVIS PRESLEY (USA 2024)*, 0:14.

<sup>3</sup> Vgl. Ansgar Nünning, *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*. Bd. 2: *Erscheinungsformen und Entwicklungstendenzen des historischen Romans in England seit 1950*. Trier 1995.

Im Angesicht [des] Spannungsfeldes zwischen Totalitarismus, Industriegesellschaft und postmodernen Pluralismus noch in humanistischer Tradition von Lebensgeschichten zu sprechen, scheint das Bemühen einer obsoleten Kategorie zu sein. Denn im Begriff ‚Lebensgeschichte‘ klingt immer mehr an als die bloße Abfolge des Lebens. Er birgt das Versprechen, daß sich das Erlebte und Erlittene, die unendliche Zahl der Lebenssplitter zu einem Ganzen fügen, wie brüchig es auch sein mag. Mehr noch lässt er sogar hoffen, daß sich in diesem Ganzen ein Lebensmuster zeigt, das in der Erzählung sichtbar wird und diese wie einen roten Faden durchwirkt. In jeder Lebensgeschichte steckt ein Entwicklungsroman. Eine Reihe von bedeutenden Intellektuellen und Schriftstellern hat gerade dieses Versprechen für das 20. Jahrhundert als eine Illusion entlarvt und die Möglichkeit von Lebensgeschichten negiert.<sup>4</sup>

Lebensgeschichten müssen also – zunächst ungeachtet einer Differenzierung zwischen fiktionaler und faktualer Biografie – im Sinne Jurij M. Lotmans als sekundäre semiotische Modelle verstanden werden,<sup>5</sup> die wie alle narrativ organisierten Texte in ihren spezifischen Konzeptionen (etwa hinsichtlich des ‚roten Fadens‘ ihrer jeweiligen Strategien der Kohärenzstiftung oder Kohärenzverweigerung) mediale Konstrukte und als solche in kulturelle Rahmenbedingungen und Diskursformationen eingebettet sind. Unter der Perspektive einer Historischen Narratologie erweisen sich in der je synchronen Dominanz bestimmter Konzeptionen und andererseits deren diachronen Wandel Biografien als kulturelle Speicher nicht nur individueller Lebens-Sinn-Konstrukte, sondern auch epochaler Deutungsmuster von einem sinnvollen Leben überhaupt – dies bezogen allerdings nicht nur auf ein als wünschenswert oder nachahmenswert interpretiertes Leben, sondern auch auf semiotische Strategien der basalen Kohärenzstiftung für ein ‚Leben‘, wie sie in der Konstituierung eines ‚roten Fadens‘ einer teleologisch gedachten Persönlichkeitsentwicklung zutage treten.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Peter Braun/Bernd Stiegler, „Die Lebensgeschichte als kulturelles Muster. Zur Einführung“. In: Diess. (Hgg.), *Literatur als Lebensgeschichte. Biographisches Erzählen von der Moderne bis zur Gegenwart*. Bielefeld 2012, S. 9.

<sup>5</sup> „Die Kunst ist ein sekundäres modellbildendes System“. Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*. München 1998, S. 22. Zu diesem Modellcharakter von Literatur und Film siehe auch Martin Nies, „Die struktural-semiotische Analyse von Literatur und Film. Theoretisch-methodologische Grundzüge“, In: Martin Nies, *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik, SKMS| Open Access Papers 2/2023*. [https://www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2024/05/SKMS-Open-Access-Papers\\_Nies\\_Die-struktural-semiotische-Analyse-von-Literatur-und-Film.pdf](https://www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2024/05/SKMS-Open-Access-Papers_Nies_Die-struktural-semiotische-Analyse-von-Literatur-und-Film.pdf) (Abruf 07.04.2025).

<sup>6</sup> Auch Manfred Mittermayer, Patric Blaser, Andrea B. Braidt und Deborah Holmes sprechen in der Einleitung zu *Ikonen, Helden, Außenseiter: Film und Biographie* von dem Angebot der „Illusion einer zusammenhängen, einheitlichen Lebensgeschichte“, das von der Biografie üblicherweise erwartet werde (S. 7) und Peter Braun und Bernd Stiegler stellen fest: „Ein wichtiges Element der Lebensgeschichte als sozialer Wissensform stellt die Verzeitlichung des Lebens dar. Die geschichtliche Entwicklung des Ich wird dabei als konstitutiv begriffen“. Peter Braun/Bernd Stiegler, „Die Lebensgeschichte als kulturelles Muster“, S. 13.

Das dominante Paradigma mittelalterlicher Lebensbeschreibungen war zunächst die *Imitatio Christi*: Mitteilenswert ist dieser Auffassung zufolge nur das nachahmenswerte Leben, das sich an christlicher Idealität und Gottgefälligkeit ausrichtet und damit explizit an der im Denksystem geltenden Norm orientiert – der Modellcharakter solcher Lebenslaufberichte ist damit explizit didaktisch und normenkonsolidierend. Von der Biografie als einem *individuellen Lebensbericht* lässt sich dagegen ohne Vorbehalt überhaupt erst nach der Aufklärung sprechen. Denn im Kontext des *Subjektdiskurses* des 18. Jahrhunderts und mit der Genieästhetik des Sturm und Drang wurde die individuelle Erfahrung der Welt (und in radikalierter Form in der Romantik die subjektive Einbildungskraft, die sich die Welt gänzlich selbst gestaltet) zum zentralen Narrativ. Mit der Goethezeit und ihrer literarisch statistisch dominanten Verhandlung von Individuationsprozessen, deren Ziel idealiter die Autonomie und somit Selbstfindung des Subjektes ist, und die im Rahmen des Adoleszenzprozesses auch temporär normabweichendes Verhalten funktionalisieren, um letztlich die autonome Unterwerfung des Individuums unter die soziale Norm als Folge eines Erkenntnisprozesses zu schildern, werden aber auch Normabweichungen des Individuums gegenüber der Ordnung erstmalig bedingt positiv darstellbar, dort freilich zeitlich auf den Lebensabschnitt der Adoleszenz begrenzt.<sup>7</sup>

Mit dem sich in der Moderne konstituierenden psychologischen Diskurs und der Wahrnehmung des ‚Ich‘ als einer in potenziell differente Persönlichkeitsanteile fragmentierten Entität mehren sich dann allerdings solche Erzähltypen, die der Biografie die Einschreibung eines Kohärenz stiftenden ‚roten Fadens‘ verweigern, ‚Identität‘ im Sinne der Einheit einer Person nun fundamental in Frage stellen, den (auto-)biografischen „Pakt“ im Sinne Philippe Lejeunes bzw. die „biografische Illusion“ nach Bourdieu zeichenhaft verletzen<sup>8</sup> oder durch unzuverlässiges Erzählen den Lebensbericht überhaupt als *Fake* und damit die erzählte ‚Identität‘ als ein Konstrukt bar jeder Realität entlarven.<sup>9</sup> So werden in Moderne und Postmoderne die Grenzen zwischen tendenziell eher faktual und eher fiktional orientierten Lebensberichten getilgt. Braun und Stiegler stellen hinsichtlich der Entwicklung biografischer Narrative im Lauf des 20. Jahrhunderts fest:

Selbstreflexive Formen befragten das biographische Erzählen zunächst über seine eigenen Bedingungen und versuchten, die Fiktion der Unmittelbarkeit durch das Offenlegen ihres Konstruktcharakters und ihrer Authentifizierungsstrategien zu unterlaufen. Postmoderne Spielformen biographischen Erzählens, die unter dem Begriff der ‚bio-

---

<sup>7</sup> Vgl. dazu Michael Titzmann, „Die ‚Bildungs‘-/Initiationsgeschichte der Goethe-Zeit und das System der Altersklassen im anthropologischen Diskurs der Epoche“. In: Lutz Danneberg/Friedrich Vollhardt (Hgg.). *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Tübingen, S. 7-64.

<sup>8</sup> Philippe Lejeune, *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt am Main 1994; Pierre Bourdieu, „Die biographische Illusion“. In: *Bios 1*;1990, S. 75-81.

<sup>9</sup> Ein Beispiel ist etwa die 1970 erschienene Autobiografie Salvador Dalis, *Dalí by Dalí* (dt.: *So wird man Dalí*, Wien 1974). Hier wird der biografische Pakt gestört, wenn Dali seinem Leben offensichtlich surreale und intendiert verstörende, fantasierte Episoden einschreibt, die seinem ästhetischen Programm entsprechen.

grafischen Metafiktion' gefasst wurden, trieben die textuelle Selbstbefragung weiter, banden aber jede Referenzialität auf ein konkretes Leben zurück an die unhintergehbare Textualität und dem damit verbundenen Imaginären.<sup>10</sup>

Heute findet sich eine Vielfalt biografischer und metabiografischer Narrative in den unterschiedlichsten Medien und Formaten, von der konventionellen, faktoal-historisch orientierten Biografie über dokumentarische Reenactment-Produktionen bis zu den *Social Media*-Blogs, Vlogs und TikToks, die *daily life*-Images öffentlicher oder auch privater Personen konstruieren. Im Bereich ästhetischer Kommunikation sind metaisierende Brüche und ästhetisch-diskursive Strategien einer spielerischen (Ent-)Referentialisierung gegenwärtig Mainstream und ein Gemeinplatz fiktionalen bzw. fingiert faktualen (auto-)biografischen Erzählens. Zur Indikation derartiger Brüche genügt der Regisseurin Frauke Finsterwalder in *Sisi & Ich* (D 2023) etwa ein Moment, in dem die Protagonistin einen der gegen Ende des 19. Jahrhunderts angesiedelten Diegese im Soundtrack extradiegetisch unterlegten Song unserer Gegenwart mitsingt, um damit die Grenze nicht nur zwischen den Zeitebenen, sondern auch metaleptisch zwischen Erzählen und Erzähltem zu tilgen, dabei aber zugleich den Artefaktcharakter des Filmes gegenüber den Sisi-referentiellen faktischen Anteilen der Geschichte metafikcional zu exponieren.<sup>11</sup> Der Grenzverlauf zwischen *mehr oder weniger ‚faktischem‘* Lebensbericht ist, wie auch schon das frühe Beispiel von Goethes Autobiografie *Italienische Reise* (1816) zeigt, die Battafarano wegen ihrer literarischen Ästhetisierungsstrategien zutreffender als „autor-referentiellen Text“ bezeichnet,<sup>12</sup> dabei stets unscharf und letztlich nur von textuellen oder kontextgestützten Rezeptionvorgaben abhängig. So stellt Roland Barthes in *Über mich selbst* eingangs die Literarisierung und Fiktionalisierung des Selbst explizit aus: „All dies muss als etwas betrachtet werden, was von einer Romanfigur gesagt wird.“<sup>13</sup> Derartige selbstreflexive biografische Distanzierungsstrategien betreffend resümiert Ansgar Nünning:

Fiktionale Metabiographien bringen die – natürlich nicht mehr neue – Einsicht literarisch zum Ausdruck, daß das Schreiben von Biographien – fiktionalen, wie auch nicht-fiktionalen – inzwischen selbst zum Problem geworden ist. Indem sie nicht bloß die sprachliche Konstitution des biographischen Subjekts bewußt machen, sondern auch grundlegende Gattungsschemata der Biographie durch ein *foregrounding* ausstellen, ziehen sie gleichsam die folgerichtige fiktionale Konse-

<sup>10</sup> Peter Braun/Bernd Stiegler, „Die Lebensgeschichte als kulturelles Muster“, S. 11.

<sup>11</sup> Frauke Finsterwalder, *SISI & ICH* (D 2023), 0:36.

<sup>12</sup> Italo Michele Battafarano, „Goethes ‚Italienische Reise‘ – Quasi ein Roman. Zur Literarizität eines autor-referentiellen Textes“. In: G. Scherer/B. Wehrli (Hgg.), *Wahrheit und Wort. Festschrift für Rolf Tarot zum 65. Geburtstag*. Bern u.a.: 1996, S. 27. Vgl. dazu ausführlich Martin Nies, *Venedig als Zeichen: Literarische und mediale Bilder der „unwahrscheinlichsten der Städte“ 1787-2013*. Marburg 2014, S. 152ff.

<sup>13</sup> Roland Barthes, *Über mich selbst*. Frankfurt am Main 1978, S. 7.

quenz aus den Einsichten post-strukturalistischer Sprach-, Identitäts- und Biographietheorien und decken damit die „biographische Illusion“ auf.<sup>14</sup>

Und:

Als Folge ihrer prononcierten Selbstreflexivität präsentieren fiktionale Metabiographien nicht mehr eine kohärente Darstellung von Fakten und Informationen aus einem Leben, und sie erzählen auch keine konventionelle Lebensgeschichte. Vielmehr stellen sie oftmals mehrere biographische Geschichten einander gegenüber, die sich – zum Teil in hochgradig selbstreflexiver Weise – widersprechen.<sup>15</sup>

Um einer begrifflichen Verwirrung vorzubeugen, können mit Nünning nun solche Texte als faktuale bzw. fiktionale *Metabiografien* bezeichnet werden, die primär die Bedingungen und Möglichkeiten von Biografie reflektieren, im Unterschied zu den im Folgenden als *biografische Metafiktionen* bezeichneten Werken, die (auto-)biografische Narrative funktionalisieren, um darüber selbstreflexiv die Relation von Erzählen und Erzähltem, von Faktizität und Fiktionalität, von Sinn und Sinnlosigkeit und das grundlegende Problem der Identität in den dargestellten Lebenslaufmodellen zu verhandeln und/oder das erzählte Leben explizit ästhetisieren bzw. fiktionalisieren. Die dergestalt *semiotisierten Biographeme* können dabei sowohl auf reale historische Personen/Leben referieren, als auch vollständig fiktional sein oder ein Hybrid aus beidem.<sup>16</sup> Zusammenfassend lassen sich einige Aspekte, die für biografisches Erzählen im Allgemeinen Gültigkeit haben, resümieren und auf das hiesige Thema hin fokussieren:

1. Für erzähltes ‚Leben‘, ungeachtet, ob fiktional oder faktual, gilt das Gleiche wie für alle ästhetische Kommunikation: Es handelt sich dabei um ein sekundäres semiotisches Modell, dessen Bedeutung auf der Auswahl und Kombination von Zeichen bzw. von narrativ als zeichenhaft funktionalisierten biografischen (mehr oder weniger als real überlieferten Situationen) beruht, denn keine Biografie kann ‚das ganze Leben‘ reproduzieren. Entsprechend werden solche Begebenheiten, Episoden, Prozesse ausgewählt, die als ‚sinnstiftend‘ für das Selbst- (Autobiografie) oder Fremdbild (Biografie) der jeweiligen Persönlichkeit aufgefasst werden können.

---

<sup>14</sup> Ansgar Nünning, „Narrative und selbstreflexive Strategien (post-)moderner fiktionaler Metabiographien“. In: Peter Braun/Bernd Stiegler (Hgg.), *Literatur als Lebensgeschichte. Biographisches Erzählen von der Moderne bis zur Gegenwart*. Bielefeld 2012, S. 309-348, hier S. 314. Begriff der „biographischen Illusion“ nach Pierre Bourdieu, „Die biographische Illusion“. In: *Bios 1;1990*, S. 75-81.

<sup>15</sup> Ansgar Nünning, „Narrative und selbstreflexive Strategien (post-)moderner fiktionaler Metabiographien“, S. 315.

<sup>16</sup> Ein das hier behandelte Genre betreffendes Beispiel wäre etwa das Mockumentary *FRAKTUS – DAS LETZTE KAPITEL DER MUSIKGESCHICHTE* von Lars Jessen (D 2012), das in dokumentarischem Stil von einer fiktionalen Band der 1980er Jahre erzählt.

2. Dieser Modellcharakter ermöglicht es zudem, dass die zunächst personenbezogenen Informationen eine Gültigkeit bzw. Zeichenhaftigkeit über individuelle Ergehenszusammenhänge, Lebensentscheidungen etc. hinaus erhalten. Implizit oder explizit ist damit eine Doppelkodierung zwischen dem Besonderen, Einzigartigen der individuellen Existenz einerseits und den daraus ableitbaren allgemeinen Erkenntnissen und Lehren andererseits evolviert.
3. Die konventionelle narrative Anordnung biografischer Situationen in einem Lebensbericht setzt zunächst das Konsistenzprinzip voraus: Als ‚sinnhaft‘ bzw. ‚sinnvoll‘ wird dieser dann rezipiert, wenn eine irgendwie geartete zusammenhängende Entwicklung im Sinne eines ‚roten Fadens‘ erkennbar wird, die eine ‚höhere‘ Kausalität selbst dann impliziert, wenn bestimmte einzelne Entwicklungen als zufallsbedingt interpretiert werden. Geschichten, die Konsistenz negieren, indem sie lebensgeschichtliche Episoden ausschließlich als kontingent präsentieren, sind im Kontext postmoderner Diskurse nicht unüblich – ihr Modellcharakter und ihre Bedeutung bestehen dann darin, dass sie den Normalfall des biografischen Erzählens durch die *zeichenhafte Infragestellung* von Konsistenz, Kausalität und Sinnhaftigkeit subvertieren.
4. Mit dem Konsistenzprinzip korreliert die Idee von einer sinnhaften ‚Entwicklung‘. Bezogen auf den Status einer Person kondensiert diese insbesondere im Paradigma der ‚Identitätsbildung‘, der ‚Ich-Werdung‘, die in den Erzählungen stets zwischen Bruch und Einhaltung mit sozialen Normen ausgehandelt wird, wobei Ersterer nur temporär als tolerierbar gilt und tendenziell mit ‚Selbstverlust‘ gewertet ist, Letztere dagegen das soziokulturell Wünschenswerte darstellt und positiv mit ‚Selbstfindung‘ konnotiert ist. Das in obigem Zitat von Bruce Springsteen über Elvis Motto gebende Postulat „Sei du selbst!“ impliziert daher nie das Verletzen hochrangiger Normen, sondern lediglich eine Selbstrealisation im noch akzeptablen Rahmen sozialer Spielräume.
5. Über Lebenslaufmodelle und dargestellte individuelle Entwicklungsprozesse werden damit soziale Normen und Wertesets verhandelt, die auch explizit ideologisiert sein können. Eine völlig konträre Ideologievermittlung über die Lebensdarstellung ein und derselben biografischen Person findet sich etwa in zwei Biopics über Wolfgang Amadeus Mozart: Während *WEN DIE GÖTTER LIEBEN* (Kurt Hartl, D 1942) die Vita des Komponisten im Rahmen heroischer nationalsozialistischer Ideologievermittlung funktionalisiert,<sup>17</sup> feiert *AMADEUS* (Miloš Forman, USA 1984) Mozart als anachronistischen ‚Punk‘, als nonkonformistischen ‚Rockstar‘ seiner Zeit. Darin zeigt sich, dass das erzählte Leben berühmter Personen ideologisch unterschiedlich ver-

---

<sup>17</sup> Siehe dazu Andrea Winkler-Mayerhöfer, *Starkult als Propagandamittel. Studien zum Unterhaltungsfilm im Dritten Reich*. München 1992 und Michael Wegscheider, *Genie und Mythos: Der heroische Künstlertyp und seine Ästhetisierung im NS-Film. Dargestellt am Beispiel der Filme FRIEDRICH SCHILLER – TRIUMPH EINES GENIES von Herbert Maisch und WEN DIE GÖTTER LIEBEN von Karl Hartl*. München 1993 (unv. Manuskript).

einnahmt werden kann.<sup>18</sup> Gemeinsam ist diesen Biopics dabei eine Ikonisierung der berühmten Person, eine Heldenstilisierung über das Normalmaß einer Würdigung von Lebenswerk hinaus. Die Exzeptionalität der Person muss dann über die biografische Narration in kulturelle Deutungsmuster überführt werden, damit deren Ausnahmestatus als ein ‚vorbildlicher‘ vermittelt werden und sich demgegenüber ‚Verehrung‘ als Modell sozialer Integration einstellen kann.

6. Diesen Sachverhalt reproduzieren auch heute noch viele Biopics über Musiker, die nicht nur Starstatus haben, sondern als Massen-Idole von Millionen Fans ikonisch verehrt werden. Wenn diese exponierten Personen sich dann aufgrund persönlicher Krisen („Sex, Drugs and Rock’n’Roll“) oder politischer bzw. antibürgerlicher Überzeugungen abweichend ‚rebellisch‘ verhalten, entsteht ein Normenkonflikt, der kulturell einen Erklärungs- und Lösungsbedarf evoziert und dann narrativ bewältigt wird oder auch signifikanterweise nicht. Die figuralen Entwicklungsmodelle der hier behandelten ‚Rockstars‘ bewegen sich zwischen den Polen „Helden – Ikonen – Außenseiter“,<sup>19</sup> zu ergänzen wäre ‚Antihelden‘, denn wenn ‚der Held‘ sich integrativen Deutungsansätzen verweigert, wird sein Werdegang als Scheitern eines Antihelden mit tragischer Dimension erzählt und damit kulturell konsistent interpretierbar.
7. Biopics über Stars funktionalisieren in diesem Rahmen häufig wiederkehrende und stark schematische Deutungsmuster für Lebenslaufmodelle wie ‚Aufstieg – Fall – Comeback – unsterblicher Ruhm‘, wobei es zunächst unerheblich ist, ob es sich dabei um Musik-, Film- oder Sportstars handelt.
8. Aus dem untersuchten Korpus ergibt sich, dass konventionelle Biopics und biografische Metafiktionen in den bisher genannten Punkten völlig unterschiedlich verfahren: Während Erstere häufig zu ‚mythischem Erzählen‘ neigen, das zur Reproduktion der vorgenannten Deutungsmuster und zur Idealisierung bzw. Ideologisierung tendiert, stellen biografische Metafiktionen die eigene Erzählpraxis aus und offenbaren damit ihren Konstruktcharakter, was notwendigerweise eine selbstreflexive Distanz zum Erzählten schafft.
9. Eine realistische Faktentreue in Bezug auf die Darstellung des gelebten Lebens ist dabei in keiner der Erzählvarianten Bedingung, wie anhand des Korpus gezeigt werden kann. Wenn es der Kommunikationsabsicht förderlich ist, werden relevante biografische Aspekte ausgeblendet, referenzierte Ereignisse neu kontextualisiert und/oder chronologisch umstrukturiert, um eine aussagebezogene Konsistenz der erzählten Vita herzustellen. Aber das konventionelle Biopic camoufliert in der Regel diese Praxis, während die biografische Metafiktion sie häufig metaisierend als künstlerischen Akt markiert und anwendet, um biografische Konventionen zu subvertieren

---

<sup>18</sup> Dieser Sachverhalt wird im Zusammenhang mit der Johnny Cash-Biografie *WALK THE LINE* ausführlicher illustriert werden.

<sup>19</sup> Dies entspricht dem programmatischen Titel des Bandes von Manfred Mittermayer und Patric Blaser u.a. (Hgg.), *Ikonen, Helden, Außenseiter. Film und Biographie*. Wien 2009.

bzw. zu de(kon)struieren. Die daraus resultierenden Semiotisierungsstrategien der Filme können als Verfahren einer Entideologisierung/Entreferentialisierung versus Ideologisierung/Referentialisierung identifiziert werden, wobei sich aus kulturhistorischer Warte betrachtet, gegenwärtig eine Ablösung postmoderner Konzeptionen, die zur biografischen Metafiktion neigt, durch neokonservative Erzählformen vollzieht, die ihren Ausdruck in konventionellen Biopics finden. Diese sprechen aktuell ein großes Kinopublikum an.

10. Wirkungsbezogen ist im behandelten Korpus die Rolle der Musik von immenser Bedeutung, da diese die Filme mit einem hochgradig emotionalisierenden Potenzial ausstattet, das zudem an die extradiegetischen individuellen Musikerfahrungen des Publikums anknüpft.<sup>20</sup> Hier zeigt sich eine Tendenz des konventionellen Biopics zur Darstellung der Entstehung dieser Musik und ihrer Performance, die heute häufig durch Schauspieler imitiert wird. Die Qualität/Überzeugungskraft dieser *Imitatio* ist ein entscheidendes Kriterium für den Erfolg des Films, wobei der Reiz im Vergleich von Original und möglichst ‚authentischer‘ Nachahmung besteht. Biografische Metafiktionen dagegen funktionalisieren die Musik häufiger im Kontext von Intermedialitätsdiskursen, die das Verhältnis von Film und Musik zum Thema machen, zum Beispiel dann, wenn inszeniertes ‚Leben‘ und ‚Werk‘ ineinander diffundieren. So werden nicht nur die Songkunstwerke in einer biografiebezogenen Deutungsweise aus dem individuellen Leben heraus erklärt und motiviert, sondern wichtiger: Das gelebte Leben wird durch das Sampling mit dem Werk der Künstler fiktionalisiert, was letztlich intradiegetisch zur Tilgung der Grenze zwischen ‚Kunst‘ und ‚Leben‘ führt.

## 2. Musikerleben als filmisches Ereignis

Seit Einführung des Tonfilms entfällt laut Zählungen von George Custen der statistisch weitaus größte Anteil von *Biopics* auf die Sparte der ‚Unterhaltungskünstler‘, denen er alle Musiker subsumiert.<sup>21</sup> Künstlerbiografien der Mediengattung Spielfilm tendieren schon deshalb zur Selbstreflexion, weil sie häufig die künstlerische Entwicklung und künstlerische Schaffensprozesse zum Thema haben. Je

<sup>20</sup> Dennoch soll es hier nicht um Musikanalyse gehen, sondern darum, welche Geschichten über Musiker und Musik erzählt werden. Zur Analyse von Popmusik siehe Ole Petras, *Wie Popmusik bedeutet. Eine synchrone Beschreibung popmusikalischer Zeichenverwendung*. Bielefeld 2011, zur Analyse von Filmmusik im Besonderen siehe Stephanie Großmann, „Musik im Film“. In: *Zeitschrift für Semiotik* 30/3-4. 2008, S. 293-320 und [dies.] das Kapitel „Film und Musik“. In: Dennis Gräf/Stephanie Großmann/Peter Klimczak/Hans Krah/Marietheres Wagner, *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg 2011 (Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik; 3), S. 250-285.

<sup>21</sup> Vgl. George F. Custen, *Bio/Pics. How Hollywood constructed public History*. New Brunswick, New Jersey 1992, S. 5. In Zahlen: Hollywood-Produktionen zwischen 1927 und 1960 nach Custen: 291 (eng gefasst); weiter gefasst nach Eileen Karsten 1926-1990: 1265 Biopics in englischer Sprache, die in den USA zu sehen waren (inkl. Fernsehproduktionen). Zit. n. Henry M. Taylor, *Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System*. Marburg 2002, S. 24.

nach bevorzugtem Medium des biografierten Künstlers sind daher eigen-, inter- oder transmediale Referenznahmen erwartbar. Nach Markus Kuhn sind Biopics

Spielfilme über bedeutende Menschen, die tatsächlich gelebt haben oder noch leben, die also eine außerfilmische Existenz aufweisen. Es ist evident, dass Biopics ihren Reiz zumindest teilweise aus der Größe, Popularität oder Verehrung der Künstler, Politiker und anderer Berühmtheiten beziehen, deren Leben sie erzählen. Biopics müssen das Menschenleben, um es auf die Länge eines Spielfilms (von in der Regel 90 bis 150 Minuten) zu verdichten, in ein narratives Muster einpassen. Dieses Muster verleiht dem repräsentierten Leben eine sinnhafte, häufig teleologische Struktur; es wird bewertet, interpretiert und mit Bedeutung aufgeladen, was bis zur Idealisierung oder ideologischen Verklärung des repräsentierten Menschenlebens führen kann.<sup>22</sup>

Biopics<sup>23</sup> über *Rockstars* weisen demgegenüber aber noch weitere Besonderheiten auf: Erstens sind die referenzialisierten historischen Personen Massen-Idole, deren Biografie und Werk wie im Fall von Elvis Presley, Johnny Cash, Bob Dylan, Jim Morrison und Freddie Mercury zum populärkulturellen Wissen des 20. Jahrhunderts zählen.<sup>24</sup> Schon die Exzeptionalität des Stars an sich steht in einem Widerspruch zur Ordnung, aber als ‚Rock‘-Stars im Besonderen bezeichnen die Biografierten zweitens in radikaler Weise abweichende Personen- und Kunstkonstrukte: Im Rockstar scheint sich der im Sinne Nietzsches dionysische Künstler zu realisieren, die „ewige und ursprüngliche Kunstgewalt“, wie obigem Motto zu entnehmen ist. Gezeigt werden musikalische Rebellen und Visionäre, die mit dem Image von „Sex, Drugs & Rock’n’Roll“ assoziiert, ein explizit exzessives, entgrenztes und antibürgerliches Lebensmodell zeichenhaft repräsentieren.<sup>25</sup> Dabei

---

<sup>22</sup> Marcus Kuhn, „Biopic“ In: Marcus Kuhn/Irina Scheidgen/Nicola Valeska Weber (Hgg.). *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*. Berlin, Boston 2013, S. 213f.

<sup>23</sup> Taylor bestimmt *Biopics* wie folgt: „Biopics behandeln in fiktionalisierter Form die historische Bedeutung und zumindest in Ansätzen das Leben einer geschichtlich belegbaren Figur. Zumeist wird deren realer Name in der Diegese verwendet. Dabei muss nicht eine ganze, geschlossene Lebensgeschichte (von der Geburt bis zum Tod) erzählt werden; vielmehr genügt es, wenn der ‚rote‘ Faden der Handlung durch einen oder mehrere Lebensabschnitte einer historischen Person gebildet wird, deren Porträtierung im Mittelpunkt steht.“ Henry M. Taylor, *Rolle des Lebens*, S. 22. In den hier behandelten Metafiktionen steht jedoch eben dieser ‚rote Faden‘ zur Diskussion.

<sup>24</sup> Was die *Star-Persona* als ein mediales Konstrukt und Zeichen betrifft, siehe grundlegend Jan-Oliver Decker, *Madonna. Where’s that Girl? Starimage und Erotik im medialen Raum*. Kiel 2005.

<sup>25</sup> Unter Genderaspekten handelt sich dabei um ein dominant ‚männliches‘ Narrativ. In Bezug auf Biopics weiblicher Musikstars ähnelt sich zwar die grundlegende Problematik, wie die Darstellung des Weges zum Erfolg und der mit dem Ruhm einhergehenden Diskrepanz zwischen Starpersona und privater Person, die meistens den bekannten stereotypen Mustern folgen (siehe etwa *BACK TO BLACK*, Sam Taylor-Johnson, USA/GB 2024 über Amy Winehouse oder *LA VIE EN ROSE*, Olivier Dahan, F 2007 über Edith Piaf), aber diese Filme bleiben Einzelercheinungen in der Masse von Biopics über männliche Musikstars. Vulgärpsychologisch ließe sich vermuten, dass diese Filme durch einen *male gaze* geprägt sind bzw. durch solche Männerfantasien, die den Star-Mann umjubelt von weiblichen Fans und exponiert unter anderen Männern als Belohnung für künstlerische

soll es nicht um eine Diskussion musikalischer Genres gehen, denn hier ist weniger relevant, in welcher konkreten Musikrichtung die hier behandelten Filmhelden Popularität erlangt haben, als die *Zeichenhaftigkeit des Rockstarimages*, zumal diese sich gerade durch Genre Grenzen überschreitende oder sprengende Werke zwischen Rock, Blues, Folk, Country, Gospel, Oper etc. hervorgetan haben, sich also auch in dieser Hinsicht nicht Konventionen und Kunstnormen unterordnen wollten.

Als Ableitung von ‚Rock’n’Roll‘ zeichnet sich das Genre jedenfalls schon in seinen Ursprüngen wesentlich durch die grenzüberschreitende Aufnahme ‚schwarzer‘ und ‚weißer‘ Musiktraditionen und -genres aus, überwindet also zumindest künstlerisch die in den 1950er Jahren in den USA noch geltenden Rassentrennungen. Der Sachverhalt, dass sich mit Elvis ein junger ‚Weißer‘ genuin afroamerikanische Musikgenres aneignete und die Songs mit entgrenzten körperlichen Bewegungen performte, die als offen sexualisiert angesehen waren, kann als Verstoß gegen die herrschende ‚weiße‘ Ordnung und als paradigmatischer Einschnitt in der Geschichte der Musik und der Populärkultur kaum überbewertet werden. Elvis Presley mag zwar nicht der erste Künstler gewesen sein, der damit hervortrat, aber der einflussreichste, der mit einem beispiellosen Erfolg als erstes musikalisches Massenidol und mit seiner Vita, die im Nachhinein an der Fallhöhe antiker Heldendramen gemessen wurde, die Vorstellung vom weißen, männlichen Rockstar prägte.

Im Sinne Jurij Lotmans lässt sich das Leben eines Rockstars demzufolge als ein *ereignishafter Zustand* per se beschreiben, denn wenn Entgrenzungen und Normverletzungen definitorisch für das Rockstarimage sind, entsteht eine krisenhafte Konfrontation des Ichs mit der sozialen Ordnung.<sup>26</sup> Aber das kompromisslose Ausleben der exzeptionellen Persönlichkeit, welches letztlich nur das im

---

sches Schaffen sehen möchten. Hinzukommt, dass die Figur des ‚Rockstars‘ mit dezidiert männlichem Pathos aufgeladen ist. So erscheint es fast als Kommentar zu diesem Sachverhalt, wenn in der aktuell vierten Verfilmung des Musicals *A STAR IS BORN* (Bradley Cooper, USA 2018) der Aufstieg des weiblichen Superstars mit einem Abstieg des männlichen Stars korrespondiert. Als ein männliches Stereotyp entlarvt auch Greta Gerwigs *BARBIE* (USA 2023) die Vorstellung von dem zur Gitarre singenden Mann, der seine ‚Kunst‘ zur Eroberung des Weiblichen (hier vergeblich) funktionalisieren möchte. Siehe dazu Greta Maria Schleeh, *Weiblichkeitskonstruktion in Greta Gerwigs BARBIE – Ein feministisches Statement im Kontext kommerzieller Popkultur*. In: Martin Nies (Hg.), *VZKF Student Research Papers*. No. 12/2024. [https://www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2024/09/VZKF\\_SRP\\_No.12-2024\\_Schleeh\\_Weiblichkeitskonstruktion-in-Greta-Gerwigs-BARBIE.pdf](https://www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2024/09/VZKF_SRP_No.12-2024_Schleeh_Weiblichkeitskonstruktion-in-Greta-Gerwigs-BARBIE.pdf) (Abruf 07.04.2025), S. 46.

<sup>26</sup> Ein grundsätzlich rebellisches Verhältnis gegenüber der Ordnung ist in einem allgemeinen Begriffsverständnis konstitutiv für das Image des ‚Rockstars‘, worin ein zentraler Unterschied gegenüber dem ‚Popstar‘ besteht. Während ‚Rock‘ ein revolutionäres Potenzial attestiert wird, das die herrschende Ordnung zumindest provoziert, konsolidiert ‚Pop‘ diese Ordnung. Diese Unterscheidungen haben aber nur auf einer ersten naiven Zugangsebene Gültigkeit, da seit Popart und Popliteratur sowie seit Leslie Fiedlers u.a. im *Playboy* veröffentlichtem Vortrag „Cross the Boarder – close the Gap“ (1968) die Hinwendung der Kunst zum Populären ihrerseits einen subversiven Akt kennzeichnet (s. Leslie Fiedler, „Überquert die Grenze, schließt den Graben!“ In: Uwe Wittstock, *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*. Leipzig 1994, S. 14-39). Heute wird ‚Rock‘ eher als erstarrtes Klischee und als ideologisiert betrachtet, während ‚Pop‘ im Kontext postmoderner Ästhetiken als grenzüberschreitend und postideologisch angesehen ist.

gegenwärtigen Hollywoodkino mantra-artig vorgetragene Selbstverwirklichungsnarrativ „Sei du selbst!“ radikalisiert,<sup>27</sup> erzeugt auf der Basis der öffentlichen Verehrung für deren musikalische Werke Bewunderung und Verehrung. Daher sind Rockstars im foucaultschen Sinne eigentlich *Heterofigurae*, Andersfiguren, die sich zwar über die Norm erheben, deren Ausnahmestatus aber durch das herausragende ‚Werk‘, durch künstlerische Produktivität und Erfolg legitimiert werden und dadurch offenbar sozial toleriert werden können.

Dennoch tendieren biografische Filme über Rockstars dazu, den exzeptionellen Individualismus des Stars nicht nur durch herausragende Leistungen narrativ zu begründen, sondern diesen entweder zu normalisieren, zu psychologisieren oder zu mythisieren. Dabei gilt als gesetzt, dass jeglicher individualistische Ausnahmezustand nicht dauerhaft lebbar ist und zumindest partiell in Normalisierung überführt, sozial integrierbar und erklärbar gemacht werden muss. Wo dies, wie im Fall von Jim Morrison, offenbar nicht gelingt, wird dessen Biografie eine mythische Deutungsebene als Sinnstiftungsstrategie implementiert.

Konventionelle Biografien folgen dabei oft bestimmten Stationen oder präsupponieren kulturelles Wissen um diese, wenn lediglich auf einen bestimmten Lebensabschnitt fokussiert ist. Grob schematisiert sind das im Fall eines positiv gewerteten Lebenslaufmodells etwa: ein junger Aufstieg zur Popularität aus zu meist sozial widrigen Umständen, eine Krise zwischen öffentlicher Starpersona und privater Person einhergehend mit zunehmenden Exzessen wie übermäßigem Drogen- und Sexkonsum, Steigerung zu Kontrollverlust, Schaffenskrise und Fall, Läuterung einhergehend mit symbolischer Wiedergeburt, häufig inszeniert als triumphaler ‚*Rise like a Phoenix*‘-Moment zu unsterblichem Ruhm, Eintritt in eine neue, reifere künstlerische Schaffensphase, aus der der Star als nunmehr gefestigte Persönlichkeit hervorgeht und sich partiell, soweit der Künstlerstatus es erlaubt, ‚normalisiert‘, was beispielsweise durch soziale und kulturelle Anerkennung in Form von Preisen symbolisiert sein kann. In den nicht wünschenswerten Lebenslaufmodellen folgt auf die Krise der finale Fall. In Bezug auf den Vorbildcharakter der Vita Elvis Presleys für derartige Lebenslaufmodelle stellt Greil Marcus fest:

Elvis Presleys Eintritt in das öffentliche Leben erfolgte mit solcher Urgewalt, daß sich seine Geschichte bald unauslöschlich in die kulturellen Klischees einprägte, die ihr zu entsprechen schienen; seine Geschichte wurde zum Allgemeinplatz, weil sie es bereits war: Geburt in bitterer, ländlicher Armut, Umzug in die Stadt, eine erste Schallplatte für ein lokales Label, beispielloser nationaler und internationaler Ruhm, Skandale, Vergötterung, die Verwandlung eines sonderbaren und bedrohlichen Außenseiters in einen respektablen Bürger, der seinem Land ohne zu klagen diente, Jahre, verbracht mit der willfährigen Produktion schablonenhafter Kinofilme und anspruchsloser Musik, Ehe, Vaterschaft, ein geruhames Leben hinter den Mauern seines Herrensitzes, dann eine erstaunliche Rückkehr, laut und vibrie-

---

<sup>27</sup> Vgl. das Motto gebende Zitat von Bruce Springsteen oben.

rend, und dann ein langsamer, scheinbar unaufhaltsamer Abstieg ... Scheidung, endlose Tourneen, so öde wie seine alten Filme, anstelle von Nachrichten Gerüchte über fürchterliche Dinge, und schließlich ein vorzeitiger Tod.<sup>28</sup>

Ungeachtet vermeintlicher Realitätsreferenzen auf gelebtes Leben ist der dominierende Aspekt der biografisch referentialisierten Filmerzählungen, dass diese Leben eine ‚Geschichte‘ ergeben, über deren Modellcharakter soziale Normen und Werte vermittelt werden. Die antikonventionellen biografischen Metafiktionen dagegen suchen intendiert den Bruch mit derartig standardisierten und tendenziell moralisierenden Lebenslaufberichten. Sie reflektieren über komplexe Metaisierungsstrategien die Bedingungen und Möglichkeiten biografischen Erzählens sowie der Kunst und unterlaufen damit in der Regel ideologische Deutungsmuster. Auf welche unterschiedlichen Weisen dies geschehen kann, illustrieren die zunächst folgenden Beispiele, bevor chronologisch-logischer kultureller Entwicklung entsprechend die gegenwärtige Rückwendung zu rereferentialisierten, konventionellen biografischen Erzählweisen in den Blick genommen wird. Insbesondere anhand der hier Titel gebenden konträr verfahrenen Biopics über Bob Dylan, *I’M NOT THERE* (Todd Haynes, USA 2007) und *LIKE A COMPLETE UNKNOWN* (James Mangold, USA 2024), lässt sich der gegenwärtige Übergang von postmodernen Erzählverfahren zu *post*-postmodernen Strategien der Rereferentialisierung in Kondensation illustrieren. Aber wie üblich, nimmt auch hier jede Betrachtung des ‚Rockstars‘ ihren Anfang bei Elvis Presley.

### 3. Biografische Metafiktionen

#### 3.1 Omnipräsenz der Signifikanten – Absenz des Signifikats: Dead Elvis und Memphis in MYSTERY TRAIN

Greil Marcus schreibt in *Mystery Train – Der Traum von Amerika in Liedern der Rockmusik*: „Elvis Presley ist eine überragende Figur des amerikanischen Lebens, eine Figur, deren Präsenz, egal wie banal oder vorhersagbar, sich mit *nichts vergleichen* lässt“.<sup>29</sup> Jim Jarmuschs Episoden-Film MYSTERY TRAIN (USA 1989) schildert in intertextueller Doppel-Referenz auf den Elvis-Song und Marcus’ Standardwerk zur Geschichte der Rockmusik unter anderem die Spurensuche zweier adoleszenter japanischer Elvis-Fans in Memphis/Tennessee, also an dem Ort, an dem die Karriere ihres Idols begann, und wo, so der Mythos, 1954 im *Sun Records Studio* des Produzenten Sam Phillips der Rock’n’Roll ‚erfunden‘ wurde, auch wenn über die tatsächlichen Anfänge des Genres sicher sehr unterschiedliche Auffassungen bestehen. Die Diegese ist ungefähr zur Produktionszeit des Films Ende der 1980er Jahre angesiedelt, Elvis ist absent und tot, folglich ist dies keine Elvis-

<sup>28</sup> Greil Marcus, *Dead Elvis. Meister Mythos Monster*. Hamburg 1993, S. 9.

<sup>29</sup> Greil Marcus, *Mystery Train. Der Traum von Amerika in Liedern der Rockmusik*. Hamburg <sup>3</sup>1994, S. 152.

Biografie. Aber die Stadt, wo alles begann, wird inszeniert als ein nun ‚gottverlassener‘ Ort, der jedoch durchdrungen ist von den Spuren, die die einstige Präsenz des King hinterlassen hat. Die Straßen von Memphis bilden das Koordinatensystem, in dem die Fans sich bewegen und wo sie den Hauch der Musikgeschichte spüren, dabei aber die desillusionierende Erfahrung einer von Elvis verlassenen Welt machen müssen. Nur in den ikonischen Bildern über den Betten des Hotels, welches als Transitraum ein temporäres Zentrum der episodischen Geschichten bildet, ist er medial noch gegenwärtig. Für die weithergereiste Japanerin reinkarniert sich dessen Geist aber in verschiedenen Gestalten verschiedener Zeiten und Kulturen, wie ein Fotoalbum zeigt, das sie mit sich führt. Das tote Idol lebt demzufolge gegenwärtig in Madonna fort und war überdies überzeitlich und transkulturell schon immer gegenwärtig, wovon die Abbilder historischer Büsten Zeugnis ablegen (s. Abb. 1).



**Abb. 1:** Elvis-Reinkarnationen in MYSTERY TRAIN<sup>30</sup>

Als ein selbstreflexives und selbstreferentielles Spiel mit der Zeichenhaftigkeit von Elvis erweist sich der Film postmodernen Diskursformationen verpflichtet, insbesondere da das Idol nur noch als mediales ‚Bild‘ und als ‚Geist‘ präsent ist. Denn als Wiedergänger erscheint er in einer Episode einem Mädchen, dem Elvis *nichts bedeutet*, während die, die in religiöser Verehrung ihren Lebenssinn in seiner Person und Geschichte sucht, ohne diese metaphysische Manifestation

<sup>30</sup> Jim Jarmusch, MYSTERY TRAIN (USA 1988), eigene Screenshots, ab 0:22. Hier werden die Synchronfassungen der Filme zitiert, die im deutschen Sprach- und Kulturraum rezipiert worden sind. Aus germanistischer Sicht interessieren insbesondere die in unseren Kulturraum transponierten Bedeutungen der Filme. Konsequenterweise sind diese allerdings gegenüber den Originalfassungen wiederum als eigenständige ‚Texte‘ zu betrachten, da sie – intendiert oder nicht intendiert – übersetzungsbedingt von den Originalfassungen abweichen können.

seiner Fortexistenz heimreisen muss. MYSTERY TRAIN reflektiert gerade über die signifikante Absenz der referenzialisierten Person deren Fortleben als ein Idol im Andenken der Fans, als mediales Image und sinnstiftendes Element amerikanischer Kultur. Weniger als von Elvis und seinem Lebensnarrativ handelt er vom Elvis-Mythos und von der Sinnlücke, die sein Tod hinterlassen hat. Die Absenz des Referenten bzw. in der Terminologie Derridas des ‚transzendentalen Signifikats‘ ELVIS (jedenfalls für diejenigen, die ihm Signifikanz zumessen) macht ihn zu einem radikalen Metafilm über die Signifikanz des Rockstars zwischen Idealisierung und Entidealisierung, zwischen Referentialisierung und Entreferentialisierung, zwischen Sinnstiftung und Dekonstruktion. MYSTERY TRAIN kondensiert das mit dem Begriff der *biografischen Metafiktion* bezeichnete Konzept: Der Film ist durchdrungen von der lediglich noch präsupponierten Biografie und der Musik des Stars, ohne davon zu erzählen. Vielmehr werden diese zum Vehikel einer eigenständigen Geschichte über eine postmoderne, sinnentleerte Welt und eine scheinbar beliebige Auswahl in diese hineingeworfener Subjekte.

### 3.2 Die Pforten der Wahrnehmung – Metaisierung und Mythisierung in THE DOORS

Demgegenüber begegnet Oliver Stones Film THE DOORS dem Problem der Fragwürdigkeit einer zusammenhängenden biografisch-wahrheitsreferenzierten Lebensdarstellung im Kontext postmodernen Denkens mit einer gänzlich anderen Erzählstrategie. Indem er der Biografie Jim Morrisons ein mythisches Analogon als zusätzlichen sinnstiftenden ‚roten Faden‘ einschreibt, wird sein Gegenstand explizit und signifikant *überästhetisiert*, wobei ‚Kunst‘ und ‚Leben‘ hier ineinander diffundieren, bis die Grenzen zwischen Songzeichen und Biografie getilgt sind.

Die sukzessive Entgrenzung des drogenabhängigen Rockstars, der bis zu seinem Tod im Jahr 1971 hypnotisch-psychedelische und hoch poetisierte Lieder verfasste, die rekurrent vom Dionysischen, von Schamanismus, Rausch, Sex, Chaos und Tod handelten, wird in Referenznahme auf Nietzsches Schrift über das Apollinisch-Dionysische, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, als ein *Dionysierungsprozess* erzählt. Dieses aus der internationalen Literatur der Moderne hinlänglich bekannte Modell, wie es sich in der Dekadenzliteratur der Jahrhundertwende findet, entspricht dabei dem Selbstentwurf Morrisons zwischen Satyr und Reinkarnation des Gottes selbst, der durch die „Doors of Perception“ (von diesem Aldous Huxley-Zitat rührt der Name der Gruppe) zur ‚anderen Seite durchzubrechen‘ anstrebt, wie es in dem Song *Break on through (to the other Side)* programmatisch verkündet ist.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Vgl. ausführlich dazu Bill Osborn, „The Doors to Dionysos: The Nietzschean Jim Morrison“, <http://thenietzscheanjimmorrison.blogspot.com/2011/01/doors-to-dionysos-nietzschean-jim.html> (Abruf 20.04.2025). Bei der Gründung lässt der Film Ray Manzarek ‚Dionysos‘ sogar als Bandnamen erwägen, vgl. Oliver Stone, THE DOORS (USA (1991), 0:16. *The Doors*-Mitglied John Densmore sagte 1971, nach Morrisons Tod, „Nietzsche killed Jim“. Vgl. Aimee Ferrier, „How Friedrich Nietzsche influenced The Doors frontman Jim Morrison“. In Far Out Magazine vom 22.11.2023.

Zwischen düsterer Lyrik, Beschwörungen des Chaos und rhythmisch stampfender Rockmusik, mit dem Konsum bewusstseinsweiternder Drogen und ritualisiertem Sex inszeniert der Film die Konzerte der Doors als orgiastische Feste, bei denen die Fans als dionysische Schwärmer die Bühne erobern, dort nackt um ein Feuer tanzen und den mit scharrendem Bocksfuß tanzenden Morrison in ihren Reigen aufnehmen. Dabei ist die zunehmende und sichtlich überinszenierte Adipositas des Künstlers in diesem Kontext als Zeichen dionysischer Maßlosigkeit und physischer Entgrenzung semantisch funktionalisiert. Auch wenn es den am Bühnenrand positionierten Polizisten nicht gelingt, die ‚mythische Verschmelzung‘ des Stars mit der Masse zu verhindern,<sup>32</sup> das ersehnte Zerstückeln des unter seiner Identität leidenden Gottes durch die Fans nach mythischem Vorbild, das nietzscheanische Zerbrechen des *principium individuationis*, findet nicht statt. Wegen der normwidrigen Exzesse bei den Konzerten entzieht sich Morrison einer drohenden Haftstrafe durch eine Flucht nach Paris, wo er schließlich aus nicht abschließend geklärten Gründen in der Badewanne zu Tode kommt. Diese Szene kodiert der Film mehrfach: als Zitation des Bildes von Jacques-Louis David, das den Märtyrertod des Revolutionärs Marat zeigt und als das Verschwinden des Geistes eines indianischen Schamanen aus seinem Körper. Im Tode ist Jim Morrison zudem in Umkehrung des Endes von Oscar Wildes *Dorian Grey* wieder magisch erschlankt, jung und schön.<sup>33</sup> Die abschließend auf seinem in nicht ferner Nachbarschaft zu Wildes Grab befindlicher Ruhestätte gezeigte Büste indiziert sodann seine Apotheose (vgl. Abb. 2):



**Abb. 2:** Apotheose: 1. Dionysos-Skulptur; 2. Jim Morrison in *THE DOORS*; 3. Steinerne Büste Morrisons auf dem Grab in Paris in der Schlusszene von *THE DOORS*<sup>34</sup>

Diesem in Morrisons Vita eingeschriebenen ‚roten Faden‘ eines Dionysierungsprozesses als einem daseinserhöhenden sinnstiftendem Prinzip sind also mit Zeichen aus dem Schamanismus amerikanischer Ureinwohner und der Kunst post-moderner Mehrfachkodierung entsprechend weitere Deutungsangebote implementiert (vgl. die Präsenz des Geistes des Schamanen auf der Bühne in Abb. 3).

---

<https://faroutmagazine.co.uk/how-friedrich-nietzsche-influenced-the-doors-frontman-jim-morrison/> (Abruf 20.04.2025).

<sup>32</sup> Ebd., 1:31, 1:45, 1:50 und 1:52.

<sup>33</sup> Ebd., 2:06.

<sup>34</sup> 2.1 Dionysos, griechische Skulptur, Virtual Museum: <http://dardel.info/museum/Museum4.html>; 2.2 Screenshot *THE DOORS* 0:46; 2.3 Screenshot *THE DOORS* 2:07.

Das Konstrukt der Person und die Diegese sind damit organisiert durch zwei korrespondierende sinnstiftende Systeme unterschiedlicher kultureller Provenienz. Mythen der alten Welt werden dabei mit jenen der neuen Welt verbunden. Szenen, wie die Initiation Morrisons und die geistige Inbesitznahme durch den Lizard King, den Echsenkönig, in einem Höhlenraum sind aber gar nicht mehr an ihrem Realitätsbezug zu der Referenzperson oder deren Geschichte messbar, sondern fungieren nur noch als ein selbstreferenzielles Spiel mit Zeichen aus dem Universum der Doors-Songs und der Lyrik Jim Morrisons beziehungsweise dessen psychedelischen Selbstentwürfen, womit der Film die Grenze zwischen Künstler und Werk tilgt.



**Abb. 3:** Bühnentanz mit dem Geist des Schamanen in *THE DOORS*<sup>35</sup>

Diese doppelte Inkorporierung durch Dionysos/Lizard King und der personeninterne Konflikt von apollinischem Dichter und dionysischem Musiker verweist auf die Konzeption eines unheilbar fragmentierten Ichs, dessen Leben im dauerhaften Krisenzustand tragische und transzendente Dimensionen eingeschrieben werden. „Die Leute wollen was Heiliges“, sagt Morrison in *THE DOORS*, aber ein Sinnangebot für das postideologische Zeitalter bietet der Film trotz der Organisation des erzählten Geschehens durch zyklische Strukturen, zukunftsweisende Vorausdeutungen und mythische Kohärenzen etablierende Montage- und Überblendungstechniken dennoch nicht. Zwar erscheint die in TV-News-Bildern intradiegetisch medial rekurrent repräsentierte Gegenwart der 1960er Jahre mit Vietnamkrieg, politischen Attentaten und den Charles Manson-Morden als ein dionysisches Zeitalter von Krieg und Zerstörung und somit implizit als Auflösung von Kultur in Chaos, so, wie auch schon Francis Ford Coppolas Vietnamfilm *APOLYPTIC NOW* (1979) die mit dem Krieg einhergehenden ethischen Entgrenzungen ästhetisiert hatte und seinen Film mit dem Doors-Song *The End* beginnen ließ. Aber in *THE DOORS* ist es gerade die stets präsente Dimension medialer und metafiktionaler Selbstreflexion, die eine ungebrochene Lesart der filmischen Geschichte als eine biografisch sinnstiftende Identifikation mit dem Mythos unterläuft. Denn den Beginn der Narration bildet ein collageartiger Filmessay im Film, den der Filmstudent Jim Morrison an der UCLA gedreht hat und der intradiege-

<sup>35</sup> *THE DOORS*, 1:30.

tisch bereits den Nietzsche-Diskurs in Verbindung mit einem als Schamanen bezeichneten Hitler im Sinne eines Beschwörers der Massen einführt und dem so der spätere Rockstar als charismatischer Verführer seiner Fans analog gesetzt werden kann. Die Kritik dieses Filmes im Filmkursus und die Verweigerung einer Auskunft des *Regisseurs* Morrison über dessen Bedeutung, sowie Verweise auf die filmische Ästhetik der Zeit und der Sachverhalt, dass der Regisseur von *THE DOORS*, Oliver Stone, den Filmprofessor darstellt, der Morrison unterrichtet, etabliert eine metaisierende selbstreflexive Ebene in der biografischen Erzählung, die diese als ein künstlerisches, filmisches Biografiekonstrukt exponiert, das die Repräsentation des Künstlers zum selbstreferenziellen filmischen Zeichen werden lässt. Hierzu beobachtet Jan Distelmeyer, dass die Morrison-Figur in *The Doors* das Filmstudium abbricht, welches der reale Morrison „nachweislich mit einem regulären Abschluss beendete“, weil, so Distelmeyer, das „verzweifelte Versuchen und Scheitern auf dem Weg zur Bestimmung [...] zur obligaten Odyssee der romantischen Künstlergestalt“ gehört.<sup>36</sup> Dieser Metadiskurs gipfelt in einem Zeigeakt von Marshall McLuhans medientheoretischer Schrift „*Understanding Media*“,<sup>37</sup> deren prominenteste Sentenz bekanntlich lautet: „Das Medium ist die Botschaft“. Im Hinblick auf die filmische Gesamtbedeutung fungiert diese Sequenz als eine *mise en abyme*. So wird schon zu Beginn der Handlung für das medientheoriekundige Publikum eine übergeordnete Lesart des Filmes etabliert, der zufolge entscheidender als der Anspruch einer realitätsreferentiellen Künstlerbiografie ist, wie der Film diese durch Deutungsmuster zugleich moderner abendländischer Philosophie und indigener uramerikanischer Mythen sinnhaft überlagert, um schließlich das ganze Biografiekonstrukt metaisierend und selbstreflexiv als filmische Artistik zu entlarven und damit als Spiel der Zeichen zu dekonstruieren. Und dies wird eben spätestens dann augenfällig, wenn zu Filmende der Anblick des im Tode verjüngten Jim Morrison in der Pariser Badewanne in der oben dargestellten Weise mehrfachkodiert ist.

Nicht zuletzt durch die Analogiebildung der Massenverehrung Hitlers mit dem Fankult um den ‚dionysischen Schamanen‘ Jim Morrison ist aber ferner durchaus auch eine (pseudo-)kritische Deutungsebene des Rockstarkults und des ihn umgebenden Pathos impliziert, der so als populärkulturelle Fortführung eines politischen Phänomens des ‚dionysischen‘ 20. Jahrhunderts angesehen werden kann (und der erst im DJ seinen postmodernen Konterpart finden wird). ‚Pseudokritisch‘ deshalb, weil sich der Film in keiner Weise davon frei macht, Begeisterung für seinen Star zu vermitteln. Jim Morrisons Lebensweg von der mystischen Begegnung mit einem Schamanen als Kind über die Aufnahme künstlerischen Schaffens bis zu seinem frühen Tod wird gerade durch dessen ästhetische Überhöhung und die Inszenierung einnehmender Bühnenperformances mit außerordentlichem Pathos aufgeladen, für das die McLuhan-Referenz eher als eine voraussetzende Rechtfertigung aufgefasst werden könnte. So fragt sich im Sinne des re-

---

<sup>36</sup> Jan Distelmeyer, „Du bist ein Dichter und kein Rockstar“. Der Mythos Jim Morrison in Oliver Stones *THE DOORS*“. In: Bernd Kiefer/Marcus Stiglegger (Hgg.), *Pop & Kino: Von Elvis zu Eminem*. Mainz 2004, S. 203.

<sup>37</sup> *THE DOORS*, 0:10.

semiotisierenden Diktums von Penn Jillette, „The Medium ist not the Message – the Message ist the Message“, welche Aussagen eigentlich durch den Film vermittelt werden sollen und hier konkurrieren eben einerseits das postmoderne Spiel der Zeichen, das sich selbstreferentiell eines Lebensnarrativs bemächtigt, und andererseits die mythische Überhöhung der referentialisierten Star-Persona und ihrer das Chaos begrüßenden und, wie in Morrisons frühem Filmkunstwerk offenbar wird, daher von Hitler faszinierten Botschaften, der dort wie Morrison selbst mit einem Schamanen identifiziert wird.<sup>38</sup> Die im Postmodernismus so formelhaft gewordene Strategie einer Doppel- oder Mehrfachkodierung von Text, die konkurrierende Deutungen simultan zulässt, ist hier nur oberflächlich betrachtet Indiz einer postideologischen Aussageverweigerung. Denn die Kamera ist stets fasziniert von ihrem Objekt, so wie der Ton von der elektrisierenden Musik und beschwörend vorgetragener Lyrik. Kamera- und Mikrofoneinheit werden so zu filmischen Pforten der Wahrnehmung nicht zuletzt auf ein elitäres exzeptionelles Individuum, das die „andere Seite“ und „das Ende“ predigt, um im Tode schließlich selbst zum Mythos zu transzendieren. In diesem Sinne sind auch metaisierende Filme wie APOCALYPSE NOW und THE DOORS ideologisch durchaus nicht unproblematisch: Zwar gerieren sie sich mit ihren palimpsestartigen Strukturen und intertextuellen Verweisen an der Oberfläche als immanente Kunstwelten, sind dabei aber in ihren imposanten Inszenierungsweisen mit ungebrochenem Pathos fasziniert von dem, was sie vorgeblich kritisieren.

### 3.3 „Ich ist ein anderer“ – Die Vielheit Bob Dylans als Anti-Biografie in I’M NOT THERE

Todd Haynes führt in seinem Anti-Biopic I’M NOT THERE (USA 2007) die biografische Metafiktion auf eine neue Ebene, indem er sich seinem Gegenstand mit denkbar größtmöglicher Differenzierung, Distanz und auch Kritik zu nähern sucht. So bleiben Star-Persona und Werk Bob Dylans rätselhaft, ungelöst widersprüchlich, zugleich absent und stets präsent, wenngleich in vollständig anderer Weise als der Geist von Elvis in MYSTERY TRAIN. Ein Bruch mit biografischen Konventionen ist schon in der Anfangssequenz markiert, wenn der Tod des Rockpoeten erzählt wird,<sup>39</sup> womit der Film zeichenhaft einen postmodernen *Tod des Autors/Stars* inszeniert,<sup>40</sup> obwohl dieser faktisch zum Zeitpunkt der Filmproduktion und auch gegenwärtig noch lebt und musikalisch aktiv ist.<sup>41</sup> Damit aber ist schon eingangs

<sup>38</sup> Vgl. ebd., 0:07.

<sup>39</sup> Also der Tod derjenigen der multiplen Persönlichkeiten Dylans, die physiognomisch am leichtesten als Bob Dylan-Figuration zu identifizieren ist.

<sup>40</sup> Zu diesem in der postmodernen Theoriebildung bedeutsamen Konzept siehe Roland Barthes, „Der Tod des Autors“. In: Roland Barthes, *Das Rauschen der Sprache*. Frankfurt am Main 2005 (es 1695), S. 57-63. Und: Michel Foucault, „Was ist ein Autor?“ In: Ders., *Schriften zur Literatur*. Frankfurt am Main 1988, S. 7-31.

<sup>41</sup> Eine eigenständige fiktionale Geschichte über den gefakten Tod des Stars Paul McCartney erzählte im Jahr 2000 Hendrik Handloeghtens PAUL IS DEAD als Spiel mit Zeichen und Verschwörungstheorien um Biografie und Werk der Beatles. Siehe dazu ausführlich Martin Nies, „Strawberry Fields – Cranberry Sauce: Das Spiel mit Zeichen aus der Popkunstwelt der Beatles in Hendrik

jeder Faktualitäts- und Realitätsreferenzanspruch des Filmes symbolisch getilgt. Der den Künstler untersuchende Pathologe führt sodann das zentrale Narrativ des Films ein: „Er war immer mehr als *ein* Mensch. Da lag er, Poet, Prophet, Outlaw, Fake, elektrisierender Star“.<sup>42</sup> Im Folgenden ist Dylan in sechs verschiedenen figuralen Repräsentationen dargestellt (vgl. Abb. 4), die als in die Diegese abgespaltene Fragmente seiner selbst auf differente und widersprüchliche Persönlichkeitsanteile verweisen. Hier liegt also signifikant schon keine Einheit der biografischen Person mehr vor. Was die Morrison-Figur in *THE DOORS* ersehnte, die Partikularisierung des Ich, den Bruch des *principium individuationis* im Sinne Nietzsches, ist in *I’M NOT THERE* metabiografisch und als filmisches Bedeutungszentrum präsupponiert.<sup>43</sup>



**Abb. 4:** Alias: Figurationen Bob Dylans in *I’M NOT THERE*

Entsprechend wird auf der auditiven und visuellen Ebene Rimbaud als intradiegetische Lektüre zitiert: „Es ist falsch, zu sagen: Ich denke. Man müsste sagen: Ich werde gedacht“, und: „Ich ist ein anderer“.<sup>44</sup> Damit nicht genug, erscheint Rimbaud intradiegetisch als eine der Figurationen des Folk- und Rockstars. Auch Heinrich Detering schreibt in seinem Buch über den Musiker, Poeten, Filmschaffenden Bob Dylan, der unter stets neuen Pseudonymen und in „changierenden Rollenspiele(n)“ auftritt: „Wer in Dylans Werk nach einem Ich sucht, findet im-

Handloegters Film *PAUL IS DEAD*“. In: Thomas Barth, Christian Betzer u.a. (Hgg.), *Mediale Spielräume*. Marburg 2005, S. 67-76.

<sup>42</sup> Todd Haynes, *I’M NOT THERE* (USA 2007), 0:02.

<sup>43</sup> Vgl. zu diesem Modell der fragmentierten Personenbeschreibung Salvador Dalí, *Dalí by Dalí* (dt.: *So wird man Dalí*, Wien 1974), mit Illustrationen, die der Künstler zu verschiedenen Selbstrepräsentationen zusammenfasste: der „planetarische“, der „molekulare“, der „monarchische“, der „halluzinogene“ und der „futuristische Dalí“, versehen mit Texten des Künstlers zu den einzelnen Sujets.

<sup>44</sup> *I’M NOT THERE*, 0:32. Nach Brief an Georges Izambard, 13. Mai 1871, bzw. Brief an Paul Demeny, 15. Mai 1871.

mer einen anderen: einen potenzierten Alias in fortwährender Metamorphose“.<sup>45</sup> Um Nünnings obiges Zitat auf *I'M NOT THERE* anzuwenden, zieht der Film mit seiner Inszenierung der biografischen *personae* in der Tat „gleichsam die folgerichtige fiktionale Konsequenz aus den Einsichten post-strukturalistischer Sprach-, Identitäts- und Biographietheorien und deck(t) damit die „biographische Illusion“ auf“. Dem entsprechend lässt Regisseur Haynes das Bob Dylan-Alias Billy the Kid (das ist die Figuration des ‚Outlaws‘) zum Abschluss des Films sagen:<sup>46</sup>

Ich, naja, ich verändere mich im Laufe eines Tages. Ich wache als eine Person auf und schlafe zu hundert Prozent als jemand anderer ein. Die meiste Zeit weiß ich nicht, wer ich bin. Es ist, als wären gestern und heute und morgen alle zusammen in einem Raum, da weiß man nie was passiert.<sup>47</sup>

Das heißt, in potenziert Form wird noch *innerhalb* einer der filmischen Repräsentationen Dylans die Identität der Person fundamental infrage gestellt und deren Pluralität konstatiert. Und da die Diegese des Outlaw-Handlungsstranges auch die Dimensionen von Zeit und Raum zeichenhaft auflöst (in dessen 19. Jahrhundert finden sich Schnellstraßen und Autos, dazu eine visuelle Überlagerung der amerikanischen Waldlandschaft durch Vietnamkriegsszenen),<sup>48</sup> ist die figurale Aussage über das Fehlen jeglicher identitärer wie dimensionaler Gewissheiten durch den Gesamtfilm als ein Bedeutungssystem objektiviert.

Eine kohärenzbildende referentialisierende Klammer um die Vielfalt der Figuren und Handlungsstränge bilden lediglich die Songs Bob Dylans, Referenzen auf die Politik und Geschichte Amerikas und eine selbstreflexive Omnipräsenz von Medien. Wenn der Star inmitten von Medienprodukten beim Verfassen eines Songs gezeigt wird (vgl. Abb. 5), wird deutlich, wie sehr das Kunstschaffen hier in medialen und zeithistorischen kulturellen Kontexten verortet ist. Darin verdichtet sich die in den Handlungssträngen mehrfach verhandelte Relation von Kunst und Politik einerseits und einer Auffassung von Kunst als zitierender und spielerisch selbstbezüglicher Semiosphäre andererseits, womit es dem Film im Kern um das Verhältnis von Autorschaft, Kunst und (politischer) Realität geht. Auch im filmischen Discours finden verschiedene Inszenierungsweisen Anwendung, die die eigene Medialität zwischen immanentem Kunstanspruch und Realitätsreferenz ausstellen, wie grobkörnige S/W-Aufnahmen für vermeintlich oder tatsächlich dokumentarisches Material, gefakte Interviews, Spielfilmhandlungen in nicht

---

<sup>45</sup> Heinrich Detering, *Bob Dylan*. Stuttgart 2007, S. 8. Christina Keppeler hat die filmischen Figurationen Bob Dylans in *I'M NOT THERE* systematisch beschrieben. Vgl. Christina Keppeler, *Fare Thee Well, Myself! – Identitäts(de)konstruktion in den postmodernen Musikerfilmen I'M NOT THERE und INSIDE LLEWYN DAVIS*. In: *VZKF Student Research Papers*, hrsg. v. Martin Nies; No. 3/2018 (=http://www.kultursemiotik.com/nachwuchsportal/student-research-papers/no-3-2018/), S. 42ff.

<sup>46</sup> Bob Dylan hat in dem Film *PAT GARRETT AND BILLY THE KID* von Sam Peckinpah (USA 1973), für den er auch den Soundtrack schrieb, mitgespielt, allerdings nicht die Rolle des Billy the Kid, sondern die des „Alias“.

<sup>47</sup> *I'M NOT THERE*, 2:02.

<sup>48</sup> *I'M NOT THERE*, 1:14.

realitätskompatiblen Settings, Farbverfremdungen, Fast-Motion-Sequenzen und nicht zuletzt auf der narrativen Ebene eine Short Cuts-Erzählweise, die hier allerdings ohne Vernetzungen der unregelmäßig alternierenden Handlungssegmente der verschiedenen Figuren-Stränge auskommt.<sup>49</sup>



**Abb. 5:** Intermedia: Medienschaffen zwischen Medien<sup>50</sup>

Trotz dieses Verzichts auf den ‚roten Faden‘ einer kohärenten Lebensgeschichte, gibt es also eine Gemeinsamkeit, die für alle filmischen Repräsentationen Bob Dylans zutrifft: Den sechsmalig modulierten personeninternen Widerspruch zwischen dem Politischen und dem Ästhetischen, zwischen Wahrheitsverkündung und dem selbstreflexiven Spiel mit Zeichen und Bedeutungen.<sup>51</sup> Der ‚Fake‘, der Schwarze Junge,<sup>52</sup> der den Blues imitiert und sich zugleich als der weiße Protestsänger Woodie Guthrie wiedererfindet, soll, so sagt eine Kritikerin, „endlich in seiner Zeit leben“, von den Krisen der Gegenwart singen, nicht die Topoi des vergangenen Blues und Folk kopieren.

So steht der Film wie seine Bezugsperson in ihren Songs zeichenhaft stets zwischen Referentialität und Entreferentialisierung, zwischen realitätsreferenzierendem Protest gegen die herrschenden Verhältnisse einerseits und postmoderner Selbstreferentialität andererseits: „Es gibt keine Politik – Alles klar, aber was gibt es dann? – Zeichensprache“,<sup>53</sup> sagt der dylaneske Filmstar, und der zu Filmbeginn durch den Film gestorbene ‚Rockstar‘ verwahrt sich prinzipiell gegen die Suche nach einer dekodierbaren Bedeutung in seinen rätselhaften Liedern, denn

<sup>49</sup> Siehe dazu Martin Nies, „Short Cuts. Funktionen und Semantiken alternierenden multifokalierten Erzählens in Literatur und Film der Gegenwart“. In: Moritz Baßler/Martin Nies (Hgg.), *Short Cuts. Ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie*. Marburg 2018, S. 21-38.

<sup>50</sup> Eigener Screenshot, *I'M NOT THERE*, 1:27.

<sup>51</sup> Vgl. ebd. 1:26.

<sup>52</sup> „‚Schwarz‘ wird hier großgeschrieben, um zu verdeutlichen, dass es sich um ein konstruiertes Zuordnungsmuster handelt und keine reelle ‚Eigenschaft‘, die auf die Farbe der Haut zurückzuführen ist“. Siehe Jamie Schearer/Hadija Haruna, *Über Schwarze Menschen in Deutschland berichten*. Initiative Schwarze Menschen in Deutschland (ISD) <https://isdonline.de/uber-schwarze-menschen-in-deutschland-berichten/> (Abruf 24.03.2025).

<sup>53</sup> *I'M NOT THERE*, 1:22.

„Ihre Bedeutungslosigkeit ist heilig“.<sup>54</sup> Wenn, wie Jim Morrison in *THE DOORS* sagte, die Leute etwas Heiliges wollen, so ist dieses ‚Heilige‘ in diesen beiden Rockstar-Filmen stets ein Heiliges nicht im christlichen, sondern im dionysischen Sinne: im Falle des Morrison-Biopics die mythische Destruktion und Apotheose des Ich, im Falle des Dylan-Biopics die zeichenhafte Dekonstruktion von ‚Biografie‘ und dem ‚Prinzip der Individualität‘.

*I'M NOT THERE* hat die biografische Metafiktion zeichenhaft an ihr logisches Ende geführt, indem der biografische Pakt einer Referenz auf ‚die reale Person‘ Bob Dylans spielerisch verweigert (und zugleich freilich durch dessen den Film umspannendes WERK identitär substituiert) wird und ‚Identität‘ auf einer philosophischen Deutungsebene des Filmes pluralistisch fragmentiert und fundamental infrage gestellt ist. ‚Bob Dylan‘ wird damit zu einer lediglich werkimmanenten Autor-Instanz, die zugleich zu Beginn durch den Film mit der Figur des „Rockstars“ (mit der intradiegetisch größten physischen Ähnlichkeit gegenüber dem Vorbild verkörpert von Cate Blanchett) symbolisch getötet wird. Die derart sich konstituierende Doppelkodierung des Filmes zwischen Referentialisierung und Entreferentialisierung biografischer Zeichen in Einheit mit seinem äußerst komplexen Aufbau, den vielschichtigen Referenzebenen und darüber hinaus einer stilistischen Imitation von Regisseuren wie Fellini und Godard in den einzelnen Erzählsegmenten erreicht einen maximalen Grad der Metaisierung. Anders als Oliver Stones *THE DOORS*-Film entgeht *I'M NOT THERE* so auch der Ideologiefalle der pathetischen Überhöhung des biografierten Subjekts. Außerdem relativiert und rechtfertigt der Film nicht die negativ dargestellten Allüren bzw. Exzesse seines Stars sowie seinen tiefen Zwiespalt zwischen politischer Rebellion und postmoderner Sinnlosigkeitsattitüde und nimmt so eine ambivalent-distanzierte Haltung gegenüber dem Objekt seiner artistischen Auseinandersetzung ein. Neben dem dekonstruierten ‚Star‘ bleibt nur das ‚Werk‘ bestehen, Songs ‚für die Ewigkeit‘, die abgesehen vom titelgebenden, von Bob Dylan selbst gesungenen *I'm not there* in Korrespondenz mit der filmischen Bedeutung als Coverversionen von diversen Musikern aus dem Bereich des Alternative Rock interpretiert werden, bis der Film signifikant mit einem grobkörnig visualisierten Mundharmonikasolo abschließt und sich damit musikalisch noch der sprachlichen Bedeutungsebene der Songs entledigt.

### 3.4 Musikkünstler als Antihelden und Bob Dylans Anti-Biografie zweiter Stufe in *INSIDE LLEWYN DAVIS*

2005 und 2007 erscheinen mit *LAST DAYS* (Gus Van Sant, USA 2005) und *CONTROL* (Anton Corbijn, GB 2007) zwei Filme, die den ‚Rockstar‘ als Antihelden darstellen, indem sie den frühen Tod ihrer biografischen Vorbilder, Kurt Cobain/Nirvana

---

<sup>54</sup> Ebd., 1:59. Zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Dylans Songpoesie im deutschsprachigen Raum siehe exemplarisch Axel Honneth/Peter Kemper/Richard Klein (Hgg.), *Bob Dylan. Ein Kongreß. Ergebnisse des internationalen Bob Dylan-Kongresses 2006*. Frankfurt am Main <sup>3</sup>2016 und Knut Wenzel (Hg.), *Code of the Road. Dylan interpretiert*. Stuttgart 2013.

bzw. Ian Curtis/Joy Division als ein Scheitern am Ruhm und als Bruch mit den Genrekonventionen des Biopics erzählen. In betont intimer Erzählweise zeigen sie die noch jungen Künstler, die sich als vor der Band exponierte ‚Frontmänner‘ dem Erwartungsdruck der Öffentlichkeit nicht gewachsen fühlen. Drogenmissbrauch und eine als unlösbar empfundene Krise zwischen Star-Persona und Privatperson führen bei Blake, einer fiktiven Inkorporation Cobains,<sup>55</sup> in den dargestellten „letzten Tagen“, die er in einem zunehmenden psychischen Delirium verbringt, zu seinem mutmaßlichen Drogensuizid. Gerade durch die Intimität der Erzählweise von dem Verfallsprozess des durch physiognomische und biografische Analogien referenzierten Idols der 1990er-Grunge-Bewegung wird dabei eine größtmögliche Distanz erzeugt. Dem Kinopublikum, welches die filmische Nähe zu dem verehrten Star sucht, wird ein maximal befremdlicher Anblick geboten. Zwar ist die Präsenz der Person in diesem Film von großer Intensität, aber zugleich bleibt sie völlig unnahbar, da sie intradiegetisch jede sinnvolle Kommunikation verweigert. Auch über das Werk, die Musik Nirvanas, wird keine Identifikationsmöglichkeit für die Fans angeboten, da diese nur in wenigen unzusammenhängenden Gitarrenriffs im Kontext einer uninspirierten Improvisation durch analoge Sounds referenziert wird. Stattdessen ist auf einem Fernseher in einem leeren Zimmer ausführlich das Musikvideo „On bended knee“ der Boygroup *Boyz II Men* als Film im Film präsentiert.<sup>56</sup> Damit erhält diejenige hoch kommerzialisierte, harmoniesüchtige Popmusik der 1990er Jahre einen symbolisch leeren Raum, zu der sich Grunge, als die dekonstruktivistische, ‚schmuddelige‘ Variante des synthesesizergestützten 80er-Jahre-Mainstream-Rock, einmal als Antithese verstand. Die Metaisierung des filmischen Biopic-Genres ist dabei nicht wie in *I’M NOT THERE* expliziert, sondern vollzieht sich implizit über die Negation des Idolcharakters des Stars, durch die Verweigerung einer Erfolgsgeschichte, aber auch einer Mythisierung des Todes, wie sie etwa Jim Morrison in *Oliver Stones THE DOORS* widerfuhr.

*CONTROL* erzählt dagegen in ruhigen, spröden Schwarzweißbildern eine Geschichte um Liebe und Kontrollverlust, die zunächst auch ohne den Starstatus ihres Protagonisten auskäme, ginge es nicht zudem um die psychische Problematik einer introvertierten Persönlichkeit, die die Bühnenpräsenz bei aller Liebe zur Musik zu einer ihr wesentlich fremden Selbstaussstellung zwingt. Der Film verweigert sich ebenfalls stereotypischen Mythisierungsversuchen, indem er Ian Curtis, Sänger der englischen Band Joy Division, von seiner Adoleszenz über Heirat, Vaterschaft, Erkrankung an Epilepsie, Bühnenerfolge bis zu seinem frühen Suizid mit 23 Jahren in wiederum intimer Weise vornehmlich als Privatmensch zeigt, während die Geschichte der Band und ihres zunehmenden Ruhmes zu einem nebensächlichen Narrativ wird, das aber die Virulenz der persönlichen Krise motiviert, welche sich in epileptischen Anfällen des Sängers auf der Bühne äußert. Obwohl dies biografischen Fakten über Ian Curtis folgt, wird die Epilepsie hier

---

<sup>55</sup> In den Credits wird die Referenz wie folgt aufgelöst: „Although this Film is inspired in part by the last days of Kurt Cobain, the film is a work of fiction and the characters and events portrayed in the film are also fictional“. Gus Van Sant, *LAST DAYS* (USA 2005), 1:30.

<sup>56</sup> Ebd., 0:32.

darüber hinaus als Signum des Kontrollverlustes über das eigene Leben gedeutet. „Existenz“ ist das erste Wort des Films und verweist damit auf eine über das individuelle Schicksal hinausgehende basal-menschliche Reflexionsebene.<sup>57</sup> Mit dem intradiegetisch nicht gezeigten Suizid unmittelbar vor Antritt einer USA-Tournee erlangt Curtis dieser filmischen Logik folgend die finale Kontrolle über die eigene Existenz zurück, indem er sich entscheidet, diese zu beenden. Dabei bleibt eine überhöhende Deutung dieses Aktes abgesehen von einer existenzialistischen Daseinsauffassung aus. Denn an die Stelle einer Mythisierung des Stars und seines Todes setzt der Film eine distanzierte Darstellung, die im Unterschied zu *LAST DAYS* den selbstbestimmten Tod zwar durch die Erzählung der Vorgeschichte psychologisch motiviert, aber wie jener darüber jegliche Idolisierung verweigert.

Eine weitere Variante einer Dekonstruktion des Starmythos zwischen identitärer Präsenz und Absenz des biografierten Künstlers repräsentiert Ethan und Joel Coens Film *INSIDE LLEWYN DAVIS* (USA 2013), der ebenfalls nicht vom Ruhm, sondern vom Scheitern der Titelfigur erzählt, wobei der dargestellte Charakter zunächst gänzlich fiktiv ist. Obwohl die intradiegetisch aufgeführte Musik berührt, zeigt das Ausbleiben des Erfolgs, dass der Film sich einer vermeintlichen Logik des Ruhms verweigert, da das katalysatorische Moment einer künstlerischen ‚Entdeckung‘ ausbleibt. Darin finden sich zwar partielle Parallelen zu *ONCE* (John Carney, IRE 2007), der fiktiven Geschichte eines Straßenmusikers, der zum offenen Ende nach London aufbricht, um dort sein Glück zu versuchen, entscheidender aber ist, dass es Llewyn Davis aufgrund der ihm zugeschriebenen Persönlichkeitsmerkmale nicht gelingt, sein künstlerisches Potenzial auszuentwickeln, und ein solcher Aufbruch nicht eigentlich stattfindet.<sup>58</sup> Zwar reist er einmal nach Chicago, um sich dort bei einem einflussreichen Manager vorzustellen, doch sein Vorspiel bleibt konventionell und ohne neue Impulse für das Folkgenre, sodass der Manager darin „kein Geld“ sieht. Davis ist ein Anti-Star, eine Negativfolie dessen, was *I’M NOT THERE* in Bezug auf Dylan impliziert: dessen Ringen um stetige Erneuerung und einen ‚Willen zum Ruhm‘. So ist *INSIDE LLEWYN DAVIS* stets *ex negativo* auf die Vita Bob Dylans bezogen, wie auch Andreas Borcholte bemerkt:

Für Joel und Ethan Coen war klar: Viel interessanter, als Bob Dylans Geschichte zu erzählen, die ja jeder kennt, ist die Frage, was eigentlich mit den vielen Folkies passierte, die erfolglos blieben. Inspiration lieferte die Lektüre der Autobiografie des realen, fast völlig vergessenen Folkpioniers Dave Van Ronk, auf dessen Karriere der Film lose basiert. „Llewyn dreht sich im Kreis“, sagt Ethan Coen beim Interview im Londoner Soho Hotel und muss schon wieder lachen. „Was will er

<sup>57</sup> Anton Corbijn, *CONTROL* (GB 2007), 0:00.

<sup>58</sup> Auch Richard Linklaters Film *SCHOOL OF ROCK* (USA 2003) spielte schon humoristisch mit dem Konstrukt eines mittellosen Musikerantihelden, der dann aber als Rocklehrer für Schüler ‚Karriere‘ macht. So wie die Muster der üblichen Starerfolgsgeschichten dort unterlaufen werden, werden auch die oft stereotypischen Strukturen von Rocksongs zum Thema, die hier ‚schulfähig‘ werden. Das Konzept des Films stellt mit dessen sozialer Institutionalisierung eigentlich die Dekonstruktion von ‚Rock‘ dar.

überhaupt? Einen gewissen Erfolg, ja, aber wie und welcher Form, ist ihm selbst nicht klar“.<sup>59</sup>

Dominik Schmitt benennt die Figur des Llewyn Davis daher in seinem Beitrag als „The Man who wasn't Bob Dylan“<sup>60</sup> und Christina Keppeler spricht in ihrer vergleichenden Studie zu *I'M NOT THERE* und *INSIDE LLEWYN DAVIS* davon, „dass die Coen Brüder aus dem Zeichenvorrat ‚Bob Dylan‘ zitieren, um einen dichotomen Gegenentwurf von Künstleridentität zu skizzieren“.<sup>61</sup> Sie schreibt weiter:

Indem der Film [Dylan als die; M.N.] metaphorische Anti-These zu Davis einführt und mit extradiegetischen Zitationen versetzt [gemeint ist hier die Filmwerbung, die sich auf das Cover von Dylans Album *The Freewheelin' Bob Dylan* bezieht], wird die Inszenierung des Künstlers und seines Schaffens durch zeitbezügliche Marker und Kontexte angereichert. Darüber hinaus gestaltet sich das Prinzip der Abgrenzung zu Dylan als metareferentielles Mittel, das doppelbödig und mehrfachcodiert die eigentliche Identität Llewyns beschreibt, indem der Film eine neue Ebene des *Nicht-Eingelösten* eröffnet. Dylan personifiziert eben all das, was Llewyn nicht ist; sein Scheitern und Leiden wird nicht kanalisiert. Llewyn schafft es nicht aus seinem künstlerischen Potenzial zu schöpfen. Diese angedeuteten (und implizit vermittelten) Gegensätzlichkeiten erzeugen dabei ein generatives Spannungsverhältnis, das für die Narration identitätsstiftend wirkt. Dies wird spätestens zu Ende des Films deutlich, wenn auch intradiegetisch die metaphorische Anti-These von Davis eingeführt wird und damit letztlich unmissverständlich das „realisiert“ wird, was Llewyn nicht sein kann. Wenn Llewyn brutal niedergeschlagen wird und gleichzeitig im Inneren des Gaslight Cafés ein anderer Künstler die Bühne betritt, so erkennt der Zuschauer sofort, dass es sich dabei um den jungen Bob Dylan handelt, der mit nasaler Stimme und Mundharmonika sein erstes Lied anstimmt.<sup>62</sup>

Von der zirkulären Struktur, die sich durch die Wiederaufnahme der Anfangsszene am Ende des Films ergibt, abgesehen, ist *INSIDE LLEWYN DAVIS* linear und konventionell erzählt und grenzt sich damit deutlich von der experimentellen frag-

---

<sup>59</sup> Andreas Borcholte, „Der Anti-Dylan“. In: *Spiegel Online* vom 01.12.2013. <https://www.spiegel.de/kultur/kino/coen-film-inside-llewyn-davis-odyssee-eines-folksaengers-a-936431.html> (Abruf 31.03.2025).

<sup>60</sup> Vgl. Dominik Schmitt, „The Man who wasn't Bob Dylan“ – Spiegelungs- und Abgrenzungstechniken in *Inside Llewyn Davis*. In: Derselbe/Stephanie Blum (Hgg.), „*Sorry, you just got Coened*“. *Das postmoderne Kino der Coen Brothers*. Würzburg 2015.

<sup>61</sup> Christina Keppeler, *Fare Thee Well, Myself! – Identitäts(de)konstruktion in den postmodernen Musikerfilmen I'M NOT THERE und INSIDE LLEWYN DAVIS*. In: *VZKF Student Research Papers*, hrsg. v. Martin Nies; No. 3/2018 (= <http://www.kultursemiotik.com/nachwuchsportal/student-research-papers/no-3-2018/>), S. 68.

<sup>62</sup> Ebd., S. 69.

mentarischen Short Cuts-Technik in *I'M NOT THERE* ab. Damit entsprechen die filmischen Erzählweisen ihrem jeweils verhandelten Gegenstand: Wo *I'M NOT THERE* die Vielschichtigkeit, Komplexität und Rätselhaftigkeit des innovativen, die Musikgeschichte revolutionierenden Dylan strukturell widerspiegelt, tut *INSIDE LLEWYN DAVIS* dies in Bezug auf einen Antihelden, der sich im Kreis um sich selbst dreht.<sup>63</sup> Daher ist die konventionelle Erzählweise über einen dem Traditionellen verhafteten Folkmusiker semantisch funktional, aber eine darüber hinausweisende postmoderne Bedeutungsebene ergibt sich hier, wie im Coen-Universum häufig, durch das Spiel mit Fremdreferenzen. Der Diskurs über Präsenz und Abwesenheit, Identität und Nicht-Identität Bob Dylans in *I'M NOT THERE* wird so in *INSIDE LLEWYN DAVIS* durch sein Anti-Imago auf eine zweite Stufe gehoben und durch eine Geschichte des Scheiterns ironisch subvertiert. Dazu Keppeler:

Die postmoderne Identitätsdekonstruktion oder -auflösung wird insoweit angedeutet, dass ein Spiegelungsverhältnis zwischen fiktionalem und metareferentialem Ich stattfindet. Dadurch drückt sich die Bedeutungssuche als Fortschreibung von Identität durch einen zeichenhaften Abgleichungsprozess [...] aus.<sup>64</sup>

Somit kulminiert das biografische Erzählen in seiner dekonstruktivistischen postmodernen Variante konsequenterweise in der metafiktionalen Anti-Biografie, die sich – wie gezeigt – in unterschiedlichen Ausdrucksformen konstituieren kann: der Abwesenheit des toten Stars bei Jarmusch, seiner fiktionalisierenden Überschreibung durch philosophische, ästhetische und mythische Konzepte bei Stone, der Identitätsdekonstruktion zu einem intermedialen Palimpsest bei Haynes oder durch die Präsentation eines Antihelden im Sinne eines Gegen-Bildes, einem Negativ des Stars, in dem dieser doch stets präsent ist, bei den Coens. Diesen gegenüber erweisen sich gegenwärtig konventionellere biografische Diskursformen als filmisch dominant, die im Folgenden in ihren Grundzügen dargestellt werden.

#### 4. Biografische Rereferentialisierungen im Musikerbiopic der Gegenwart

Mit den großen Erfolgen von *8 MILE* (Curtis Hanson, USA 2003, 1 Oscar), einem Film, der partiell auf der Vita des Rappers Eminem basiert, und des Ray Charles-Biopics *RAY* (Taylor Hackford, USA 2004, 2 Oscars, 4 weitere Nominierungen), das noch in enger Abstimmung mit dem vor Uraufführung verstorbenen Soulstar entstanden war, setzte in den 2000er Jahren neben den noch vom filmischen Postmodernismus der 1980er und -90er Jahre geprägten biografischen Metafiktionen eine Welle von Musikerbiopics ein, die das Leben der referenzierten Star-

---

<sup>63</sup> Eine Bekannte, die von Davis schwanger geworden ist, begründet die geplante Abtreibung mit dessen wesenseigenem Talent zum Scheitern: „Weil alles, was du anfässt, zu Scheiße wird. Als hätte König Midas einen dämlichen Bruder.“ So erhält auch dieser Antiheld eine freilich ironische mythische Dimension. Ethan & Joel Coen, *INSIDE LLEWYN DAVIS* (USA 2013), 0:22.

<sup>64</sup> Ebd., S. 71.

personen in konventioneller Hollywood-Erzählweise, also weitgehend ohne metabiografische Diskurse und selbstreferentielle Brüche, inszenierten und damit jegliche zeichenkritische Bedeutungsdimension tilgten, damit aber auch ein Stück weit die Selbstbehauptung des Biopic als einem gegenüber dem dargestellten künstlerischen Leben(swerk) eigenständigen Filmkunstwerk aufgaben.

Auch diese Filme konstruieren Biografie in künstlerischer Weise und darüber semiotisch modellbildende Lebensläufe und Bedeutungssysteme, aber sie stellen ihre eigene Gemachtheit nicht mehr aus, sondern neigen dazu, ihre Geschichten als *True Stories* zu behandeln und damit ihre Medialität und ihren Konstruktcharakter zu camouflieren. Damit folgen sie einer in jener Zeit einsetzenden neokonservativen und neorealistischen ästhetischen Trendwende nach der Postmoderne, als deren Schwanengesang hier *I'M NOT THERE* aufgefasst wurde, indem dieser Film noch einmal alle Signaturen der postmodernen Ästhetik verdichtete und radikalisierte. Die konventionellen Biopics dagegen reinstallieren den ‚Star‘ und die Bewunderung für sein Schaffen und Werk, das ausführlicher Gegenstand der Darstellung und auch mitreißender überwältigender intradiegetischer Performance ist. Diese Filme sprechen die Fans und solche, die es werden sollen, an, setzen auf kommerziell erfolgreiche Superstars, deren bekannte Karrierestationen audiovisuell nacherzählt werden. Damit der Idolcharakter des ‚Stars‘ gewahrt bleiben kann, müssen jedoch personeninterne Widersprüche, rebellische Verhaltensmuster und Exzesse der realen Vorbilder in der Regel psychologisch gerechtfertigt und sodann austerapiert bzw. durch ‚Läuterung‘ getilgt werden. Über die dergestalt erzählte soziale Reintegration des exceptionellen Künstlers kann dann modellhaft eine Reinstallation konservativer bürgerlicher Normen- und Wertesets erfolgen.

### 4.1 Privatisierung und konservative Heimholung Johnny Cashes in *WALK THE LINE*

Insbesondere das Johnny Cash-Biopic *WALK THE LINE* (James Mangold, USA 2005) ist in dieser Hinsicht bis heute modellbildend und ging dabei so offensichtlich moralisierend vor, dass es schon 2007 Gegenstand der Travestie *WALK HARD – THE DEWEY COX STORY* (Jake Kasdan, USA 2007) wurde, die konventionelles Biopic und Metabiografie parodistisch synthetisiert, indem die biografischen Narrative durch Entlarvung genrestereotypischer Erzählmuster der Lächerlichkeit preisgegeben werden. In diesem Kontext werden auch einzelne Allusionen auf Elvis, die Beatles, wiederum auf Bob Dylan<sup>65</sup> sowie explizit auf die Badewannenszene in *THE DOORS* eröffnet, neben der Titelreferenz auf *WALK THE LINE* sind aber vor allem strukturelle und inhaltliche Parallelen zu dem Johnny Cash-Film zentral.

Dazu gehört ein wesentliches Strukturmerkmal in der Erzählung, das bemerkenswerterweise die derzeit prominentesten Filme des Genres seit *WALK THE LINE*

---

<sup>65</sup> Unter anderem beschließt eine Parodie auf die Unverständlichkeit und Komplexität von Bob Dylan-Songs die Credits des Films. In *Farmer Glickstein* heißt es etwa: „Corkscrewed brain waves / Twist and shout / I can't say what this song / is all about.“ *WALK HARD – THE DEWEY COX STORY*, Jake Kasdan, USA 2007, 1:30.

allesamt funktionalisieren: Als narrative Klammer fungiert ein in der Karriere des Stars fundamentales Ereignis, von dem aus ein selbstreflexiver Rückblick auf die Vorgeschichte erfolgt, die sodann linear logisch-chronologisch erzählt ist und in den Filmen in nur leichten Variationen etwa entlang der folgenden Stationen führt: Kindheits-/Jugenderlebnisse mit psychologischer Grundierung der Persönlichkeit und eines lebensbestimmenden Kernkonflikts, Entdeckung des musikalischen Talents, Durchsetzung gegen (zumeist familiäre) Widerstände, Entdeckung und Förderung durch Manager und Produzenten, Erfolg und Starwerdung, Krise in Gestalt von Sex & Drugs-Exzessen und Ausbildung egomanischer Persönlichkeitsanteile, Fall, Läuterung und metaphorische Wiederauferstehung einhergehend mit sozialer Reintegration in Familie, Freunde, Band etc. sowie Erlangen finalen Ruhms durch das initial vorweggenommene Zentralereignis, das in der Schlussituation wieder aufgegriffen wird und den Star erst zur Ikone und somit einem sozial akzeptablen Vor-Bild transzendiert. In *WALK THE LINE* wird diese Klammer gebildet durch den Augenblick der Besinnung vor Johnny Cashs Folsom Prison-Konzert,<sup>66</sup> in *WALK HARD* durch den Moment vor dem Auftritt zur Verleihung eines *Lifetime Achievement Awards*, in *BOHEMIAN RHAPSODY* den Moment vor Queens legendärem Live Aid-Konzert, in *ELVIS* (Baz Luhrman, USA 2023) über die kohärenzstiftende Rahmenerzählung des Managers ‚Colonel Parker‘, in *LIKE A COMPLETE UNKNOWN* durch Dylans Besuche bei seinem Idol Woody Guthrie und in *ROCKETMAN*, durchaus ironisch, durch eine Suchttherapiesitzung Elton Johns, die er mit einem rotgeflügelten und gehörnten Teufelskostüm bestreitet. Indem die Filme dem Erzählten so je eine zirkuläre Rahmenstruktur implementieren, erweist sich die Binnengeschichte als eine teleologisch auf das im Sinne der filmischen Botschaft zentrale Karrieremoment ausgerichtete Entwicklung, an deren Ende die künstlerische Rehabilitation und/oder die soziale Anerkennung durch Familie und/oder Mentorenfiguren, Band und Fans stehen, wodurch der Konflikt zwischen privater und öffentlicher Person zuletzt ausgeräumt werden kann. Narratives Ziel ist somit in mehr oder weniger expliziter Ausprägung die ‚Bändigung‘ des Rockstars, dessen Normalisierung und finale soziale Integration.

In *WALK THE LINE* geschieht dies durch eine Strategie, die man, wenn nicht als biografiefälschend, so doch als ideologische Selektion bezeichnen muss, da konzeptuell wesentliche chronologisch-biografische Fakten *nicht* erzählt werden, wodurch der Film es so erscheinen lassen kann, als ob das rebellische Potenzial des sog. Country-Outlaws erst durch die erzählte Abkehr von Drogenkonsum und Läuterung sozial kanalisiert und funktionalisierbar geworden wäre. Ausgangspunkt der in der als Erinnerung vor dem Folsom Prison-Konzert 1968 ausgewiesenen, in der Binnengeschichte dargestellten Entwicklung ist ein traumatisierendes Kindheitserlebnis, bei dem Cashs Bruder umkommt und sein Vater ihm das Gefühl gibt, dass das falsche Kind gestorben sei, sodass der folgende Aufstieg zum berühmten Musiker als ein vergebliches Ringen um väterliche Liebe und

---

<sup>66</sup> Zur musikhistorischen Relevanz dieses Konzerts siehe etwa Matthias Wohlrab, „Sternstunde im Speisesaal: Legendäres Knastkonzert von Johnny Cash“. *Der Spiegel* online. <https://www.spiegel.de/geschichte/johnny-cash-das-legendaere-knast-konzert-im-folsom-prison-a-1186187.html> (Abruf 10.04.2025).

Anerkennung psychologisch motiviert ist.<sup>67</sup> Hinzu kommen eine durch tourbedingte Abwesenheiten und Entfremdung begründete Ehekrise, Drogenabhängigkeit und das sich anbahnende Verhältnis zu der bereits berühmten Countrysängerin June Carter, die mit *Ring of Fire* seinen größten Hit schreiben und nach einer christlichen Läuterung Cashes seine lebenslange zweite Ehefrau sein wird. Die Problematik des Künstlers ist damit aber auf die Ebene des Privaten reduziert, egomanische Anwandlungen, Drogensucht, wie überhaupt nicht-normkompatibles Figurenverhalten erscheinen so monokausal aus dem Kindheitstrauma und Mangel an Vaterliebe legitimiert. Was der Film seiner Figur dagegen in dieser Karrierephase nicht attestiert, ist ein politisches Bewusstsein und soziales Interesse. Dies, so setzt es *WALK THE LINE*, erwache erst mit Cashes Drogenentzug, der Verbindung mit June und einer zaghaften Annäherung an den Vater darüber, dass jener zuletzt anerkennt, Johnny könne besser Geschichten erzählen als er selbst. Die Entwicklung von einem an sich selbst leidenden zum sozial engagierten Künstler verdeutlicht der Film anhand eines zentralen Zeichens, für das der „Man in Black“ steht: das Tragen schwarzer Kleidung, das zunächst noch unmotiviert ist: „Du trägst schwarz, weil du nichts anderes zum Anziehen hast?“ fragt June (0:46). Erst mit dem Gefängniskonzert wird das Tragen von Schwarz zu einem Zeichen mit politischem Aussagegehalt, das die Betroffenheit des Stars von den gesellschaftlichen Zuständen und damit sein soziales Erwachen nach Beilegung der privaten Krise semiotisiert.<sup>68</sup> Damit diese filmische Argumentation funktionieren kann und Cashes Problematik nicht etwa auch als Missmut über die gesellschaftlichen Verhältnisse in den USA ausgelegt werden könnte, muss das umfangreiche sozialkritische Werk des Künstlers vor dem 1968er Gefängniskonzert ausgeblendet werden. Der Song *Folsom Prison Blues* datiert dagegen schon aus dem Jahr 1955 und bereits 1958 spielte Cash ein Gefängniskonzert in San Quentin. Alben wie *Bitter tears – Ballads of the american Indian* über das Leid der indigenen Bevölkerung in den USA und *Blood, Sweat and Tears* über die Lebensbedingungen amerikanischer Arbeiter (beide 1963) statuieren das kontinuierliche und explizit sozialkritische Engagement des Stars während der Früh- und Gesamtzeit seines musikalischen Schaffens, in die auch seine Drogenexzesse fallen.

Das bedeutet, dass *WALK THE LINE* Biografie und Werk des aus ärmlichen Farmerverhältnissen stammenden Künstlers mit indigenem Hintergrund bewusst entpolitisiert, um eine eigentlich USA-kritische Dimension seines Schaffens aus der biografischen Narration zu verbannen. Nur, indem dessen Krisenjahre ausschließlich privat motiviert erscheinen und zuletzt in dessen als caritatives soziales Engagement ausgelegten Gefängniskonzerten überwunden werden, kann der Country-Outlaw in Black hier bürgerlichen Überzeugungssystemen reintegriert

<sup>67</sup> Diese filmische Argumentation ist einer der Hauptreferenzpunkte der Parodie in *WALK HARD*.

<sup>68</sup> 1971 erläutert Cash explizit die Zeichenhaftigkeit seiner Kleidung in dem Song *Man in Black*: „Well, you wonder why I always dress in black / Why you never see bright colors on my back / And why does my appearance seem to have a somber tone / Well, there's a reason for the things that I have on / I wear the black for the poor and the beaten down / Livin' in the hopeless, hungry side of town / I wear it for the prisoner who is long paid for his crime / But is there because he's a victim of the times“ [...] (Johnny Cash, *Man in Black*, Columbia Records 1971).

werden. WALK THE LINE repräsentiert damit ein Gegenprogramm zu einer bis zu Cashes Tod 2003 vorherrschenden Ikonisierung durch die Gegenkulturen, die über dessen Alterswerk, die *American Recordings I-V* (1994-2003), eine Neubelebung erfuhren, indem die Alben nicht nur ‚harte‘ Texte und ein musikalisches Crossover aus Country, Folk, Gospel, Grunge, Punkrock und Wave boten, sondern auch Cover-Art mit explizit USA-kritischem Gestus, wenn das *Star-Spangled Banner* auf dem Kopf stehend und eine Garten-Freiheitsstatue mit abgebrochenem Arm ohne Fackel präsentiert wurden (siehe Abb.7). Ersteres wird in den USA als Verunglimpfung des zentralen Nationalsymbols angesehen und gilt nur als erlaubt, um einen nationalen Notstand anzuzeigen, Letzteres symbolisiert, dass die USA nicht mehr mit dem ‚Licht der Freiheit‘ identifiziert werden können.



**Abb. 6 und 7:** Johnny Cash und Zeichen der Gegenkultur: links T-Shirt- und Posterprint mit Mittelfingergeste, rechts rückseitiges Cover der *American Recordings II: Unchained* (1996)<sup>69</sup>

Fast noch eindeutiger ist die Ikonisierung eines 1969 im Gefängnis San Quentin von Jim Marshall aufgenommenen Fotos, das Cash aggressiv mit in die Kamera ausgestrecktem Mittelfinger zeigt und welches bis heute eine vielfältige Verbreitung und weitere Kommerzialisierung erfahren hat, z.B. als T-Shirt- und Posterprint mit dem typischen CASH-Schriftzug der *American Recordings*-Reihe (siehe Abb. 6). Im *Billboard*-Magazin vom 14.03.1998 wurde es von Cash und seinem Produzenten Rick Rubin in einer ganzseitigen Anzeige verwendet, um dem „Nashville music establishment and country radio“ nach einem Grammy-Award für das beste Country-Album für die unterbliebene Unterstützung zu ‚danken‘ – auch hier wieder mit umgedrehter Flagge am linken unteren Bildrand.

Im Ringen um die Deutungshoheit über die Biografie Johnny Cashes stellt der Film WALK THE LINE letztlich den postmortalen Versuch der Heimholung eines Künstlers dar, der sich nicht nur im traditionell konservativen Genre der Coun-

<sup>69</sup> Abb. 6: T-Shirt- und Posterprint unter Verwendung einer Fotografie von Jim Marshall, aufgenommen bei einem Konzert in San Quentin im Jahr 1969. Urheberrechtshinweis: © HyaDunga, <http://www.redbubble.com/people/HyaDung> (Abruf 13.04.2025). Abb. 7: eigener Scan.

trymusik als ein Grenzgänger erwiesen hat, sondern auch als politische Ikone der Gegenkultur, die zeitlebens für „the beaten down“ eintrat.<sup>70</sup> Wenn der Film die Entwicklung Cashs als „geraden Weg“ zum Widerstand gegenüber Versuchungen und zu Verantwortung und christlichem Glauben erzählt, dann dient dies letztlich einer konservativen Vereinnahmung, die nur unter Verzicht auf die politische Dimension seines Früh- und Spätwerks sowie überhaupt durch die Fokussierung auf das Private leistbar war. Entsprechend parodiert WALK HARD in seiner finalen Konzertszene genau jene programmatische Reduktion des Künstlers auf eine simple Selbstfindung im Privaten, wenn Dewey Cox bei der Verleihung des *Lifetime Achievement Awards* in dem Song *Beautiful Ride* diese Bilanz seines Lebens zieht:

Now that I have lived  
A lifetime's worth of days  
Finally I see  
The folly of my ways

So listen when I sing of  
The temptations of this world  
Fancy cars and needles  
Whisky, flesh and pearls

And then in the end  
It's family and friends  
Loving yourself  
But not only yourself  
It's about the good walk  
And the hard walk  
And the young girls you've made cry  
It's about make a little music everyday 'til you die<sup>71</sup>

### 4.2 Geniekonzept und Psychopathologisierung in LOVE & MERCY

Das Biopic über Brian Wilson (William Pohlad, USA 2014), den kreativen Kopf der Beach Boys, hat unter jenen, die unter dem Paradigma der Rerefentialisierung behandelt werden, einen ästhetischen und konzeptuellen Sonderstatus inne. ‚Psyche‘, ‚Wahrnehmung‘ und ‚Identität‘ des Stars sind hier zwar stets in Koinzidenz mit dem künstlerischen Schaffensprozess behandelt, aber als nicht wünschens- und nachahmenswert psychopathologisiert. Der Film präsentiert seinen Star also nicht als ein Idol, sondern als einen ‚Fall‘. Krankhafte subjektive Sichtweisen Wilsons, die teilweise als Traum- bzw. Wahnsequenzen in surrealistischer

---

<sup>70</sup> Die gegenkulturelle Perspektive nimmt etwa Franz Doblere Biografie *The Beast in me – Johnny Cash und die seltsame und schöne Welt der Countrymusik*, München <sup>6</sup>2004, ein.

<sup>71</sup> WALK HARD, 1:23.

Ästhetik inszeniert sind, konterkarieren die ‚normale‘ Außensicht auf dessen Produktivität und Ergehen. Einer langanhaltenden Schwarzblende zu Filmbeginn sind etwa kakofonisch anmutende, vielschichtig übereinander gelagerte Töne unterlegt, die auf den krisenhaften Bewusstseinszustand des Antihelden vorausdeuten, aber auch bereits Anklänge auf dessen berühmteste surrealistisch-psychedelische Werke *Pet Sounds* (1966) und *Smile* (1967 unv. Fragment/2011 rekonstruierte Fassung in *The Smile Sessions*) enthalten.

Die Diegese gestaltet sich wesentlich über zwei kontrastierte und alternierend montierte, in sich aber linear erzählte Zeitebenen, von denen die frühere der 1960er Jahre mit Brian Wilsons durch das *Rubber Soul*-Album der Beatles (1965) inspirierten Ideen zu *Pet Sounds* einsetzt, das um die Jahrtausendwende vom *Rolling Stone Magazine* als das zweitbeste Album ‚aller Zeiten‘ nach *Sgt. Pepper* von den Beatles (1967) gerankt wird.<sup>72</sup> Diese Erzählung handelt von den Schwierigkeiten des als hochsensibles Genie dargestellten Wilson, seine künstlerischen Visionen den anderen Beach Boys und dem Vater zu vermitteln, die weiterhin lediglich auf das bewährte Erfolgsrezept des Surfsounds setzen wollen. Der Künstler erscheint hier als visionärer Tonsetzer, der spontan vielstimmige Partituren skizziert, die mit den üblichen Regeln der Harmonik brechen und auf der Ebene moderner Kunstmusik rangieren. Der zweite Handlungsstrang, angesiedelt in den 1980er Jahren, zeigt das Genie als fremdbestimmtes psychisches Wrack unter der manipulativen Kontrolle des Psychiaters Eugene Landy, der Wilson aufgrund der falschen Diagnose „paranoide Schizophrenie“ entmündigen und beerben will und ihn zu diesem Zweck gezielt übermedikamentiert. Durch die neue Liebe zu Melinda Ledbetter, die die Vorgehensweisen des Psychiaters infrage stellt und eine gerichtliche Verfügung gegen diesen erwirkt, kann Wilson wieder die Kontrolle über sein Leben erlangen und zurück zu Kreativität und ‚Normalität‘ finden.

In der Tiefenstruktur verhandelt das Biopic also vor dem Hintergrund einer konventionelles Erzählen nur bedingt aufhebenden Ästhetik die Geschichte einer Errettung aus Selbstverlust und Fremdkontrolle zu Selbstbestimmtheit und Selbstfindung. Durch das folgende Anknüpfen an frühere musikalische Erfolge und die gerade den experimentellen Alben *Pet Sounds* und *Smile* extradiegetisch heute entgegengebrachte kulturelle Wertschätzung wird der Künstler aus der Rückschau vollständig rehabilitiert, wie auch die Person Brian Wilson durch neue Liebe und Behandlung genest.

Die ‚Identität‘ Brian Wilsons ist dabei also nicht wie in *I'M NOT THERE* diejenige Bob Dylans in einem philosophischen Sinne grundlegend infrage gestellt, ebenso wenig wird die dargestellte Biografie selbstreflexiv als ein Konstrukt thematisiert. Der dargestellte Entwicklungsprozess von Fremdbestimmtheit zur Selbstfindung orientiert sich vielmehr an konventionellen Entwicklungsgeschichten mit Läuterung, Normalisierung und sozialer Reintegration. Entsprechend gefährden die Extravaganzen des Stars nie die soziale Ordnung und sie sind kein Ausdruck von Rebellion, sondern von ursächlich dem Drogenmissbrauch zugeschriebenen Psy-

<sup>72</sup> Vgl. <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/500-greatest-albums-of-all-time-156826/outkast-aquemini-2-155441/> (Abruf 31.03.2025).

chosen und später der verordneten Fehlmedikamentierung durch Psychopharmaka geschuldet. Die Tendenz zum Psychopathologischen wird dabei mit Wilsons erhöhter Sensibilität in derselben Ursache wie seine Kreativität verortet. Künstlerisches ‚Genie‘ und ‚Wahnsinn‘ liegen also in dieser filmischen Argumentation einmal mehr nahe beieinander; das Hören innerer ‚Stimmen‘ kann hier der künstlerischen Inspiration bei der Erschaffung vielstimmiger psychedelischer Meisterwerke dienen, indiziert aber zugleich ‚Wahnsinn‘.

Eine Psychopathologisierung der dargestellten Figur bedeutet aber immer auch, dass diese die ‚Normalen‘ und damit die mutmaßliche Mehrheit des Kinopublikums nicht betrifft, es sei denn als Mitleid. Entsprechend neigt der Film auch dazu, dasjenige, was an den exorbitanten Alben *Pet Sounds* und dem unveröffentlichten *Smile* ‚rockt‘, die experimentellen Sound-, Gesangs- und Melodiekonstrukte sowie die psychedelischen und tief traurigen Texte als Ausdruck musikalischer und poetischer Innovation etwas herabzuwürdigen. So wird zwar Paul McCartneys Statement, *God only knows* sei der beste Song, den er jemals gehört habe, als Rechtfertigung zitiert,<sup>73</sup> aber mit dem kommerziellen Misserfolg des Albums *Pet Sounds* scheinen die Argumente der übrigen Beach Boys bestätigt. Wenn die gemeinsame Komposition des im Anschluss publizierten Songs *Good Vibrations* mit Mike Love, der für das ‚alte‘ Programm der Beach Boys steht, ausführlich dargestellt ist und betont wird, dass diese Zusammenarbeit alle bisherigen Erfolge der Band bei weitem übertrifft, wird dagegen deutlich, dass der Film damit für eine künstlerische Positionierung zwischen den Visionen des ‚wahnsinnigen Genies‘ und den Vorstellungen des realistisch an Kommerz und Erfolg orientierten Mike Love plädiert. Da *Good Vibrations* Loves Gute-Laune-Surf-Sound mit Wilsons psychedelischen Klangexperimenten, wie dem Einsatz des Theremin, und seiner basalen Melancholie synthetisiert, wird auch ohne explizite Nietzsche-Referenzen deutlich, dass *LOVE & MERCY* für eine integrative Lösung der künstlerischen Krise plädiert: So gilt es, Loves ‚apollinische‘ und Wilsons ‚dionysische‘ Kunst, den schönen Schein und die „ewige und ursprüngliche Kunstgewalt“<sup>74</sup> miteinander zu versöhnen – dann stellt sich zur Belohnung der größte Erfolg ein. Die Auseinandersetzung zwischen den beiden Masterminds der Beach Boys verlagert nach Außen, was nach Nietzsches Konzeption des Apollinisch-Dionysischen eigentlich eine dem Künstlerindividuum grundsätzlich inhärente Problematik ist. Ist seiner Auffassung nach der Anteil des Dionysischen an der Kunst (zumal der „unbildlichen Kunst“ der Musik)<sup>75</sup> auch höher als der des Apollinischen zu bewerten,<sup>76</sup> ist dem Film zufolge eine dionysische ‚Selbstverwirklichung‘ in rauschhaftem Wahnsinn nicht produktiv und selbstzerstörerisch. Während *THE DOORS* Morrisons Dionysierung zum Tode zeigt, erzählt *LOVE & MERCY* von Wilsons Errettung durch eine Liebe, die ihm „die emotionale Sicherheit

<sup>73</sup> William Pohlad, *LOVE & MERCY* (USA 2014), 1:07.

<sup>74</sup> Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, S. 133.

<sup>75</sup> Ebd., S. 21.

<sup>76</sup> Vgl. ebd. das 24. und 25. Kapitel, S.129ff.

gab, die ich brauchte, um eine Karriere zu haben [... und] die Musik zu machen, die meinem Herzen am nächsten war“.<sup>77</sup>

#### 4.3 Heroisierung und Heteronormativität in BOHEMIAN RHAPSODY (2018)

Das Biopic über Freddie Mercury, den Lead-Sänger von Queen, gilt als erster Genrefilm, der mit seinen Einspielergebnissen Blockbusterstatus erreichte.<sup>78</sup> Christiane Meiser hat in ihrer narratologischen Analyse dessen filmische Argumentationsweise unter dem Fokus der impliziten Religion im Musikfilm ausführlich behandelt,<sup>79</sup> sodass hier lediglich noch einmal auf einige Spezifika der biografischen Narration Bezug genommen werden soll.

Mark McCleerey bezeichnet BOHEMIAN RHAPSODY als „aggressively conventional film“,<sup>80</sup> der seine lineare chronologische Erzählung wiederum mit einer narrativen Klammer umgibt, die durch einen Moment der inneren Einkehr und Rückschau von der Kindheit bis vor dem ca. 20minütigen Auftritt bei *Live Aid* 1985 gebildet wird, der als Höhepunkt der Bandkarriere in die Musikgeschichte eingehen sollte. Damit funktionalisiert der Film die aus WALK THE LINE bereits bekannte Erzählstruktur, um den Prozess der Starwerdung und künstlerischen Reife teleologisch auf diesen zentralen Moment auszurichten, den der Film als heroischen Triumph präsentiert, dies allerdings vor dem Hintergrund des intradiegetischen Wissens um Mercurys HIV-Infektion und der extradiegetischen Gewissheit über seinen AIDS-Tod im Jahr 1991. Zu den Strategien der Heroisierung des Künstlers gehört etwa, dass der Film Informationen „aus dem Leben [des] Helden nicht als Vorgeschichte, sondern als Vorzeichen“ behandelt und „schon den Erlebnissen des Kindes den Hinweis auf seine künftigen Leistungen zu entnehmen“ sucht und „sie als Zeugen seiner früh vollendeten Eigenart“ betrachtet, was Ernst Kris und Otto Kurz als typische Merkmale einer Legendenbildung beschreiben.<sup>81</sup> Dies in Einheit mit der Inszenierung des Konzertauftritts, bei dem Mercury in gebrochenem Gegenlicht und mit kraftvoll ausgestrecktem Arm als triumphaler Beschwörer der berauschten Fanmassen dargestellt ist, lässt jedoch nicht nur mit Meiser von Indikatoren einer „impliziten Religion“ des Films sprechen,<sup>82</sup> sondern erinnert darüber hinaus auch unmittelbar an Leni Riefenstahls Reichsparteitagssfilm TRIUMPH DES WILLENS (D 1935), der die Relation von exzeptionellem Individuum und Gefolgschaft in analoger Weise inszeniert. Tatsächlich hat die mit 13 Minuten Filmzeit gegenüber dem 20minütigen originalen Auftritt außergewöhnlich lange Konzertsequenz auch eine dem Riefenstahl-Film vergleichbare Funktion in

<sup>77</sup> Statement von Brian Wilson, <https://www.brianwilson.com/melinda> (Abruf 17.04.2025).

<sup>78</sup> Bryan Singer/Dexter Fletcher, BOHEMIAN RHAPSODY (USA/GB 2018).

<sup>79</sup> Christiane Meiser, *Implizite Religion im Musikfilm. Eine Analyse der Medialität von Musik im Film*. Würzburg 2023. Zu den Einspielergebnissen s. dort S. 237.

<sup>80</sup> Mark McCleerey, „Bohemian Normativity. Bohemian Rhapsody and the new Heteronormal“. In: *Film Criticism* 43 (2019) H3. Zit. n. Christiane Meiser, *Implizite Religion im Musikfilm*, S. 238.

<sup>81</sup> Ernst Kris/Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler: Ein geschichtlicher Versuch*. Frankfurt am Main 1995 [1934] (stw; 1202), S. 37.

<sup>82</sup> Christiane Meiser, *Implizite Religion im Musikfilm*, S. 256ff.

der Statuierung von Mercurys Exzeptionalität, der selbst die anderen Bandmitglieder nur noch verwunderte Anerkennung zollen können,<sup>83</sup> nachdem Mercury zuvor noch Abbitte für seine Hybris gegenüber der Band leisten und bekennen musste, dass Band und Star ohneinander nicht sein können. – Forciert ausgedrückt wird auch darin das Verhältnis von Leader/Frontmann/Anführer und Gefolgschaft in einer Weise verhandelt, die man mit Bezug auf den NS-Film als narrative Legitimation des Führungsanspruchs bezeichnen würde. Wo also THE DOORS über die explizite Analogsetzung von Hitler/Schamane/Jim Morrison das destruktive, ‚dionysische‘ Potenzial, welches in der Beherrschung der Massen innewohnt, reflektiert und metafictional mit einer selbstreflexiven Referenz auf McLuhans „The Media is the Message“ aufbricht, erzählt BOHEMIAN RHAPSODY pathetisch die Geschichte eines Heldentriumphs, die in den Leadsänger, Band und Masse symbolisch verschmelzenden Chören von *We are the Champions* gipfelt. Da, wie Meiser bemerkt, die *Live Aid*-Sequenz eine „ästhetische Erfahrung mit und durch Musik“ darstellt, in die das Kinopublikum zudem durch die Spezifik der Kameraführung Grenzen transzendierend mit einbezogen wird,<sup>84</sup> ist eine Identifikation des Kinopublikums mit dieser Heldenverehrung impliziert.

Nun wird der Heroismus der Mercury-Figur allerdings mit einer zusätzlichen Semantik aufgeladen, die als rein filmisches Konstrukt nachweislich nicht den biografischen Fakten entspricht. Bei der Aussprache der Band vor dem Auftritt gibt Mercury seine HIV-Infektion bekannt und mit diesem intradiegetischen Wissen wird das 1985 stattgefundenene Konzert bestritten, wodurch die heroische Inszenierung eine tragische Bedeutungskomponente erhält. Tatsächlich erhielt Freddie Mercury die HIV-Diagnose erst 1987.<sup>85</sup> Meiser spricht in diesem Zusammenhang davon, dass „die historischen Ungenauigkeiten“ einer „narrativen Verdichtung [dienen; M.N.], ein gängiges Vorgehen im Genre des Biopics“.<sup>86</sup> Wurde WALK THE LINE oben noch attestiert, biografische Fakten *auszusparen*, um den Künstler vor seinem ‚caritativen Engagement‘ in den Gefängniskonzerten als unpolitisch erscheinen zu lassen, werden diese hier *gefälscht*, um das Lebensnarrativ mit einer zusätzlichen Bedeutung aufzuladen, die es in der Realität nicht hatte. Denn so ist die Schlussequenz als Triumph eines Sterbenden determiniert und zusätzlich zeichenhaft überhöht. Wohlgermerkt würde in einer der biografischen Metafiktionen dieser Sachverhalt legitim sein, da sich diese als markiert eigenständige Bedeutungskonstrukte gegenüber der referenzialisierten Biografie verhalten. Von einem konventionellen realitätsreferentiellen Biopic wie BOHEMIAN RHAPSODY, das zudem mit der *Live Aid*-Sequenz partiell Szenen von der mimetischen Qualität eines Reenactments enthält, wird das Publikum eine gewisse Faktentreue in zentralen Aspekten erwarten. Möglicherweise war diese „narrative

---

<sup>83</sup> Vgl. Meisner, S. 265.

<sup>84</sup> Ebd.

<sup>85</sup> Vgl. Sassan Niasseri, „Bryan Singer: Bohemian Rhapsody“. In: *Rolling Stone* vom 24. 10.2018. <https://www.rollingstone.de/reviews/queen-bohemian-rhapsody-kritik/> (Abruf 14.04.2025) und Sassan Niasseri, „Darum verheimlichte Freddie Mercury seine AIDS-Erkrankung“. In: *Rolling Stone* vom 20.01.2025. <https://www.rollingstone.de/darum-verheimlichte-freddie-mercury-seine-aids-erkrankung-2253031/> (Abruf 14.04. 2025).

<sup>86</sup> Ebd., S. 238.

Verdichtung“ insofern ‚gut gemeint‘ als Mercury damit als Ikone im Kampf gegen das Virus, vor allem aber um die Anerkennung der Erkrankten erscheinen und darüber auch noch einmal das Wissen um diese Krankheit in das öffentliche Bewusstsein gebracht werden kann. Zudem wird darüber das extradiegetische kulturelle Wissen über dessen AIDS-Tod nur sechs Jahre nach dem Konzert in die Diegese hineinprojiziert. Diesen biografischen Fakt schlicht *nicht* zu thematisieren, weil er aufgrund der Entscheidung für *Live Aid* als Höhe- und Endpunkt außerhalb des erzählten Zeitraumes liegt, wäre der historischen Person und ihrer kulturellen Bedeutung ebenfalls nicht gerecht geworden.

Dennoch verhält es sich nicht so einfach mit diesem Teil der Ikonisierung in *BOHEMIAN RHAPSODY*. Wo *WALK THE LINE* die Krise des Protagonisten monokausal aus dem Ringen um väterliche Anerkennung motiviert, ist zentrales Problem in *BOHEMIAN RHAPSODY* dessen Sexualität.<sup>87</sup> Das betrifft zum einen ganz allgemein Mercurys leitmotivisches Bedürfnis nach Liebe, das in dem als Filmmusik eingesetzten Song *Somebody to love* expliziert wird, zum anderen aber auch seine sexuelle Orientierung und sexuelle Praxis. Nun soll dem Film nicht unterstellt werden, er behandle AIDS als narrative Sanktion für Mercurys Bisexualität, zumal er gegen Ende nach vielfältigen negativen Erfahrungen endlich einen liebevollen Partner findet. Auch dahingehend wirkt die *Live Aid*-Sequenz kulminierend, da hier alle Beziehungen als ‚geordnet‘ erscheinen: diejenige zur Band, zur Mutter, zu seiner Ex-Freundin Mary Austin, dem neuen Partner Jim Hutton und zum Publikum. Weder Band noch Freunde oder Familie behandeln überdies Mercurys sexuelle Orientierung als ein Problem oder etwas ‚nicht Wünschenswertes‘. Dennoch spricht auch Meiser von einer auffallend „heteronormative[n] Darstellung der intradiegetischen Liebesbeziehungen“<sup>88</sup> und es wird durch die filmische Narration suggeriert, dass die HIV-Infektion Folge promisker homosexueller Sexualität sei, da sie derjenigen Lebensphase zugeordnet wird, in der Mercury die homoerotischen Anteile seiner Sexualität erprobt. Zudem sind es ebendiese wechselnden Sexualpartner, die ihn auch mit den Drogen versorgen, die ihn süchtig werden und die Selbstkontrolle verlieren lassen. So lokalisiert der Film die Ursache für Mercurys Lebenskrise und Erkrankung zum Tode in einer Gleichung von heteronormativ als normabweichend aufgefasster ‚Homosexualität‘ + ‚Promiskuität‘ = Drogen + AIDS. Unter dem semiotisch modellbildenden Aspekt dargestellter Welten und Geschichten transportiert diese Korrelation eine bedenkliche filmische Botschaft, einerlei, ob diese intendiert sein mag oder nicht.

Noch während der Dreharbeiten wechselte die Regie des Films von Bryan Singer zu Dexter Fletcher, der gleich im folgenden Jahr das Elton John-Biopic *ROCKETMAN* (GB 2019) veröffentlichte, das mit Elton Johns Homosexualität vergleichsweise unverkrampfter umging. So schreibt Barbara Schweizerhof in einer Rezension vom 24.05.2019:

---

<sup>87</sup> Eingangs ist auch die postmigrantische Herkunft von Einwanderern aus Sansibar ein Thema, das aber nach der Annahme des Künstlernamens und damit einer ‚neuen‘ artifiziellen Identität gegenüber dem Sexualitätsdiskurs vollends in den Hintergrund tritt.

<sup>88</sup> Ebd.

Aber auch wenn *ROCKETMAN* angenehm offen sowohl mit der Homosexualität als auch mit den langen Jahren des Verleugnens, dem daraus resultierenden Selbsthass und der Drogensucht seines Helden umgeht, so merkt man dem Film doch durch und durch an, dass dies eine sanktionierte und mithin desinfizierte Version eines Lebens ist. Elton Johns Ehemann hat Produzentenstatus am Film, und die Geste des „Ich erzähl es, wie es wirklich wahr“ ist in etwa so authentisch wie das Glitzern der Steine auf Elton Johns ausgefallenen Bühnenkostümen.<sup>89</sup>

Ein wesentlicher Unterschied der beiden Filme besteht aber eben darin, dass *BOHEMIAN RHAPSODY* vorgibt, realistisch zu erzählen, während *ROCKETMAN* die Geschichte auf die Sichtweise Elton Johns hin subjektiviert, der seiner Therapiegruppe in einem mit Glitter besetzten Teufelskostüm die eigene Geschichte erzählt. Hier findet sich also insofern eine zusätzliche Ebene der Metaisierung, als es sich um das *Erzählen* einer *autobiografischen Geschichte* in der Geschichte handelt, und zwar als psychologisierte Selbstdarstellung und -rechtfertigung vor der Therapiegruppe. Zudem wird diese markiert im Showoutfit der Bühnenpersönlichkeit eines ‚Teufels‘, der möglicherweise ‚falsch‘ erzählt, um seine Zuhörer zu täuschen, von „Elton Hercules John“ dargeboten<sup>90</sup> und eben nicht als die wahrheitsgetreue Erzählung des ‚wirklichen‘ Reginald Dwight wie der Künstler mit bürgerlichem Namen heißt. Darüber hinaus sind in diesem Film die Grenzen zum Musical fließend, wodurch ‚Leben‘ und ‚Werk‘ ohnehin intradiegetisch diffundieren, was letztlich dazu führt, dass *ROCKETMAN* sich in seinem biografischen Anspruch gar nicht ernst nimmt, sondern sich selbst als Inszenierung ausstellt, wie es auch sein Protagonist mit seinen ausgefallenen Bühnenoutfits tut. „Glitter up your life“ mag aber die gegenüber dem pathetischen Heroismus von *BOHEMIAN RHAPSODY* sympathischere Devise sein.

#### 4.4 Die Normalisierung Bob Dylans in *LIKE A COMPLETE UNKNOWN*

Im Titel des Biopics *LIKE A COMPLETE UNKNOWN* (James Mangold, USA 2024), ein Zitat aus Dylans Song *Like a Rolling Stone* (1965), wird das zum Topos gewordene Image der ‚rätselhaften Identität‘ seines Helden zwar scheinbar aufgegriffen, aber hier darf man diesen im Unterschied zu *I’M NOT THERE* kennenlernen und dem Artist bei der Werkproduktion beiwohnen, ohne dass eine künstlerische oder persönliche Krise sein Genie irritieren könnte. Thomas Blum schreibt dazu:

Es ist eine Szene, die in variiertem Form öfter vorkommt in dem Film:  
Der junge Poet in der Nacht oder am Morgen mit nacktem Ober-

---

<sup>89</sup> Barbara Schweizerhof, „Kritik zu *ROCKETMAN*“. In: *epd film* vom 24.05.2019. <https://www.epd-film.de/filmkritiken/rocketman> (Abruf 14.04.2025).

<sup>90</sup> So stellt sich der Protagonist der Therapiegruppe vor, also mit seinem Künstler- und Starnamen. Dexter Fletcher, *ROCKETMAN* (GB 2019), 0:02.

körper, an der Gitarre herumzupfend, gedankenverloren rauchend, sinnierend, in sein eigenes Genie versunken. Ja, so ist er eben, der Künstler! Wir sehen ihn in all seinen zum Klischee geronnenen Varianten: den kreativen Akustikgitarren-Troubadour im Studio (Dialog der Toningenieure: „Wer schrieb denn diesen Song?“ – „Er hier!“); den stolzen angry young man auf dem Newport Folk Festival, wie er seine Weltveränderungshymne „The Times They are a-Changin’“ vorstellt („Hier is’ was Neues“); den eigensinnigen, störrischen Künstler, der sich 1965 auf der Bühne weigert, seinen Gassenhauer „Blowin’ in the Wind“ zu spielen, und sein Publikum anblafft, dass es sich hier schließlich nicht um ein „Wunschkonzert“ handele; den tapferen, renitenten Dogmenverächter, der die ganze US-Friedens- und Bürgerrechtsbewegung provoziert, indem er den Peace & Love-Teestubentugendbolden zeigt, wie man eine Gitarre unter Strom setzt. Mythisierung ist hier die zentrale filmische Verfahrensweise: das Genie, die Kunst und die Frauen.<sup>91</sup>

Der zeichenhaften Absenz eines identitären ‚Ichs‘ in I’M NOT THERE wird in LIKE A COMPLETE UNKNOWN eine permanente Präsenz des biografierten Subjekts entgegeng gehalten, die den Filmtitel vom ‚vollständig Unbekannten‘ eigentlich ad absurdum führt. Die ‚Unergründlichkeit‘ Bob Dylans scheint dabei lediglich als ein nicht zuletzt aus Marketingsicht offenbar unverzichtbares Mythem aktualisiert. Allerdings unterbleibt eine Annäherung an ‚die wahre Person‘ auch hier, selbst in privaten Kontexten, denn der Film ist völlig der Außenwahrnehmung und Oberfläche seines Protagonisten verhaftet. Unterstellte man dem Film also eine gewollte ‚Poetik der Oberfläche‘, könnten Blums Beobachtungen in diesem Sinne durchaus als konsistente filmische Inszenierungspraxis verstanden werden, der sich die Ideen, Vorstellungen, das Denken und die Gefühle des porträtierten jungen Dylan intendiert verbergen. Möglicherweise ist dieser Sachverhalt aber auch schlicht pragmatischen institutionellen Aspekten geschuldet, da dieses Disney-Movie mit deutscher FSK 6-Freigabe, um ein entsprechendes Rating zu erzielen, gar kein Interesse an tieferen psychischen Motivationen, Widersprüchen und Abgründen der Figur haben kann. So ist etwa die Heroinsucht Dylans in den filmisch behandelten Jahren kein Thema, der gemessen an heutigen Hollywoodregeln größte gezeigte Normverstoß und rebellische Akt bleibt wohl die stets präsente Zigarette. Auch metabiografische Brüche enthält der Film folgerichtig nicht, ein spielerisches Moment selbstreferentieller Spiegelung ergibt sich nur dann, als Dylan mit seiner Partnerin den Bette Davis-Film NOW VOYAGER (Irving Rapper, USA 1942, dt. REISE AUS DER VERGANGENHEIT) rezipiert und er dort als Kinozuschauer das Kinopublikum von LIKE A COMPLETE UNKNOWN direkt ansehend die ‚vierte Wand‘ durchbricht,<sup>92</sup> eine Szene, von der Daniel Kothenschulte, Rezensent der *Frankfurter Rundschau*, übrigens vermutet, dass es sich hierbei um jene

<sup>91</sup> Thomas Blum, „Like A Complete Unknown“, S. 3.

<sup>92</sup> LIKE A COMPLETE UNKNOWN, James Mangold (USA 2024), 0:30 (Timecode basierend auf Kinovorführung UCI Flensburg, 28.03.2025).

handele, die der Regisseur erst auf persönliche Bitte Bob Dylans hinzugefügt habe.<sup>93</sup> Im Kontext intermedialer Bezugnahmen und damit metafictionaler Selbstreflexion in *LIKE A COMPLETE UNKNOWN* könnte auch die betonte Präsenz eben jenes Motorrads wahrgenommen werden, mit dem der *Auteur* Dylan in *I'M NOT THERE* den tödlichen Fake-Unfall zu Filmbeginn hat, der das Werk als Fiktion markiert. Wenn es hier zum rereferentialisierten Signum von Dylans Autonomie wird, mit dem er jenseits von manager- und bandtrossbegleiteten Autofahrten seinen eigenen Wegen folgt, überschreibt es symbolisch das dekonstruktivistische narrative Konstrukt des Vorgängerfilmes.

Die Erzählweise von *LIKE A COMPLETE UNKNOWN* betreffend schreibt wiederum Blum: „Man kann Heldengeschichten auf verschiedene Weisen erzählen, selbst wenn es sich um Antihelden-Geschichten handelt. Doch am Ende wird in Hollywood immer eine sehr biedere Heldengeschichte daraus. So eine wie diese“.<sup>94</sup> Tatsächlich funktionalisiert der Film eine geradlinige Weg-Ziel-Struktur, um die Künstlerwerdung des Helden als Adoleszenzprozess, fokussiert auf die Anfangsphase von der Ankunft in New York 1961 bis zum legendären *Newport Folk Festival* 1965 zu erzählen – Jörg Wimalasena von der *Welt* spricht in diesem Zusammenhang zurecht von „einem schematischen Und-dann-passierte-das-Film“.<sup>95</sup>

Ausgangs- und Endpunkt der Geschichte sind Dylans Krankenhausbesuche bei Woody Guthrie, seinem Idol jener Jahre der Folk-Ära.<sup>96</sup> Beim Antrittsbesuch in der Anfangsszene als junger und noch nicht erfolgreicher Bewunderer hofft Dylan, dass von Woody der „Funke“ auf ihn überspringe. In der Schlusszene, die unmittelbar auf den Newport-Auftritt als narrativem Höhepunkt folgt, und mit dem er bekanntlich den Wandel von einem durch die Folk- und Protestbewegung vereinnahmten Singer/Songwriter zum Rockstar vollzog, erhält er dessen Mundharmonika als Geschenk. Mit der narrativen Klammer um Guthrie – hier zeigt sich also wiederum die mittlerweile konventionalisierte Erzählstruktur des gegenwärtigen Erfolgsbiopics, die bereits in *WALK THE LINE*, *BOHEMIAN RHAPSODY* und *ROCKETMAN* ausgemacht werden konnte, – und der Inszenierung dieser symbolischen Geste macht der Film deutlich, dass Dylan trotz der ‚Elektrifizierung‘ und daraus resultierenden Entrüstung in Newport über seinen Werte- und Imagewandel (und damit trotz seiner eigentlichen künstlerischen Emanzipation vom Mentor) einzig legitimer Erbe dieser amerikanischen Legende politischer Musik sei. Der filmische Konflikt der Figur beschränkt sich entsprechend auf die Vereinnahmung durch eine lediglich noch dem Historischen verhaftete Folkgemeinde,

---

<sup>93</sup> Daniel Kothenschulte, „Das Dylan-Biopic ‚Like a Complete Unknown‘ – Reise in die Vergangenheit“ [sic!], M.N.]. In: *Frankfurter Rundschau Online* vom 19.02.2025. <https://www.fr.de/kultur/tv-kino/das-dylan-biopic-like-complete-unknown-reise-in-die-vergangenheit-93581388.html> (Abruf 30.03.2024). Der Artikel schreibt den Titel des Bette Davis-Filmes falsch.

<sup>94</sup> Thomas Blum, „Like A Complete Unknown“, S. 3.

<sup>95</sup> Jörg Wimalasena, „Die Musik Dylans berührt, sein Film aber nicht.“ In: *Die Welt Online* 27.02.2025. <https://www.welt.de/kultur/kino/article255428568/Bob-Dylan-feiert-Deutschland-Premiere-und-glaenzt-mit-Timothee-Chalamet-als-Hauptdarsteller.html> (Abruf 30.03.2025).

<sup>96</sup> Woody Guthrie ist mit *BOUND FOR GLORY* (Hal Ashby, USA 1976, dt. *THIS LAND IS YOUR LAND*) ein beeindruckendes eigenes Biopic gewidmet, das außerhalb der hier behandelten Thematik steht und daher nicht weiter behandelt werden kann.

die jede künstlerische Erneuerung, Weiterentwicklung und die Überschreitung traditioneller Genregrenzen ablehnt. Durch Guthries Geste erhält Dylans weitere Entwicklung eine höhere Legitimation, sodass er, durch das Krankenhausfenster von seinem Idol und Mentor beobachtet, mit seinem Motorrad in eine neue vielversprechende Zukunft davonknattern kann, die bis zu Grammys, Oscar und Literaturnobelpreis führen wird und damit bis zu höchstmöglichen gesellschaftlich-kulturellen Weihen seines künstlerischen Werkes. *Wo I'M NOT THERE* ein eigenständiges, sicher elitäres, da hoch komplexes und alle Hollywood-Regeln sprengendes Artefakt ist, als Medienprodukt ein verstörender filmischer, rebellisch-subversiver Akt im Biopic-Genre, reduziert *LIKE A COMPLETE UNKNOWN* das biografische Narrativ ganz disneylike auf die Geschichte eines jugendlich-adoleszenten Helden, dem nach künstlerischen Zweifeln höhere Legitimation und Gerechtigkeit durch einen väterlichen Mentor zuteilwerden – die Übergänge zu konventionellen Sportlerfilmen sind hier fließend.

Wohl nicht zuletzt, um für sein früheres Johnny Cash-Biopic, *WALK THE LINE*, Interesse zu wecken, lässt Regisseur Mangold überdies Johnny Cash eine weitere Mentorenfunktion in dieser Entwicklung Bob Dylans zukommen: Nicht nur, dass er dessen Motorrad zaparkt, sodass der junge Held in der Krise am Morgen vor dem Newport Festival nicht die Flucht antreten kann; der seinerseits Genregrenzen sprengende Country-Rebell ermutigt ihn dazu, sein Vorhaben umzusetzen, also im Grunde mit hollywood-konformer und das Dylan-Mythem zugleich negierender plattitüder Botschaft, ‚er selbst zu sein‘. Und auch Cash ist es, der Dylan nach dem Eklat seine eigene akustische Gitarre reicht (Woodys Mundharmonika hat er zu diesem Zeitpunkt bereits leihweise), um dem erzürnten Publikum noch versöhnlich das bekannte und nun bejubelte akustische Set darzubieten. Insbesondere über diese abschließenden Szenen um das Newport-Konzert und Woody Guthrie wird also die Rock'n'Roll-Performance als symbolischer rebellischer Akt des als Rockstar wiedergeborenen Dylan gleichsam entradikalisiert und beschwichtigt. An die Stelle der Verstörung durch *I'M NOT THERE* tritt hier schlichtes lineares Erzählen, Komplexitäts- und Konfliktreduktion sowie das Prinzip der Normalisierung und der Harmonisierung des Protagonisten mit sich selbst und der Gesellschaft – der Glaube an das ‚Ich‘ ist wieder hergestellt, postmoderne Sinnkrisen scheinen überwunden zugunsten einfacher Heldennarrative, das normenersetzende Potenzial in der ‚Idee‘ des ‚Rock‘, für das die ‚Elektrifizierung‘ Dylans in Newport aus heutiger Sicht (nicht von den damaligen Folkies!) üblicherweise angesehen ist, wird reduziert auf eine Performance und ihren Effekt.

\*\*\*

Ebendies erscheint gegenwärtig symptomatisch: Blockbusterbiopics wie *WALK THE LINE*, *BOHEMIAN RHAPSODY*, *ROCKETMAN* und zuletzt *LIKE A COMPLETE UNKNOWN* müssen im Vergleich zu intellektuell-elitären ‚Mindfuckern‘ wie *THE DOORS* und *I'M NOT THERE* zwar als simplifizierend und unterkomplex wahrgenommen werden, verweisen aber andererseits auch auf ein Bedürfnis nach *Geschichten*, die ‚Sinn‘

vermitteln und weniger Fragen aufwerfen, als dass sie narrative Lösungen bieten. ‚Überästhetisierung‘ bedeutet hier eine Tendenz zu Simplifikation, zur Nivellierung von Widersprüchen, die Tilgung von Schmutz und Falten<sup>97</sup> wie überhaupt zur ‚Sauberkeit‘ in ästhetischer wie moralischer Hinsicht und zur Entradikalisierung des normensprengenden ‚dionysischen‘ Potenzials des Stars und des Rock bei linearer und nicht mehr metabiografisch gebrochener Erzählweise: Die biografische Illusion nach Bourdieu wird reetabliert, größtmögliche Ähnlichkeit der Darsteller mit der biografierten Persona und Nachahmung von Gesang, Mimik, Gestik wie überhaupt allen identitären Personenzeichen angestrebt. Damit ist das entmetaisierte Biopic auch Teil des aktuellen Effektkinos, wobei der genretypische Effekt in der *Imitatio* der *Starpersona* und ihrer *Performance* besteht. So bestaunt man die Nachahmung der Konzerte von Johnny Cash, des *Live Aid*-Auftrittes von Freddie Mercury und Queen oder des *Newport Festival*-Konzertes von Bob Dylan durch ihre herausragend talentierten Darsteller.

Die erzählten Geschichten tendieren dabei ex- oder implizit zur Normenvermittlung und zur Mythisierung des Stars: Ersteres, indem normabweichendes Verhalten als nicht-wünschenswert ausgewiesen ist und häufig Läuterungsprozesse dargestellt werden, Letzteres, indem die Exzeptionalität des Stars final bestätigt wird. Das in allen Biopics narrativ verhandelte Problem beruht auf der gemeinschaftlichen Voraussetzung, dass der Ruhm eines Einzelnen zur Verstärkung negativer Persönlichkeitsanteile und somit zur Ausprägung antisozialen Verhaltens führt. Ein markanter Unterschied zwischen den Filmen besteht eben darin, dass die Metabiografien auch dieses negative Potenzial, personeninterne Widersprüche und Konflikte mit der Gesellschaft bei Ausstellung des eigenen künstlerischen Konstruktcharakters dulden oder normabweichendes Verhalten mythisieren, während die re-referentialisierten konventionellen Biopics ihre Artifizialität weitgehend verschleiern und in ideologischer Weise zur Lösung von Krisen neigen, um den Star zu einem soziokulturell respektablen Idol und Vor-Bild zu transzendieren. Im Akt dieser sozialen Reintegration des ‚Rockstars‘ transformiert der ‚Rock‘ zu einem entdionysierten Abbild seiner selbst, einem erstarrten Klischee.

---

<sup>97</sup> Dies kritisiert etwa Blum in *LIKE A COMPLETE UNKNOWN* mit Bezug auf die Darstellung des Greenwich Village und der Figur Johnny Cashes. Vgl. Thomas Blum, „Like A Complete Unknown. Timothée Chalamet als Bob Dylan: Das Genie und die Frauen“. In: *nd-aktuell.de/26.02.2025 /Kultur*, S. 1-4, hier S. 1 bzw. S. 3. <https://www.nd-aktuell.de/artikel/1189355.like-a-complete-unknown-timothee-chalamet-als-bob-dylan-das-genie-und-die-frauen.html> (Abruf 27.03.2025).

Don't criticize what you don't understand, son.  
You never walked in that man's shoes.

Elvis Presley<sup>98</sup>

Im Königreich des Rock and Roll gibt es viele Legenden. Aber nur einen King.<sup>99</sup>

## 5. Epilog: Elvis has left the Building – Dead Elvis

Nach Jarmuschs Film *MYSTERY TRAIN* hat Greil Marcus mit *Dead Elvis* 1991 eine Biografie des toten Elvis als „Chronik einer kulturellen Obsession“ veröffentlicht, die „verfolgt, wie sich viele Menschen angesichts seines Todes in das Abenteuer verwickelt sahen, seine Geschichte neu zu schreiben ... und damit natürlich in erster Linie ihre eigene“.<sup>100</sup> Es ist die Geschichte des Fortlebens von Elvis im kulturellen Gedächtnis, im Andenken der Fans und medialen Repräsentationen. Die Anzahl von drei Biopics über Elvis Presley, allesamt völlig konventionell erzählt, ist überschaubar: *ELVIS – THE KING* (John Carpenter, USA 1979), *ELVIS* (Mini-TV-Serie, James Sadwith, USA 2005) und schließlich *ELVIS* (Baz Luhrmann, USA 2022). Bemerkenswert an Luhrmanns Version ist, dass sie aus der Sicht von Colonel Tom Parker erzählt ist, also des Mannes, der gemeinhin für Elvis' Tragödie verantwortlich gemacht wird, weil er aus dem Rockstar ein „Zirkuspferd“ machte.<sup>101</sup> Das oben festgestellte Prinzip der narrativen Klammer, welches das biografische Erzählen im konventionellen Biopic à la mode umrahmt, wird hier als Rahmen-Binnen-Erzählung aus der Außensicht des Opponenten umgesetzt – eine Strategie, die auch Forman in *AMADEUS* anwandte, als er Mozarts Geschichte aus Salieris Perspektive darstellte. Allerdings inszeniert der Film auch Episoden, bei denen der ‚Colonel‘ nicht anwesend war, was diese als allgemeines Wissen oder Gerüchte über Elvis ausweist, die sich der Erzähler zu eigen macht. Auch hier steht das Prinzip der *Imitatio* des Stars wesentlich im Vordergrund, wie Tobi Müller in *Die Zeit* bemerkt: „Der junge Schauspieler Austin Butler ist in *ELVIS* ein toll trainierter Elvis-Klon. Er hat die Moves drauf, die Knie, die Hüfte, die Lende. Er singt sogar überzeugend, auch der parodierte Akzent aus dem Süden sitzt“.<sup>102</sup>

Das Modell einer Außensicht auf den Star findet sich auch in den Biopics über seine Ehefrau, *ELVIS UND ICH* (TV-Film, Larry Peerce, USA 1988) und *PRISCILLA* (Sofia Coppola, USA 2023), die Elvis zur Nebenfigur machen, letztlich aber auf diesen als den ‚eigentlich‘ interessanten Erzählgegenstand bezogen bleiben. Zwar referieren beide Filme auf die Autobiografie *Elvis and me* (1985) von Priscilla Presley,

<sup>98</sup> Elvis Presley, zit. n. Caroline Cabe, „10 Elvis Presley Quotes To Lift Your Spirits Higher“. *Cowboys & Indians Magazine* vom 22.12.2024. <https://www-cowboysindians/2024/12/10-elvis-presley-quotes-to-lift-your-spirits-higher> (Abruf 17.04.2025).

<sup>99</sup> Chris Columbus, *HEARTBREAK HOTEL* (USA 1988), 0:00.

<sup>100</sup> Greil Marcus, *Dead Elvis. A Chronicle Of A Cultural Obsession*. New York 1991. Hier: Klappentext der deutschen Ausgabe: *Dead Elvis. Meister Mythos Monster*. Hamburg 1993.

<sup>101</sup> Tobi Müller, „Liebling Las Vegas“. *Die Zeit Online* vom 23.06.2022. <https://www.zeit.de/kultur/film/2022-06/elvis-baz-luhrmann-film-rezension/komplettansicht> (Abruf 17.04.2025).

<sup>102</sup> Ebd.

aber Sofia Coppolas Filmtitel indiziert bereits eine Außenperspektive auch auf jene. Ist Priscilla auch Protagonistin und Elvis Nebenfigur, inszeniert sie der ‚leise‘ Film dennoch als Nebenfigur im Leben von Elvis, der frei von Allüren in einer Privatgeschichte ohne die großen Bühnenmomente dargestellt ist. Der Einsatz von Musik beschränkt sich eher auf intradiegetisches Radio- und Plattenhören anderer Künstler und dort, wo Elvis einmal musizierend gezeigt wird, geschieht dies ohne pauschale Ikonisierung, um die magische Aura des Stars in einzelnen Momenten für Priscilla spürbar werden zu lassen. Dies ist sicher der bislang privateste und intimste biografische Elvisfilm, der, indem er Absenz und Präsenz des Stars und Geliebten auf der zwischenmenschlichen Ebene aushandelt, gerade durch die große Nähe zu den Figuren eine Distanznahme im Zuschauen erzwingt.

Neben den eigentlichen Biopics existiert aber schließlich eine Anzahl von Filmen, die eine hier noch nicht behandelte Ebene der biografischen Metafiktion repräsentieren, indem sie Elvis zum Helden vollständig fiktionaler Geschichten machen: HEARTBREAK HOTEL (Chris Columbus, USA 1988) etwa erzählt davon, dass der jugendliche Johnny 1972 Elvis in seine Kleinstadt entführt, um seiner Mutter den Herzenswunsch, einmal den King zu treffen, zu erfüllen. Wider Erwarten profitieren alle Beteiligten von der Situation, denn Elvis findet wieder neue Motivation, Anschluss an die Jugend und zurück zum Rock’n’Roll, für Johnny wird er zum Mentor in Musik- und Liebesdingen und mit der Mutter ergibt sich eine zarte Liaison auf Zeit, bis der Star mit Bedauern wieder seinen Konzertverpflichtungen nachkommen und abreisen muss. HEARTBREAK HOTEL statuiert so auch den Elvis der Entertainer-Ära in jeder Beziehung als den ‚wahren‘ King, insbesondere gegenüber der Jugend, die zu dieser Zeit zu seinen orchestral überproduzierten Songs und dem Jumpsuit-Look eigentlich keinen Zugang mehr findet.

ELVIS LEBT! NICHT TOT, NUR UNDERCOVER (Steve Balderson, USA 2016) spielt als biografische Metafiktion mit dem Mythos um Elvis‘ Fortleben nach einem lediglich inszenierten Tod. Der Film greift wie schon ZUVOR ELVIS MEETS NIXON (Allan Arkush, USA/Kanada 1997) und im selben Jahr ELVIS & NIXON (Liza Johnson, USA 2016) das historisch belegte Angebot Elvis‘ an den Präsidenten auf, als Federal Agent für das *Bureau of Narcotics and Dangerous Drugs* (BNDD) tätig zu werden, dies allerdings nicht in komödiantischer Weise, sondern dramatischer Form. Der Star wird nach Drohungen der Mafia unter neuer Identität in ein Zeugenschutzprogramm aufgenommen, das ihn sowohl von seiner Familie, von Graceland, als auch von seinem Starstatus vollständig isoliert. So geht der Film auch der Frage nach, wie ein sichtbar gealterter Elvis unerkannt ein gewöhnliches Leben entledigt von Ruhm und Reichtum führen würde.

Die Existenz solcher Filme belegt, dass der Mythos des originären Rockstars ‚Elvis Presley‘ noch heute produktiv ist und diesem eine Vielzahl an Narrationstypen von der Adoleszenz- bis zur Verschwörungsgeschichte angelagert werden kann. Auch wenn sein früher Tod dazu verlockt haben mag, seine Geschichte fiktional weiterzuspinnen, gibt es Vergleichbares von anderen jung verstorbenen Rockikonen wie John Lennon, Brian Jones, Jim Morrison und Kurt Cobain nicht. Ein ähnlich produktives mediales Eigen- und Fortleben lässt sich lediglich noch in Bezug auf Hitler zwischen Chaplin, STAR WARS, INDIANA JONES, Dystopien wie Ro-

bert Harris' *Fatherland* und Satiren wie *Er ist wieder da* und MEIN FÜHRER – DIE WIRKLICH WAHRSTE WAHRHEIT ÜBER ADOLF HITLER feststellen, was indiziert, dass in diesen Fällen eine kulturell als gesteigert interpretierte Exzeptionalität des historischen Individuums gilt, die sich aus dem Grad seiner Modellhaftigkeit speist – im ersten Fall letztlich als Inkorporation des amerikanischen Traums eines Aufstiegs aus ärmlichsten Verhältnissen zu beispiellosem Ruhm, im zweiten als Abzieh- und Zerrbild des Bösen. Mit der Korrelation beider Images spielt denn auch der Name der Band *Elvis Hitler*, über die Craig Lee von der *Los Angeles Times* schreibt: „A canny, icon-bashing name still capable of shock appeal, Elvis Hitler suggests all kinds of satirical possibilities“.<sup>103</sup> Das Cover der Death-Ride-69-EP *Elvis Christ* (1988) zeigt Elvis gar mit Dornenkrone<sup>104</sup> und in Alan Parkers Film *THE COMMITMENTS* (IRE/GB 1991) über eine fiktive irische Soulband, rangiert Elvis' Bildnis im heimischen Wohnzimmer über dem Papst (vgl. Abb. 8).



**Abb. 8 und 9:** Elvis über Papst in *THE COMMITMENTS*; strafender Elvis in *ELVIS HAS LEFT THE BUILDING*<sup>105</sup>

Auch wenn Greil Marcus Elvis Presleys Vita in obigem Zitat als ein Klischee beschreibt, ist sie das erst geworden, weil sie ein offenbar großes kulturelles imaginäres Potenzial aufweist und er, wie Bruce Springsteen sagt, die „Tür aufgemacht hat“. Der Film *ELVIS HAS LEFT THE BUILDING* (Joel Zwick, GB 2004) zeigt jedenfalls, wie jener mit bloßen Nachahmern ohne eigenen künstlerischen Auftrag verfährt, wenn Elvis am nächtlichen Sternenhimmel über einem landesweiten Treffen seiner Imitatoren als strafender Gott erscheint, der alle mit einem Blitz aus seiner E-Gitarre auslöscht (vgl. Abb. 9). Wo Jarmusch eine von Gott verlassene Welt ohne Elvis zeigte, in der jener lediglich noch als untoter Wiedergänger erschien, präsentiert *ELVIS HAS LEFT THE BUILDING* in satirischer Überspitzung filmischer Mythisierungen die Apotheose des ‚Superstars‘ und sein Eingreifen in den Weltenlauf gemäß der Losung „Du sollst Dir kein Bildnis machen“ oder in der Sprache des Films: „The Image is one thing, the human being is another“.<sup>106</sup>

<sup>103</sup> Craig Lee, „Pop Music Reviews: Elvis Hitler jabs at Trash Culture“ In: *Los Angeles Times* vom 26.07.1986. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1989-07-26-ca-315-story.html> (Abruf 18.04.2025).

<sup>104</sup> Siehe Greil Marcus, *Dead Elvis*, S. 5.

<sup>105</sup> Abb. 8: Alan Parker, *THE COMMITMENTS* (IRE/GB 1991), eigener Screenshot (0:12); Abb. 9, Joel Zwick, *ELVIS HAS LEFT THE BUILDING* (GB 2004), eigener Screenshot (1:19).

<sup>106</sup> Ebd., 0:20.

**Filme (chronologisch)**

TRIUMPH DES WILLENS. Leni Riefenstahl (D 1935).  
WEN DIE GÖTTER LIEBEN. Kurt Hartl (D 1942).  
PAT GARRETT AND BILLY THE KID. Sam Peckinpah (USA 1973).  
BOUND FOR GLORY. Hal Ashby (USA 1976, dt. THIS LAND IS YOUR LAND).  
AMADEUS. Miloš Forman (USA 1984).  
ELVIS UND ICH. Larry Peerce (USA 1988).  
HEARTBREAK HOTEL. Chris Columbus (USA 1988).  
MYSTERY TRAIN. Jim Jarmusch (USA 1989).  
THE COMMITMENTS. Alan Parker (IRE/GB 1991).  
THE DOORS. Oliver Stone (USA 1991).  
ELVIS MEETS NIXON. Allan Arkush (USA/Kanada 1997).  
PAUL IS DEAD. Hendrik Handloegten (D 2000).  
SCHOOL OF ROCK. Richard Linklater (USA 2003).  
8 MILE. Curtis Hanson (USA 2003).  
ELVIS HAS LEFT THE BUILDING. Joel Zwick (GB 2004).  
RAY. Taylor Hackford (USA 2004).  
ELVIS. James Sadwith (USA 2005).  
LAST DAYS. Gus Van Sant (USA 2005).  
WALK THE LINE. James Mangold (USA 2005).  
ONCE. John Carney (IRE 2006).  
CONTROL. Anton Corbijn (UK 2007).  
I'M NOT THERE. Todd Haynes (USA 2007).  
LA VIE EN ROSE. Olivier Dahan (F 2007).  
WALK HARD – THE DEWEY COX STORY. Jake Kasdan (USA 2007).  
FRAKTUS – DAS LETZTE KAPITEL DER MUSIKGESCHICHTE. Lars Jessen (D 2012).  
INSIDE LLEWYN DAVIS. Ethan & Joel Coen (USA 2013).  
LOVE & MERCY. William Pohlad (USA 2014).  
ELVIS LEBT! Steve Balderson (USA 2016).  
ELVIS & NIXON. Liza Johnson (USA 2016).  
BOHEMIAN RHAPSODY. Bryan Singer / Dexter Fletcher (USA/GB 2018).  
A STAR IS BORN. Bradley Cooper (USA 2018).  
ROCKETMAN. Dexter Fletcher (GB 2019).  
BARBIE. Greta Gerwig (USA 2023).  
ELVIS. Baz Luhrman (USA 2023).  
PRISCILLA. Sofia Coppola (USA 2023).  
SISI & ICH. Frauke Finsterwalder (D 2023).  
BACK TO BLACK. Sam Taylor-Johnson (USA/GB 2024).  
LIKE A COMPLETE UNKNOWN. James Mangold (USA 2024).  
DIE RÜCKKEHR DES KINGS – DER AUFSTIEG UND FALL VON ELVIS PRESLEY. Jason Hehir (USA 2024).

## Literatur

- Barthes, Roland. „Der Tod des Autors“. In: Roland Barthes, *Das Rauschen der Sprache*. Frankfurt am Main 2005 (es 1695), 57-63.
- Barthes, Roland. *Über mich selbst*. Frankfurt am Main 1978.
- Battafarano, Italo Michele. „Goethes ‚Italienische Reise‘ – Quasi ein Roman. Zur Literarizität eines autor-referentiellen Textes“. In: G. Scherer/B. Wehrli (Hgg.). *Wahrheit und Wort. Festschrift für Rolf Tarot zum 65. Geburtstag*. Bern u.a.: 1996, 27-48.
- Bourdieu, Pierre. „Die biographische Illusion“. In: *Bios 1;1990*, 75-81.
- Braun, Peter/Bernd Stiegler. „Die Lebensgeschichte als kulturelles Muster“. In: Diess. (Hgg.). *Literatur als Lebensgeschichte. Biographisches Erzählen von der Moderne bis zur Gegenwart*. Bielefeld 2012, 9-20.
- Custen, George F. *Bio/Pics. How Hollywood constructed public History*. New Brunswick, New Jersey 1992.
- Dali, Salvador. *So wird man Dali*. Wien 1974.
- Decker, Jan-Oliver. *Madonna. Where's that Girl? Starimage und Erotik im medialen Raum*. Kiel 2005.
- Detering, Heinrich. *Bob Dylan*. Stuttgart 2007.
- Distelmeyer, Jan. „‚Du bist ein Dichter und kein Rockstar‘. Der Mythos Jim Morrison in Oliver Stones *The Doors*“. In: Bernd Kiefer/Marcus Stiglegger (Hgg.). *Pop & Kino: Von Elvis zu Eminem*. Mainz 2004, 195-211.
- Dobler, Franz. *The Beast in me. Johnny Cash und die seltsame und schöne Welt der Countrymusik*. München <sup>6</sup>2004.
- Fiedler, Leslie. „Überquert die Grenze, schließt den Graben!“ In: Uwe Wittstock (Hg.). *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*. Leipzig 1994, 14-39.
- Foucault, Michel. „Was ist ein Autor?“ In: Ders., *Schriften zur Literatur*. Frankfurt am Main 1988, 7-31.
- Gräf, Dennis/Stephanie Großmann/Peter Klimczak/Hans Kraß/Marietheres Wagner. *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg 2011 (Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik; 3).
- Großmann, Stephanie. „Musik im Film“. In: *Zeitschrift für Semiotik 30/3-4*. 2008, 293-320.
- Honneth, Axel/Peter Kemper/Richard Klein (Hgg.). *Bob Dylan. Ein Kongreß. Ergebnisse des internationalen Bob Dylan-Kongresses 2006*. Frankfurt am Main <sup>3</sup>2016.
- Kris, Ernst/Otto Kurz. *Die Legende vom Künstler: Ein geschichtlicher Versuch*. Frankfurt am Main 1995 [1934] (stw; 1202).
- Kuhn, Marcus. „Biopic“ In: Marcus Kuhn/Irina Scheidgen/Nicola Valeska Weber (Hgg.). *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*. Berlin, Boston 2013, 213-239.
- Lejeune, Philippe. *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt am Main 1994.
- Lotman, Jurij M. *Die Struktur literarischer Texte*. München. <sup>4</sup>1993.

- McCleerey, Mark. „Bohemian Normativity. Bohemian Rhapsody and the new Heteronormal“. In: *Film Criticism* 43 (2019) H3.
- Marcus, Greil. *Dead Elvis. Meister Mythos Monster*. Hamburg 1993.
- Marcus, Greil. *Mystery Train. Der Traum von Amerika in Liedern der Rockmusik*. Hamburg 1994.
- Meiser, Christiane. *Implizite Religion im Musikfilm. Eine Analyse der Medialität von Musik im Film*. Würzburg 2023 (Film – Medium – Diskurs; 123).
- Mittermayer, Manfred/Patric Blaser u.a. (Hgg.). *Ikonen, Helden, Außenseiter. Film und Biographie*. Wien 2009.
- Nies, Martin. „Short Cuts. Funktionen und Semantiken alternierenden multifokalierten Erzählens in Literatur und Film der Gegenwart“. In: Moritz Baßler/Martin Nies (Hgg.). *Short Cuts. Ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie*. Marburg 2018, 21-38.
- Nies, Martin. *Venedig als Zeichen: Literarische und mediale Bilder der „unwahrscheinlichsten der Städte“ 1787-2013*. Marburg 2014.
- Nies, Martin. „Strawberry Fields – Cranberry Sauce: Das Spiel mit Zeichen aus der Popkunstwelt der Beatles in Hendrik Handloegtsens Film PAUL IS DEAD“. In: Thomas Barth, Christian Betzer u.a. (Hgg.). *Mediale Spielräume*. Marburg 2005, 67-76.
- Nietzsche, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. In: Ders., *Werke* Bd. I, Darmstadt 1997, 7-134.
- Nünning, Ansgar. „Narrative und selbstreflexive Strategien (post-)moderner fiktionaler Metabiographien“. In: Peter Braun/Bernd Stiegler (Hgg.). *Literatur als Lebensgeschichte. Biographisches Erzählen von der Moderne bis zur Gegenwart*. Bielefeld 2012, 309-348.
- Nünning, Ansgar. *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Bd. 2: Erscheinungsformen und Entwicklungstendenzen des historischen Romans in England seit 1950*. Trier 1995.
- Petras, Ole. *Wie Popmusik bedeutet. Eine synchrone Beschreibung popmusikalischer Zeichenverwendung*. Bielefeld 2011.
- Schmitt, Dominik. „The Man who wasn't Bob Dylan“ – Spiegelungs- und Abgrenzungstechniken in *Inside Llewyn Davis*. In: Dominik Schmitt/Stephanie Blum (Hgg.). „Sorry, you just got Coened“. *Das postmoderne Kino der Coen Brothers*. Würzburg 2015.
- Taylor, Henry M. *Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System*. Marburg 2002.
- Titzmann, Michael. „Die ‚Bildungs‘-/Initiationsgeschichte der Goethe-Zeit und das System der Altersklassen im anthropologischen Diskurs der Epoche“. In: Lutz Danneberg/Friedrich Vollhardt (Hgg.). *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Tübingen, 7-64.
- Wegscheider, Michael. *Genie und Mythos: Der heroische Künstlertyp und seine Ästhetisierung im NS-Film. Dargestellt am Beispiel der Filme Friedrich Schiller – TRIUMPH EINES GENIES von Herbert Maisch und WEN DIE GÖTTER LIEBEN von Karl Hartl*. München 1993 (unv. Manuskript).
- Wenzel, Knut (Hg.). *Code of the Road. Dylan interpretiert*. Stuttgart 2013.

Winkler-Mayerhöfer, Andrea. *Starkult als Propagandamittel. Studien zum Unterhaltungsfilm im Dritten Reich*. München 1992.

### Internetquellen

- Blum, Thomas. „Like A Complete Unknown. Timothée Chalamet als Bob Dylan: Das Genie und die Frauen“. In: *nd-aktuell.de/26.02.2025/Kultur*, S. 1-4, hier S. 3. <https://www.nd-aktuell.de/artikel/1189355.like-a-complete-unknown-timothee-chalamet-als-bob-dylan-das-genie-und-die-frauen.html> (Abruf 27.03.2025).
- Borcholte, Andreas. „Der Anti-Dylan“. In: *Spiegel Online* vom 01.12.2013. <https://www.spiegel.de/kultur/kino/coen-film-inside-llewyn-davis-odyssee-eines-folksaengers-a-936431.html> (Abruf 31.03.2025).
- Cabe, Caroline. „10 Elvis Presley Quotes To Lift Your Spirits Higher“. *Cowboys & Indians Magazine* vom 22.12.2024. <https://www-cowboysindians/2024/12/10-elvis-presley-quotes-to-lift-your-spirits-higher> (Abruf 17.04.2025).
- Ferrier, Aimee. „How Friedrich Nietzsche influenced The Doors frontman Jim Morrison“. In *Far Out Magazine* vom 22.11.2023. <https://faroutmagazine.co.uk/how-friedrich-nietzsche-influenced-the-doors-frontman-jim-morrison/> (Abruf 20.04.2025).
- Keppeler, Christina. *Fare Thee Well, Myself! – Identitäts(de)konstruktion in den postmodernen Musikerfilmen I'M NOT THERE und INSIDE LLEWYN DAVIS*. In: *VZKF Student Research Papers*, hrsg. v. Martin Nies; No. 3/2018 (<http://www.kultursemiotik.com/nachwuchsportal/student-research-papers/no-3-2018/>), S. 42ff. (Abruf 27.03.2025).
- Kothenschulte, Daniel. „Das Dylan-Biopic ‚Like a Complete Unknown‘ – Reise in die Vergangenheit“. In: *Frankfurter Rundschau Online* vom 19.02.2025. <https://www.fr.de/kultur/tv-kino/das-dylan-biopic-like-complete-unknown-reise-in-die-vergangenheit-93581388.html> (Abruf 30.03.2024).
- Lee, Craig. „Pop Music Reviews: Elvis Hitler jabs at Trash Culture“. In: *Los Angeles Times* vom 26.07.1986. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1989-07-26-ca-315-story.html> (Abruf 18.04.2025).
- Müller, Tobi. „Liebling Las Vegas“. *Die Zeit Online* vom 23.06.2022. <https://www.zeit.de/kultur/film/2022-06/elvis-baz-luhrmann-film-rezension/komplettansicht> (Abruf 17.04.2025).
- Niasseri, Sassan. „Bryan Singer: Bohemian Rhapsody“. In: *Rolling Stone* vom 24.10.2018. <https://www.rollingstone.de/reviews/queen-bohemian-rhapsody-kritik/> (Abruf 14.04.2025).
- Niasseri, Sassan. „Darum verheimlichte Freddie Mercury seine AIDS-Erkrankung“. In: *Rolling Stone* vom 20.01.2025. <https://www.rollingstone.de/darum-verheimlichte-freddie-mercury-seine-aids-erkrankung-2253031/> (Abruf 14.04.2025).

- Nies, Martin. „Die struktural-semiotische Analyse von Literatur und Film. Theoretisch-methodologische Grundzüge“. In: Martin Nies, *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik, SKMS| Open Access Papers 2/2023*.  
[https://www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2024/05/SKMS-Open-Access-Papers\\_Nies\\_Die-struktural-semiotische-Analyse-von-Literatur-und-Film.pdf](https://www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2024/05/SKMS-Open-Access-Papers_Nies_Die-struktural-semiotische-Analyse-von-Literatur-und-Film.pdf) (Abruf 07.04.2025).
- Osborn, Bill. „The Doors to Dionysos: The Nietzschean Jim Morrison“, <http://the-nietzscheanjimmorrison.blogspot.com/2011/01/doors-to-dionysos-nietzschean-jim.html> (Abruf 20.04.2025).
- Schleeh, Greta Maria. *Weiblichkeitskonstruktion in Greta Gerwigs BARBIE – Ein feministisches Statement im Kontext kommerzieller Popkultur*. In: Martin Nies (Hg.): *VZKF Student Research Papers*. No. 12/2024. [https://www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2024/09/VZKF\\_SRP\\_No.12-2024\\_Schleeh\\_Weiblichkeitskonstruktion-in-Greta-Gerwigs-BARBIE.pdf](https://www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2024/09/VZKF_SRP_No.12-2024_Schleeh_Weiblichkeitskonstruktion-in-Greta-Gerwigs-BARBIE.pdf) (Abruf 07.04.2025).
- Schweizerhof, Barbara. „Kritik zu Rocketman“. In: *epd film* vom 24.05.2019. <https://www.epd-film.de/filmkritiken/rocketman> (Abruf 14.04.2025).
- Wilson, Brian. „Statement from Brian Wilson.“ <https://www.brianwilson.com/melinda> (Abruf 17.04.2025).
- Wimalasena, Jörg. „Die Musik Dylans berührt, sein Film aber nicht.“ In: *Die Welt Online* 27.02.2025. <https://www.welt.de/kultur/kino/article255428568/Bob-Dylan-feiert-Deutschland-Premiere-und-glaenzt-mit-Timothee-Chalamet-als-Hauptdarsteller.html> (Abruf 30.03.2025).
- Matthias Wohlrab. „Sternstunde im Speisesaal: Legendäres Knastkonzert von Johnny Cash“. In: *Der Spiegel online*. <https://www.spiegel.de/geschichte/johnny-cash-das-legendaere-knast-konzert-im-folsom-prison-a-1186187.html> (Abruf 10.04.2025).



## *Abgesang*





# Architekturen des Sehens. Nachruf auf den Filmpalast

Wolfgang Struck

## 1. Prolog

Als das *Tower Theatre* 1927 öffnete, war es mit knapp eintausend Plätzen eines der kleineren Kinos am Broadway von Los Angeles. Zwar musste es sich mit seiner von dem Kino-Architekten S. Charles Lee entworfenen neobarocken Ästhetik und einem der Pariser Oper nachempfundenen Foyer nicht hinter seinen weit größeren Nachbarn verstecken, aber der Kinosaal selbst war vergleichsweise schlicht: Statt Orchestergraben gab es nur eine mit einem Fahrstuhl versenkbare Wurlitzer-Orgel, und keine tiefe Bühne trennte Zuschauerraum und Leinwand. Technisch jedoch übertraf es seine Konkurrenten. Es war nicht nur das erste Kino mit einer Klimaanlage, sondern es konnte auch als erstes Tonfilme spielen, und zwar in allen damals noch im Experimentalstadium befindlichen Tonsystemen. Die – relative – räumliche Schlichtheit sollte Filmenthusiasten ansprechen, denen die an den größeren Häusern übliche Anreicherung des Filmprogramms mit allerlei Unterhaltungskünsten und einer überbordenden Dekoration zu viel wurde. Ein Kino, wie die *Los Angeles Times* schrieb, „for those who like their movies straight, minus all vaudevillian extras”.<sup>1</sup>

Was hier formuliert wird, ist das Programm jener *Black Box*, als die das Kino im 20. Jahrhundert fungiert. Es war zuerst die psychoanalytische Filmtheorie der 1970er Jahre, die diese spezifische dispositive Anordnung analysiert und theoretisiert, vor allem aber kritisiert hat. Die – als männlich gedachten – Zuschauer, „who like their movies straight“, erscheinen als Täter-Opfer einer Konstellation, in der im verdinglichenden, fetischisierenden, unterwerfenden Blick aus dem Dunkel des Zuschauerraums auf die auf der Leinwand ausgestellten und allein schon durch die apparative Anordnung sexualisierten Körper voyeuristische Lust und damit die Verbindung von Sexualität und Macht eingeübt und ausagiert wird: „The cinema satisfies a primordial wish for pleasurable looking, but it also goes further, developing scopophilia in its narcissistic aspect.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *L.A. Times*, Oct 9, 1927 [https://losangelestheatres.blogspot.com/2017/09/tower-theatre.html; 10.4.2025].

<sup>2</sup> Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema". In: Philip Rosen (Hg.), *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York 1986, S. 198-209, hier S. 201.

Unabhängig davon, ob man sich der psychoanalytischen Perspektive anschließen mag, finde ich die Wendung von der Analyse einzelner Filme oder Filmkorpora zur Betrachtung des Ortes ihrer Rezeption anregend – gerade angesichts einer Situation, in der sich diese Rezeption zerstreut hat, und „those who like their movies straight“ erneut in die Defensive geraten sind.

Im Blick auf das Kino lässt sich, so möchte ich einem Vorschlag der Schriftstellerin Esther Kinsky folgend argumentieren, das Sehen als Kulturtechnik beschreiben. Eine immer wieder kolportierte Urszene der Kulturtechnikforschung beginnt tatsächlich im Kino: Marcel Mauss berichtet in einem 1934 gehaltenen Vortrag von einem Krankenhausaufenthalt in New York, bei dem ihm der eigentümliche Gang der Krankenschwestern aufgefallen war. Bei der Überlegung, wo er ein ähnliches Bewegungsmuster gesehen hatte, kommt er schließlich auf das Kino:

Eine Art Erleuchtung kam mir im Krankenhaus. Ich war krank in New York. Ich fragte mich, wo ich junge Mädchen gesehen hatte, die wie meine Krankenschwestern gingen. Ich hatte genug Zeit, darüber nachzudenken. Ich fand schließlich heraus, daß es im Kino gewesen war. Nach Frankreich zurückgekehrt, bemerkte ich vor allem in Paris die Häufigkeit dieser Gangart; die jungen Mädchen waren Französinen und gingen auch in dieser Weise. In der Tat begann die amerikanische Gangart durch das Kino bei uns verbreitet zu werden. [...] Also gibt es ebenso eine Erziehung zum Gehen.<sup>3</sup>

Gehen, so schließt Mauss, ist weder eine rein individuelle noch allein eine natürliche, angeborene Tätigkeit. Es entsteht, wie auch andere Bewegungsmuster, im Zusammenspiel von technischen Medien, sozialen Systemen und Körpern. Und das macht die Techniken des Körpers zu Kulturtechniken: Kulturtechniken sind Techniken, in denen materielle und symbolische Dimensionen, Dinge und Zeichen, sich auf untrennbare Weise überlagern.

Esther Kinsky überträgt das auf das Sehen: „Sehen ist eine Fertigkeit, die man erlernt“.<sup>4</sup> Blicke aus dem Fenster, durch das Fernglas und den Sucher der Fotokamera treiben diesen Lernprozess an, üben ein, durch den gerahmten Blick, die Selektion und Kombination von Fragmenten, aus dem, was vorhanden ist, Sinn zu erzeugen. Das Kino schließt daran an, erweitert aber zugleich die Perspektive:

Denn wichtig waren nicht nur die Filme, sondern auch der Ort. Das, was sich auf der Projektionsfläche entfaltete, war unweigerlich an diesen Raum gebunden, an das Dunkel mit Ausblick in eine Welt, die, wie wohl kadriert, größer als die eigene, von anderen Grenzen bestimmte.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Marcel Mauss, „Die Techniken des Körpers“. In: Ders, *Soziologie und Anthropologie*, Bd. 2. Frankfurt/M. 1989, S. 199-209, hier S. 202.

<sup>4</sup> Esther Kinsky, *Weiter Sehen*. Berlin 2023, S. 10.

<sup>5</sup> Ebd., S. 17.

Mit *Weiter Sehen* hat Kinsky den Kulturtechniken des Sehens ein eigenes Buch gewidmet. Ohne das explizit zu machen, ist das auch eine Revision der psychoanalytischen Filmtheorie. Vor allem aber ist es der Versuch einer Positionsbestimmung:

Das Kino war der Schauplatz eines Jahrhunderts. Heute scheiden sich die Geister am Verhältnis zu diesem Ort. Warum Kino? Filme stehen in anderen Formaten zur Verfügung, die Black Box des Zuschauerraums, die den Rahmen schuf, wir nur noch von wenigen als notwendiger Ort des Sehens empfunden, das Beharren auf dem Filmerleben im Kino gelegentlich sogar als elitär abgetan. Als ginge es doch nur um das Was. Und nie mehr um das Wie.<sup>6</sup>

## 2. *Weiter Sehen*: Esther Kinskys Kinotraum

„Was war natürlicher als ein großes Kino an einem gottverlassenen Ort der verirrten, verworfenen, verspielten und ausgedienten Szenen?“<sup>7</sup>

Auf einer Reise durch den Südosten Ungarns, in einem Dorf, das einmal eine Kleinstadt war, seit dem Zusammenbruch des Sozialismus aber mit zwei Dritteln der Einwohner:innen auch den Status als Stadt verloren hat, entdeckt die Erzählerin von *Weiter Sehen* ein leerstehendes Kino. Sie verliebt sich in das für den Ort nicht nur erstaunlich große, sondern im Stil der sozialistischen Moderne auch architektonisch anspruchsvolle Gebäude – „eine Präsenz, die alles in den Schatten stellte“ –,<sup>8</sup> kauft es schließlich und nimmt es, liebevoll renoviert, aber mit störanfälligen Projektoren, wieder in Betrieb.

Es ist ein Kampf gegen die Geschichte. *Weiter Sehen* ist 2023 erschienen, die Handlung spielt etwa zwei Jahrzehnte früher, Mitte der 2000er Jahre, als das pandemische Kinosterben längst auch den ehemaligen Ostblock erreicht hatte. „Niemand geht mehr ins Kino“, erklärt eine Nachbarin der Erzählerin in Budapest: „Wenn man am Kino gesehen wird, meinen alle, man hätte kein Geld für einen Fernseher. Oder ein Videogerät“.<sup>9</sup> Und was in der Großstadt gilt, bewahrheitet sich auch in der Provinz. Nur die ersten Vorstellungen im wiedereröffneten Kino sind einigermaßen gut besucht, meist von älteren Leuten mit nostalgischen Erinnerungen an die Zeit, als das Kino noch der soziale Mittelpunkt des Ortes war und neue Filme lang erwartete Ereignisse. Die Älteren erinnern sich zwar an Klassiker, noch einmal sehen möchten sie sie aber genauso wenig wie neue Filme. Nach einigen Wochen bleibt die Erzählerin allein im Saal.

Ein Jahr dauert das scheiternde Kino-Experiment. *Weiter Sehen* erzählt davon nicht kontinuierlich, sondern unterbrochen durch Rückblenden in die Geschichte

---

<sup>6</sup> Ebd., S. 10.

<sup>7</sup> Ebd., S. 33.

<sup>8</sup> Ebd., S. 54.

<sup>9</sup> Ebd., S. 58.

des Kinos (des *einen* im ungarischen Tiefland, der vielen, die die Erzählerin kennengelernt hat und schließlich des Kinos überhaupt) sowie durch essayistische Passagen, die eine Theorie des Sehens entwerfen. Aber auch die Geschichte um Kauf, Renovierung und letztlich scheiternden Betrieb des Kinos wird nicht chronologisch präsentiert, sondern in zeitlichen und räumlichen Sprüngen, die Erlebnisse in Budapest mit den Ereignissen im namenlos bleibenden Dorf kontrastieren. Dass das Buch, das dem Titel *Weiter Sehen* keine paratextuelle Genrezuordnung hinzufügt, an einen „Ort der verirrt, verworfenen, verspielten und ausgedienten Szenen“ führt, kann man durchaus auch als eine Selbstbeschreibung lesen. Präsentiert wird eine Sammlung von Szenen.

Deren achronologischer und narrativ nur schwach motivierter Folge entspricht eine eigentümliche Mischung aus hyperrealistisch geschilderten Details und überraschenden Leerstellen. Man erfährt, dass die Erzählerin nach längeren Aufenthalten in London, Warschau und Wien nun in Budapest lebt, man erfährt auch, wo dort ihre Lieblingskinos waren und welche Filme sie gesehen hat. So lässt sich etwa das „alte Everyman in Hampstead“<sup>10</sup> ohne Mühe finden. Der ungarische Schauplatz dagegen bleibt namenlos, und die mäandernde Anreise lässt sich auf keiner Karte nachvollziehen. Auch die Fotos, die den Textfluss unterbrechen, geben nicht Namen und Lage des Ortes preis, den die Erzählerin nach dem Schriftzug an der Kinofassade „Mozi-Dorf“ tauft. Mozi aber ist kein Name, sondern das gebräuchliche ungarische Wort für Kino, das also auch nur generisch benannt wird und sich namen- und koordinatenlos im Vagen einer weiten Landschaft verliert. Namenlos bleibt schließlich auch die Erzählerin – nicht einmal, dass es sich um eine Frau handelt, lässt sich mit Sicherheit behaupten. Und man erfährt nicht, was sie außer häufigen Kinogängen und dem Sprachstudium in Polen auf den Stationen ihres Lebens getan hat, wovon sie lebt, woher das Geld stammt, mit dem sie das Kino kauft, einige Leute bezahlt, die ihr bei der Renovierung helfen, und einige Monate lang auch einen Vorführer, der die gemieteten Filme zeigt, die außer ihr niemand sehen will. Es scheint nahezuliegen, solche Leerstellen mit der Biographie der Autorin zu füllen: Kinsky hat an den genannten Orten gelebt, arbeitet als Übersetzerin englischer, russischer und polnischer Literatur und schreibt und veröffentlicht Gedichte, Erzählungen und Romane. Und sie verbringt einen Teil ihres Lebens in der ungarischen Kleinstadt Batonya, wo sie auch eine zeitlang ein Kino betrieben hat – das Kino, das auf den Fotos im Buch zu sehen ist. Das Geld für das Kino-Experiment würde also auf dem deutschen Buchmarkt verdient, auf dem dann auch das Buch über das Kino-Experiment erscheint.

Aber, abgesehen davon, dass der Text eine solche autofiktionale Lesart an keiner Stelle nahelegt, verfehlt die Identifikation von autodiegetischer Erzählerin und Autorin eine Pointe des Textes. Die Frage, wovon die Erzählerin lebt, ist signifikant gerade deshalb, weil sie nicht beantwortet wird. Das heißt nicht, dass *Weiter Sehen* nicht an Ökonomie interessiert wäre, aber eben nicht primär an der des globalen Kapitalismus, die einen Ort in der Provinz ins Abseits gedrängt hat, und auch nicht an der, die es einer im Vergleich zu den Bewohner:innen dieses Ortes relativ wohlhabenden Frau erlaubt, sich einen nostalgischen Traum vom Kino zu erfüllen.

---

<sup>10</sup> Ebd., S. 37.

Worum es geht, deutet sich in einer mehrfach wiederholten Formulierung an, in der durchaus von Geld die Rede ist, allerdings von jenen ungarischen „Blechmünzen“, die „nun bald ganz aus dem Verkehr gezogen werden sollten, weil man selbst für eine Handvoll dieser Münzen nichts mehr kaufen konnte“.<sup>11</sup> Genau das dürfte dann aber den letzten ihrer Art ein langes Nachleben in Sammelalben und auf Tauschbörsen sichern.

*Weiter Sehen* erzählt nicht nur vom Verschwinden, sondern auch vom Weiterleben dessen, was obsolet geworden ist, seine Funktion und seine kulturelle Potenz eingebüßt hat. Nicht aber in der ungarischen Provinz gelingt eine teilweise Rettung des Obsoleten, sondern auf dem deutschen Buchmarkt, wo seit der Jahrtausendwende in einer erstaunlichen Zahl fiktionaler oder semifiktionaler Texte das Kino zu Literatur geworden ist. Das war in vergleichbarem Maße nur einmal, ein Jahrhundert zuvor, in der Kinematographenliteratur der klassischen Moderne der Fall. War es dort die Faszination des Neuen, eines Versprechens auf die Zukunft, so führen Texte wie Yoko Tawadas *Das nackte Auge* (2004), Alexander Kluges *Geschichten vom Kino* (2007), Christian Krachts *Die Toten* (2016), Felicitas Hoppes *Die Nibelungen. Ein deutscher Stummfilm* (2021), Daniel Kehlmanns *Lichtspiel* (2023) in die Vergangenheit eines Mediums, das an sein Ende gekommen zu sein scheint. Nirgendwo verbindet sich dieser Modus des Nostalgischen so konsequent mit einer Rekonstruktion des Kinos als architektonischer, sozialer und dispositiver Raum als in *Weiter Sehen*. Dabei zeigt sich einerseits, dass sich mit der Verlagerung der Filmrezeption in private Räume das Sehen selbst auf fundamentale Weise verändert. Andererseits aber überleben zumindest einige der Kulturtechniken des Kinos anderswo.

Zum ersten Mal betritt die Erzählerin ‚ihr‘ Kino in Begleitung eines Mannes, der hier einmal Filmvorführer war, nun aber im Nachbarhaus Fahrräder und Nähmaschinen repariert. Im Vorführraum stolpert sie, ganz buchstäblich, in eine der „verspielten und ausgedienten Szenen“:

Um die Projektoren lagen Filmspulen. Józsi stand knöcheltief in aufgerolltem Zelluloid und hielt einen Streifen gegen das trübe Licht aus dem Fliegendreckfenster. Das weiß ich noch, sagte er. Das war ein Liebesfilm. Oder so was in der Art. [...] Ich hielt den Streifen hoch, den Józsi behutsam wieder auf den Boden gelegt hatte. Mit einiger Mühe erkannte ich in dem trüben Licht die Schlusszene aus *Der Mann der Friseur*. Mir fiel der letzte Film ein, den ich mit demselben Schauspieler gesehen hatte. Der Film lief damals kurz in einem kleinen Kino am oberen Ende der Burggasse in Wien und hieß *Das letzte Kino der Welt*. Ein Film, in dem es um Filmstreifen geht. Das kam mir wie eine fast alberne Fügung vor.<sup>12</sup>

Die auf dem Filmstreifen identifizierte Szene evoziert sofort weitere, angesammelt in einer langen Kinobiographie. Der Schauspieler ist Patrice Leconte, und der „Film,

---

<sup>11</sup> Ebd., S. 166f.

<sup>12</sup> Ebd., S. 50f.

in dem es um Filmstreifen geht“ *EL VIENTO SE LLEVÓ LO QUE* (DAS LETZTE KINO DER WELT, Alejandro Agresti, Argentinien 1999). Ihm schließt sich wenig später ein sehr ähnlicher, im gleichen Jahr entstandener ungarischer Film an: *EGY TEL AZ ISTEN HÁTA MÖGÖTT* (EIN WINTER AM ENDE DER WELT/KINOTRÄUME, János Can Togay, Ungarn 1999). Beide (offensichtlich ohne Bezug aufeinander nahezu gleichzeitig entstandene) Filme handeln davon, wie abgelegene Orte, in denen das Kino die einzige Unterbrechung des Alltags darstellt, plötzlich vom Film-Nachschub abgeschnitten werden und wo dann aus übrig gebliebenen Fragmenten wüste *Found-Footage*-Montagefilme entstehen.<sup>13</sup> Aber dass sich Kinskys passionierte Kinogängerin nun, als sie erstmals einen wirklichen, wenn auch aus der Zeit gefallenen, Vorführraum betritt, in nahezu die gleiche Situation versetzt sieht, die sie zweimal schon im Kino gesehen hatte, erscheint ihr selbst als „fast alberne Fügung“.

Nicht die auf den Filmstreifen zu findenden Szenen und der möglicherweise daraus zu montierende (zu *fügende*) Film interessiert Kinsky. An den Anfang ihres Buches hat sie eine Unterscheidung gestellt: „Was man sieht und Wie man sieht“,<sup>14</sup> und sich, an John Berger anknüpfend, entschieden, das *Wie* erkunden zu wollen.<sup>15</sup> Das *Was* würde der mögliche Rekurs in die Filmgeschichte in den Blick nehmen, zu dem der imaginierte *Found Footage* Film ebenso führen würde wie ein wie auch immer kuratiertes Filmprogramm (und sei es die Filmbiographie eines Lebens). Die Frage nach dem *Wie* führt dagegen in eine Geschichte des Sehens, zu dem das Kino als Dispositiv, als apparative Anordnung gehört – und damit insbesondere die Szene, die der verlassene Vorführraum selbst bildet. Im Zelluloid-Haufen auf dem Boden, den daraus hervorragenden Projektoren und dem Mann, der sie einmal bedient hat, versammelt sich noch einmal ein Teil jenes Akteurs-Netzwerks, das einmal das Kino gebildet hat.



**Abb. 1:** Albertina Carri, *Cine Puro*, daad-Galerie Berlin; <https://www.berliner-kuenstlerprogramm.de/de/events/albertina-carri-cine-puro/> Abruf am 4.5. 2025.

<sup>13</sup> In *EGY TEL AZ ISTEN HÁTA MÖGÖTT* bilden etwa Eisensteins *POTEMKIN*, Langs *NIBELUNGEN* und Renoirs *LA GRANDE ILLUSION* zusammen mit einigen amerikanischen Melodramen ein höchst irritierendes Amalgam. Zusammengehalten wird der Versuch, aus heterogensten Fragmenten eine *Geschichte* zu generieren, allein durch einen höchst phantasievollen Kinoerzähler.

<sup>14</sup> Kinsky, *Weiter Sehen*, S. 9.

<sup>15</sup> „It is seeing which establishes our place in the surrounding world“ (ebd.) lautet das John Bergers *Ways of Seeing* (London 1972) entnommene Motto.

Die Filmmacherin und Künstlerin Albertina Carri hat diese Szene in einer Reihe von *Filminstallationen* vor Augen gestellt. In *Cine Puro* (2022 in der daad-Galerie Berlin) sind Filme zu sehen, die nichts mehr zu sehen geben und genau dadurch selber sichtbar werden als das, was normalerweise dem Publikum im Kino entzogen, im *Off* verborgen, bleibt. Carri hat einzelne Filme ‚aufgehoben‘ und im Raum aufgespannt (siehe Abb. 1), aber nicht, um sichtbar werden zu lassen, was hier zu sehen wäre, wenn man, wie Kinskys Filmvorführer, einzelne Bilder gegen das Licht halten und vielleicht einen Liebesfilm erinnern würde. Sichtbar wird stattdessen, dass diese Filme nie wieder etwas zeigen werden, sondern dass ihnen, im Exil der bildenden Kunst, allein noch bleibt (für eine gewisse, eher kurze Frist), sich selbst zu zeigen. Nur so können sie auf das verschwundene Milieu hinweisen, in dem sie ‚zu Hause‘ waren, als Teil eines Akteurs-Netzwerks, das etwas zu sehen gibt und damit eine sehr spezifische Kulturtechnik des Sehens begründete.

Ein Film auf Zelluloid oder ‚Zelluloseazetat‘, wie es mit der Zeit zur größeren Haltbarkeit entwickelt wurde, ist ein sonderbares Geschöpf. Ein verdichtetes, verletzliches Zeugnis von vereinten Anstrengungen, von Eingriffen und Übergriffen und unzähligen unwägbar und geschuldeten Umständen, dem Technik und händisches Können dazu verhelfen, immer wieder, mit jeder Vorführung sich zu der Welt zu entfalten, die für die Dauer, die die Zelluloidstreifen brauchen, um vor einer starken Lichtquelle mit festgesetzter Geschwindigkeit und von mehreren Spulen und Spindeln geleitet vorbeizulaufen, den dunkeln Zuschauerraum vor der Leinwand so erfüllen kann, dass sie die auf kein erkennbares Geheiß ablaufende Wirklichkeit außerhalb des Kinos in den Hintergrund treten lässt.<sup>16</sup>

Natürlich ist dieses aus Zelluloid erschaffene Milieu nicht völlig verschwunden, aber es hat sich zurückgezogen von den Filmpalästen der Innenstädte und den omnipräsenten Vor- und Kleinstadtkinos in einige wenige, spezialisierte Programmkinos, deren Besuch nicht mehr alltäglich ist. Für die wenigen Enthusiasten, die hier *echte* Filme betrachten, bilden sie eher das, was Odo Marquard *Moratorium des Alltags* genannt hat.<sup>17</sup> Viele dieser Enthusiasten dürften, ähnlich wie ich selber, mit gemischten Gefühlen auf die Installationen Carris reagieren. Zu sehr erinnert das Spiel mit dem Material dem vermeintlich kreativen „Schallplatten-Upcycling“, wie es immer wieder in Do-it-yourself-Journalen vorgeschlagen wird.<sup>18</sup>

Die wenigen Schallplattenfreunde, die nach wie vor die Magie des Vinyl beschwören, können so etwas wohl nur mit einer Mischung aus Trauer und Empörung ansehen. Das Bastelmaterial liefern – wenn keine Sammlungen zu plündern

<sup>16</sup> Ebd., S. 18f.

<sup>17</sup> Odo Marquard, „Moratorium des Alltags. Eine kleine Philosophie des Festes“. In: Walter Haug/Rainer Warning, *Das Fest. Poetik und Hermeneutik XIV*. München 1989, S. 684-691.

<sup>18</sup> Z.B. „Schallplatten-Upcycling: 4 geniale Hacks für Retro-Lover“, in der Zeitschrift *Familie* unter der Rubrik „Basteln mit Kindern“ [<https://www.familie.de/diy/diese-4-deko-ideen-mit-schallplatten-bringen-musik-in-dein-zuhause--01H2SYNKJ4TFQ6AP1RK52NVN7R>; 10.4.2025].

sind, die einst von Eltern oder Großeltern liebevoll gepflegt wurden – Flohmärkte. Und dort findet auch Kinskys Protagonistin eine Spur dessen, was die Basis ihres Kino-Traums ausmacht:

Eines Samstags fand ich unter den ausgestellten Waren an Feris Stand einen Gegenstand, der mich neugierig machte, ohne dass ich irgendetwas mit ihm anzufangen wusste. Es war ein längliches, eckiges, schmales Teil aus verkratztem Metall, mit einem Guillotinschneider und mehreren Klammern versehen, unter denen sich ein flacher Streifen Materie über einer transparenten Glasfläche ein- oder durchführen ließ. Schnarrend erklärte Feri, es handele sich um eine Vorrichtung, wie man sie im Vorführraum eines Kinos brauchte, um gerissene Filmstreifen zu kleben. Ich drehte das Gerät hin und her und betrachtete es von allen Seiten, versuchte mir vorzustellen, wie man in aller Eile darauf Zelluloid flickte. Der mit einem Filmriss verbundene Aufwand war mir nie klar gewesen, ich konnte mir hier, an diesem Gegenstand, die Präzision und Geschwindigkeit vorstellen, die erforderlich waren, die Fingerfertigkeit und Gelassenheit, die man brauchte, während im Zuschauerraum das Publikum mit den Füßen scharrte. Ich bezahlte den Gegenstand und trug ihn in die Wohnung, ohne mich noch weiter auf dem Flohmarkt umzusehen.<sup>19</sup>

Erst nach der Erklärung des Verkäufers bekommt das, was für die Ahnungslose nur ein „flacher Streifen Materie“ ist, einen Namen: Zelluloid. Wie auch Vinyl ist das mehr als ein Material. Von den Worten geht ein magischer Klang aus; sie sind Metonymien für Erfahrungen, für Lebenszusammenhänge, für Rezeptions- wie Produktionsverhältnisse. Sie müssen in die Hand genommen werden, mit einer Sorgfalt, die ihnen nicht selten liebevoll gewährt wird. Mit ihnen verschwinden Kulturtechniken. Das heimische *Streaming* von Filmen verdrängt nicht nur jene eigentümliche Mischung aus sozialer Versammlung und dispositiver Orientierung des Blicks auf das Rechteck, dessen Rahmen die übrige Welt auslöscht. Es raubt nicht nur einsame Spaziergänge zurück zur Wohnung oder lebhaftes Kneipengespräche, in denen das Gesehene ‚nachklingt‘. Vor allem verändert es fundamental das *Off* des Kinos, das sich der passionierten Kinogängerin, die unzählige Zuschauerräume kennt, aber noch nie in einen Vorführraum geblickt hat, hier eröffnet. Zur Filmklebepresse geworden, evoziert das zunächst geheimnisvolle Objekt das Wort *Zelluloid*, gefolgt von einer *Szene* („versuchte mir vorzustellen“), in der handwerkliche Skills („Präzision und Geschwindigkeit“, „Fingerfertigkeit und Gelassenheit“) zusammenfließen; Skills, die für die digitale Projektion (sei es im Kino oder vor dem heimischen Bildschirm) nicht mehr benötigt werden.<sup>20</sup> Der Apparat evoziert, mit

<sup>19</sup> Kinsky, *Weiter Sehen*, S. 60f.

<sup>20</sup> Tatsächlich hatte die Erzählerin diese hier vorgestellte Szene schon vorher gesehen, nämlich in dem von ihr beschriebenen ungarischen Film *EGY TEL AZ ISTEN HÁTA MÖGÖTT*, in dem ausgiebig zu sehen ist, wie schwierig es ist, Filme zu kleben. Zelluloid fordert noch weitere Skills, beispielsweise

anderen Worten, einen Wechsel bzw. eine Erweiterung der Perspektive. Kino ist nicht nur ein Ort des Sehens, sondern eine soziale Versammlung, die über den Zuschauerraum hinausreicht und auch über die Genialität eines *auteurs*. Aber wie jede Infrastruktur wird das kinematographische *Off* erst erfahren im Moment der Störung, oder hier seines Verschwindens, das die Filmpresse aus dem Vorführraum auf den Flohmarkt geworfen hat.

Lässt sich dieser Verlust aufhalten? Luc Boltanski und Artaud Esquerre beschreiben, wie in einzelnen Fällen nicht mehr konkurrenzfähige Waren und Produktionsprozesse marktfähig ertüchtigt und erneut in den ökonomischen Prozess eingespeist werden können. Die Grundlage dafür bildet ein Mechanismus des *enrichissement* (der Anreicherung),<sup>21</sup> der die Dinge einem „Dispositiv des systematischen Sammelns“<sup>22</sup> unterstellt: Mechanismen der Verknappung, der Erzeugung von „Seltenheit“, der Bildung von Serien und Mustern, die auf Vollständigkeit angelegt sind, reichern die Objekte – das können Produkte ebenso sein wie Orte und Praktiken – mit einem symbolischen Wert an, der nur noch wenig mit ihrem Gebrauchswert zu tun hat. So, wie auch in Sammlungen das am wertvollsten ist, was am schwersten zu bekommen war (das eine Sammelbild, das zwar nicht schöner ist als die anderen der Serie, aber durch sein Fehlen den ganzen Rest entwertet...), können auch eigentlich für den Gebrauch bestimmte Produkte durch die Anreicherung mit „Vergangenheit“ und „Erinnerungskraft“<sup>23</sup> unerwarteten Wert bekommen: Messer, die in jahrhundertalter Handwerkstradition hergestellt sind, schneiden nicht besser als solche aus industrieller Massenproduktion, aber sie sind schwerer zu bekommen und vermitteln damit ein Gefühl des Wertes; Zimmer in einem Hotel, in dem Charles Bukowski, Patti Smith und Andy Warhol geschlafen haben, in dem Sid Vicious gestorben ist und das Joni Mitchell und Bob Dylan besungen haben, müssen nicht bequem sein, um Leute anzuziehen, die bereit sind, viel Geld für eine Übernachtung zu bezahlen. Manchmal kann auch das Kino davon profitieren: Dass etwa das *Lincoln* in Port Angeles (Abb. 2), einer kleinen Fischereihafenstadt im äußersten Nordwesten der USA, das Kinosterben länger überlebt hat als tausende von Kinos vergleichbarer Städte, liegt wohl vor allem daran, dass es ein prominenter Handlungsort in Stephanie Meyers *Twilight*-Serie ist.

---

die logistische Erfahrung, die der weltweite Versand schwerer Filmspulen Programmplaner:innen abverlangt.

<sup>21</sup> Luc Boltanski/Artaud Esquerre, *Bereicherung. Eine Kritik der Ware*. Berlin 2018 [Original: *Enrichissement. Une critique de la marchandise*. Paris 2017]; zur Mehrdeutigkeit des Begriffs siehe S. 16: „Dabei spielen wir mit der Mehrdeutigkeit des Ausdrucks ‚enrichissement‘, den wir zum einen in dem Sinne verwenden, in dem man von der Anreicherung eines Metalls spricht, von der Bereicherung eines Lebens, dem Reicherwerden einer Kultur, der Veredelung eines Kleidungsstücks oder auch von der Bereicherung, die es darstellt, wenn eine Sammlung um eine Reihe von Objekten erweitert wird. Damit soll die Tatsache hervorgehoben werden, dass diese Ökonomie weniger auf der Produktion von neuen Dingen beruht, als vielmehr bereits vorhandene Dinge vor allem dadurch reicher zu machen versucht, dass sie sie mit Geschichten verknüpft. Zum anderen verweist der Ausdruck ‚Bereicherung‘ auf eine Besonderheit dieser Ökonomie, dass sie sich nämlich den Handel mit Dingen zunutze macht, die vornehmlich für Reiche bestimmt sind, die mit ihnen als zusätzliche Bereicherungsquelle Handel treiben.“

<sup>22</sup> Ebd., S. 328.

<sup>23</sup> Ebd., S. 334, 336.



**Abb. 2:** Lincoln-Theatre, Port Angeles, Washington (eigenes Foto)

Am wirkungsvollsten ist die Verklärung einer vorindustriellen Vergangenheit: eine zur kapitalistischen Strategie mutierte Nostalgie, die Boltanski und Esquerre so nüchtern wie nachdrücklich entzaubern. Auch wenn sie dabei eher an Luxus denken – „die bildenden Künste, die Kultur, den Antiquitätenhandel, die Gründung von Stiftungen und die Schaffung von Museen, die Luxusindustrie, die Patrimonialisierung und den Tourismus“<sup>24</sup> –, ließe sich die Ökonomie der Anreicherung vielleicht auch auf Flohmärkte übertragen. Als parainstitutionelle Sammlungspraxis könnte sie Kinskys Erzählerin verleiten, ein Objekt zu kaufen und als Beute nach Hause zu tragen, das sie nicht gebrauchen kann, von dem sie nicht einmal weiß, wozu es genau dient. Und als im Vergleich zu den meisten Besucher:innen dieses Flohmarkts relativ wohlhabende ‚Fremde‘ verfügt sie über die finanziellen Mittel, etwas fortzutragen, das sie nicht gebrauchen kann.

Überträgt sich solche nostalgische Verklärung einer – hier: vordigitalen – Vergangenheit dann nicht auch auf Kinskys Erzählung selbst? *Weiter Sehen* stellt diese Frage selbst,<sup>25</sup> etwa dann, als einer der Arbeiter, die das Kino renovieren, die Erzählerin mit einem Umnutzungsvorschlag provoziert, der ein „gnadenloses Licht auf die Sicht der Dinge“ wirft, wie sie die Bewohner:innen des Dorfs haben: „[I]ch versteh nicht, warum du hier ein Kino haben willst. Das hätte mal eine schöne Parkgarage werden können, ganz modern“.<sup>26</sup> Das wäre, wie die Erzählerin räsontiert, „in einer Gegend, in der es an allem mangelte, außer am Platz, wo die meisten Menschen nur ein Fahrrad besaßen“, wohl noch weniger erfolgversprechend, aber es würde „einen Schlusstrich [...] dokumentieren, die Endgültigkeit einer Veränderung, die mit einer Absage an den Willensakt des So-und-nicht-anders-Sehens verbunden war“.<sup>27</sup> Parkhaus und Kino treten in einem Kampf symbolischer

<sup>24</sup> Ebd., S. 15.

<sup>25</sup> Nicht nur im Text, sondern auch als Buch, das sich in ungewöhnlichem Format, sorgfältiger Ausstattung, gutem Papier und hochwertigen Illustrationen der Transformation in ein *e-Book* widersetzt.

<sup>26</sup> Kinsky, *Weiter Sehen*, S. 147.

<sup>27</sup> Ebd., S. 148.

Ökonomien gegeneinander an: Das eine verspricht eine – wenn auch rein imaginäre – Anbindung an die globalen Ströme des Weltverkehrs, das andere die Rückkehr einer lokalen Form der Versammlung – einer Vergangenheit, die für die Bewohner:innen des Dorfes nicht sentimental aufgeladen ist und der sie – wie alle Nutzer:innen von Streamingdiensten – im „gnadenlosen Licht auf die Sicht der Dinge“ längst eine Absage erteilt haben.

Damit bliebe auch die Filmklebepresse ein Objekt, dessen angestammtes Milieu unwiederbringlich verloren ist und dem allein noch das „Sammlungsdispositiv“ Wert verleihen kann – literarisch vielleicht durch eine metaphorische Anreicherung: als Verweis auf das Prinzip der Montage, die den verlorenen Zusammenhang wiederherzustellen vermag. Aber auch dem hat Kinskys Text ja mit dem Hinweis auf die „fast alberne Fügung“ schon eine Absage erteilt. Dafür ermöglicht er aber hier, so meine These, eine erneute Erweiterung der Perspektive. Die Klebepresse ist darin weder Metapher der Montage noch Metonymie des Kinos, sondern Teil eines ganz anderen Milieus geworden, das mit dem Flohmarkt in den Blick gerät, der auf einem verlassenen Rangierbahnhofsgebäude in Budapest, „zwischen unkrautüberwucherten Nebengleisen mit ausgedienten Rangierloks und Güterzugwaggons“,<sup>28</sup> dem Blick der meisten Touristen und wohlhabenderen Bürger:innen entzogen ist. Gehandelt wird hier vor allem das, was anderswo aussortiert worden ist. „Hauptsächlich verkauften hier Arme an Arme: Erübriges, Erbeutetes, Errungenes“. Kaum jemand kann hier etwas anfangen mit „dem hauchdünnen Vorkriegssporzellan“, dessen Wert die Verkaufenden nicht einschätzen können und den die Kaufenden, die auf der Suche sind nach Praktischem, wohl auch nicht schätzen würden.<sup>29</sup> Sammler:innen auf der Suche nach Produkten, „die weniger wegen ihrer direkten Nützlichkeit als aufgrund ihrer Ausdruckskraft und wegen der Geschichten wertgeschätzt werden, die ihre Zirkulation begleiten“,<sup>30</sup> sind hier eher selten anzutreffen. So bleibt die Erzählerin, deutlich wohlhabender als die üblichen Besucher:innen, eine Außenseiterin mit ihrem Begehren nach Außergewöhnlichem. Aber das bringt sie in Kontakt mit Leuten, die sie sonst nicht treffen würde, etwa einem Verkäufer, „der mit rätselhafter Vorahnung immer etwas bereithielt, was in mir überwältigende Erinnerungen oder ein neugieriges Staunen weckte“.<sup>31</sup> Dieses *rätselhafte* Talent sichert dem Verkäufer ein Überleben am Rand des Weltmarkts. Und auch „Präzision und Geschwindigkeit“, „Fingerfertigkeit und Gelassenheit“ sind nicht verloren gegangen, wie die Erzählerin erfährt, als der ehemalige Vorführer im Dorfkino ihr zeigt, wie man gerissene Filme zusammenklebt. Über die dazu notwendigen Fertigkeiten verfügt der ehemalige Vorführer immer noch, und sie werden sehr wohl noch gebraucht, auch wenn er nun nicht mehr Filme, sondern Fahrräder und Nähmaschinen repariert. Seine Kund:innen sind darauf angewiesen, wie die Käufer:innen auf dem Flohmarkt auf die Waren, die sie sich selbst als industriell gefertigte Massenwaren neu nicht leisten können, wie die

---

<sup>28</sup> Ebd., S. 59.

<sup>29</sup> Ebd.

<sup>30</sup> Boltanski/Esquerre, *Bereicherung*, S. 35.

<sup>31</sup> Kinsky, *Weiter Sehen*, S. 60.

Verkaufenden auf diesen Markt, wo sie aus dem, was anderswo aussortiert, für unbrauchbar erklärt worden ist, noch einen geringen Gewinn ziehen.

Unversehens ist das Kino in *Weiter Sehen* auch ein Vehikel geworden, das diesem Markt und diesen Menschen am Rande der globalisierten Weltwirtschaft für einen Augenblick zur Sichtbarkeit verhilft, Menschen, deren Skills nicht der Anreicherung dienen, sondern ihr Überleben sichern. Sie sind Teil einer Ökonomie der Armut und der Not, des Reparierens und Weiternutzens, die der globale Kapitalismus mit jener von Boltanski und Esquerre beschriebenen Ökonomie des Luxus an den Rand gedrängt hat, die aber gleichwohl existiert.

Der Kino-Traum von Kinskys Protagonistin interveniert nur kurzfristig in diese Praxis, und er hinterlässt keine bleibenden Spuren. Nachdem sie nach zögerlichen Anfängen monatelang zur einzigen Zuschauerin geworden war, schließt sie das Kino wieder und verlässt den Ort. Den wenigen Menschen, denen sie zeitweise Arbeit gegeben hatte, bleibt nun nichts, als ihren Heimatort ebenfalls zu verlassen.

Damit wird deutlich, warum die angedeutete autofiktionale Lesart zu kurz greift. Sie lenkt die Aufmerksamkeit zu sehr auf die Erzählerin und ihren Traum. Um sie geht es jedoch nur insoweit, als sie als Kundschafterin in der anderen Welt fungieren kann. Einer Welt, die aus dem Blick zu geraten droht in einer Entwicklung, in der sich das Symbolische vom Materiellen abzulösen scheint. Oder, anders gesagt, in der das Sehen wie die Arbeit und das Sozialleben von ihren je spezifischen materiellen Räumen – und den sie prägenden Prozessen und Skills – abgelöst und ins Private (des Heimkinos, des *home office*, der *social media*) verlagert werden könnten.

### 3. Scherben kehren

Am Ende, als der Traum vom Kino, von der Wiederbelebung eines verwaisten Kinos in der ungarischen Provinz und weit darüber hinaus der Traum von der Bewahrung einer Form, einer Kulturtechnik des Sehens, die nur im Kino und mit dem Kino möglich sein soll, als dieser Traum gescheitert ist, kommt es zu einer letzten Begegnung zwischen der Erzählerin und einer jungen Frau, die eine zeitlang zwar nicht den Traum geteilt, aber an der Renovierung des Kinos mitgearbeitet hatte. Mit dem Scheitern dieses Traums hatte auch sie ihre Hoffnungen auf eine dauerhafte Beschäftigung in ihrem Heimatort aufgeben müssen.

Sie hatte großes Glück gehabt, sagte sie. Sie hatte eine Arbeit in der größten Fliesenfabrik des Landes und war nur damit beschäftigt, Zerbrochenes aufzukehren. Es sei eine gute Arbeit, keine bösen Überraschungen, lachte sie. Den ganzen Tag nur Scherben kehren, fragte ich ungläubig zurück, sie lachte, ja, es geht so viel kaputt.<sup>32</sup>

Ob die Scherben, die sie nun in der Fliesenfabrik aufkehrt, noch irgendwie weiterverwendet oder einfach nur *entsorgt* werden, erfahren wir nicht; vielleicht weiß

---

<sup>32</sup> Ebd., S. 170.

es die Frau selbst nicht – aber es ist wohl nicht anzunehmen. Industrielle Massenproduktion ist nicht auf Recycling und Reparaturen angelegt. Trotzdem aber schaffen die Scherben, die Störung im Produktionsprozess, Arbeit – nicht nur im Sinne von Mühsal, sondern als bezahlte Anstellung. Der Kapitalismus braucht Leute, die sich um das kümmern, was er nicht mehr brauchen kann.

Und so finden auch die Scherben eine Zweitverwertung. In der Fabrik aus dem Weg geräumt, wandern sie in ein Anderswo: treten auf als nichtmenschliche Akteure einer literarischen Szene. Hier können sie sich mit anderen Objekten/Akteuren verknüpfen, etwa mit dem Kino bzw. dem Kino-Traum der Protagonistin, der sich am Ende nicht erfüllt haben wird – jedenfalls nicht in der ungarischen Wirklichkeit. Das Kino erweist sich als etwas, das hier niemand mehr brauchen kann. Aufgehoben ist es allein noch im Traum, der sich als literarischer Text manifestiert. Nicht nur das Kino wird dabei ins Medium der Literatur transferiert, sondern auch das Sammeln, dem *Weiter Sehen* in verschiedenen Variationen des *Scherben Kehrens* nachspürt.

„Aufkehren“ wird in der wiederholenden Nachfrage der Protagonistin zu „kehren“ – und büßt damit seine semantische Eindeutigkeit ein. Kehren kann neben *aufkehren* und *zusammenkehren* auch *umkehren* heißen, und das wiederum meint ebenso, eine Bewegungsrichtung zu ändern, als auch, eine Sache von einer anderen Seite zu betrachten – so, wie es etwa Archäolog:innen mit Scherben tun, die zu den wertvollsten Objekten zählen, die Grabungen zu Tage fördern. Das, was Menschen wegwerfen, was obsolet geworden ist, erzählt mehr über ihr Leben, ihren Alltag, als das, was sie konservieren und petrifizieren.

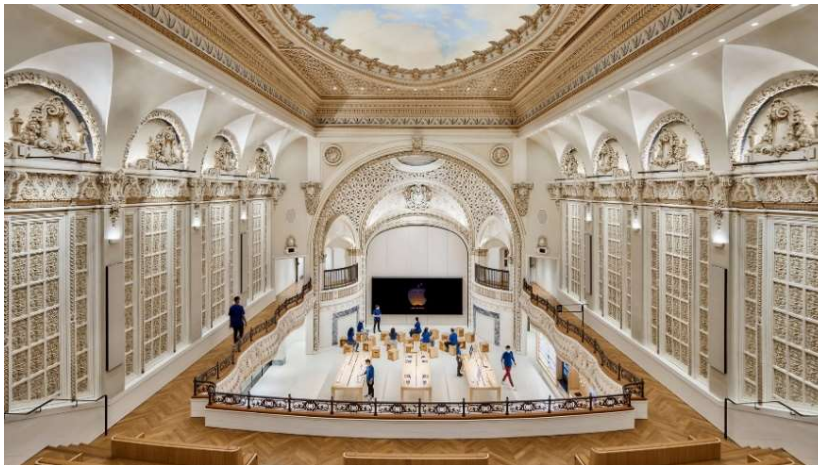
Eine solche *kehrende*, archäologische, Perspektive auf das, was irgendwann und irgendwo obsolet geworden ist, hat derzeit eine gewisse Konjunktur in der Literatur: Was bleibt, wenn kulturelle Praktiken sich erschöpft, ihre Funktion, ihre ökonomische Potenz eingebüßt haben? Oder, in den Worten Anna Lowenhaupt Tsings: Wie lebt es sich in den Ruinen des Kapitalismus?<sup>33</sup> Selbst wenn man sich auf den deutschsprachigen Raum beschränkt, sind es erstaunlich viele Bücher, die diesen Fragen nachspüren, sich also irgendwie am Projekt des Scherben-Kehrens beteiligen. Und immer wieder sind es Praktiken des Sammelns, die dabei nicht nur inhaltlich eine zentrale Rolle spielen, sondern die auch die Gestalt der Texte selbst prägen. Texte, die keine kohärente Narration entwickeln, sondern oft sehr heterogene Materialien in einen losen Zusammenhang bringen. Sammeln wird so zu einer Form des Sich-Verhaltens zu überkommenem und obsolet gewordenem Material: der Literatur alter weißer Männer in Sharon Dodua Ootoos *Schnipsel der Stille*, kolonialen Akkumulationspraktiken in Dorothee Elmigers *Aus der Zuckerfabrik*, nationalen Mythen in Felicitas Hoppes *Die Nibelungen. Ein deutscher Stummfilm*, dem Atlas in Judith Schalanskys *Atlas der abgelegenen Inseln* – und eben dem Kino. Überraschend ist das deshalb, weil das Sammeln selbst ja keineswegs mehr als harmlose Praktik gelten kann, sondern, wie eine Fülle sammlungskritischer Analysen gezeigt hat, kaum von neokolonialen und neoliberalen Ökonomien zu

<sup>33</sup> Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World. On the Possibilities of Life in Capitalist Ruins*. Princeton 2015; dt. *Der Pilz am Ende der Welt*. Berlin 2018.

trennen ist.<sup>34</sup> Dennoch geht es in den genannten Texten um mehr als eine nostalgische Letztverwertung, die das Obsolete noch einmal in eine kulturelle Ökonomie einspeist. Ebenso sehr geht es um die anökonomische Dimension jeder Ökonomie, in der Sammeln beispielsweise als Alternative zu den *großen Erzählungen* und ihrer zunehmend fragwürdigen Kohärenz erscheinen kann.

#### 4. Epilog

Allzu bequem lebt es sich jedoch nicht in den Ruinen des Kapitalismus. Die ihm abgerungenen Räume bleiben prekär und fragil. Als die Erzählerin nach 16 Jahren noch einmal das „Mozi-Dorf“ besucht, ist es noch trostloser geworden und das Kino unwiderruflich verfallen. Auch das *Lincoln* in Port Angeles konnte nur eine gewisse Zeit vom *Twilight*-Ruhm zehren, heute wird dort Kunstgewerbe ausgestellt. Und im *Tower Cinema* in Los Angeles werden bereits seit 1988 keine Filme mehr gezeigt. Nach jahrzehntelangem Leerstand eröffnete 2021 in den sorgfältig im Retro-Art-Deco-Stil umgebauten Räumen – for those who like their movies on their smartphone – ein *Apple Store*.



**Abb. 3:** Tower Theatre, Los Angeles, 22. 6. 2021; Pressemitteilung Apple Newsroom. <https://www.apple.com/de/newsroom/2021/06/apple-tower-theatre-opens-thursday-in-downtown-los-angeles/> (4.5.2025)

<sup>34</sup> Um, neben Boltanski/Esquerre, *Bereicherung*, nur ein weiteres Beispiel zu nennen: Ariella Aïsha Azoulay, *Potential History: Unlearning Imperialism*, New York/London 2019.

## Filme

EL VIENTO SE LLEVÓ LO QUE. Alejandro Agresti (Argentinien 1999).

EGY TEL AZ ISTEN HÁTA MÖGÖTT. János Can Togay (Ungarn 1999).

BRONENOSSEZ POTJOMKIN. Sergei Eisenstein (UdSSR 1925).

DIE NIBELUNGEN. Fritz Lang (D 1924).

LA GRANDE ILLUSION. Jean Renoir (F 1937).

## Literatur

Azoulay, Ariella Aïsha. *Potential History: Unlearning Imperialism*, New York/London 2019.

Berger, John. *Ways of Seeing*. London 1972.

Boltanski, Luc/Esquerre, Arnaud. *Bereicherung. Eine Kritik der Ware*. Berlin 2018 [Original: *Enrichissement. Une critique de la marchandise*. Paris 2017].

Kinsky, Esther. *Weiter Sehen*. Berlin 2023.

Marquard, Odo. „Moratorium des Alltags. Eine kleine Philosophie des Festes“. In: Walter Haug/Rainer Warning (Hgg.). *Das Fest. Poetik und Hermeneutik XIV*. München 1989, 684-691.

Mauss, Marcel. „Die Techniken des Körpers“. In: Ders. *Soziologie und Anthropologie*, Bd. 2. Frankfurt/M. 1989, 199-209.

Mulvey, Laura. „Visual Pleasure and Narrative Cinema“. In: Philip Rosen (Hg.). *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York 1986, 198-209.

Tsing, Anna Lowenhaupt. *The Mushroom at the End of the World. On the Possibilities of Life in Capitalist Ruins*. Princeton 2015 [dt. *Der Pilz am Ende der Welt*. Berlin 2018].

## Internetquellen

„Los Angeles Theatres“. <https://losangelestheatres.blogspot.com/2017/09/tower-theatre.html>; Abruf am 10.4.2025.

„Schallplatten-Upcycling: 4 geniale Hacks für Retro-Lover“. <https://www.familie.de/diy/diese-4-deko-ideen-mit-schallplatten-bringen-musik-in-dein-zuhause-01H2SYNKJ4TFQ6AP1RK52NVN7R>; Abruf am 10.4.2025.



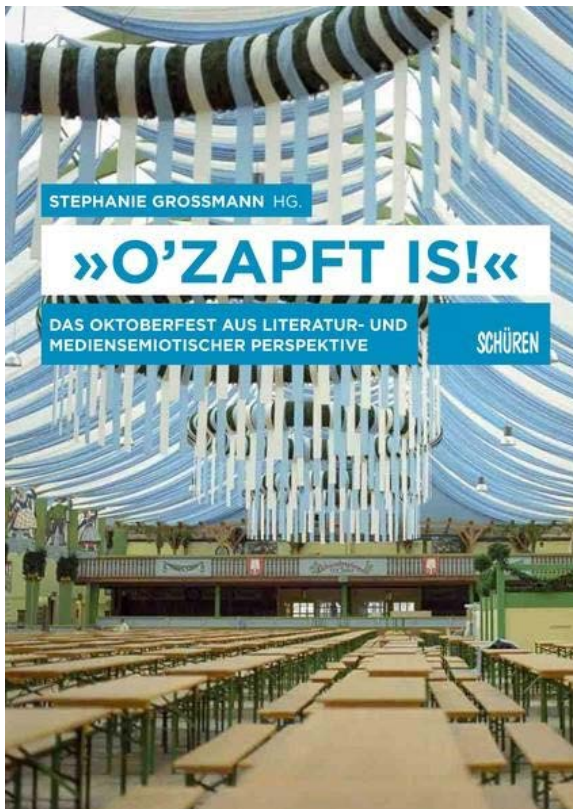
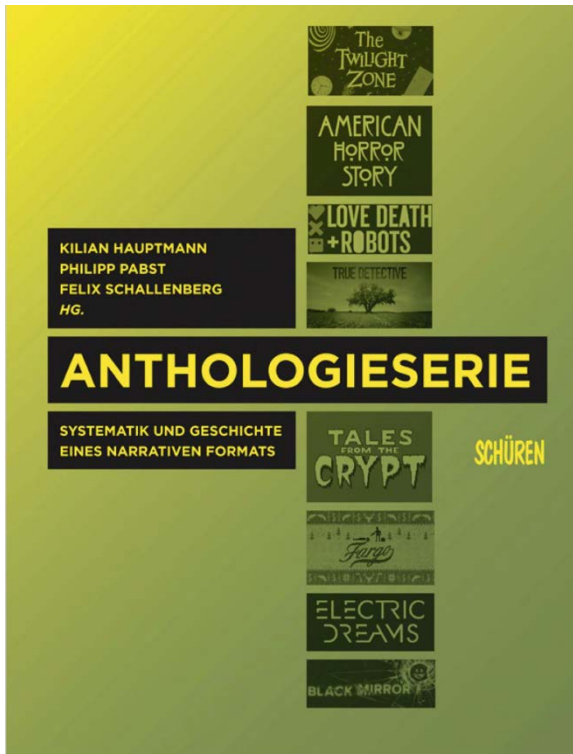
# Titelübersicht – Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik

Printreihe | Verlag Schüren



# SCHÜREN

# Neuerscheinungen



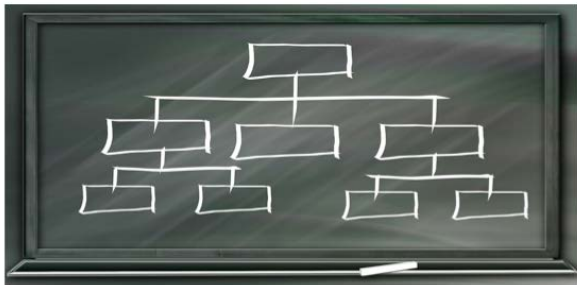


**Schriften zur  
Kultur- und Medientsemiotik**  
Online | No. 3/2017 – Sonderband

Herausgegeben von Martin Nies

**Semiotik und Arbeitswelt**

Zeichentheoretisch basierte Praktiken  
in Medienproduktion, Kulturvermittlung,  
Produktvermarktung und Unternehmensführung





f



Alle Ausgaben sind im full Open Access auf [www.kultursemiotik.com](http://www.kultursemiotik.com) und in Open Journal Systems erhältlich.

