

Schmitt
Der Held als Filmsehender

SAARBRÜCKER BEITRÄGE
ZUR VERGLEICHENDEN
LITERATUR- UND
KULTURWISSENSCHAFT

Herausgegeben von

Manfred Schmeling

(Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft)

unter Mitarbeit von

Hans-Jürgen Lüsebrink

(Romanische Kulturwissenschaft / Interkulturelle Kommunikation)

und

Klaus Martens

(Nordamerikanische Literatur und Kultur)

Band 38 — 2007

Claudia Schmitt
Der Held als Filmsehender.
Filmerleben in der Gegenwartsliteratur

Königshausen & Neumann

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

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

D 291

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2007
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
Umschlag: Hummel / Lang, Würzburg
Umschlagabbildung: Hans-Joachim Bäcke
Bindung: Buchbinderei Döhl + Co. GmbH, Wiesbaden
Alle Rechte vorbehalten
Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist
ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere
für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Printed in Germany
ISBN 978-3-8260-3638-5
www.koenigshausen-neumann.de
www.buchhandel.de
www.buchkatalog.de

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	9
2	„Der Held als Filmsehender“.....	13
2.1	Gruppierung der Beispiele.....	27
2.1.1	Fiktive Filme bzw. nicht explizit benannte Filme.....	28
2.1.2	Explizit benannte existierende Filme.....	30
2.1.3	Mischformen aus explizit existierenden und fiktiven Filmen.....	35
2.2	Sonderformen: Das Spiel mit den Filmkenntnissen des Rezipienten und der Leser als Filmsehender.....	42
3	Die Figur des Filmschaffenden.....	45
3.1	<i>Hollywood novel</i> – Forschungsüberblick	45
3.2	Definitionen: Filmproduktions- bzw. Filmindustrieroman	52
4	Filmschaffende und Filmsehende im Roman.....	59
4.1	Gruppierung der Beispiele.....	59
4.1.1	Der Filmsehende in der Welt der Filmschaffenden.....	60
4.1.2	Der Filmschaffende als Filmsehender	62
5	Analysekriterien für die Fallbeispiele	71
5.1	Erzählstrategien	71
5.2	Themen und Motive.....	72
5.2.1	Der erwähnte bzw. erzählte Film	72
5.2.2	Filmsehende Figuren.....	74
5.2.3	Funktionen des Films für den Filmsehenden.....	75
6	Der Filmsehende und der fiktive Film – Film als Zugang zur eigenen Vergangenheit in Urs Widmers <i>Der blaue Siphon</i> (1992).....	85
6.1	Der Filmsehende.....	87
6.1.1	Die Rezeptionssituation des Filmsehenden.....	87
6.1.2	Zeitreisen: Film als ‚Umsteigestation‘	92
6.2	Der fiktive erzählte Film.....	96
6.2.1	Erster Teil des Films	98
6.2.2	Zweiter Teil des Films	101
6.2.3	Dritter Teil des Films	102
6.2.4	Vierter Teil des Films	102
6.3	Motivverflechtungen zwischen erzähltem Film und Leben des Erzählers im Überblick	103
6.4	Fazit	105
7	Filmsehende und existierende Filme – Filmvermittelte Fremdbilder in Andreï Makines <i>Au temps du fleuve Amour</i> (1994)	107
7.1	Voraussetzung der Filmwahrnehmung: Das Ende der Kindheit.....	109
7.1.1	Dimitri	110
7.1.2	Outkine	112
7.1.3	Samouraï.....	112

7.2	Individuelle Filmwahrnehmung oder dreimal Belmondo.....	113
7.2.1	Belmondo als Identifikationsfigur.....	113
7.2.2	Belmondo als Initiationshelfer.....	117
7.2.3	Belmondo als Kulturvermittler.....	121
7.2.4	Der ‚wirkliche‘ Westen	130
7.3	Fazit	131
8	Der filmschaffende Filmsehende in Gert Hofmanns <i>Der Kinoerzähler</i> (1990)...	133
8.1	Karl Hofmann als Filmschaffender.....	136
8.1.1	Das Künstlertum des Karl Hofmann.....	136
8.1.2	Das Ende der Kunst Karl Hofmanns	141
8.2	Filmsehen in <i>Der Kinoerzähler</i>	146
8.2.1	Der Ich-Erzähler als Filmschender.....	146
8.2.2	Karl Hofmann als Filmsehender	149
8.2.3	Figurencharakterisierung durch Filme und Identifikation mit den Filmfiguren	152
8.2.4	Karl Hofmann und der Personenkult.....	156
8.3	Fazit	159
9	Von der filmsehenden zur filmschaffenden Protagonistin in Joyce Carol Oates' <i>Blonde</i> (2000)	163
9.1	Die Vorgeschichte: Norma Jeane als Filmsehende	167
9.1.1	Die Bedeutung der Filmwelt im Leben von Mutter und Tochter.....	167
9.1.2	Norma Jeane und der ‚Dark Prince‘	171
9.1.3	Norma Jeanes Weg nach Hollywood	173
9.2	Norma Jeane in Hollywood	176
9.2.1	Das Bild von Hollywood in <i>Blonde</i>	176
9.2.2	Hollywood – <i>promised land</i> oder <i>waste land</i> ?	180
9.2.3	<i>Commerce</i> vs. <i>art</i>	183
9.3	Marilyn Monroe und die amerikanische Gesellschaft	188
9.3.1	Die Ikone	188
9.3.2	Hollywood als amerikanischer Mikrokosmos	190
9.4	Fazit	192
10	Filmsehende und Filmschaffende treffen aufeinander: Scheinwelten in Paul Austers <i>The Book of Illusions</i> (2002)	195
10.1	Die Erzählinstanz und ihre Quellen.....	196
10.2	Der Filmschaffende in <i>The Book of Illusions</i>	198
10.2.1	Hector Manns frühe Filme	198
10.2.2	Hector Mann und Hollywood	202
10.2.3	Zwischenresümee: Hector Mann und David Zimmer.....	206
10.3	Der Filmsehende in <i>The Book of Illusions</i>	207
10.3.1	David Zimmer – ein unzuverlässiger Erzähler?	207
10.3.2	Alma Grund – die Protagonistin in Zimmers Kopfkino?	222
10.3.3	„The Inner Life of Martin Frost“	229
10.4	Fazit	237
11	Synthese: Filmsehende in der Gegenwartsliteratur – Gemeinsamkeiten und Unterschiede	241
12	Bibliographie.....	251

Danksagung

An erster Stelle gilt mein Dank meinem Doktorvater Prof. Dr. Manfred Schmelting für die Annahme und Betreuung meiner Arbeit. Er hat meine wissenschaftliche Laufbahn von Anfang an mit Interesse begleitet und hat mir gerade auch in der Promotionsphase mit Anregungen und Anmerkungen hilfreich zur Seite gestanden. Frau Prof. Dr. Anke-Marie Lohmeier möchte ich für die Übernahme des Zweitgutachtens und ihre wichtigen Hinweise im Zusammenhang mit meinem Thema danken. Auch den Mitgliedern der Promotionskommission (Prof. Dr. Susanne Kleinert, Prof. Dr. Clemens Zimmermann und Dr. Andrea Kamm) sei an dieser Stelle gedankt.

Mein herzlicher Dank gilt auch all jenen, die mich während der Promotionsphase unterstützt haben – sei es es durch Ihre Geduld, Ihr Verständnis und/oder durch kleine und große Hilfeleistungen. Hier seien vor allem Hajo Backe, meine Eltern und Anne Rennig genannt.

All denen auch ein Dankeschön, die nicht namentlich Erwähnung fanden, seien es die wunderbaren Kollegen und Kolleginnen in der Fachrichtung Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, die Teilnehmerinnen und Teilnehmer am Doktorandenkolloquium von Prof. Schmelting oder Freunde und Verwandte.

Siglenverzeichnis

- B Oates, Joyce Carol: *Blonde. A Novel*. New York: Ecco Harper Collins, 2001.
- BoI Auster, Paul: *The Book of Illusions*. London: Faber and Faber, 2002.
- BS Widmer, Urs: *Der blaue Siphon*. Zürich: Diogenes, 1994.
- FA Makine, Andreï: *Au temps du fleuve Amour*. Paris: Gallimard (Collection Folio), 1999.
- KE Hofmann, Gert: *Der Kinoerzähler*. München: dtv, 1995.
- TaC Schulberg, Budd: „A Table at Cico’s.“ IN: *Writing Los Angeles. A Literary Anthology*. Hrsg. v. David Ulin. New York: Library of America, 2002, S. 273-283.

Der Filmsehende liest Erzählungen anders. Aber auch der Erzählungen schreibt, ist seinerseits ein Filmsehender.

Bertolt Brecht: „Der Dreigroschenprozess.“

1 Einleitung

Die Wechselbeziehungen zwischen Film und Literatur sind inzwischen zum etablierten Gegenstand literaturwissenschaftlicher Forschungen geworden, es ist allgemeiner Konsens, daß Schriftsteller in ihrem Schaffensprozeß vom Film beeinflußt sind. Besonders deutlich wird dies, wenn konkrete Beziehungen von Autoren zum Film nachweisbar sind, wenn sie zu einem Teil der Filmproduktion werden. Um zwei willkürlich herausgegriffene Beispiele von Gegenwartsautoren zu nennen, die in dieser Arbeit noch Erwähnung finden werden: So schrieb Leon de Winter z. B. das Drehbuch zu seinem Roman *De Hemel van Hollywood*.¹ Paul Auster ist nicht nur als Drehbuchautor tätig geworden, sondern hat sich auch selbst als Regisseur² versucht.

Viele inzwischen kanonisierte Autoren waren auf die eine oder andere Weise mit dem Film verbunden, auch hier nur einige Beispiele: James Joyce eröffnete 1909 das erste Kino in Dublin³, Truman Capote hat als Schauspieler in *Murder by Death* (1976) mitgewirkt, Gabriel García Márquez schrieb Filmkritiken für *El Espectador* und war auch direkt als Drehbuchautor an der Entstehung von Filmen beteiligt⁴. Während des Zweiten Weltkriegs ließen sich viele deutsche und österreichische Schriftsteller und Schriftstellerinnen in Hollywood nieder (darunter Erich Maria Remarque, Thomas und Heinrich Mann, Franz Werfel, Lion Feuchtwanger, Alfred Döblin, Vicki Baum und Bertolt Brecht), um hier ein Auskommen, zumeist als Drehbuchautoren, zu finden, wenn auch mit unterschiedlichem Erfolg.⁵ Die Reihe ließe sich beliebig weiterführen.

¹ Verfilmt von Sönke Wortmann unter dem Titel *The Hollywood Sign* (2004).

² *Smoke* (1995, Drehbuch), *Blue in the Face* (1995, Regie zusammen mit Wayne Wang, Drehbuch), *Lulu on the bridge* (1998, Regie und Drehbuch). Auster wird voraussichtlich 2006 wieder Regie führen, bei einem Film, zu dem er selbst das Drehbuch geschrieben hat: *The Inner Life of Martin Frost*. Austers neuer Film trägt somit denselben Titel wie der erzählte Film aus seinem Roman *The Book of Illusions*.

³ Vgl.: James Joyce *A to Z. An Encyclopedic Guide to his Life and Work*. Hrsg. v. A. Nicholas Farnolli u. Michael Patrick Gillespie. London: Bloomsbury, 1995; hier der Eintrag „Volta Cinema“. Vf. betont auch Joyce' allgemeine Begeisterung für das Kino: „Joyce's commercial interest in film virtually ended with this unsuccessful business venture, but his aesthetic interest continued throughout his life“ (Ebd., S. 228).

⁴ Vgl. Babette Kaiserkern: *Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez und der Film. Kritische Untersuchungen zu Geschichte und Phänomenologie des Films in der Literatur*. Frankfurt a. M. [u. a.]: Lang, 1995 (Hispano-Americanica, Bd. 10).

Ein ausführliches Verzeichnis der Mitarbeit García Márquez als *writer* bzw. *co-writer* an Filmprojekten findet sich auf der Website www.themodernworld.com/gabo/gabo_film.html (24.10.2005).

⁵ Folgende Bücher geben Auskunft über die Situation der Exilschriftsteller: Holger Gumprecht:

Man kann aber noch weiter gehen und behaupten, daß es heutzutage keinen Schriftsteller mehr gibt, der sich der Wirkung des Mediums Film vollständig entziehen könnte. Diese Theorie findet in der Forschung immer mehr Beachtung: „I would want to advance the provocative thesis that it is impossible to give a serious account of any twentieth-century writer without reference to the cinema.“⁶ Viele Autoren betonen explizit den starken Einfluß, den der Film oder manchmal auch einzelne Filme auf ihr Schaffen haben.⁷ Manuel Puig sieht sich selbst als ein Autor, der mehr vom Film als von der Literatur beeinflußt wurde⁸, und Salman Rushdie bekennt sich in einem Aufsatz zu seiner aus der Kindheit stammenden Vorliebe für *The Wizard of Oz* und erläutert die Nachwirkungen dieses Filmerlebnisses auf seinen Roman *Midnight's Children*⁹.

In der Vergangenheit wurde versucht, den Einfluß des Films auf Autoren und ihre Werke dadurch nachzuweisen, daß man die Schreibweise der Texte auf die Verwendung filmischer Erzählstrukturen untersuchte. Was zunächst noch unsystematisch an einzelnen Beispielen (Döblin, Dos Passos usw.) vollzogen wurde, hat in den letzten Jahren zu einer vermehrten Bildung theoretischer Ansätze

⁶ „New Weimar“ unter Palmen. Deutsche Schriftsteller im Exil in Los Angeles. Berlin: Aufbau, 1998; Anthony Heilbut: *Kultur ohne Heimat. Deutsche Emigranten in den USA nach 1930*. Weinheim [u. a.]: Quadriga, 1987; John Russel Taylor: *Fremde im Paradies. Emigranten in Hollywood 1930-1950*. Berlin: Siedler, 1984 und *Exil in den USA*. Hrsg. v. Eike Middell, Alfred Dreifuss u. Volker Frank. Frankfurt a. M.: Rödenberg, 1980. Zum Thema in der Fiktion wurde „New Weimar“ bei Jürgen Albers: *Hitler in Hollywood oder die Suche nach dem Idealscript*. Göttingen: Steidl, 2000.

⁷ Colin MacCabe: „On Impurity. The Dialectics of Cinema and Literature.“ IN: Murphet, Julian/Rainford, Lydia (Hg.): *Literature and Visual Technologies. Writing after Cinema*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003, S. 15-28.

⁸ Vgl. z. B. Keith Cohen (Hg.): *Writing in a Film Age. Essays by Contemporary Novelists*. Niwot: University Press of Colorado, 1991. U. a. mit Essays von Marguerite Duras, William S. Burroughs, Alain Robbe-Grillet, Jorge Luis Borges.

⁹ „I don't have traceable literary models because I haven't had great literary influences in my life. Instead, that space has been occupied by cinematographic influences. I believe that if you looked into it deeply, you could find an influence by Ernest Lubitch [sic!] in a few of my structures, by Joseph von Sternberg in the need for a certain atmosphere. Also Alfred Hitchcock.“ (Jorgelina Corbatta: „Brief Encounter: An Interview with Manuel Puig.“ IN: *The Review of Contemporary Fiction* 11.3 (1991), S. 165-176. Vgl. auch Puigs Selbstzeugnis „How the Provincial Argentine left Literature for the Movies.“ IN: Cohen (Hg.): *Writing in a Film Age*, S. 271-276.

⁸ Vgl. Salman Rushdie: „Weg aus Kansas.“ IN: *Cinema. Unabhängige Schweizer Filmzeitschrift* 38 (1992), S. 97-124. „Ich erinnere mich, daß *The Wizard of Oz* – der Film, nicht das Buch, das ich als Kind nicht gelesen habe – mein allererster literarischer Einfluß war“ (Ebd., S. 97). „Die Farbeffekte des Films waren so eindrücklich, daß ich bald, nachdem ich ihn als Kind zum ersten Mal gesehen hatte, begann, von grünhäutigen Hexen zu träumen; und Jahre später ließ ich den Erzähler meines Romans *Midnight's Children* (*Mitternachtsskinder*) diese Träume träumen, wobei ich die Quelle vollständig vergessen hatte“ (Ebd., S. 109).

geführt.¹⁰ Gemeinsam ist diesen Ansätzen, daß sie in der komparatistischen Forschung im Bereich der Intermedialität anzusiedeln sind, d. h. Fragen der Mediatisierung und damit der Form stehen im Vordergrund. Was die Forschung als filmisches Schreiben bezeichnet, beruht auf der Annahme, daß eine Mediensi-
mulation des Mediums Film mit den Mitteln des Mediums Literatur möglich und von zahlreichen Autoren der Gegenwartsliteratur mehr oder minder inten-
diert geleistet wird. Allerdings muß Film nicht zwingend zentrales Thema des Romans sein, damit ein Autor der filmischen Schreibweise zugeordnet wird.

Die vorliegende Arbeit wird sich der Wechselbeziehung zwischen Literatur und Film auf anderem Wege nähern: Im folgenden werden Texte im Sinne der Thematologie bzw. Motivforschung auf ihre inhaltliche Bezugnahme auf Film(e) untersucht werden. Unter inhaltlicher Bezugnahme ist hier z. B. auf erster und einfacher Stufe die explizite Erwähnung von existierenden oder nicht-existierenden Spielfilmen und ihren Stars im literarischen Text zu verstehen. Es können aber auch einzelne Filmszenen oder ein ganzer Film in einem literari-
schen Text erwähnt werden. Diese beiden Formen der Thematisierung von Film sind in der Gegenwartsliteratur häufig zu finden, sie sind aber nur in den selten-
sten Fällen mehr als ein punktueller Verweis auf Film(e) und damit nicht von weitreichender Bedeutung für den Fortgang des Erzählgeschehens. Im Zentrum meines Interesses hingegen stehen Texte, die sich explizit und im Verlauf der erzählten Geschehnisse kontinuierlich auf Film beziehen.

Diese lassen sich in zwei Gruppen unterteilen: Zur ersten Gruppe gehören Romane, in denen mindestens eine zentrale Figur durch ein Filmerlebnis geprägt wird oder im Vorfeld der dargestellten Handlung geprägt wurde. Als allgemeinen Oberbegriff für diese Figuren möchte ich in Anlehnung an Bertolt Brecht den Begriff des „Filmsehenden“ verwenden. Der Filmsehende ist nicht nur ein mehr oder minder unbeteiligter Film- oder Kinozuschauer. Der Begriff, wie ihn Brecht gebraucht¹¹, verdeutlicht, daß das Filmerlebnis tiefgreifende Auswirkun-
gen auf den Rezipienten über den Moment der konkreten Filmwahrnehmung hinaus haben kann. Untersucht werden also im Rahmen dieser Arbeit filmse-
hende Figuren und ihre im Roman dargestellten Reaktionen auf Filmerlebnisse, soweit dieses Filmsehen für die Figur und die Handlung des Romans von Be-
lang ist.

Zur zweiten Gruppe zählen Romane, die sich im weitesten Sinne mit der Filmindustrie bzw. der Filmproduktion beschäftigen. In der amerikanistischen

¹⁰ Am interessantesten erscheinen mir hier die Ansätze von Christian von Tschilschke (2000) und Irina O. Rajewsky (2002) zu sein.

¹¹ „Der Filmsehende liest Erzählungen anders. Aber auch der Erzählungen schreibt, ist seinerseits ein Filmsehender“ (Bertolt Brecht: „Der Dreigroschenprozess.“ IN: Ders.: *Schriften zur Literatur und Kunst I (1920-1932)*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1967, S. 165).

Forschung existiert der Begriff der *Hollywood novel* für Texte, in denen die amerikanische Filmindustrie eine zentrale Rolle spielt. Analog zum Begriff des Filmsehenden möchte ich von Filmschaffenden sprechen, d. h. von Figuren, die an der Produktion von Filmen beteiligt sind oder waren, gleich in welcher Funktion (Schauspieler, Kameramann, Statist usw.). Von Interesse für diese Arbeit sind aber nur solche Filmschaffende, die zugleich auch explizit im Roman als Filmsehende thematisiert werden, bzw. wenn Filmsehende und Filmschaffende im Roman aufeinandertreffen. Somit wird der zweite Teil der Untersuchung den filmschaffenden Filmsehenden gewidmet sein.

Ziel der Arbeit ist es, unterschiedliche Texte der Gegenwartsliteratur zusammenzustellen, in deren Zentrum eine oder mehrere filmsehende Figuren stehen. Dieser umfangreiche Textkorpus soll systematisiert werden. Um einen Überblick zu bekommen, werden zahlreiche Beispieldateien kurz vorgestellt und einer ersten groben Analyse unterzogen werden. Besonders interessante Beispiele werden in einer umfassenden Analyse behandelt, um gemeinsame Tendenzen in der Gegenwartsliteratur, die sich filmsehender Figuren bedient, aufzuzeigen. Dabei wird ein Katalog von Themen und Motiven erarbeitet werden, die im Zusammenhang mit der Darstellung Filmsehender besonders häufig gebraucht werden.

2 „Der Held als Filmsehender“

Mit der Überschrift dieses Kapitels nehme ich Bezug auf eine thematologische Studie, nämlich auf Wuthenows *Der Held als Leser*¹². Wuthenow untersucht darin Romane, in denen zentrale Figuren lesen und in denen dieses Lesen nicht nebensächlich ist – z. B. Cervantes' *Don Quijote*, Goethes *Werther*, Flauberts *Madame Bovary* und Wildes *Dorian Gray* – und deshalb auch nicht folgenlos bleiben kann:

Das Was und das Wie des Lesens, weiter die Anverwandlung des Gelesenen bestimmen, mehr als man beim ersten Blick bereits gewahr werden kann, Schicksal und Charakter des lesenden Helden, jedenfalls aber sein Verhältnis zur Wirklichkeit, die sich für ihn unter dem Einfluß der Fiktion zu verändern beginnt.¹³

Das Buch ist in diesen Romanen nicht nur ein Requisit, das durch die Erwähnung der Lektüre-Vorlieben der Figuren ihrer Charakterisierung dient. Es wird darüber hinaus zum „Motiv oder Handlungsmoment in einem größeren Erzählzusammenhang, es wird zum Teil der Handlung“¹⁴, es kann damit sogar zum eigentlichen Thema des Romans werden.

Die Romane lassen sich grob nach der Wirkung des Gelesenen auf die lesende Figur in zwei Gruppen einteilen. Lektüre kann sich einerseits positiv auswirken auf das Verhältnis des Individuums zur Umwelt und damit zur Realität im weitesten Sinne. Sie kann „[...] befreidend, bereichernd und Beziehungen stiftend sein.“¹⁵ Lesen wird dann im Medium der Literatur als wichtiger Teil menschlicher Entwicklung dargestellt, als Teil des Sozialisierungsprozesses. Lesen wird zum ‚Bildungserlebnis‘.

Wuthenow führt aber andererseits auch am Beispiel der Protagonisten der Romane von Flaubert, Huysmans und Wilde vor, daß das Gegenteil durch Lesen bewirkt werden kann: Lektüre wirkt „verführend und zerstörend, Beziehungen hindernd oder auflösend“¹⁶. Bücher können gar an die Stelle des Lebens treten und zur Vernichtung des Protagonisten beitragen.

¹² Ralph-Rainer Wuthenow: *Im Buch die Bücher oder Der Held als Leser*. Frankfurt a. M.: Europäische Verlagsanstalt, 1980.

¹³ Ebd., S. 9.

¹⁴ Ebd., S. 26.

¹⁵ Ebd., S. 168.

¹⁶ Ebd.

Diese Untersuchung geht von der Beobachtung aus, daß seit der Erfindung des Films vor zirka 100 Jahren, vor allem aber in den letzten fünfzehn bis zwanzig Jahren im Gegenwartsroman als ‚neues‘ Medium der Film im Roman in Erscheinung tritt. Neben dem Held als Leser existiert nun auch der Held als Filmsehender.

Bevor ich einen Überblick über verschiedene Typen filmsehender Figuren in der Literatur gebe, muß zunächst noch geklärt werden, welche Art von Filmsehern in den ausgewählten Texten thematisiert wird. Film ist zunächst einmal allgemein definiert die „mit der Filmkamera aufgenommene Abfolge von bewegten Bildern, Szenen, Handlungsabläufen u. Ä., die zur Vorführung im Kino oder zur Ausstrahlung im Fernsehen bestimmt ist.“¹⁷ Im Kontext dieser Untersuchung soll unter Film nur der fiktionale Film verstanden werden.¹⁸ Filmsehende Figuren im Gegenwartsroman sind zumeist immer noch, trotz der immensen Bedeutung des Fernsehens, Figuren, die ‚in einen Film gehen‘, d. h. die Film(e) im Kino rezipieren. Dabei kommt dem Kino als Ort des Filmsehens in vielen Romanen eine zusätzliche, wichtige Bedeutung zu.¹⁹ Oft sind filmsehende Figuren sogar passionierte Kinogänger. Wichtig ist, daß der Filmschende im Roman auf die Geschichte des von ihm gesehenen Films bzw. auf ihre zentralen Figuren reagiert.²⁰ Figuren und Filmhandlung bieten den Protagonisten das Identifikationspotential, das sie früher bei Autoren wie Flaubert oder Goethe in der Lektüre gefunden hätten.

Zunächst einmal gilt es den Untersuchungsgegenstand ‚Romane mit inhaltlicher Bezugnahme auf Film(e)‘ zu präzisieren, denn Filmsehende im Roman gibt es schon seit den Anfängen des Kinos. Bei kanonisierten Autoren beispielsweise der deutschen Literatur wie Thomas Mann oder Wolfgang Koeppen besuchen Figuren das Kino, und das Filmerlebnis wird auch mehr oder minder ausführlich geschildert.²¹

So thematisiert Thomas Mann in seinem Roman *Der Zauberberg* (1924) den Kinobesuch seines Protagonisten Hans Castorp und auch das von ihm und sei-

¹⁷ Vgl. den Eintrag „Film“ in *Der Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in 10 Bänden*. 3., völlig neu überarbeitete Auflage. Mannheim, Leipzig [u. a.]: Dudenverlag, 1999.

¹⁸ Ich beziehe mich bei der Wahl des Begriffs auf Lohmeier. Vgl. Anke-Marie Lohmeier: „Filmbedeutung.“ IN: *Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte*. Hrsg. v. Fotis Jannidis [u. a.] Berlin, New York: de Gruyter, 2003, S. 512-526 (Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie, Bd. 1), hier: S. 512.

¹⁹ Detaillierter dazu siehe Kapitel 4.

²⁰ In diesem Zusammenhang wird für die Untersuchung einzelner Beispieltexte auch der Begriff des Stars bzw. des Starimages von Bedeutung sein. Vgl. Kapitel 4.

²¹ Vgl. die Anthologie: *Le Spectateur nocturne. Les Ecrivains au cinéma*. Hrsg. v. Jérôme Prieur. Paris: Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1993.

nen Begleitern gesehene Filmprogramm.²² Außer dem Hauptfilm – „es war eine aufgeregte Liebes- und Mordgeschichte, die sie sahen, stumm sich abhaspelnd am Hofe eines orientalischen Despoten, gejagte Vorgänge voll Pracht und Nacktheit [...]“²³ – gibt es auch Bilder aus aller Welt zu sehen, die die Schaulust und Sensationsgier der Zuschauer befriedigen sollen. Auch der Erzähler scheint hin- und hergerissen zwischen ambivalenten Gefühlen: „Das Schweigen der Menge nach der Illusion hatte etwas Nervloses und Widerwärtiges.“ Aber auch: „Man rieb sich die Augen, stierte vor sich hin, schämte sich der Helligkeit und verlangte zurück ins Dunkel, um wieder zu schauen [...].“²⁴

Christoph Schmidt, der diese Episode in Manns Roman untersucht hat, weist nicht nur nach, daß es sich bei dem im *Zauberberg* erzählten Film um einen existierenden Film handelt²⁵, er versucht auch die Funktion der Kinobesuchsszene für das Romanganze zu erklären. Einerseits diene diese Szene dazu, den Anschein von Wirklichkeit durch „Faktizität und Detailreichtum“²⁶ des Romans zu erhöhen. Andererseits steht auch das Motiv des Filmsehens im Dienst des von Schmidt ausgemachten Grundthemas des *Zauberberg*: der Kulturkritik. „Hinter Manns ironischer Denunziation des Films als seelenloser-technischer, mimetischer Lebenskarikatur und gaukelnder Scheinwelt, verbirgt sich eine kultukonservative Mechanismus-Kritik [...].“²⁷ Thomas Mann steht mit dieser Sicht des Films nicht allein, wie durch die in der Forschung bestens dokumentierte „Kino-Debatte“ im Deutschland der 1910er und 1920er Jahre belegt ist.²⁸

In Wolfgang Koeppens *Das Treibhaus* (1953) wird ebenfalls ein Kinobesuch ausführlich geschildert. Der durch Bonn streifende Bundestagsabgeordnete Keetenheuve stellt sich für einen Film an der Kinokasse an, weil er von der

²² Vgl. Thomas Mann: *Der Zauberberg*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1994, S. 434 ff. Siehe dazu auch u. a. Ernest Prodolliet: *Das Abenteuer Kino. Der Film im Schaffen von Hugo von Hofmannsthal, Thomas Mann und Alfred Döblin*. Freiburg [Schweiz]: Universitätsverlag, 1991 und Christoph Schmidt: „Gejagte Vorgänge voll Pracht und Nacktheit: Eine unbekannte kinematographische Quelle zu Thomas Manns Roman ‚Der Zauberberg‘.“ IN: *Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre* 38:1 (1988), S. 1-5.

²³ Mann: *Zauberberg*, S. 434.

²⁴ Ebd., S. 435.

²⁵ Ernst Lubitschs *Sumurun* (1920).

²⁶ Schmidt: „Gejagte Vorgänge voll Pracht und Nacktheit“, S. 3.

²⁷ Ebd., S. 4.

²⁸ Siehe u. a.: Anton Kaes (Hg.): *Kino-Debatte. Texte zum Verständnis von Literatur und Film 1909-1929*. Tübingen: Niemeyer, 1978; Ludwig Greve (Hg.): *Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm*. Ausstellungskatalog des Dt. Literaturarchivs im Schiller Nationalmuseum Marbach. München: Koesel, 1976; Thomas Koebner: „Der Film als neue Kunst. Reaktionen der literarischen Intelligenz.“ IN: *Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft*. Hrsg. v. Helmut Kreuzer. Heidelberg: Quelle und Meyer, 1977, S. 1-31; Fritz Göttinger (Hg.): *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*. Frankfurt a. M.: Deutsches Filmmuseum, 1984 (Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums Frankfurt).

wartenden Menschen Schlange angezogen wird. Er, der aus dem Exil zurückkehrte, von seiner Umwelt als kompromißlos eingestufte Intellektuelle, kann sich in der deutschen Nachkriegswirklichkeit nicht verorten, weder im politischen noch im privaten Bereich. Durch den Kinobesuch versucht er, sich dem Volk zugehörig zu fühlen.

Das Kinoprogramm, bestehend aus Werbung, Wochenschau, Vorfilm und Hauptfilm, spiegelt sich im Gedankenstrom Keetenheuves wieder. Ermöglicht ihm die Werbung noch ein gewisses Zugehörigkeitsgefühl²⁹, so stoßen ihn die Wochenschaubilder bereits zurück.³⁰ Der Hauptfilm, ein deutsches Lustspiel, von dem eine Szene erzählt wird³¹, gibt ihm das Gefühl, ein Außenseiter zu sein. Alle um ihn herum lachen und amüsieren sich, wohingegen er den Film nicht komisch findet: „Warum lachen sie? Er verstand es nicht. Es erschreckte ihn. Er war ausgestoßen. [...] War Keetenheuve ein Ausländer? War er unter Menschen gereist, die anders weinten, anders lachten, die anders waren als er?“³² Fluchtartig verläßt er noch vor Ende des Films das Kino.

Wie schon in Manns *Zauberberg* wird auch in Koeppens *Treibhaus* das Kino von den Protagonisten als eine triviale Unterhaltungsform für die breite Masse wahrgenommen.

Bei den bis jetzt vorgestellten Beispielen handelt es sich um punktuelle Verweise auf Film(e), die nicht von weitreichender Bedeutung für den Fortgang des Erzählgeschehens sind. Im Zentrum dieser Untersuchung sollen aber Romane stehen, in denen Film und Film sehender eine zentrale Rolle im Romangeschehen einnehmen. Um meine Unterscheidung zu verdeutlichen, möchte ich im folgenden drei frühe Beispiele aus den 1960er Jahren vorstellen, in denen Filmsehen ein immer wiederkehrendes Moment der Handlung darstellt. Es handelt sich um drei kanonisierte Autoren, deren Romane auch heute noch publiziert werden.

David Lodges erster veröffentlichter Roman *The Picturegoers* aus dem Jahr 1960 wurde 1993 mit einem Vorwort des Autors wieder aufgelegt. Lodge versteht seinen Roman als Zeitdokument Englands in den 1950er Jahren sowohl,

²⁹ „Keetenheuve kaufte sechs Hemden im Jahr. Fünfzig Millionen Bundesdeutsche kaufen dreihundert Millionen Hemden“ (Wolfgang Koeppen: *Das Treibhaus*. München: Süddeutsche Zeitung Bibliothek, 2004, S. 112).

³⁰ „Der Sport versöhnt die Völker. Zwanzigtausend starren auf einen Ball. [...] Aber dann holt das Teleobjektiv der Filmkamera einzelne Gesichter [...] heraus: erschreckende Gesichter, verkrampten Kinnladen, haßverzerrte Münster, Mordgier im Blick. *Wollt ihr den totalen Krieg? ja ja ja [...]*“ (Ebd.).

³¹ Es handelt sich wohl um den äußerst erfolgreichen deutschen Spielfilm *Fanfaren der Liebe* (1951), der aber nicht explizit erwähnt wird, für die Zeitgenossen Koeppens aber sicherlich leicht zu erkennen war.

³² Koeppen: *Treibhaus*, S. 115.

was die Schilderung des sozialen Ereignisses „going to the pictures“ als auch, was die Behandlung des religiösen Elements in dem Text betrifft.

Alle Personen des Romans sind auf die ein oder andere Weise mit dem Kino verknüpft. Die Einführung der Figuren erfolgt während ihres Weges zum Kino. Die Erzählung springt von einer Figur zur nächsten und ermöglicht Innensicht in alle. So erschließen sich dem Leser nach und nach die Charaktere und ihre Beziehungen zueinander.

Maurice Berkley, als Besitzer des Kinos, und Doreen Higgins, die im Kino angestellt ist, sind beruflich mit dem Film verbunden. Der Autohändler Tom Mallory, seine Ehefrau Bett, ihre jüngsten Kinder Patricia und Patrick sind gewohnheitsmäßige Kinogänger, wenn auch aus unterschiedlichen Motiven. Father Martin Kipling verirrt sich in den falschen Film: Statt *The Song of Bernadette* (1943) sieht er „While The Cat's Away“ mit dem fiktiven Hollywood-Star Amber Lush und ist entsetzt wegen der Freizügigkeit dieses Films. „Indifferent“ Harry, ein Teenager mit hohem Gewaltpotential, ist immer auf der Seite der Gesetzesbrecher im Film und assoziiert Sex mit Gewalt. So schlitzt er z. B. beim Anblick der nackten Amber seinen Kinositz auf. Für ihn sind die USA das Land seiner Träume, da es hier, wie er aus den Filmen weiß, harte Kriminelle und schöne Frauen gibt. Die Filmrezeption scheint sich auf sein Selbstbild und sein Auftreten ausgewirkt zu haben, da die Kinder vor dem Kino ihn „Robert Mitchum“ rufen. Diese Figur, die zunächst die negativen Folgen der Filmleidenschaft zu verdeutlichen scheint, entwickelt sich aber weiter, als sie durch das neue Genre der „Rock-and-Roll“-Filme Bekanntschaft mit Gleichaltrigen schließen kann und eine Freundin findet. Besucher des Kinos sind außerdem Len und Bridget. Bridget nutzt Filme, um sich und ihren Freund in die Handlung hineinzuträumen, da ihre Beziehung aufgrund äußerer Umstände aussichtslos erscheint. Aber auch Len und Bridget emanzipieren sich letztlich von der Traumwelt des Films und verwirklichen ihre Vorstellungen von einem glücklichen Leben, indem sie am Ende des Romans heiraten.

Das Kino als Form der Weltflucht ist in Lodges Roman sowohl positiv als auch negativ konnotiert. Zwei Figuren stehen für die jeweilige Position: Zum einen Mark Underwood, ein Literaturstudent und Jungschriftsteller, und zum anderen Clare Mallory, Tochter von Tom und Bett, eine ehemalige Novizin, die nach zwei Jahren aus dem Konvent zurückgekehrt ist.

Zu Beginn der Handlung lebt Mark als Untermieter bei den Mallorys. Davor lebte er, nach Aufenthalten im Ausland, bei den Eltern, die er aber wegen ihrer Gutbürgerlichkeit verachtete und deshalb auch verließ. Er erscheint zunächst zynisch und ohne Ideale. Da er sich über alles und jeden erhaben fühlt, wählt er sich die kindliche Claire als Versuchsobjekt, mit deren Gefühlen er spielt: „fascinating to watch Clare [...] fumbling innocently towards real passi-

on.“³³ Im Laufe des Romans macht Mark, unter anderem durch den Einfluß Clares und ihrer katholischen Familie, eine Wandlung durch und findet überraschenderweise zum Glauben. Seine Einstellung zum Film ändert sich dadurch aber nicht: Er sieht von Anfang an das Kino als Gefahr. Anders als Father Kipling, der in seiner Predigt gegen das Kino dieses nicht als „profitless, worldly pleasure“, sondern als „a source of serious sin“³⁴ verurteilt, sieht Mark andere Gefahren: „The menace of the cinema was not surely that it was lewd and sensual, but that it encouraged people to turn their back on real life.“³⁵ Filme bieten „superlife“ und erhöhen damit die Gefahr des Eskapismus. Mark ist überzeugt, daß Father Kipling einen vergeblichen Kampf gegen das Kino und seine Filme führt:

The cinema, or the whole system of processed mass-entertainment for which it stood, had already become an acceptable substitute for religion. What was more alarming was that in time it might become an acceptable substitute for living.³⁶

Clare hingegen, die sich nach ihrer Rückkehr in ihre Familie durch Marks Einfluß mehr und mehr den weltlichen Dingen zuwendet und die sich durch Marks Entschluß, sich nur noch dem Glauben zu verschreiben, persönlich zurückgesetzt sieht, verteidigt das Kino und seine Filme: „They [die Kinobesucher] all know what real life is – only too well. They don't confuse it with what they see on the screen.“³⁷ Die Menschen lieben Filme und den Kinobesuch, weil sie ihnen eine Abwechslung ermöglichen. Father Kiplings „crusade against the cinema“³⁸ zeigt, wie Mark richtig vermutet hat, nur kurzzeitig Erfolge.

The Picturegoers ist ein dreiteiliger Roman. Im ersten Teil werden die Personen insbesondere durch ihre Reaktionen auf den Film „While The Cat's Away“ mit dem fiktiven Star Amber Lush charakterisiert. Beides, Filmtitel und Name der Schauspielerin, sind Erfindungen Lodges, leicht läßt sich aber dahinter Billy Wilders *The Seven Year Itch* (1955) mit Marilyn Monroe als Vorbild erraten. Amber Lush, ein sprechender Name, ist die Quintessenz des Hollywood Sexsymbols und damit ein wichtiger Teil der Unterhaltungsindustrie.

Im zweiten Teil des Romans hat der Kinobesitzer mit stark rückläufigen Zuschauerzahlen zu kämpfen, da er auf Betreiben Father Kiplings ein für die Massen unattraktives Programm, den existierenden Film *Ladri Di Biciclette*

³³ David Lodge: *The Picturegoers*. London: Penguin, 1993, S. 38.

³⁴ Ebd., S. 106.

³⁵ Ebd., S. 107.

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd., S. 219.

³⁸ Ebd., S. 125.

(1948), zeigt. Auch hier werden die Reaktionen der unterschiedlichen Zuschauer durch Innensicht verdeutlicht.³⁹

Ebenfalls im zweiten Teil trifft Clare auf Hilda, eine ehemalige Schülerin aus ihrer Konvent-Zeit, die für sie geschwärmt hat. Hilda ist nun leidenschaftlicher Fan von James Dreme. Seinen Film „The Young Can Suffer“ hat sie 41 Mal, „The Side of Paradise“ 30 Mal gesehen. Sie schätzt aber auch den dritten Film des früh bei einem Autounfall verstorbenen Dreme: „Mammoth“. Auf Clares Vorwurf, sie sitze nur in ihrem Zimmer und denke an den toten Filmstar, reagiert Hilda mit einem Vergleich: Auch Nonnen sitzen nur in ihren Zimmern und denken an Jesus, der ebenfalls tot ist. Clare ist entsetzt, daß sich Hilda von ihrer eigentlichen Religion abgewendet hat und nun eine Ersatzreligion praktiziert, von der sie sich nicht abbringen läßt. „We have a duty to Jimmie's memory which comes before everything else.“ „You must do what you feel must be done.‘ That's Jimmie's great message. No matter how people misunderstand you – and they usually do, you've got to act as you feel is right.“⁴⁰ Unschwer läßt sich auch hier der Bezug zur Hollywood-Realität der 1950er Jahre herstellen: James Dean, der innerlich zerrissene und aufsässige Held der Filme *Rebel Without A Cause* (1955), *East of Eden* (1955) und *Giant* (1955) wird zum Vorbild für eine Generation, die sich gegen die Selbstzufriedenheit des gutbürgerlichen Elternhauses wendet.

Im dritten und letzten Teil des Romans erlebt das Kino einen Aufschwung durch das neue Genre des „Rock-and-Roll“-Films.⁴¹ Die Filme sind inhaltlich und künstlerisch unspektakulär, doch: „What was left? The music. This was what the audience wanted.“⁴² Auch hier bleibt der Roman in seiner Beurteilung des Films durch die multiperspektivische Darstellung ambivalent.

Walker Percys nur wenig später erschienener Roman *The Moviegoer* (1961)⁴³ zeigt einen Ausschnitt aus dem Leben des 30-jährigen Binx Bolling, der als Wertpapier-Makler im New Orleans der späten 1950er Jahre tätig ist. Bolling

³⁹ So denkt z. B. Mr Mallory: „And it was not the film to soothe and smother a disturbed conscience. A worthy, well-made film in its way, no doubt, but rather depressing. Not his idea of a Saturday night's entertainment. When you go to the pictures you didn't want to be reminded of the problems that dogged you outside the cinema: jobs, children, money and so forth“ (Ebd., S. 129).

⁴⁰ Ebd., S. 192.

⁴¹ Hier wird nicht explizit auf einen Filmtitel verwiesen. Aufgrund des Hinweises auf die Filmmusik [„Rock around the Clock“] läßt sich der Film *The Blackboard Jungle* (1955) zuordnen.

⁴² Lodge: *Picturegoers*, S. 225.

⁴³ Zu Percys Roman ist eine große Anzahl an Publikationen erschienen. Der Aspekt des Filmsehens steht in vielen dieser Publikationen im Vordergrund. Besonders prägnant wird die Bedeutung von Film und Kino für Percys Roman von Barbara Wyllie dargestellt, die Percys Kinogehör Binx Bolling als einen Vorläufer von Nabokovs Filmsehendem Humbert Humbert (*Lolita*) vorstellt. Siehe Barbara Wyllie: *Nabokov at the Movies. Film Perspectives in Fiction*. Jefferson, NC: Mc Farland & Co., 2003, hier: S. 167-170.

entstammt zwar einer „old Southern family with some aristocratic pretensions“⁴⁴, hat sich aber, so der Vorwurf seiner Tante und ehemaligen Mentorin, weit von diesen Wurzeln entfernt. In Bollings Schilderung seines Lebens – Bolling fungiert durchgehend als Ich-Erzähler – scheint aber durch, wie sehr er durch die von der Tante vermittelte Literatur und Philosophie immer noch beeinflußt ist.

Als entscheidender Einschnitt in Bollings Leben ist seine Teilnahme am Korea-Krieg zu sehen, da ihn seit seiner Rückkehr aus dem Krieg Entfremdungs- und Einsamkeitsgefühle plagen. Bolling befindet sich auf der Suche. Das Kino und seine Filme sind von zentraler Bedeutung für Bollings Leben, er selbst sieht sich in erster Linie als „Moviegoer“.⁴⁵ Durch „Moviegoing“ versucht er sich nicht nur abzulenken und damit der von ihm gefürchteten „Everydayness“ zu entkommen, sondern auch seinem Leben mehr Bedeutung zu verleihen. Sein eigenes Leben erscheint Bolling uninteressant und leer. In seiner ironischen Art stellt er fest, daß „other people, so I have read, treasure memorable moments in their lives“⁴⁶, er hingegen findet nichts Erinnerungswertes in seinem Leben: „What I remember is the time John Wayne killed three men with a carbine as he was falling to the dusty street in *Stagecoach*, and the time the kitten found Orson Welles in the doorway in *The Third Man*.“⁴⁷

Seine Filmleidenschaft hat Auswirkungen auf unterschiedliche Aspekte seines Lebens. Zum einen adaptiert er die von ihm in Filmen gesehenen Männlichkeitsvorstellungen. Dabei geht er sogar so weit, daß er einzelne Schauspieler als Referenzen für sein Verhalten in bestimmten Situationen wählt. Besonders erfolgreich ist er mit dieser Methode bei Frauen („Toward her I keep a Gregory Peckish sort of distance“⁴⁸).

Zum anderen stellt das Kino für Bolling eine Möglichkeit dar, sich seiner Welt zu versichern.

Nowadays when a person lives somewhere in a neighborhood, the place is not certified for him. More than likely he will live there sadly and the emptiness which is inside him will expand until it evacuates the entire neighborhood. But if he sees a movie which shows his very neighbor-

⁴⁴ Vgl. Philip E. Simmons: „Toward the Postmodern Historical Imagination: Mass Culture in Walker Percy's *The Moviegoer* and Nicholson Baker's *The Mezzanine*.“ IN: *Contemporary Literature*, 33:4 (1992), S. 601-624, hier: S. 606.

⁴⁵ „For years now I have had no friends. I spend my entire time working, making money, going to movies and seeking the company of women.“ (Walker Percy: *The Moviegoer*. New York: Alfred A. Knopf, 1984, S. 41) „Here are the beliefs of John Bickerson Bolling, a moviegoer living in New Orleans“ (Ebd., S. 109).

⁴⁶ Ebd., S. 7.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd., S. 68.

hood, it becomes possible for him to live, for a time at least, as a person who is Somewhere and not Anywhere.⁴⁹

Der Kinobesuch dient der „Certification“ (Bezeugung) und ist für Bolling stark ritualisiert. Bevor er sich einen Film im Kino ansieht, muß er Wissen über den Ort der Filmvorführung, ja sogar über das Personal, das im Kino arbeitet, sammeln. Für ihn muß der gesehene Film mit einem bestimmten Ort und einem bestimmten Tag verknüpft sein, denn: „There is a danger of slipping clean out of space and time.“⁵⁰ Dieser Gefahr möchte Binx durch seine Kinobesuche entgehen. Wie Wyllie betont, „[t]he purpose of moviegoing, therefore, is to anchor himself in the world.“⁵¹

Film wird bei Percy durchaus ambivalent gesehen. Während einer bestimmten Krisensituation im Leben des Protagonisten, einer Zeit des Ungenügens an der Wirklichkeit, ist der Film ein adäquates Mittel, um Halt zu finden. Es ist aber wichtig, daß der Protagonist diese Phase überwindet. Am Ende des Romans hat er eine Entscheidung für sein Leben getroffen⁵²: „he no longer needs to find his meaning in movies.“⁵³ Und ähnelt dabei allerdings einem Helden aus seinen Lieblingsfilmen, in diesem Fall Paul Newman in *The Young Philadelphians* (1959): „Paul Newman is an idealistic young fellow who is disillusioned and becomes cynical and calculating. But in the end he recovers his ideals.“⁵⁴

Der Argentinier Manuel Puig verarbeitet in seinen Romanen eine ungeheure Menge an kulturellen Verweisen⁵⁵, insbesondere auf sein Lieblingsmedium, den

⁴⁹ Ebd., S. 63. In diesem Kontext sei auch die Episode erwähnt, in der Bolling einen seiner Helden, den Schauspieler William Holden, durch New Orleans gehen sieht: „Holden has turned down Toulouse shedding light as he goes. An aura of heightened reality moves with him and all who fall within it feel it. [...] I am attracted to movie stars not for the usual reasons. I have no desire to speak to Holden or get his autograph. It is their peculiar reality which astounds me“ (Ebd., S. 17).

⁵⁰ Ebd., S. 75.

⁵¹ Wyllie: *Nabokov at the Movies*, S. 169.

⁵² Er will seine psychisch labile Cousine Kate heiraten und Medizin studieren. Simmons interpretiert Bollings Verhalten folgendermaßen: „At this point he makes his peace with the social world of his Aunt Emily and agrees to follow his father's path and pursue the career in medicine that his Aunt Emily wants for him – agrees, finally, to conform to the traditional proprieties of professional respectability and family duty.“ (Simmons: „Toward the Postmodern Historical Imagination“, S. 607) „Binx Bolling's identity as a moviegoer and consumer is not a substitute for the identity given him within the traditional structures of family and community“ (Ebd., S. 618).

⁵³ Pamela Freshney: „*The Moviegoer and Lancelot*: The Movies as Literary Symbol.“ IN: *The Southern Review* 18:4 (1982), S. 718-727, hier: S. 723.

⁵⁴ Percy: *Moviegoer*, S. 211.

⁵⁵ „[N]o single reader could possibly possess the amount of detailed information about literature, painting, music, the cinema, philosophy, politics, and Argentine history necessary to appreciate the significance of more than a small number of them [allusions in Puigs work].“ (Pamela Bacarisse:

Film. Auf Puigs bekanntesten Roman *Der Kuß der Spinnenfrau* wird später noch einzugehen sein; an dieser Stelle soll Puigs erster Roman *Verraten von Rita Hayworth* (*La traición de Rita Hayworth*, 1968) betrachtet werden. Die Handlung ist in Argentinien zwischen 1933 und 1948 angesiedelt. Puig stellt in 16 Kapiteln unverbunden Gespräche und Gedanken einer Vielzahl von Figuren nebeneinander. Jedes Kapitel ist entweder in Form einer ‚neutralen‘ Wiedergabe direkter Rede gehalten – dazu zählt auch die Wiedergabe eines Telefonats, bei dem der Leser an nur einer Seite des Gesprächs partizipiert –, oder es wird aus der Sicht einer Figur berichtet, wobei verschiedene Textformen genutzt werden: Tagebuch, anonymer Brief, Brief, Schulaufsatzz. Es überwiegt eine Art Gedankenbericht, der den Leser unmittelbar mit den Erfahrungen der Figuren konfrontiert.⁵⁶ Erst nach und nach erschließt sich so die Personenkonstellation. Alle Figuren sind mehr oder weniger eng um den Jungen José Casals, genannt Toto, angeordnet und begleiten seine Entwicklung vom Kind zum fünfzehnjährigen Jugendlichen.⁵⁷

Puig gelingt auf diese Weise ein Gesellschaftsporträt, das verdeutlicht, welchen Kräften sich ein Heranwachsender zu dieser Zeit ausgesetzt sah. Toto leidet an der Fixierung der Geschlechterbilder. Er hat eine enge Bindung zur Mutter, die er verehrt und mit der er die Leidenschaft für den Film teilt.⁵⁸ Die Mutter steht für eine Welt des Schönen und Harmonischen, sie liebt nicht nur Filme, sondern auch die Literatur. Gemeinsam gehen Toto und seine Mutter ins Kino, sie zeichnet Filmszenen aus ihrem Gedächtnis, die Toto ausmalt und ebenso wie Filmstarnbilder und Filmanzeigen sammelt. Der Vater führt ein strenges Regiment in der Familie; er ist chronisch eifersüchtig, launisch und cholericisch. Seinen Sohn wünscht er sich männlicher, d. h. beispielsweise aggressiver („brauchst doch keine Angst vor dem zu haben, hau ihm einfach eine in die Fresse“⁵⁹) und an Sport interessiert – es ist eine Katastrophe für ihn, daß der Junge nicht schwimmen lernt. Den Erwartungen des Vaters wird Toto nicht gerecht, weshalb er von ihm zurückgewiesen wird.

Ein einziges Mal kommt es zu einer Annäherung der beiden, bezeichnenderweise durch einen Kinobesuch. In *Blood and Sand* (1941), dem einzigen Film,

„Manuel Puig and the Uses of Culture.“ IN: *The Review of Contemporary Fiction* 11:3 (1991), S. 197-207, hier: S. 200).

⁵⁶ Matías Martínez verweist auf die kaum übersetzbare sorgfältige stilistische Individualisierung der einzelnen Stimmen nach sozialem Stand, Alter, Geschlecht, Ort, Zeit und Gelegenheit. Vgl. *KL/G (Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur.)* Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. München: edition text & kritik, 1983 ff.

⁵⁷ Es handelt sich um Verwandte, Freunde, Nachbarn, Mitschüler und Angestellte des Haushaltes.

⁵⁸ Totos Mutter wird als „kinoverrückt“ von ihrem Umfeld wahrgenommen. Es wird sogar vermutet, daß ihre Kinomanie sie dazu gebracht hat, Berto zu heiraten, der wie ein Filmstar aussieht (Manuel Puig: *Verraten von Rita Hayworth*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986, vgl. S. 17).

⁵⁹ Ebd., S. 69.

den der Vater zudem noch eher zufällig sieht, begeistert er sich für Rita Hayworth. Anfangs versucht Toto die Wahl des Vaters zu seiner eigenen zu machen, doch letztlich versteht er sie nicht:

Papa hat gesagt, daß ihm Rita Hayworth besser gefällt als jede andere Schauspielerin, und mir gefällt sie nämlich auch besser als jede andere, und Papa gefällt die Szene, wo sie zu Tyron [sic!] Power ‚Toro, Toro‘ sagt, und er auf den Knien wie ein Trottel, und sie in einem durchsichtigen Kleid, man hat den Büstenhalter sehen können, und sie stelzt langsam auf ihn zu und spielt den Torero, aber sie hat sich über ihn lustig gemacht, am Schluß läßt sie ihn ja auch sitzen. Und manchmal setzt sie das Gesicht von einer Bösewichtin auf, sie ist eine tolle Schauspielerin, aber sie begeht immer Verrat.⁶⁰

Als sich nach dem Kinobesuch nichts an der Vater-Sohn-Beziehung ändert, wird Rita Hayworth zum Sinnbild des Verrats. Wie Rita Hayworth Tyrone Power, so hat auch der Vater Toto verraten.

Toto wendet sich nach dieser kurzen Episode wieder seinen wirklichen Favoritinnen zu. Er liebt leidenschaftlich Filme mit oftmals tragischen Liebesgeschichten, in denen Frauengestalten Opferbereitschaft zeigen: *Romeo und Julia* (1936), *Intermezzo* (1939), *Spellbound* (1945), *The Great Ziegfeld* (1936, Luise Rainers, nicht Myrna Loys Part).

Puig stellt mit Totos Favoritin, Luise Rainer⁶¹, und dem Liebling von Totos Vater, Rita Hayworth, nicht nur zwei verschiedene Frauentypen, sondern auch zwei Liebeskonzepte gegeneinander: „Puig’s suggestion [is] that one must choose between Luise Rainer and Rita Hayworth, that love is necessarily a question of domination and one is therefore necessarily victim or victimizer.“⁶²

Totos Rezeption der Filme ist aber keineswegs nur passiv. Er erzählt gerne die Geschichten der Filme, die er gesehen hat, sich selbst und anderen, wobei er sich nicht immer streng an die ‚Vorlage‘ hält. So denkt er sich ein alternatives Ende für einen Film aus, in dem Luise Rainer zu früh stirbt. Er vermischt seine Alltagserfahrung mit der Filmgeschichte, indem er als Luises Verehrer einen attraktiven Mann aus seinem direkten alltäglichen Umfeld auftreten läßt.

⁶⁰ Ebd., S. 76 f.

⁶¹ Toto charakterisiert sie wie folgt: „Sie spielt immer die Gute, und alle schmieren sie immer an, und manchmal stirbt sie.“ (Ebd., S. 71) Katz’ Film-Enzyklopädie spricht von Rainers „moving, weeply roles“ (Vgl. Katz, Ephraim: *The Macmillan International Film Encyclopedia 3rd Edition*. Revised by Fred Klein and Ronald Dean Nolan. London, Basingstoke: Macmillan, 1998, S. 1125).

⁶² Lois Parkinson Zamora: „The Reader at the Movies: Semiotic Systems in Walker Percy’s *The Moviegoer* and Manuel Puig’s *La traición de Rita Hayworth*.“ IN: *The American Journal of Semiotics* 3:1 (1984), S. 50-67, hier: S. 55.

Noch deutlicher wird dieses Verfahren in Totos Aufsatz zum freien Thema „Der Film, der mir am besten gefällt“ (Kapitel XIII): Basierend auf Elementen eines existierenden, aber nicht namentlich erwähnten Films⁶³, lebt der Junge seine Träume aus. Dabei sieht er sich abwechselnd zwischen der Rolle der männlichen und der weiblichen Hauptfigur hin- und hergerissen, wobei die Perspektive der männlichen Figur überwiegt: Johann, der Carla seine Liebe nur indirekt über seine Musik gestehen kann, zweifelt an sich und seinem Äußeren („sein eingesunkener Oberkörper, die dünnen Arme, der etwas krumme Rücken. Er verabscheut sich [...].“⁶⁴). Er glaubt, dem Vergleich mit Carlas Geliebtem Hagenbruhl nicht standhalten zu können, er weiß nicht einmal, was von ihm als Mann von Carla erwartet wird:

[J]ener mürrische Mann von abrupten Manieren, mit seinen brutalen Zügen [...] hat seine Klauen auf den zarten Leib Carlas gelegt ... Wie hat sie das jemals zulassen können? [...] Und wird Johann sie so küssen müssen wie Hagenbruhl sie geküßt hat? Sie mit viel Gewalt bei den fragilen Schultern nehmen [...].⁶⁵

Wenn in Totos Aufsatz die Perspektive zu Carla wechselt, wird klar, daß sie ebenfalls nicht am körperlichen Aspekt der Liebe interessiert ist: Sie sucht einen starken Mann, der sie beschützt. Hier ändert sich auch die Beschreibung Johanns: „tiefschwarze Augen mit einem Haar blond wie ein Maisfeld“,⁶⁶ „seine breiten Schultern und die zwei machtvollen Arme, stets bereit sie zu beschützen.“⁶⁷ Ihre Liebe bleibt in der Beschreibung asexuell und endet mit dem bewußten Verzicht Carlas auf Johann, der bis ins Greisenalter seiner Gefährtin nachtrauert und nachträumt.

Indem er sich eine Gegenwelt erträumt, scheint Toto in seinem Aufsatz die von ihm gemachten Beobachtungen in Sachen Liebe zu verarbeiten: Junge Männer sind an Frauen nur zur Befriedigung sexueller Bedürfnisse interessiert. Wenn sie ihr Ziel erreicht haben, finden sich die Frauen, die wie Toto von einer – im Sinne der Hollywood-Filme – romantischen Liebe geträumt haben, allein wieder. Auch hier handelt es sich um Verrat, den Toto mit Abscheu, zugleich aber auch mit Faszination beobachtet.

Es könnte nun der Eindruck entstehen, Puig verurteile die Populärkultur in seinem Roman, zumal er teilweise auf Filme Bezug nimmt, denen die Filmkritik

⁶³ Es handelt sich wohl um den an die Biographie Johann Strauß' angelehnten Films *The Great Waltz* (1938).

⁶⁴ Puig: *Verraten von Rita Hayworth*, S. 240.

⁶⁵ Ebd., S. 239.

⁶⁶ Ebd., S. 238.

⁶⁷ Ebd., S. 243.

keinen hohen Stellenwert beimitzt.⁶⁸ Dagegen hat sich Puig immer wieder gewehrt⁶⁹, gerade auch weil *Verraten von Rita Hayworth* in vieler Hinsicht eine große Nähe zu seiner Biographie hat. Totos Probleme liegen nicht in seiner Leidenschaft für Hollywood-Filme und seiner Verehrung von Hollywood-Schauspielerinnen begründet, sondern in der Gesellschaft, die Totos Abweichen von der Norm nicht akzeptieren will.⁷⁰

Durch die kurze Präsentation der drei Beispiele lässt sich nun der Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit klar umreißen: Es handelt sich um Romane, in deren Zentrum zumeist eine, manchmal auch mehrere filmsehende Figuren stehen. Im Roman wird immer wiederkehrend explizit Bezug genommen auf fiktionale Filme und/oder ihre Zentralfiguren, die Stars. Filmbezüge werden durch wiederholte Erwähnung von Filmtiteln und Schauspielernamen hergestellt, zumeist werden Filme auch mehr oder minder ausführlich erzählt. Der Umfang eines erzählten Films kann zwischen ein oder zwei Sätzen und dem größten Teil des Romans schwanken. Es kann sich dabei sowohl um existierende als auch um nur in der Welt der Fiktion dieses speziellen Romans vorkommende Filme handeln. Es wird auf den Inhalt der gesehenen Filme im Roman Bezug genommen. Das Leben, der Charakter und die Entwicklung der Figuren bzw. einer Figur ist nur unter Berücksichtigung der Filmbezüge zu verstehen, d. h. der gesamte Handlungsverlauf des Romans ist durch Film(e) geprägt.

Erkenntnisinteresse dieser Arbeit ist die im Roman der Gegenwart vermittelte Haltung gegenüber fiktionalen Filmen im allgemeinen und im besonderen. Dabei kann es u. a. um die Frage gehen, inwieweit fiktionale Filme als Kunstform anerkannt werden und ob der Film, wie in vielen Texten der Anfangszeit des Mediums, als Gefahr für den Zuschauer eingestuft wird, der sich in eine Kunstwelt zurückzieht, dadurch der Realität entflieht und sich in dieser nicht

⁶⁸ Vgl. die Kritik zu *The Great Waltz*: „Historisch mehr oder weniger abgesicherter Musikfilm mit sehr amerikanischer Rekonstruktion der Wiener K.u.K.-Atmosphäre; ein Sammelsurium von Halbwahrheiten, Kitsch und Sentimentalitäten“ (*Lexikon des internationalen Films*. CD-ROM. Ausgabe 1999/2000. München: Systhema Verlag, 1999).

⁶⁹ Vgl. dazu einen Ausschnitt aus einem Interview von Jorgelina Corbatta mit Manuel Puig: JC: „There's another aspect on which critics do not agree: Either you have a parodic voice, or you personally share the universe in which your characters live. What could you say in this respect?“ MP: „I don't have a parodic voice. Sometimes I use humor because otherwise my themes would be too bitter, too wretched. [...] For me, parody means mockery, and I don't mock my characters. I share with them a number of things, among them their language and their taste“ (Jorgelina Corbatta: „Brief Encounter: An Interview with Manuel Puig.“ IN: *The Review of Contemporary Fiction* 11:3 (1991), S. 165-176).

⁷⁰ Verschiedene Charaktere, auch Mita, die Mutter, bescheinigen Toto homosexuelle Tendenzen, da er weibliche Rollenmodelle (dazu gehört sein von seiner Umwelt als übertrieben empfundenes Interesse an schöner Frauenkleidung) für sich adaptiert.

mehr zurechtfinden kann. Wurde früher in der Literatur, wie am Anfang dieses Kapitels durch die Forschungen Wuthenows gezeigt, das Buch als Mittel zur Wirklichkeitsflucht dargestellt, so hat heute, durch den Medienwandel, der Film diese Funktion inne.

In der Forschung ist die Figur des Filmsehenden bisher eher vernachlässigt worden. Einzelne Autoren bzw. Romane wurden unter diesem Aspekt untersucht.⁷¹ Auch gibt es Studien zur Darstellung von Film und seiner Wirkung, die auf einen bestimmten Zeitraum, zumeist der Vorkriegsjahre, beschränkt sind.⁷² Es gibt aber bis jetzt keine komparatistische Studie, die sich überblicksartig mit der Figur des Filmsehenden in der Literatur insbesondere der letzten zwanzig Jahre beschäftigt.

Die Zusammenstellung einer Textgrundlage für diese Studie erwies sich somit als schwierig, v. a. für den eigentlichen Untersuchungszeitraum, die Literatur der letzten zwanzig Jahre, da nur bedingt auf Vorarbeiten aus der Forschung zurückgegriffen werden konnte. Bei der Wahl der Textbeispiele wurde versucht, unterschiedliche Kulturen zu berücksichtigen, bei der Wahl der zentralen Beispiele wurde aber ausschließlich auf deutsch-, französisch- oder englischsprachige Beispiele zurückgegriffen. Daraus ergibt sich zwar eine auf Europa bzw. Amerika zentrierte Perspektive; die Erfahrung mit fragwürdigen Übersetzungen ins Deutsche⁷³ macht es aber wünschenswert, die intensiv zu analysierenden Beispiele hier in ihrer Originalsprache vorzustellen. Der dieser Untersuchung zugrunde liegende Textkorpus erhebt sicherlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit, erlaubt aber einen repräsentativen Schnitt durch die vielfältigen Romane, in deren Zentrum ein filmsehender Protagonist steht.

Eine weitere Einschränkung des Textkorpus ergibt sich durch die Festlegung auf längere Prosatexte, was die ebenfalls hochinteressanten Bereiche Lyrik⁷⁴, Drama und short stories/Kurzgeschichten⁷⁵ ausschließt.

⁷¹ Genannt sei hier erneut als ein besonders interessantes Beispiel Barbara Wyllies Studie zu Nabokov, die Werk und Person in den filmischen Kontext stellt. Sie untersucht dessen Texte sowohl auf Filmsimulation (filmisches Schreiben) als auch auf filmsehende Figuren.

⁷² Siehe u. a.: Andrea Capovilla: *Der lebendige Schatten. Film und Literatur bis 1938*. Wien [u. a.]: Böhlau, 1994 (Literatur in Geschichte, Geschichte in Literatur, Bd. 32) oder auch Gerd-Peter Rutz: *Darstellungen von Film in literarischen Fiktionen der zwanziger und dreißiger Jahre*. Hamburg: LIT, 2000 (Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte, Bd. 8).

⁷³ Vgl. hierzu die in dieser Arbeit thematisierten Probleme mit der deutschen Übersetzung von *Book of Illusions* in Kapitel 10.3.2.

⁷⁴ Vgl. hierzu die von Jason Shinder herausgegebene Anthologie *Lights, Camera, Poetry! American Movie Poems. The First Hundred Years*. San Diego [u. a.]: Harcourt Brace & Co., 1996 und die Analysen von Laurence Goldstein in *The American Poet at the Movies. A Critical History*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.

⁷⁵ Vgl. die Primärliteratur-Bibliographie im Anhang des Aufsatzes von Reingard M. Nischik: „Das

2.1 Gruppierung der Beispiele

Die Menge der Romane, in deren Mittelpunkt Filmsehende stehen, ist zwar nicht unüberschaubar, aber doch groß genug und derart inhomogen, daß eine Untergliederung sinnvoll erscheint. Eine Möglichkeit wäre, auf die Anzahl der Filme abzuheben, die der Filmsehende im Roman rezipiert. Sicherlich ergeben sich aus diesem Kriterium auch interessante Einsichten, z. B. daß nur in den wenigsten Romanen von einem einzigen für den Filmsehenden bedeutenden Film die Rede ist, daß manche Filmsehende nur bestimmte Filmgenres rezipieren oder nur Filme eines bestimmten Schauspielers, zumeist eines Stars.

Ich möchte im folgenden einen anderen Weg wählen: Auf Anhieb auffällig bei der Sichtung des dieser Arbeit zugrunde liegenden Textkorpus ist folgende Tatsache: Die Romane lassen sich in einem ersten Schritt grob in zwei Gruppen aufteilen, nämlich Romane, die sich explizit durch Nennung von Titeln, Namen von Schauspielern, Regisseuren usw. auf bestimmte existierende Filme beziehen und Romane, die keinen durch einen Titel/Namen gesetzten offensichtlichen, direkten Bezug zur Wirklichkeit außerhalb des Romans, sprich zur Filmerfahrung/zum Filmwissen des Lesers aufbauen.

Die Implikationen der jeweiligen Vorgehensweise erscheinen relativ offensichtlich: Ein Autor kann entweder auf die Benennung der von ihm erzählten Filme verzichten, also den Film nicht explizit benennen, oder aber er kann bewußt nicht existierende Titel verwenden. Für den Fall, daß ein Autor für seinen Roman einen Film neu frei erfindet, sei es in Form eines Filmtitels, sei es in Form eines erzählten Films, möchte ich den Terminus ‚fiktiver Film im Roman‘ verwenden – im Gegensatz zu ‚existierender Film im Roman‘.

Auf der Inhaltsebene des erzählten Films wird der Leser in beiden Fällen (nicht explizit benannter und fiktiver Film) zunächst den erzählten Film mit ihm bekannten Filmen vergleichen. Dieses Verhalten des Lesers scheint von den Autoren intendiert zu sein, da nicht existierende erzählte Filme zwar nicht auf einzelne Filme rekurren, wohl aber auf typische Merkmale von Filmen einer bestimmten Zeit oder eines bestimmten Genres. Man könnte hier in Übernahme eines Terminus der Intertextualitätsforschung von einer Systemreferenz sprechen. Der Leser muß den Bezug zu seiner Wirklichkeit selbst herstellen.

Das ausführliche Erzählen vollständig fiktiver Filme, die keinen nachweisbaren inhaltlichen Bezug zu existierenden Filmen haben, findet sich selten in der Literatur. Hierbei handelt es sich aber um besonders interessante Beispiele, da hier eine starke motivliche Verflechtung zwischen erzähltem Film und der eigentlichen Romanhandlung vorhanden ist. Dies läßt eine Ähnlichkeits- und/oder Kontrastbeziehung vermuten.

Bild in der Fiktion.⁴ Film in Kurzprosatexten.⁵ IN: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 45:2 (1995), S. 131-155.

Ein Autor hingegen, der sich auf existierende Filmtitel und Namen von Schauspielern, Regisseuren usw. bezieht, kann und muß damit rechnen, daß seine Leserschaft die im Roman erwähnten/erzählten Filme kennt. Insbesondere die Bezugnahme auf Klassiker der Filmgeschichte führt dazu, daß bei Schriftsteller und Leser mit großer Wahrscheinlichkeit ein gemeinsames kulturelles Hintergrundwissen vorliegt, das detaillierte Beschreibungen vieler inhaltlicher Elemente des erzählten Films unnötig macht. Stars wie Greta Garbo oder Humphrey Bogart und ihr v. a. über Filmrollen erworbenes Image sind über Generationen hinweg bekannt, die Nennung ihres Namens und einiger charakteristischer Merkmale genügt, damit vor dem inneren Auge des Lesers ein lebhafter Eindruck entsteht.⁷⁶

Wenn eine Figur einen existierenden Film auf ungewöhnliche Weise wahrnimmt, wirft dies für den Leser konkrete Fragen auf: Warum läßt der Autor seine Figur(en) einen bekannten Film so anders wahrnehmen? Was sagt diese Filmwahrnehmung über die Figur(en) des Romans aus? Wenn diese Verfremdung namentlich bekannter Filme so weit geht, daß letzten Endes ein ‚neuer‘ Film erzählt wird, handelt es sich um eine dritte Möglichkeit, Film im Roman zu erzählen: eine Mischform aus explizit existierenden und fiktiven Filmen. Die Technik dieser Form besteht zumeist darin, einen existierenden Film sukzessive zu verändern, um damit das Referenzpotential existierender und das erzählerische Potential fiktiver Filme miteinander zu verbinden. Ebenfalls zu den Mischformen zählen Romane, die sowohl (mehr oder minder ‚werkgetreu‘) existierende als auch fiktive Filme erzählen.

Im folgenden möchte ich zunächst der Anschaulichkeit halber einen kurzen Überblick über wichtige Texte meines Textkorpus geben. Dabei werden auch bereits die Romane vorgestellt werden, denen ein eigenständiges Kapitel gewidmet ist.

2.1.1 Fiktive Filme bzw. nicht explizit benannte Filme

Der Roman *The Man Who Wasn't There* (1988) von Pat Barker schildert drei Tage im Leben des 12-jährigen Colin Harper, der kurz nach dem Zweiten Weltkrieg ohne Vater aufwächst; er vermißt den unbekannten Vater schmerzlich, aber seine Mutter gibt keine Informationen über ihn preis, außer, daß er angeblich im Krieg getötet wurde.⁷⁷ Der Junge glaubt, daß seine Mutter ihn nicht liebt. In der

⁷⁶ Ein Verfahren übrigens, das auch in vielen Romanen der Gegenwartsliteratur, die sich nicht in besonderem Maße thematisch mit Film und Filmsehenden beschäftigen, oft verwendet wird.

⁷⁷ Wirklichkeit und Film werden auch von Colins Mutter Viv verwoben: Viv erzählt Colin eine bewegende Geschichte über den Tag, an dem sie vom Tod seines Vaters erfahren hat. Colin muß aber wenig später feststellen, daß sie zumindest die Details der Geschichte aus einem Kinofilm übernommen hat: „It was a moving story, the way Viv told it. Colin was moved. He was moved

Schule ist er ein Außenseiter (auch gerade weil er keinen Vater bzw. Geschichten über ihn vorweisen kann). Weil er sich in der Realität nicht zurecht findet, flüchtet Colin sich in die Filmwelt.

In Colins Kopf entstehen Filmszenen⁷⁸, die Erlebnisse und Details aus der wirklichen, alltäglichen Welt mit seiner filminspirierten Tagtraumwelt verknüpfen. So spielt er selbst eine zentrale Rolle in seiner Filmphantasie: Colin wird zu Gaston, einem Widerstandskämpfer im Frankreich des Jahres 1943.

Ein Beispiel dafür, wie Colins Verknüpfung von Film und Realität im Tagtraum funktioniert, sei hier gegeben: Colin nutzt eines Abends die Abwesenheit der Mutter, um in ihren Sachen zu stöbern, in der Hoffnung, einen Hinweis auf die Identität seines Vaters zu finden; er erinnert sich, daß er an seinem ersten Schultag in der neuen Schule gesehen hat, daß die anderen Schüler nicht wie er eine Kurzfassung der Geburtsurkunde hatten, sondern eine, die den Namen des Vaters aufführt. Colin fühlte sich als Außenseiter. Obwohl Colin die Langfassung der Geburtsurkunde entdeckt, hilft sie ihm nicht, seine Fragen zu beantworten: Das Feld für den Namen des Vaters ist leer.

In seiner persönlichen Filmwelt wird diese Erfahrung zu folgender Szene transformiert⁷⁹: Als Ort der Handlung wird „*A RAILWAY STATION IN FRANCE: MARCH 1943*“ angegeben. Bei einer Paßkontrolle durch deutsche Besatzungstruppen erlebt Gaston mit, wie ein Mann, der aufgrund seiner gefälschten Papiere die Nerven verliert und zu türmen versucht, von den Grenzposten erschossen wird. Gastons eigene Papiere sind auch gefälscht, doch bewahrt er die Nerven und kann unbeschadet passieren. Der Anführer der Deutschen ist „head of the Gestapo in this region, and, in another time and place, the headmaster of an English grammar school“. In der Schlange warten mit Gaston außerdem „several schoolboys – wearing the maroon-and-gold blazer of Queen Elisabeth's Grammar school.“

Bei Barker wird die ambivalente Wirkung von Film auf den Protagonisten gezeigt. Sind Filme anfangs in Form von Kinobesuchen ein reines Mittel zur Realitätsflucht, so verändert sich ihre Funktion im Verlauf des Romans. Durch ihre anregende Wirkung auf die Phantasie des Protagonisten werden sie Teil seiner Realitätsbewältigungsstrategie. Letztlich überwindet Colin sein Leiden am abwesenden Vater und löst sich sogar von der verzerrten Weltsicht der Kriegs-

again a few nights later when he saw the same story on the screen of the Gaumont. A plane exploded, violins swelled, tears glistened, a young girl walked home, alone. He'd never believed anything Viv said since“ (Pat Barker: *The Man Who Wasn't There*. New York: Picador, 2001, S. 32).

⁷⁸ Die Passagen erscheinen als ‚Filmszenen‘, da sie vom Rest des Textes deutlich abgesetzt sind. Sie bestehen überwiegend aus Dialogen, die typographisch wie in einem Drehbuch auf der Seite angeordnet sind.

⁷⁹ Barker: *The Man Who Wasn't There*, S. 17 f.

filme⁸⁰ und der Selbstfiktionalisierung im eigenen ‚Kopfkino‘, wenn er am Ende des Buches seinen eigenen, ganz privaten Film enden läßt.⁸¹

Die Verknüpfung zwischen der Handlung des erzählten fiktiven Films und den Erlebnissen des film sehenden Protagonisten ist noch kunstvoller und komplexer in Urs Widmers *Der blaue Siphon* (1994)⁸² ausgeführt, wie noch genauer zu zeigen sein wird. Im Text des Schweizer Autors wird der Filmbesuch zum Anlaß für die Zeitreise des Erzählers in die Vergangenheit, ebenso wie für die Zeitreise seines kindlichen Alter egos in die Erzählgegenwart.

Doch der Film ist nicht nur Umsteigestation in eine andere Zeit. Durch die intensive Motivverflechtung zwischen erzähltem Film und dem Leben des Erzählers erhellen sich die beiden Erzählebenen wechselseitig.

2.1.2 Explizit benannte existierende Filme

Im Zentrum von Peter Härtlings *Hubert oder die Rückkehr nach Casablanca* (1978) steht ein ‚Mann ohne Eigenschaften‘, wie er, laut Härtling, typisch für eine bestimmte Generation in Deutschland ist.⁸³ Die Figur des Titelhelden Hubert wird durch die Erlebnisse seiner Jugend bestimmt: Von seinem Vater, einem ranghohen SS-Mann, als verweichlichtes Muttersöhnchen abgelehnt, sucht Hubert schon früh Zuflucht im Kino. Hier findet er, v. a. in Abenteuerfilmen, Trost. Er kann der Verachtung des Vaters entfliehen. Die Filmfigur *Münchhausen* wird ihm

⁸⁰ „For a while, he tried to look at the pictures in his film annuals, but all the films were jumbled together in his head. He was tired of them anyway: the clipped, courageous voices, the thoroughly decent chaps, the British bombs that always landed on target, the British bombers that always managed to limp home. They told lies, he thought. They said it was easy to be brave“ (Ebd., S. 151).

⁸¹ „Colin, staring straight ahead, waited for the drone of the Lysander to fade. Then he gave a sharp, decisive little nod, and said, ‚The End‘“ (Ebd., S. 158).

⁸² Obwohl Widmer seinen Text als Erzählung einstuft, werde ich ihn im Rahmen dieser Arbeit, die sich ansonsten mit längeren Prosawerken, sprich: Romanen, beschäftigt, behandeln. Widmers Text ist trotz seiner Kürze so ungemein dicht und komplex, daß er ein besonders ergiebiges Beispiel für das Thema ‚Filmsehende in der Gegenwartsliteratur‘ liefert.

⁸³ Vgl. dazu auch die Äußerungen Peter Härtlings im Interview mit Reinhold Jaretzky: „Und an Hubert war mir erst einmal dieses Durchspielen von Mimikry wichtig, in andere Rollen zu schlüpfen, um davonzukommen, was ja sehr viele gemacht haben. Nicht ganz so hartnäckig wie der Hubert, der ist eine Kunstfigur. [...] Ich habe so um 1950, während meiner journalistischen Zeit, sehr häufig Männer kennengelernt, die so zwanzig Jahre, fünfzehn Jahre älter waren als ich. Die waren sehr phantasievoll, fähig zur Mimikry, die ja gleichzeitig auch Verdrängung bedeutet. Es hat mich außerordentlich gereizt, einmal zu zeigen, wie eine [...] hohlgeprügelte Menschenform sich mit fremden Inhalten wieder auffüllt. Und wie sie diese fremden Inhalte durch eine große, aber auch entstellende Anstrengung sich zu eigen macht. Das ist eigentlich auch ein Verdrängungsprozeß, aber mit Hilfe anderer“ („Die schnelle Verwandlung der Väter.“ IN: Klaus Siblewski (Hg.): *Peter Härtling im Gespräch*. Frankfurt a. M.: Luchterhand, 1990, S. 84-105, hier: S. 99 f.).

unbewußt zum Vorbild. Er beginnt selbst mit dem Fabulieren und unterscheidet nicht mehr so genau zwischen erfundenen und erlebten Ereignissen.

Eine Wende in Huberts Leben tritt ein, als er zum ersten Mal Humphrey Bogart auf der Leinwand sieht. Bogarts Starimage, v. a. die von ihm in den Filmen verkörperten Männerfiguren, bieten Hubert ein alternatives männliches Rollenmodell, das es ihm ermöglicht, sich von der Generation des Vaters abzgrenzen. Seine Identifikation mit Bogart nimmt im Verlauf des Romans aber immer krankhaftere Formen an. Um im Nachkriegsdeutschland Erfolg zu haben, sowohl im Beruflichen als auch im Privaten, verschweigt er seine Herkunft und inszeniert sich selbst in Anlehnung an Bogarts Filmfiguren. Die Attraktivität dieser Figuren erklärt sich im Fall von Hubert durch ihre ‚männliche‘ Ein samkeit und weil es Männer ohne Vergangenheit sind: „Nicht nur Rick, auch Spade und Marlowe, dachte er, kommen ohne Anfang aus. Mitten in der Geschichte beginnen sie zu leben.“⁸⁴ So kopiert Hubert sein Idol Bogart in Aussehen, Verhalten und Gewohnheiten. Was ihm zunächst noch Anerkennung und beruflichen Erfolg ermöglicht, wird immer mehr zum Problem für ihn. Kollegen, aber auch seine Ehefrau, erkennen, daß Hubert keine eigene Identität besitzt. Längst schon kann er selbst nicht mehr zwischen erfundenen und erlebten Erinnerungen, Gefühlen usw. unterscheiden: „Hubert staunte, wie Lüge und Wirklichkeit sich zu einer zweiten Wirklichkeit fügten, die er erzählend mühelos beherrschte [...].“ „Er will weitererzählen, sein elendes Leben bereichern mit Bildern.“⁸⁵ Die Situation erreicht ihren Höhepunkt in Huberts Erzählung über seine einzige große Liebe in Kriegszeiten, die zu einer Melange aus Lüge und Wahrheit, Filmszenen aus *Casablanca* (1942) und persönlichen Erinnerungen wird. „Manchmal [...] gleichen Erinnerungen Filmszenen und dann wieder werden Filme zu Erinnerungen“⁸⁶, erklärt er seiner die Geschichte bezweifelnden Ehefrau Dorothee. Auch diese Beziehung scheitert, dennoch endet der Roman hoffnungsvoll. Hubert lernt Effi kennen, die zwar auf Anhieb seine filminspirierten Geschichten als Fiktion durchschaut, ihn deshalb aber nicht verurteilt und ihn trotz seiner Vergangenheit respektiert.

Härtlings Held scheitert nicht in erster Linie, weil er den Männlichkeitsstereotypen des Hollywood-Films nacheifert und sich in übersteigertem Maße mit einem Filmstar identifiziert. Härtlings eigentliches Thema sind die Gründe für Huberts Verhalten, die in seiner problematischen Kindheit und Jugend zu suchen sind. Eine Elterngeneration, die als Vorbild für den Heranwachsenden ausscheidet, und die politischen Zeitumstände in Deutschland führen zu Huberts Rückzug in eine Traumwelt.

⁸⁴ Peter Härtling: *Hubert oder Die Rückkehr nach Casablanca*. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand, 1978, S. 324.

⁸⁵ Ebd., S. 342 und S. 349.

⁸⁶ Ebd., S. 363 f.

Andreï Makines *Au temps du fleuve Amour* (1994) schildert ebenfalls die Auswirkungen des Filmerlebnisses auf das Leben Heranwachsender. Der Ich-Erzähler Dimitri berichtet aus zwanzigjähriger Distanz heraus über die Wirkung, die Filme mit Jean-Paul Belmondo auf ihn und seine beiden Freunde Samouraï und Outkine gehabt haben. Das Filmerlebnis wird von den Freunden, die alle drei vaterlos aufgewachsen, als Einschnitt in ihrem Leben empfunden. Die jugendlichen, leicht beeinflußbaren Zuschauer identifizieren sich mit dem Filmstar und seinen Filmrollen. Das Besondere an Makines Roman ist, daß er im interkulturellen Kontext angesiedelt ist: Es geht um die Wirkung französischer Filme in Sibirien zu Zeiten des Kalten Krieges, um die naive Begeisterung der Jugendlichen für die ihnen fremde Welt des Westens, die sich am Ende des Romans für sie als Fiktion entpuppt.

Dem Filmstar kommt im Roman eine ambivalente Bedeutung als Initiationshelfer zu. Obwohl durch die Filmbilder ein beschönigendes, verzerrtes Bild des Westens vermittelt wird, wird die Bedeutung der Filme als Vision eines besseren Lebens außerhalb Sibiriens positiv dargestellt. Darüber hinaus wird Film zum Katalysator für die eigene Phantasie: Zwei der Protagonisten werden sich als Comiczeichner bzw. Schriftsteller der Kunst zuwenden und sich, im Gegensatz zu Härtlings Hubert, von ihrem Vorbild Belmondo lösen.

Tanguy Viels *Cinéma* (1999)⁸⁷ ist ein sich über 124 Seiten erstreckender Monolog eines namenlosen Erzählers, der versucht, einen Film wiederzugeben, den er über 100 Mal gesehen hat.⁸⁸ Es handelt sich dabei um den existierenden Film *Sleuth* (1972, dt. Titel: *Mord mit kleinen Fehlern*) von Joseph Mankiewicz. Der Roman beginnt *in medias res* mit der Beschreibung der Anfangsszene des Films, ohne daß dem Leser explizit mitgeteilt wird, daß es sich um einen erzählten Film handelt. Nach und nach erfährt der Leser, daß der vorliegende „Bericht“ des Erzählers auf den Notizen basiert, die dieser sich jedes Mal, wenn er sich den Film ansah, gemacht hat. Ziel seines „Berichts“ ist es, den Film, genauer gesagt alle medialen Aspekte des Films, zu verschriftlichen. Nicht nur Dialoge des Films werden wiedergegeben, sondern auch Beschreibungen der Mimik und Gestik der Figuren. Die im Film eingesetzte Musik wird ebenso erwähnt wie Kameraführung, Beleuchtung, Schnittechnik, so daß man davon sprechen kann, daß hier der Versuch einer allumfassenden Filmanalyse eines Filmliebhabers vorliegt.

Die fetischistische Filmleidenschaft des Erzählers, dessen Leben sich darauf konzentriert, einen einzigen Film zu verstehen und zu erklären, ist nur durch

⁸⁷ Tanguy Viel: *Cinéma*. Paris: Les Editions de Minuit, 1999.

⁸⁸ Eine Untersuchung dieses Romans findet sich auch in Giulia Eggelings Studie *Mediengeprägtes Erzählen. Aspekte der Medienästhetik in der französischen Prosa der achtziger und neunziger Jahre*. Stuttgart [u. a.]: Metzler, 2003.

die technische Errungenschaft eines Videoabspielgeräts möglich.⁸⁹ Der Leser erfährt kaum etwas über das Leben des Erzählers außerhalb seiner Filmerfahrung. Es scheint fast so, als ob der Erzähler nur für und durch diesen Film lebt: „La plupart des choses que je sais, je les ai apprises dans le film, je les ai notées grâce au film, et pas grâce à d'autres films, pas grâce au cinéma, non, uniquement grâce à Milo et Andrew.“⁹⁰ Oder an anderer Stelle: „[...] parce que moi-même je n'ai pas de vie à côté du film, je suis un homme mort sans *Sleuth* [...].“⁹¹

Durch die besondere Erzählsituation ist es schwierig, zu einer Beurteilung des Filmsehenden in Viels Text zu kommen. Einerseits bewirkt die Fixierung auf einen Film beim Erzähler eine soziale Isolation. Andererseits zeugt der Roman von der Unmöglichkeit, der Komplexität des Films mit den Mitteln der Literatur gerecht zu werden, da der Erzähler bei dem Versuch scheitern muß, alle Aspekte des Films wiederzugeben. Mit dieser Erkenntnis verbindet sich für den Leser die allgemeine Einsicht, daß es generell unmöglich ist, zu einer allumfassenden Wirklichkeitswahrnehmung zu gelangen. Auch der Film *Sleuth* thematisiert genau dieses Phänomen⁹².

⁸⁹ Durch diese Rezeptionssituation stellt *Cinéma* eine Besonderheit in dem von mir untersuchten Textkorpus da.

⁹⁰ Viel: *Cinéma*, S. 95 (Milo und Andrew sind die beiden einzigen Figuren in *Sleuth*).

⁹¹ Ebd., S. 96.

⁹² Es würde zu weit führen, die komplexe Handlung von *Sleuth* hier im Rahmen einer Fußnote zusammenfassen zu wollen. Gängige Filmnachschlagewerke bieten allerdings in dieser Sache wenig Hilfe („Ein Kriminalschriftsteller spielt mit dem Geliebten seiner Frau ein Mörderspiel nach dem Schema seiner Romane, bis aus dem Spiel Ernst wird.“ *Lexikon des internationalen Films 1999/2000* (CD-ROM)). Wichtig für das Verständnis von *Cinéma* ist, daß der Film *Sleuth* bereits zu Beginn das Bild des Labyrinths in Gestalt einer Gartenanlage einführt, das als Metapher für den sich anschließenden Erzählverlauf steht. Im Zentrum dieses Labyrinths wartet der Kriminalschriftsteller Andrew Wyke auf Milo Tindle. Die Handlung läßt über weite Strecken sowohl die beiden (einzigsten) Figuren des Films als auch den Zuschauer im Unklaren darüber, was hier wirklich vor sich geht. Andrew und Milo, Rivalen um die Liebe von Andrews Frau, scheinen sich zunächst erstaunlicherweise zu verbünden, indem sie gemeinsam einen Versicherungsbetrug planen (Milo soll einen von Andrew geplanten Einbruch in Andrews Haus ausführen); Andrew bedroht Milo aber während des Einbruchs mit einer Waffe – einer Schreckschußpistole, wie sich später herausstellt, da er seinen Nebenbuhler nicht umbringen, sondern erniedrigen will. Trotzdem sieht er sich den Nachforschungen eines Polizeibeamten, der das Verschwinden Milos untersucht, ausgesetzt. Erst als er vom Polizisten des Mordes an Milo überführt ist, stellt sich heraus, daß es sich bei dem Polizisten um den verkleideten Milo handelt, der auf diese Weise Rache an Andrew nehmen will. Bis zum Ende des Films nimmt die Handlung noch viele weitere überraschende Wendungen, bei denen abwechselnd Milo oder Andrew als der Überlegene dazustehen scheint. Dem Zuschauer wird abverlangt, sich mit immer neuen Varianten einer scheinbaren Wahrheit über die Figuren auseinanderzusetzen. Sowohl *Sleuth* als auch *Cinéma* scheinen auf den ersten Blick dankbare Beispiele für labyrinthisches Erzählen zu sein. Vgl. dazu die Forschungen von Manfred Schmeling, v. a. *Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell*. Frankfurt a. M.: Athenäum, 1987.

Durch die Bezugnahme auf *Sleuth* verweist Viel auf die Vermischung der Medien und die Unmöglichkeit, in der heutigen Zeit streng zwischen Literatur und Film zu unterscheiden: Der Autor Anthony Shaffer schreibt nicht nur ein Theaterstück *Sleuth*, sondern auch ein Drehbuch gleichen Namens. Dieses wird verfilmt von Mankiewicz. Der Autor Viel sieht den Film (liest eventuell Drama und Drehbuch, aber dies ist nur Spekulation), schreibt dann einen Roman, *Cinéma*, in dem seine anonyme Erzählerfigur immer wieder den Film *Sleuth* sieht und niederzuschreiben versucht. Der Autor spielt aber nicht nur mit der komplexen medialen Situation, sondern auch direkt mit dem Leser, denn der Leser von *Cinéma* wird den Roman anders rezipieren, je nachdem ob er das Stück und/oder den Film kennt oder nicht.

Die französische Médicis-Preisträgerin Emmanuèle Bernheim erzählt in *Stallone* (2002) auf gerade einmal sechzig Seiten⁹³ von Lise, deren Leben sich grundlegend verändert, nachdem sie im Kino *Rocky III* (1982) von und mit Sylvester Stallone gesehen hat. Lise gewinnt durch den Film Einsicht in die Mittelmäßigkeit ihres Lebens und will es – ganz wie ihr filmisches Vorbild – ändern: „Elle allait faire comme lui, elle allait tout recommencer. Elle avait vingt-cinq ans. C’était maintenant ou jamais.“⁹⁴ Dazu gehört u. a., daß sie eine Beziehung beendet, die nur von Kompromissen geprägt ist, und daß sie ihr Studium der Medizin wieder aufnimmt.

Der ihr räumlich ferne Hollywood-Schauspieler wird für sie zu einem Freund, in dessen Schuld sie sich fühlt, da er sie durch seinen Film gerettet hat. Sie fühlt sich bis zu ihrem frühen Tod verpflichtet, seine Filme im Kino zu sehen, auch wenn es ihr ihre knappe Zeit als erfolgreiche Ärztin mit eigener Praxis und Familie kaum erlaubt.

Der ganze Text ist nicht nur um die Filmographie Stallones herum angelegt⁹⁵, die Autorin betont auch, daß sie daran glaubt, ein realistisches Buch geschrieben zu haben, da der Fiktion im Leben der meisten Menschen eine große Bedeutung zukommt:

Je crois que cela peut nous arriver à tous de tomber sur un film, un livre
ou autre chose qui fait écho à ce que nous avons envie d'entendre, ou de

⁹³ Die Kürze des Textes führt bei Bernheim zu seiner Einordnung als „une nouvelle“ (vgl. Entretiens. Recontre avec Emmanuèle Bernheim. <http://www.gallimard.fr/catalog/Entretiens/01041891.htm> (13.01.2005)), wohingegen der französische Verlag Gallimard von einem „roman bref“ und der deutsche Verlag Klett-Cotta für seine 95-seitige Hardcoverausgabe von einem Roman spricht.

⁹⁴ Emmanuèle Bernheim: *Stallone*. Paris: Gallimard, 2004 (Collection Folio).

⁹⁵ Dies ist ein Punkt, den die Autorin selbst betont: „[...] l'existence de Lise étant rythmée par les films de Stallone, c'est, de Rocky 3 à Cop Land, sa filmographie exacte, qui forme la colonne vertébrale du récit“ (Gallimard. Rencontre avec Emmanuèle Bernheim. <http://www.gallimard.fr/catalog/Entretiens/01041891.htm> (13.01.2005)).

comprendre à un moment précis de notre vie. Ça produit comme un dé-clic, et hop, toute notre existence en est modifiée.⁹⁶

Die Identifikation mit Filmfigur und Star wird in *Stallone* also durchgehend positiv beurteilt.

Gemeinsam ist den hier vorgestellten Beispielen, daß die Romane auf bekannte Filme bzw. Stars zurückgreifen, vielleicht mit Ausnahme Tanguy Viels. *Sleuth*, der zumindest in Deutschland nicht sehr bekannt ist, wird aber bei Viel so ausführlich beschrieben, daß der Leser den Eindruck gewinnt, zumindest mit der Handlung des Films vertraut zu sein.

Aber auch bei Bernheim, Härtling und Makine wird der Beschreibung der Filme und ihrer Figuren genug Raum gelassen, so daß auch ein Leser, der die erzählten Filme nicht gesehen hat, sich aufgrund der im Roman vermittelten Informationen ein Bild machen kann. Die Beurteilung der Identifikation der Protagonisten mit einer Filmfigur bzw. das Aufgehen des Protagonisten im Film, wie bei Viel dargestellt, wird der Interpretation des Lesers überlassen. Wichtig scheint dabei zu sein, inwieweit die Figur des Romans noch zu einem Leben jenseits des Filmerlebnisses in der Lage ist.

2.1.3 Mischformen aus explizit existierenden und fiktiven Filmen

In *Der Kuß der Spinnenfrau* (*El beso de la mujer araña*, 1976) hat Manuel Puig sein bereits in *Verraten von Rita Hayworth* angewandtes Verfahren, den Erzähler immer mehr aus dem Roman zu verdrängen, weitergeführt und soweit perfektioniert, daß in der Forschung von einem Roman ohne Erzähler gesprochen wird.⁹⁷ Die verschiedenen Versatzstücke, die den Roman ergeben und die auch in ihrem Umfang sehr unterschiedlich sind, betreffen das Schicksal der beiden Protagonisten Luis Alberto Molina und Valentin Arregui Paz.⁹⁸ Die beiden

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Vgl. u. a.: Dieter Ingenschay: „Manuel Puig: ‘El Beso De La Mujer Araña’“ IN: *Der hispanoamerikanische Roman. Bd. 2: Von Cortázar bis zur Gegenwart*. Hrsg. v. Volker Roloff u. Harald Wentzlaff-Eggebert. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1992, S. 193-204.

⁹⁸ Diese Versatzstücke sind: Dialoge (ausschließlich in direkter Rede) zwischen den Gefangenen über ihr Leben; wissenschaftliche Fußnoten über homosexuelles Verhalten (medizinische, psychologische und sozialwissenschaftliche Positionen), davon eine fiktiv (Anneli Taube); der Dialog zwischen Molina und dem Gefängnisdirektor (inklusive eines Telefongesprächs zwischen dem Direktor und einem Staatsschutzoffizier); ein Auszug aus der Akte des Innenministeriums über die beiden Inhaftierten; der Polizeibericht über Entlassung und Tod Molinas; der Brief einer Ge nossin an Valentin (vorgelesen von Valentin); der Brief Valentins an Martha (diktiert an Molina); Bolero-Texte (z. T. Teil des sechsten erzählten Films); Selbstgespräche, Träume, Wahnvorstellungen, innere Monologe der beiden Protagonisten; die sechs erzählten Filme; Auszüge aus einem Werbetext des Berliner Tobis-Filmstudios.

Männer, die gemeinsam in einer Zelle eingesperrt sind, erscheinen zunächst als sehr unterschiedlich: Molina ist ein siebenunddreißigjähriger homosexueller Schaufensterdekorateur, dessen große Leidenschaft das Kino ist und der sich ständig in großer Sorge um seine über alles geliebte, kränkelnde Mutter befindet. Der sechsundzwanzigjährige Valentin hat sich von allen zwischenmenschlichen Bindungen losgesagt, um als Anführer einer Widerstandsgruppe besser der Sache, dem politischen Freiheitskampf, dienen zu können. Zu Anfang des Romans vertreten die beiden grundverschiedene Positionen (Erotik und Sinnlichkeit vs. Politik und Intellekt), nähern sich aber im Verlauf ihrer Haft einander an.

Molina erzählt während des Gefängnisaufenthalts insgesamt sechs Filme. Einen, um genau zu sein, nämlich den dritten, erzählt er allerdings nur für sich, in Form eines inneren Monologs. Nur beim ersten erzählten Film *Katzenmenschen* gibt es Übereinstimmungen zwischen Titel und Inhalt des erzählten Films und dem gleichnamigen existierenden Film *Cat People* (Jacques Tourneur, 1942).⁹⁹ Bei den übrigen fünf erzählten Filmen nennt Molina entweder keinen Titel (dritter, vierter und sechster erzählter Film), oder der angegebene Titel verweist nicht auf einen existierenden Film (zweiter und fünfter erzählter Film).¹⁰⁰

Unschwer zu erkennen ist bereits anhand des ersten erzählten Films die Funktion der erzählten Filme für den Roman. Der erzählte Film dient dazu, den Erzählenden Molina und den Zuhörer Valentin, der sich durch Nachfragen und Kommentare immer wieder in den erzählten Film einschaltet, zu charakterisieren. Da im Zentrum jedes erzählten Films zwischenmenschliche Beziehungen stehen, wird auf dieser Ebene außerdem das sich wandelnde Verhältnis der beiden Protagonisten gespiegelt.¹⁰¹

Mit der Erzählung von *Katzenmenschen*, mit der der Roman *in medias res* beginnt, schafft Puig die Exposition seines Romans. Die Figuren des erzählten Films liefern beiden Protagonisten explizit Identifikationsmuster: Die unglückli-

⁹⁹ *Katzenmenschen* scheint der wichtigste Film in *Der Kuß der Spinnenfrau* zu sein, er bleibt als einziger bei Puigs Umwandlung des Romans in einen Dramentext (1981) erhalten.

¹⁰⁰ Hier wäre eine intensivere Untersuchung der erzählten Filme sicherlich ein Forschungsdesiderat. Z. Z. lässt sich nur grob feststellen, daß sich hinter dem dritten erzählten Film wahrscheinlich *The Enchanted Cottage* (John Cromwell, 1945) verbirgt, daß der fünfte erzählte Film „Die Zombie-Frau geht um“ eine Mischung aus Elementen der Horror-Filme *I walked with a Zombie* (Jacques Tourneur, 1943) und *The White Zombie* (Victor Halperin, 1932) sein dürfte. Der Nazi-Propaganda-Film „Höhen und Tiefen des Schicksals“, im Roman der zweite erzählte Film, existiert, soweit ich es in Erfahrung bringen konnte, zumindest unter diesem Titel nicht.

¹⁰¹ „Molina in *Kiss of the Spider Woman*, who, through no fault of his own [...] has to choose between his ailing mother's well-being and the betrayal of his cellmate; this situation is then echoed in the divided loyalties of Leni, the heroine of *Destino* (Fate), the second film that he recounts to Valentin, and also in those of the heroine of the Mexican melodrama who becomes a prostitute to support her dying lover“ (Pamela Bacarisse: „Manuel Puig and the Uses of Culture.“ IN: *The Review of Contemporary Fiction* 11:3 (1991), S. 197-207, hier: S. 199).

che, aber attraktive Irena wird zur Identifikationsfigur für Molina, Valentin sieht in der Kollegin Olivers seine frühere Partnerin Martha, sich selbst sieht er in der Rolle des Psychiaters.¹⁰²

Vergleicht man den in *Der Kuß der Spinnenfrau* erzählten Film *Katzenmenschen* mit dem existierenden Film, so fällt auf, daß Molinas Erzählung Details des Films verändert. Diesen Änderungen können unterschiedliche Funktionen zu kommen: Der Autor Puig verleiht seiner Figur Molina durch diesen Kunstgriff mehr Authentizität, da sie sich nicht mehr an alle Details des gesehenen Films erinnert. Der Erzählende Molina wiederum scheint sich bewußt zu sein, daß ein mündlich erzählter Film eine spezielle Erzählweise benötigt, da das ‚Original des Films‘ sowohl visuelle als auch akustische Eindrücke für den Filmsehenden bereit hält. Dadurch werden seine Abweichungen vom real existierenden Film zu bewußten Änderungen.¹⁰³

Einige der Unterschiede zwischen erzähltem und existierendem Film sind aber durch den Charakter Molinas zu erklären: Für Molina ist die Katzenfrau Irena der Typ Frau, als den er sich in seinen Träumen sieht. Deshalb beschreibt er ausführlich z. B. das äußere Erscheinungsbild der bei ihm namenlos bleibenden Schönen in einer Art, die keine Entsprechung im existierenden Film hat.¹⁰⁴

Von besonderer Bedeutung für das Selbstverständnis Molinas ist das Ende dieses Films: Irena muß als tragische Figur am Ende sterben, ihr ist kein Glück in der Beziehung mit ihrem Ehemann vergönnt. Inhaltliche Gemeinsamkeit aller erzählten Filme, mit Ausnahme des vierten¹⁰⁵, ist die Verknüpfung von Liebe und Tod. Im Zentrum jedes der Filme steht eine Frauengestalt, die sich aus Liebe aufzuopfern bereit ist.

Im Licht der Filmerzählungen erklärt sich Molinas Tod am Ende des Romans. Der völlig unpolitische Filmerzähler Molina wählt bewußt ein Schicksal nach Vorbild seiner Filmheldinnen und stirbt aus Liebe.¹⁰⁶ Er versucht der Un-

¹⁰² Vgl. Manuel Puig: *Der Kuß der Spinnenfrau*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994, S. 30.

¹⁰³ „– Dann erfindest du also den halben Film selber dazu? – Nein, ich erfinde gar nichts dazu, Ehrenwort, aber manches muß ich dir doch irgendwie erklären, um es für dich zu vervollständigen, damit du es siehst, wie ich es sehe“ (Ebd., S. 23).

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 8.

¹⁰⁵ Der vierte erzählte Film ist ein Zugeständnis Molinas an die von ihm vermuteten Bedürfnisse Valentins. Im Mittelpunkt des erzählten Films steht ein junger reicher Erbe, der zum Guerilla-Kämpfer wird, ein Identifikationsangebot an Valentin, womit Molina wohl eine gute Wahl getroffen hat, da Valentin diese Geschichte in seinem Traum fortführt (Vgl. ebd., S. 134-139, 156-158). Molina gefällt der Film nicht („Es ist einer von den Filmen, die Männern gefallen, deshalb erzähl ich ihn dir, weil du krank bist.“ Ebd., S. 123).

¹⁰⁶ Molina setzt sich bewußt der Gefahr aus. Er bekundet seinen Lebensüberdruß und ergreift Vorsorgemaßnahmen für den Fall seines gewaltsamen Todes. Er handelt nach dem Vorbild seiner aufopferungsbereiten Filmheldinnen und findet darin Erfüllung.

tergrundbewegung Valentins eine Botschaft zukommen zu lassen und wird dabei auf offener Straße erschossen.

Der kanadische Autor Robertson Davies lässt in seinem ungewöhnlichen Roman *Murther & Walking Spirits* (1991) einen toten Filmsehenden zu Worte kommen. Der Ich-Erzähler Connor Gilmartin, Feuilletonchef einer kanadischen Zeitung, wird zu Beginn des Romans erschlagen. Der Täter ist der von ihm in flagranti ertappte Liebhaber seiner Frau, sein Arbeitskollege Randal Allard Going, von ihm verächtlich „der Schnüffler“ genannt. Von einem diffusen Rachegefühl angetrieben, verfolgt Connor seinen Mörder als eine Art Geist.¹⁰⁷ Going versucht, sein Leben wie gewohnt weiterzuführen, wozu gehört, daß er vom Toronto-Filmfestival berichten soll. Connor begeistert sich nur für wenige Filme; er spricht von einer Handvoll wahrhaft großer Regisseure, deren Arbeit ihn interessiert:

When I went into a movie house to see something made by one of these great men, I felt that the half-darkness, and the tunnel-like auditorium, spoke of that world of phantasmagoria and dream grotto of which I was aware as a part of my life, which I could touch in dreams or waking reverie. But film could open the door to it, for me; film therefore had a place in my life that I had never tried to define, for fear that too much definition might injure the fabric of dreams.¹⁰⁸

Den Filmen des Festivals wird eine essentielle Bedeutung für Connor zukommen. Zusammen mit Going, an den sich Connor jetzt dauerhaft gefesselt sieht, besucht er die historische Sektion des Festivals, eine außergewöhnliche Sammlung vergessener oder vernachlässigter Filme, „each one a masterpiece, deserving of breathless scrutiny by those who regarded the film as the great art form

¹⁰⁷ Für den Erzähler ist es eine nach seinem Tod schnell akzeptierte Selbstverständlichkeit, daß er weiterhin Zeuge des Alltags der Lebenden sein kann: „To my delight it was easy to remove myself to his [Going's] apartment. I did not fly, or float; I simply wished to be with my murderer, and behold! I was“ (Robertson Davies: *Murther & Walking Spirits*. Toronto: Penguin, 1992, S. 16). „My sense of time has gone; day and night are one to me; there are periods – long, so far as I can judge – of which I have no awareness. I have no substance. [...] I have no physical appetites but I have keenly experienced emotions; no hunger, no drowsiness, but a mounting anger tempered with hilarity as I watch the misery of my murderer“ (Ebd., S. 22). Einen Erklärungsansatz für seinen Zustand und seine Bindung an seinen Mörder liefert er uns aber doch: Connor erinnert sich eines Gesprächs über die *Bhagavadgita*, in der es heißt, daß man nach dem Tod den Zustand erlangt, an den man im Augenblick des Todes gedacht hat. Als Feuilleton-Chef, der seine Mitarbeiter für die anfallenden Arbeitsaufgaben einteilen muß, hatte Connor wenige Sekunden vor seinem Tod an das Toronto-Filmfestival gedacht.

¹⁰⁸ Ebd., S. 34.

of the twentieth century“¹⁰⁹. Die Filme, die in Davies Roman erwähnt werden, sind z. B. *Szenen einer Ehe* (Ingmar Bergman, 1972), *Der Schatten unserer vergessenen Ahnen* (Sergej Paradschanow, 1964) oder *Baumeister Solness* (Tancred Ibsen, 1939). Insgesamt begleitet Connor Going sechsmal ins Kino.

Jeder Film wird im Rahmen eines Kapitels des Romans erzählt, allerdings sieht Connor einen anderen Film als Going und die übrigen Zuschauer, womit wir auf die zweite Besonderheit dieses Romans zu sprechen kommen: Connor sieht auf der Leinwand, nachdem zunächst ein existierender Film begonnen hat, plötzlich Episoden aus dem Leben seiner Ahnen väterlicherseits, die als Film an ihm vorüberziehen.¹¹⁰ Bei seinem ersten Filmerlebnis ist er noch überrascht und befremdet: „What I was watching was life, strange life, but life without a doubt, and I could enter into it only with difficulty, but with the sense that what I saw was of deep importance to me.“¹¹¹ Doch schon bald erkennt Connor, daß es sich bei den agierenden Menschen, denen er zusieht, nicht um Schauspieler handelt, sondern um seine Verwandten: „Quite a long time earlier in the film I had recognized that Anna was my great-great-great-grandmother. Here she was, risen from the waters into the land which was to be mine.“¹¹²

Zentrales Thema der Filme ist „how one becomes Canadian“.¹¹³ Es geht um die Bedeutung der Vorfahren für die eigene Identität: Connor kehrt durch die Filme zu den Wurzeln seiner Familie zurück: So sieht er z. B. Episoden aus dem Leben von Anna, einer geflohenen Loyalistin, einer starken Frau, die im Kanu mit ihrer Familie nach Kanada kommt. Er sieht Thomas, einen Methodisten-Prediger, der aus ökonomischen Gründen aus Wales nach Kanada auswandert. Durch die Filme gelingt es Connor, zu einer lebensnahen Sicht auf andere

¹⁰⁹ Ebd., S. 39.

¹¹⁰ Der Erzähler betont immer wieder das Filmhafte der von ihm gesehen Ereignisse, z. B.: „Then there was an indication – do film people call it a wipe? – of passing time, and the music gave a strong hint of changed circumstances [...]“ (Ebd., S. 46) oder „The film-maker spared me most of their frequent portages, but I saw something of them“ (Ebd., S. 94). Allerdings gehen seine privaten Filme über die übliche Filmtechnik hinaus: Er kann Gerüche aus der Filmwelt wahrnehmen, er kann die Gedanken und Gefühle der Agierenden teilen. „I shrink from watching this film; it is deeply embarrassing. Getting painfully near the knuckle. [...] The technique of the film is advanced beyond anything I ever saw in my days of life as a film critic. The screen divides and shows images, or a number of contrasted images that comment upon one another, or swells to one monstrous and frightening close-up“ (Ebd., S. 259).

¹¹¹ Ebd., S. 45 f.

¹¹² Ebd., S. 98.

¹¹³ Lynne Diamond-Nigh: *Robertson Davies. Life, Work, and Criticism*. Toronto: York Press, 1997, S. 40; Vgl. auch folgende Stelle in Davies Roman: „I am watching one of those scenes, so common in the history of Canada, where high hopes soar on the wings of ignorance, and high adventure leads to disaster“ (Davies: *Murther & Walking Spirits*, S. 158).

Zeiten und die Menschen, die zu diesen Zeiten lebten, zu erlangen, und durch die Filme erfährt er eine „transcendent journey of self-discovery.“¹¹⁴

My festival has taken me into the past, though not really very far into the past, of my own forebears. Taken me into the eighteenth century, which is no distance in the procession of human history, but far enough to tell me more about the American strand and the Old Country strand which, in me, were woven into what is now indisputably a Canadian weftage. Given substance to people, many of whom were strangers to me, or at best names to which no special character attached, but whose courage and resource, loyalty even to the point of self-destruction, crankiness and meanness, despair and endurance are now known to me, and arouse my admiration, my pity and – I must say it, strange as it seems to me – my love.¹¹⁵

Warum nun erfährt Connor Dinge über das Leben seiner Vorfahren in Filmform? Connor selbst liefert eine Begründung: Er werde mit den wesentlichen Lebenserfahrungen seiner Ahnen konfrontiert, auf eine Weise, wie nur der Film Erfahrungen einzufangen vermag, „in a narrative that is coherent as what we call real life can never be.“¹¹⁶

Auch wäre anzumerken, daß die filmische Wahrnehmung der Familiengeschichte Connor gleichzeitig auf Distanz hält, da er nicht Teil der Ereignisse ist, ihm aber ein unmittelbares Erlebnis ermöglicht wird. Der Erzähler nimmt Anteil am Leben seiner Vorfahren wie in einem Traum.¹¹⁷

Zum Abschluß der Beispieltexte, die fiktive und real existierende Filme mischen, wäre noch kurz auf Klaus Middendorfs Roman *Big Dabju* (1998) einzugehen. Hier wird der Protagonist erst am Ende des Romans zum Film sehenden, doch ist dies der ausführlich geschilderte Höhepunkt des Romans, auf den die ganze Handlung zuläuft. Ähnlich wie bei Davies handelt es sich bei Middendorf aller-

¹¹⁴ Diamond-Nigh: *Robertson Davies. Life, Work, and Criticism*, S. 42.

¹¹⁵ Davies: *Murther & Walking Spirits*, S. 351 f.

¹¹⁶ Ebd., S. 173.

¹¹⁷ Im Text wird die Nähe zwischen Traum und Film angesprochen: „Do the ancestors, fleeting and heavily cloaked, visit us in sleep and speak in voices partly understood?“ (Ebd., S. 288) Davies' Roman erinnert in vielerlei Hinsicht an Delmore Schwartz' Erzählung „In Dreams Begin Responsibilities“, in der der Ich-Erzähler in einem Kino zusammen mit anderen Zuschauern einen Film sieht, in dem sich seine Eltern verloben. Da er um die zukünftigen Probleme dieser Ehe weiß, nimmt ihn die Filmhandlung emotional sehr mit. Er versucht sogar durch Zwischenrufe, die aber ungehört bleiben, da es sich ja um einen Film handelt, seine Eltern von ihren Heiratsplänen abzubringen. Schließlich wird er wegen Ruhestörung des Kinos verwiesen und erwacht kurz darauf am Morgen seines einundzwanzigsten Geburtstags. Kinobesuch und erzählter Film waren Teil seines Traums (vgl. Delmore Schwartz: *The World is a Wedding*. Norfolk: New Directions, 1948, S. 188-196).

dings nicht um einen gewöhnlichen Filmsehenden oder einen gewöhnlichen Film. Bedingt durch das Genre des Romans (nicht umsonst wurde *Big Dablju* für den Deutschen Science-fiction-Preis 1999 nominiert) ist der Filmsehende Projektleiter für superinteraktive Medien in einem international agierenden Medienkonzern und der Film, um den es geht, der Prototyp eines völlig neuartigen Superfilms, bei dem der Zuschauer zugleich auch zum Mitspieler wird.

„War in Albania“, der erste Testfilm, den der Protagonist Karl Feldmann zu sehen bekommt, basiert auf *Wag the Dog* (Barry Levinson, 1997)¹¹⁸, was sich unschwer aus den im Roman verzeichneten Filmdaten eruieren läßt, eventuell gemischt mit Elementen aus dem 1996 anonym veröffentlichten Roman *Primary Colors*.¹¹⁹ Bei Middendorf geht es in erster Linie um das Spiel mit dem Zitat, sei es filmischer oder literarischer Natur.¹²⁰ Es ist wohl auch kein Zufall, daß beide Romane/Filme sich mit der Macht der Medien und der Manipulierbarkeit der Öffentlichkeit beschäftigen.

Bei den in diesem Kapitel vorgestellten Romanen von Puig, Davies und Middendorf handelt es sich um interessante Einzeltexte, die in ihrem Umgang mit filmsehenden Figuren isolierte Konzepte darstellen, die nicht typisch für Texte mit expliziter Filmthematik sind, weshalb ich auch keinem dieser Beispiele im Rahmen dieser Arbeit eine ausführlichere Analyse widmen werde. Bei allen drei Autoren werden Filmsehende sozusagen in Extremsituationen gezeigt: Bei Puig werden Filme im Gefängnis eines undemokratischen Landes erzählt, das Leben beider Protagonisten ist bedroht. Bei Davies erzählt gar ein Toter von Filmen, die ihm von einer höheren Instanz vorgespielt werden, und bei Middendorf wird der Filmsehende in einer Art Science-fiction-Thriller zugleich auch zum Agierenden im neuen Medium eines Superfilms, der direkt im Kopf des Zuschauers abläuft und damit zu seiner eigentlichen Realität wird.

¹¹⁸ *Wag the Dog* basiert auf einem Drehbuch des Dramatikers David Mamet auf Grundlage des Romans *American Hero* von Larry Beinhart.

¹¹⁹ Die Verfilmung von *Primary Colors* kam 1998 unter gleichem Namen in die Kinos.

¹²⁰ Wie der Rezentsent des DeutschlandRadios richtig feststellt: „Nicht das kleinste Detail darf solo stehen, immer ist es irgendwo in der Gutenberggalaxie oder am Hollywoodimperium angedockt. [...] Er [Middendorf] will nämlich, daß jeder die aufmarschierenden Vorbilder unbedingt erkennt; ein Verfahren mit Brechstange und Zaunpfahl.“ (*DeutschlandRadio-Online*. Deutschlandfunk Büchermarkt (27.01.1999). Florian Felix Weyh: Klaus Middendorf „Big Dablju“. <http://www.dradio.de/cgi-bin/es/neu-lit-buch/772.html> (22.07.2003))

2.2 Sonderformen: Das Spiel mit den Filmkenntnissen des Rezipienten und der Leser als Filmsehender

Die oben vorgestellte Systematisierung erlaubt es, den Textkorpus der zu untersuchenden Romane einer ersten groben Gliederung zu unterziehen. Es gibt aber Texte, die sich dieser Systematisierung widersetzen. Im folgenden werde ich zunächst eine Sonderform vorstellen, bei der nicht eine Figur des Romans zum Filmsehenden gemacht wird, sondern bei der direkt während des Lektürevorgangs der kulturelle Hintergrund, sprich: die Filmkenntnis des Rezipienten, vom Autor bewußt aktiviert wird. Durch den Inhalt des Textes werden beim Leser allgemein bekannte filmische Bilder evoziert, mit denen der Text spielt.

Ein Beispiel für dieses Verfahren ist Robert Coovers *A Night at the Movies Or, You Must Remember This* (1987). Die Texte dieser Sammlung wurden unter der Bezeichnung *fictions* (nicht *novel*) zusammengetragen.¹²¹ Dabei macht nur der erste Text die Verwendung von Versatzstücken der Filmgeschichte explizit, obwohl es sich auch bei den übrigen eindeutig um modifizierte Filmzitate handelt. Erst durch paratextuelle Signale wird der Bezug zum Film auch für die gesamte Textsammlung hergestellt.

Schon der Titel verweist zweifach auf Film: Einerseits ist „A Night At The Movies“ eine Systemreferenz auf das Kino im allgemeinen¹²², wohingegen andererseits durch ein Zitat, „You must remember this“, eine Einzelreferenz zu einem bestimmten Film, *Casablanca* (1942), gegeben wird. Die Einzelreferenz zu *Casablanca* wird im Motto der *fictions* („Our expenses? Rod, I think this is the middle of a beautiful friendship ...“¹²³) wieder aufgegriffen und hier, sozusagen als Vorgeschmack auf die folgenden Texte, ironisch bis hin ins Parodistische gebrochen.

Anstelle eines Inhaltsverzeichnisses ist den Texten ein „Program“ vorangestellt, mit den Unterpunkten „Previews of Coming Attractions“, „The Weekly Serial“, „ADVENTURE!“, „Selected Short Subjects“, „COMEDY!“, „Intermission“, „For the Kiddies“, „Travelogue“, „Musical Interlude“, „ROMANCE!“. Das Programm wird von einem Hinweis an den Rezipienten begleitet, der sozusagen die Altersfreigabe des Nachfolgenden klärt: „Ladies and Gentlemen May safely visit **this Theatre** as no Offensive Films are ever Shown Here“ [Hervorhebung d. Vf.].

Die Funktion des Spiels mit Filmbildern und Filmzitaten in den Texten ist eine literarische Auseinandersetzung mit bestimmten Ikonen des klassischen

¹²¹ Die Texte wurden zuvor bereits veröffentlicht, entweder in Zeitschriften oder wie *Charlie in the House of Rue* und *After Lazarus* (beide 1980) als eigenständige Buchpublikationen.

¹²² Man kann auch im Titel „A Night At The Movies“ eine Einzelreferenz zu dem Marx-Brothers-Film *A Night at the Opera* (1935) sehen. Dies ist besonders interessant, weil damit eine Referenz auf eine filmische Reflexion über Hochkultur hergestellt wird.

¹²³ Vgl. Robert Coover: *A Night at the Movies Or, You Must Remember This*. London: Paladin, 1989.

Hollywood-Films bzw. eine Verarbeitung bestimmter filmischer Genres und ihrer Konventionen. Die Sekundärliteratur hat sich inzwischen umfassend mit *A Night at the Movies Or, You Must Remember This* beschäftigt¹²⁴, als Beispiel für Coovers Schreibweise möchte ich hier nur den titelgebenden Text „You Must Remember This“ kurz näher betrachten.¹²⁵

Raab sieht in Coover einen „re-teller of tales because in his novels and stories he uses myths – classical and contemporary, literary and popular – to new effects.“¹²⁶ Dies trifft auch auf den Text „You Must Remember This“ zu. Coover greift eine Szene aus dem Film *Casablanca* als Ausgangssituation seiner Erzählung auf. Es handelt sich dabei um den Besuch Ilsa in Ricks Privatwohnung. Er füllt dann die Zeit zwischen *fade-out* und *fade-in* in dieser Szene mit „a twenty-page pornographic description of orgiastic lovemaking.“¹²⁷ In der Literaturkritik, wie hier bei Black, wird dieser Text Coovers als literarische Parodie eines Klassikers der Filmgeschichte verstanden. Coover setzte sich hier mit den zur Zeit der Entstehung von *Casablanca* gültigen Hollywood-Konvention auseinander, die dem Zuschauer suggeriert, daß nach dem *fade-out* Szenen folgen würden, die der Filmzensur jener Tage zum Opfer fallen müßten.

Voraussetzung für das Funktionieren dieser Parodie ist allerdings, daß der Rezipient den Film *Casablanca* kennt und diesen, sozusagen als Subtext, während der Lektüre vor seinem inneren Auge hat. Ist diese Voraussetzung gegeben, so bewirkt der Text eine Infragstellung unserer Sehgewohnheiten. Eventuell kann man sogar noch weiter gehen und behaupten, daß sich unsere Sicht auf den Film *Casablanca* verändern wird: „Coover's (porno)graphic rewriting of Casablanca may leave such an indelible visual impression on its readers that they may never be able to enjoy an 'innocent' viewing of the film again.“¹²⁸

Ein weiteres Beispiel für dieses Spiel mit Filmwissen aus Coovers Schaffen ist der Roman *Ghost Town*¹²⁹, in dem Coover den Western durch Überdrehen

¹²⁴ Vgl. u. a. Jean-François Chassay: „La Machine en Mouvement: *A Night at the Movies* de Robert Coover.“ IN: *Etudes Littéraires* 28:2 (1995), S. 45-55; Josef Raab: „From Intertextuality to Virtual Reality: Robert Coover's *A Night at the Movies* and Neal Stephenson's *Snow Crash*.“ IN: *Science, Technology, and the Humanities in Recent American Fiction*. Hrsg. v. Peter Freese u. Charles Harris. Essen: Blaue Eule, 2004, S. 238-260; Pierre Joris: „Coover's Apoplectic Apocalypse or 'Purviews of cunning abstractions'.“ IN: *Critique* 34:4 (1993), S. 220-231.

¹²⁵ Vgl. hierzu Joel Black: „'You Must Remember This': The Intimate and the Obscene in Filmic Narrative.“ IN: *Yearbook of Comparative and General Literature* 40 (1992), S. 83-89.

¹²⁶ Raab: „From Intertextuality to Virtual Reality“, S. 489. Nachdem Coover, der der Postmoderne zugeordnet wird, in seinen anderen Büchern mit Intertexten wie der Bibel, griechischer Mythologie und griechischem Drama, amerikanischer Geschichte usw. gespielt hat, beschäftigt sich *A Night at the Movies* mit Film.

¹²⁷ Black: „'You Must Remember This'“, S. 84.

¹²⁸ Ebd., S. 85.

¹²⁹ Robert Coover: *Ghost Town*. New York: Henry Holt & Company, 1998.

und Überhöhung dekonstruiert. Im Zentrum steht in dieser „Kompilation aus Wildwestmärchen und Horrorstreifen“ ein Held wider Willen. Coover arbeitet auch hier mit Filmzitaten und Westernmotiven, was eine grelle „Kreuzung aus Mariachi-Film und Italowestern“ ergibt.¹³⁰

Texte, die das Filmwissen der Leserschaft aktivieren und einbeziehen, bemühen sich zumeist auch um eine Simulation des Filmischen mit Hilfe literarischer Ausdrucksmittel und gehören damit eher in eine intermedial ausgerichtete Untersuchung, zumal hier, wie bereits zu Anfang dieses Kapitels betont, die Figur des Filmsehenden nicht vorhanden ist.

Auch die andere Sonderform, Texte, in denen der Leser im Text explizit als Filmsehender angesprochen wird, ist nicht Gegenstand dieser Arbeit. Als Beispiel für einen solchen Text möchte ich deshalb nur kurz Nabokovs „The Assistant Producer“ erwähnen, in dem sich bereits in den einleitenden Worten folgende Leseranrede findet: „Meaning? Well, because sometimes life is merely that – an Assistant Producer. Tonight we shall go to the movies. Back to the Thirties, and down the Twenties, and round the corner to the old Europe Picture Palace.“¹³¹ Geschildert werden historische Begebenheiten, die – so vermittelt es der Erzähler – einem schlechten Film ähneln. Der Leser als Filmsehender wird im Verlaufe der gesamten Erzählung immer wieder angesprochen durch Satzkonstruktionen wie: „What we do see next [...]“,¹³² „We are now going to witness [...]“ oder auch durch Aussagen wie „[...] but my reel is going too fast“.¹³³

Eine Erweiterung des Untersuchungsgegenstandes ist aber notwendig, wenn es sich um eine Gruppe von anderen Texten handelt: Die Rede ist von Romanen, die in der Filmindustrie im allgemeinen bzw. in der Filmproduktion im besonderen angesiedelt sind. Die Anzahl dieser Texte ist so groß, daß ihrer Untersuchung ein eigenständiges Kapitel gewidmet sein soll.

¹³⁰ Vgl. Dorothea Dieckmann: „Spiel mir das Lied.“ IN: *Die Zeit*, 07.03.2002.

¹³¹ Vgl. Vladimir Nabokov: „The Assistant Producer.“ IN: Ders.: *Nabokov's Dozen. A Collection of Thirteen Stories*. New York: Books for Libraries Press, 1969, S. 75-93, hier: S. 75.

¹³² Ebd., S. 77.

¹³³ Beide Zitate: ebd., S. 79.

3 Die Figur des Filmschaffenden

Im Gegensatz zur Figur des Filmsehenden, die bisher kaum Beachtung in der Forschung gefunden hat, werden Romane, die sich mit der Filmindustrie beschäftigen, schon lange untersucht. Gemeinsam ist all diesen Romanen, daß in ihrem Zentrum Filmschaffende stehen, d. h. Figuren, die an der Produktion von Filmen beteiligt sind oder waren, gleich in welcher Funktion (z. B. Schauspieler, Kameramann, Statist usw.).¹³⁴ Diese Romane werden bisher unter dem gebräuchlichen Terminus *Hollywood novel* geführt, der aus der amerikanistischen Forschung stammt.

Ich möchte von dieser Tradition Abstand nehmen und für die vergleichende literaturwissenschaftliche Erforschung von Romanen über die Filmindustrie die Termine Filmindustrie- bzw. Filmproduktionsroman einführen. Meiner Meinung nach ist die Einführung einer neuen Terminologie notwendig, u. a. weil selbst in der englischsprachigen Fachliteratur, die diesen Begriff geprägt hat, nur bedingt Konsens darüber herrscht, was unter einer *Hollywood novel* zu verstehen ist. Der sich anschließende Überblick über die wichtigsten Stationen der Forschung zur *Hollywood novel* wird verdeutlichen, welche Vorteile die von mir vorgeschlagenen Begriffe Filmindustrie- bzw. Filmproduktionsroman haben. Darüber hinaus ist dieser Überblick von großem Nutzen, um die Unterschiede zwischen Filmindustrieroman und Filmproduktionsroman herauszuarbeiten.

Nach einer Definition der Begriffe Filmindustrieroman und Filmproduktionsroman sind die Voraussetzungen geschaffen, um sich wieder dem eigentlichen Thema dieser Arbeit, der Figur des Filmsehenden, zuzuwenden. Von Interesse werden dann in Kapitel 4 Romane sein, in denen filmsehende Filmschaffende eine Rolle spielen.

3.1 *Hollywood novel* – Forschungsüberblick

Dies ist Hollywood, eine korrupte, paranoide Halbwelt voll verkrachter Existzenzen, genialer Spinner und neurotischer Schönheiten. Ein Universum für sich, das sich längst an seinem eigenen Mythos verschluckt hat.

¹³⁴ Die Zahl der Romane, die sich mit der Filmindustrie im weitesten Sinne beschäftigen, ist unüberschaubar. Ein Grund dafür ist in der ungeheuren Kurzlebigkeit der einzelnen Titel zu sehen. Kaum einer dieser Romane erlebt eine zweite Auflage, zumeist werden sie nur als Taschenbuch vermarktet. Zudem nutzen viele Romane den Filmbetrieb nur als interessantes Setting. Das Spiel mit der Neugier, der Lust an der Teilhabe des Lesers an einer im bekannten, aber dennoch fremden Welt scheint oft, insbesondere bei den gemeinhin der Unterhaltungsliteratur zugeordneten Vertretern dieser Romane, im Vordergrund zu stehen.

Aber unermüdlich schwitzt es die uralten Verheißen aus: Geld, Liebe, Ruhm und Unsterblichkeit.¹³⁵

Eine der ersten Studien zur *Hollywood novel*, auf der immer noch auch die neuesten Untersuchungen aufbauen, ist die Dissertation von Carolyn Penelope See.¹³⁶ Sie untersucht das Genre der *Hollywood novel* und die damit verknüpften Subgenres (*historical, detective, comic-epistolary und semi-pornographic Hollywood novel*) anhand eines Korpus, der Texte von 1915 bis in die 1960er Jahre umfaßt. Auf Grundlage ihrer Definition der *Hollywood novel*¹³⁷ arbeitet sie zentrale Themen, Motive und Figuren des Genres heraus¹³⁸ und versucht damit in einer Mischung aus ‚literary analysis‘ und ‚sociological discussion‘ das Leben in Hollywood zu rekonstruieren.

Jonas Spatz zeigt in seiner Studie *Hollywood in Fiction*¹³⁹ aus dem Jahre 1969, wie wichtig die thematische Auseinandersetzung mit Hollywood für das amerikanische Selbstverständnis ist. Hollywood ist für Spatz der „mythmaker“ in der modernen amerikanischen Gesellschaft. Zentrale amerikanische Werte wie „freedom, success, and rugged individualism“¹⁴⁰ werden, laut Spatz, von den seinerzeit populärsten Filmhelden Hollywoods, dem Westernhelden als „frontier hero“ und dem Gangster (als einer Mischung aus „frontier hero“ und „business man“) verkörpert. Der durchschnittliche Hollywood-Film sei außerdem Ausdruck des amerikanischen Jugendkultes und des amerikanischen Optimismus. Hollywood-Filme erleichtern dem Zuschauer die Identifikation mit den Stars, da der Schauspieler/die Schauspielerin als „einer von uns“ wahrgenommen wird, der vom Glück begünstigt wurde. In Hollywood verschmelzen somit Filmwelt und Filmindustriewelt:

¹³⁵ Diese kurze und knappe Zusammenfassung der wichtigsten Klischees innerhalb des Genres der *Hollywood novel* liefert der Klappentext zur deutschen Ausgabe von Craig Novas *The Book of Dreams* (dt.: *Der Tag des Elefanten*, Reinbek: Rowohlt, 1997).

¹³⁶ Carolyn Penelope See: *The Hollywood novel. An Historical and Critical Study*. University of California, Los Angeles, PH. D. Diss., 1963 (Mikrofilm).

¹³⁷ „The genre is here defined as an extended work of fiction set in Hollywood which includes at least one major character or several minor ones working in show business, or as any novel of the American film industry on location so long as the action of the book focuses on motion-picture making and the lives of motion-picture people“ (Ebd., S. 1).

¹³⁸ Der zweite Teil ihrer Studie ist in fünf Abschnitte unterteilt, deren Überschriften entscheidende Stichworte für die sich auf sie beziehende Kritik liefern: Conventions of Artificiality; The Failure of Sexuality; The Vocations of the Movies: Art, Craft and Money; Illusions of Time and Place; Goofy Unreality.

¹³⁹ Jonas Spatz: *Hollywood in Fiction. Some Versions of the American Myth*. The Hague: Mouton, 1969.

¹⁴⁰ Ebd., S. 20.

Hollywood as a popular symbol operates on two levels: its films and publicity provide a picture of American life, past and present, that the audience consciously accepts as fact and into which it unconsciously escapes from its everyday existence. At the same time, the real Hollywood is itself an image of the very qualities contained in that world of escape. Hollywood manufactures and embodies the substance of the American dream and the public mind symbolizes its promise and achievement.¹⁴¹

Spatz konstatiert einen seiner Meinung nach nicht nur für Hollywood und seine filmischen Produkte, sondern für die gesamten USA typischen Anti-Intellektualismus und begründet dies aus der Frontier-Tradition: „The intellectual was a particular object of ridicule at the frontier, where worldly success was unrelated to the benefits of a classical education.“¹⁴²

Die Intellektuellen ihrerseits sahen in der Filmindustrie eine Gefahr, aber auch eine wichtige Chance:

To the intellectual, Hollywood is perhaps most important as the symbol of mass art. Popular art has been the subject of much recent debate among critics of all political and aesthetic persuasions. It has been attacked as the seducer of the masses and defended as the first real opportunity for their education. It has been condemned as a dreary failure and cautiously praised as a necessary beginning. It has been called both a sign of the decline of western capitalistic civilization and an indication of the potentialities of democratic culture.¹⁴³

In der Fiktion finden sich die Ergebnisse der Auseinandersetzung der Schriftsteller mit der Filmmetropole und ihren Bewohnern: In drei Kapiteln untersucht Spatz die literarischen Reaktionen der Autoren auf die mit Hollywood verbundenen Mythen „success“, „democratic art“ und „New World“. Im Kapitel „The Myth of Success“ steht die Darstellung von Geschäftsmännern im Filmgeschäft und wirtschaftlichem Erfolg im Vordergrund, „The Myth of Democratic Art“ zeigt Romane, in denen Künstlergestalten in Hollywood gleichzeitig um Integrität und um gesellschaftliche Anerkennung kämpfen, wobei Kreativität und (wirtschaftlicher) Erfolg von den Schriftstellern oftmals als zwei unvereinbare Prinzipien dargestellt werden. „The Myth of the New World“ zeigt am Beispiel von Nathaniel Wests *The Day of the Locust* einen desillusionierten und desillusionierenden Blick auf Hollywood, der sich gegen die Verklärung Hollywoods durch unkritische Filmfans als eine Art Utopia bzw. Neues Eden richtet.

¹⁴¹ Ebd., S. 25 f.

¹⁴² Ebd., S. 30 f.

¹⁴³ Ebd., S. 33.

Diane Christine Bonoras Interesse gilt den *Hollywood novels* der 1930er und 1940er Jahre und hier vor allem der Rolle der Frauen in diesem Genre. Auch sie konstatiert die immer wiederkehrenden Themen der *Hollywood novel*, „artificiality, superficiality, violence, immorality, and sexuality“¹⁴⁴, und ergänzt diese Themenschau durch die Frauentypen der „perverted mother“, „mistress“ und „destroyer (financial, emotional, physical or sexual destroyers)“¹⁴⁵.

1983 bzw. 1985 beschäftigt sich Nancy Brooker-Bowers mit der Thematik der *Hollywood novel*¹⁴⁶. Ihr Verdienst ist es, eine umfangreiche, kommentierte Bibliographie der *Hollywood novel* publiziert zu haben, in der sie Synopsen der Texte, eine Zuordnung zu Genre/Gattung (romance, satire...) und Informationen über den Verfasser¹⁴⁷ liefert. Der Titelzusatz „and other Novels about Film“ deutet bereits auf ihre spezielle Verwendung des Begriffs hin, der dem Umstand Rechnung trägt, daß die großen Hollywoodstudios z. B. Großproduktionen wie *Cleopatra* oder auch *Ben Hur* nicht mehr nur in Los Angeles produzieren. So definiert Brooker-Bowers die *Hollywood novel* als „an American regional fictional genre that features characters who work in the film industry either in Hollywood or with a Hollywood production company on location.“¹⁴⁸ Für sie existiert eine so enge Verbindung zwischen der Region Südkalifornien und der Filmindustrie, daß sie, wenn sie keine Verwurzelung eines Textes in der Region ausmachen kann, von „International Filmmaking Novel“ spricht.

Ihre Bibliographie basiert auf der Publikation von Carolyn See, schließt Werke aus, die Hollywood und Los Angeles nur als Setting verwenden und beschränkt sich auf englische bzw. ins Englische übersetzte Romane. Sie betont den geringen literarischen Wert vieler Bücher der Hollywood Fiction und betrachtet die besonders virtuosen Autoren wie Fitzgerald, West, Mailer und McCoy als Ausnahmeherscheinungen.¹⁴⁹ Inhaltlich läßt sich der literarische Wert der Romane daran bemessen, in welcher Weise Hollywood gezeigt wird. Für viele Schriftsteller ist Hollywood als Setting ihres Romans ein Verkaufsfaktor, da

¹⁴⁴ Diane Christine Bonora: *The Hollywood novel of the 1930's and 1940's*. Ph. D. Diss., State University of New York at Buffalo, 1983 (Mikrofilm), hier: S. 5.

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S. 6 f.

¹⁴⁶ Nancy Brooker-Bowers: *The Hollywood novel. An American Literary Genre*. D. A. Diss., Drake University, 1983 (Mikrofiche), dies.: *The Hollywood novel and other Novels about Film 1912-1982. Annotated Bibliography*. New York, London: Garland, 1985 (Garland reference library of the humanities, Bd. 463).

¹⁴⁷ „Often an author is connected with the film industry in some capacity such as acting, screenwriting, or directing or is related to a well-known film personage“ (Brooker-Bowers: *The Hollywood novel and other Novels about Film 1912-1982*, S. XI).

¹⁴⁸ Ebd., S. IX.

¹⁴⁹ Interessanterweise betrachtet Brooker-Bowers als einen Beleg für die Bedeutung dieser Romane die Tatsache, daß sie regelmäßig an Universitäten behandelt würden.

genaue *location*-Beschreibungen oder Informationen über das Filmemachen im allgemeinen bei den Lesern begehrt seien, zumal mit den Produkten der Filmindustrie „fame, success, money, eternal youth, and perfect sex“ vom Leser assoziiert würden.¹⁵⁰ Kommerzielle *Hollywood novels* zeigten Hollywood oft als einen Ort, an dem die in den Filmen gezeigten Illusionen Realität seien. Die anspruchsvolleren Texte hingegen zeigten das Scheitern der Menschen, die auf Hollywood hoffen.

Brooker-Bowers erkennt an, daß die *Hollywood novel* nicht mehr nur ein „strictly American genre“¹⁵¹ ist, da auch ausländische Autoren über die Filmbranche schreiben.

As Hollywood per se became less in evidence both in picture-making and in novels about that process, I believe it is possible to see an international filmmaking genre growing up as an adjunct to the long-established Hollywood novel genre that has the American film industry as its focus.¹⁵²

Die Annahme der Verfasserin, daß diese Tendenzen erst seit den 1960er und 1970er Jahren beständen, ist allerdings nicht zutreffend. Außerhalb der USA beschäftigt man sich vorher schon mit der (jeweils eigenen) Filmindustrie.¹⁵³

Ein Einzelaspekt der *Hollywood novel* steht bei Eckhard Grabe im Vordergrund: Ihn interessieren vor allem die Kunstbetrachtungen in der *Hollywood novel*.¹⁵⁴ Er sieht die *Hollywood novel* als spezifisch amerikanisches Genre, was sich in seiner Definition widerspiegelt: *Hollywood novels* sind für ihn Romane, „die das Wirken der in Hollywood beziehungsweise in Los Angeles verwurzelten Filmindustrie oder der dort tätigen Personen zum Gegenstand haben.“¹⁵⁵ Grabe zählt dazu auch Romane, die nicht in der direkten Umgebung von Los Angeles spielen. Seine Untersuchungsbereiche sind im einzelnen: Das Medium und seine Ausdrucksmittel; Der institutionelle Rahmen der Filmindustrie; Die gesellschaftliche Funktion und Verantwortung von Kunst und Künstler; Verhältnis von Kunst und Realität.

Anthony Slide faßt in seiner Bibliographie aus dem Jahre 1995 den Begriff *Hollywood novel* sehr weit, was seinen Niederschlag bereits im Titel *The Hollywood*

¹⁵⁰ Brooker-Bowers: *The Hollywood novel and other Novels about Film 1912-1982*, S. 4.

¹⁵¹ Ebd., S. 9.

¹⁵² Ebd., S. 10.

¹⁵³ Als wichtige Beispiele seien hier Luigi Pirandellos *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1915) und Christopher Isherwoods *Prater Violet* (1946) genannt, die in Kapitel 3.2 noch einmal Erwähnung finden werden.

¹⁵⁴ Eckhard Grabe: *Cinematologie & Poetologie. Kunstbetrachtungen im Hollywood-Roman*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1992 (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 91).

¹⁵⁵ Ebd., S. 15.

novel. A critical guide to over 1200 works with film-related themes or characters (1912 through 1994)¹⁵⁶ findet.

Slide beschäftigt sich wie Brooker-Bowers nur mit englischsprachigen Publikationen (inklusive einzelner ins Englische übersetzter Texte), berücksichtigt dafür aber Bereiche wie Kinder- und Jugendbuch, Science-fiction usw. Auch er kommt zu dem Schluß, daß vor allem Unterhaltungsliteratur im Bereich der *Hollywood novel* produziert wird:

Important as *The Last Tycoon* or *The Day of the Locust* may be in American literary study, these novels are not representative of the Hollywood novel as a popular genre. Pat Booth, Jackie Collins, and Harold Robins are the true authors of the Hollywood novel [...]¹⁵⁷

Auswahlkriterium für die Aufnahme eines Werkes in seine Bibliographie ist für ihn, daß Hollywood nicht nur als Setting für die Story genutzt wird, sondern auch eine „film industry storyline“ erkennbar sein muß. Für die neueren Texte, die er in seiner Bibliographie aufführt, stellt er fest, daß andere thematische Bereiche von den Autoren erschlossen wurden. Die Beschäftigung mit „film buffs, film fans, and the film-going experience“¹⁵⁸ zählt Slide noch zur klassischen *Hollywood novel*, indem er den Begriff erweitert. Somit kann Slide Romane wie David Logdes *The Picturegoers*, Pat Barkers *The Man Who Wasn't There* oder auch Manuel Puigs *El beso de la mujer araña* in seine Bibliographie aufnehmen.

Chipmans¹⁵⁹ Studie aus dem Jahre 1999 analysiert Romane, in denen Hollywood zentrales Thema ist und die im Zeitraum von 1922 bis 1970 von Amerikanern verfaßt wurden. Auch hier geht es dem Verfasser, ähnlich wie schon Spatz, um Hollywoods Bedeutung für die amerikanische Kultur als eine Art verkleinertes oder komprimiertes Abbild der Gesellschaft:

The subgenre of fiction that is the Hollywood novel takes as one of its central concerns the American Dream and much of American history. Its subject is the socio-cultural phenomenon of Hollywood as created and mirrored in novels written about or set in „the dream factory“.¹⁶⁰

Chipman kehrt im Vergleich zu Slide wieder zu einer eng gefaßten Definition des Begriffs zurück: „Hollywood novel is defined as any novel set in Hollywood or

¹⁵⁶ Anthony Slide: *The Hollywood novel. A Critical Guide to over 1200 Works with Film-related Themes or Characters (1912 through 1994)*. Jefferson, North Carolina: McFarland, 1995.

¹⁵⁷ Ebd., S. 1 f.

¹⁵⁸ Ebd., S. 3.

¹⁵⁹ Bruce L. Chipman: *Into America's Dream-Dump. A Postmodern Study of the Hollywood novel*. Lanham, Maryland: University Press of America, 1999.

¹⁶⁰ Ebd., S. XI.

centered on movie-making that deals with Hollywood as a revealing cultural phenomenon.“¹⁶¹

Chipmans Fragen an die untersuchten Texte werden, zumindest teilweise, von großem Interesse für die Analyse der noch zu definierenden Filmproduktions- bzw. Filmindustrieromane sein:

What kind of image of Hollywood is projected by the writer? How has this image changed? What are the major themes and motifs? Is there a distinctive tone or recurrent attitude? How is the Hollywood scene related to American society as a whole?¹⁶²

Auch John Parris Springer¹⁶³, der sich in seiner Studie auf die 1920er und 1930er Jahre spezialisiert, greift die Thesen von Spatz auf, wenn er Hollywoods „symbolic role in national life“¹⁶⁴ betont und demgemäß Hollywood als „a symbolic microcosm of the best and worst in American life“¹⁶⁵ sieht: „I would suggest that it is the contradictions of our culture that are more vivid, more conspicuous, and more dramatic in Hollywood than anywhere else [in America].“¹⁶⁶

Er betont die Komplexität der Symbolwirkung Hollywoods:

Hollywood has been a site, both real and symbolic, for the collision of contradictory energies and agendas: commerce and art, work and leisure, success and failure, sex and death. Hollywood has long possessed a Janus-faced identity as both the ‘promised land’ and the ‘wasteland’ [...]¹⁶⁷

Springer arbeitet die weitgehend gleichen thematischen Gemeinsamkeiten der Hollywood-Romane wie seine Vorgänger heraus: stereotype Hollywood-Charaktere („the avaricious producer, the libidinal starlet, the ambitious director, the disillusioned writer, the down-and-out extra“¹⁶⁸) und Situationen („the Hollywood party, the story conference or production meeting, the studio back lot, the Hollywood premiere“¹⁶⁹). Seinem Urteil – „Hollywood fiction is a uniquely American literary genre“¹⁷⁰ – kann man sich allerdings nur anschließen, wenn

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ John Parris Springer: *Hollywood Fictions. The Dream Factory in American Popular Literature*. Norman: University of Oklahoma Press, 2000 (Oklahoma Project for Discourse and Theory, Bd. 19).

¹⁶⁴ Ebd., S. 3.

¹⁶⁵ Ebd., S. 5.

¹⁶⁶ Ebd., S. 6.

¹⁶⁷ Ebd., S. 3.

¹⁶⁸ Ebd., S. 18.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Ebd., S. 19.

man eine Unterscheidung zwischen Hollywood-Roman und Filmproduktions- bzw. Filmindustrieroman macht, wie ich es in der Folge tun werde.

3.2 Definitionen: Filmproduktions- bzw. Filmindustrieroman

Bereits der Forschungsüberblick hat gezeigt, daß je nach Definitionsansatz die Zahl der Romane ungeheuer groß ist, die der sogenannten *Hollywood novel* zugeschlagen werden können. Abzulehnen ist zunächst einmal ein Begriff der *Hollywood novel*, wie er Slides Bibliographie zugrunde liegt. Die Unterscheidung zwischen Romanen über „film buffs, film fans, and the film-going experience“ (s. o.), wie Slide sie bezeichnet – also Romane, die sich mit der Rezeption von Stars und Filmen durch den Filmsehenden beschäftigen –, und der *Hollywood novel* im engeren Sinne als Roman über Filmschaffende ist notwendig, wenn ein Mindestmaß an definitorischer Trennschärfe der Begriffe erhalten bleiben soll.

Eine weitere Gliederung des Textkorpus erhält man, wenn man die hier von mir vorgeschlagene Abgrenzung zwischen *Hollywood novel* und Filmproduktions- bzw. Filmindustrieromanen vornimmt. Dieser Schritt ist als eine logische Weiterführung der Eingrenzung der *Hollywood novel*, wie sie Spatz und Chipman vorgenommen haben, zu verstehen. Beide betonen in ihren Arbeiten die enge Verknüpfung von klassischen *Hollywood novels* wie Wests *The Day of the Locust*, Schulbergs *What Makes Sammy Run?*, Fitzgeralds *The Last Tycoon*, u. ä. mit der amerikanischen Geschichte und Kultur. Der Begriff *Hollywood novel*, obwohl er in seiner Kürze und seinem Assoziationspotential überzeugend wirkt, kann nicht Grundlage einer komparatistischen Studie sein, da er der Vielfalt der außeramerikanischen Romane, die sich mit der Filmwirtschaft beschäftigen, nicht gerecht wird. Als Beispiele der modernen europäischen Literatur wären hier Luigi Pirandellos *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1915) und Christopher Isherwoods *Prater Violet* (1946) zu nennen. Luigi Pirandellos Roman zeigt in einer Art Tagebuch die Gedanken des in der Nähe von Rom tätigen Stummfilm-Kameramanns Gubbio, der sich selbst als Zubehör seiner Maschine empfindet. Zentrale Themen des Romans sind die Enthumanisierung der Kunst, mehr noch die Enthumanisierung des Menschen in der modernen Industriegesellschaft.¹⁷¹ Christopher Isherwoods Roman *Prater Violet*, der die Verfilmung eines Musicals durch einen österreichischen Regisseur zu Zeiten Dollfuß-Österreichs zum Thema hat, spielt ebenfalls nicht in Los Angeles, sondern in London.

Bei der Betrachtung außereuropäischer Literatur wird noch deutlicher, wie wenig brauchbar der Terminus *Hollywood novel* für eine internationale Untersuchung ist. Die Thematisierung von Filmindustrie und Filmproduktion in der

¹⁷¹ Pirandellos Gedanken in diesem Roman haben prägend auf Walter Benjamin gewirkt (vgl.: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (1936)).

indischen Literatur setzt beispielsweise eine Beschäftigung mit dem spezifisch indischen Bollywood-Kino voraus, dessen Symbolgehalt ebenso wenig mit Hollywood vergleichbar ist wie seine Filme.¹⁷²

Als konkretes Beispiel sei hier der bekannte (englischsprachige) indische Autor Shashi Tharoor genannt. Sein Roman *Show Business* (1991), der interessanterweise 1994 in Indien unter dem Titel *Bollywood* verfilmt wurde, ist ohne eine genaue Kenntnis der Konventionen und Traditionen des Bollywood-Kinos nicht angemessen zu beurteilen. Im Zentrum des Romans steht der Hindi-Filmstar Ashok Banjara, ein ehrgeiziger, aber moralisch fragwürdiger Anti-Held. Hier fangen für den europäischen Leser schon die Probleme an: Weiß er in einer *Hollywood novel* aufgrund des großen Öffentlichkeitsinteresses an den Produkten der Hollywood-Filmindustrie Verbindungen herzustellen zwischen existierenden Filmen und Stars und solchen, die im Roman Erwähnung finden, so gelingt ihm dies nicht in der *Bollywood novel*. Auch inwieweit die Plotstrukturen mit ihrer Einbindung von Songs, Tanzbeschreibungen und Monologen einen direkten Verweis auf den Bombay-Film darstellen, erschließt sich nur wenigen europäischen Lesern.

Für den Kontext dieser Untersuchung erscheint es noch erwähnenswert, daß sich auch Tharoor, wie so viele Gegenwartsautoren, die in ihren Romanen filmschaffende und film sehende Protagonisten auftauchen lassen, einer komplexen multiperspektivischen Erzählweise bedient: Tharoor verfolgt Aufstieg und Fall seines Protagonisten nicht nur aus der Ich-Perspektive Banjaras, sondern läßt auch dessen Ehefrau, einen Filmkollegen, Ashoks Vater und Bruder sowie die Geliebte des Filmstars zu Wort kommen. Unterbrochen werden die Ansichten der verschiedenen Personen durch Zusammenfassungen von Banjaras Filmen, die mehr oder minder explizit zum wirklichen Leben in Kontrast gesetzt werden. Die erzählten Filme lassen sich keiner der ansonsten im Roman verwendeten Erzählstimmen zuordnen.

Die Frage nach der Funktion von Filmschaffenden im Roman kann auch hier zumindest teilweise mit Gesellschaftsanalyse und -kritik beantwortet werden. Tharoor erklärt im Interview seine Themenwahl folgendermaßen:

¹⁷² Die Bedeutung Bollywoods ist allerdings nicht zu unterschätzen; so stellt die Encyclopædia Britannica fest: „Hollywood, however, does not hold a monopoly on entertainment programming. The world's most prolific film industry is in Bombay (Mumbai), India (“Bollywood”), where as many as 1,000 feature films are produced annually in all of India's major languages. Primarily love stories with heavy doses of singing and dancing, Bollywood movies are popular throughout Southeast Asia and the Middle East. State censors in Islamic countries often find the modest dress and subdued sexuality of Indian film stars acceptable for their audiences.“ Vgl. „Globalization/Entertainment“. Encyclopædia Britannica, from *Encyclopædia Britannica 2003 Deluxe Edition* CD-ROM.

Because our country is still fifty percent illiterate, and films still represent the principal vehicle for the transmission of the fictional experience. Other than your grandmother telling you the stories on her knee, you go off and get your fiction by watching a movie. So I ask the question, What do these stories tell to Indians? What do they tell about Indians? What can we know about the world from which the stories come? That is, the world of the filmmakers and the actors who make these films. And in turn, what does this all reveal about India as a society today? So in looking for one more metaphor to explore the Indian condition, I took cinema as a very natural one for these reasons.¹⁷³

Auch ein lateinamerikanisches Beispiel zeigt deutliche thematische Unterschiede zur *Hollywood novel*: Es handelt sich um den Roman *El temperamento melancólico* (1996) des in Mexiko geborenen Jorge Volpi. In *Der Würgeengel*, so der deutsche Titel, will ein charismatischer Regisseur namens Carl Gustav Gruber, nachdem er erfahren hat, daß er nur noch wenige Monate leben wird, einen letzten gewaltigen Film („Das Weltgericht“) schaffen. Dabei verfolgt er den zynischen Plan, nicht Spiel, sondern reales Geschehen mit echten Akteuren zu filmen. Auf einem abgelegenen Landgut manipuliert der Regisseur seine nach ihren Charaktereigenschaften ausgewählten Schauspieler, indem er ihnen Rollen zuweist (ein todkranker Maler, seine Kinder, seine Freunde, seine Ex-Geliebte), an die sich die Akteure gewöhnen sollen. Ein Drehbuch existiert nicht. Diese Rollen werden zu den eigentlichen Identitäten der Schauspieler: Als die Dreharbeiten beginnen, ist nicht mehr zwischen Spiel und Wirklichkeit zu unterscheiden. Die Kamera filmt alles, bis am Ende das ganze Landhaus aufgrund der von Gruber provozierten Konflikte angezündet wird und die meisten Beteiligten zu Tode kommen.

Ein Definitionsversuch des Filmindustrieromans könnte auf Grundlage der gesehnten Beispieltexte demnach wie folgt aussehen: Bei Filmindustrieromanen handelt sich es um Texte, in deren Zentrum Mitarbeiter (seien es ehemalige, in der Ausbildung befindliche oder gegenwärtig-aktive) der Filmindustrie stehen, die als durch dieses Milieu geprägte Menschen gezeigt werden.

Eine speziellere Form des Filmindustrieromans ist demnach der Filmproduktionsroman: Bei Filmproduktionsromanen, einer besonders häufigen Form des Filmindustrieromans, ist die Produktion eines Films Aufhänger für die Darstellung des Lebens innerhalb eines nach anderen Moralvorstellungen funktionierenden Mikrokosmos, in diesem Fall des Filmsets.

¹⁷³ Vgl. *Institute of International Studies, UC Berkeley. Conversations with History. Shashi Tharoor Interview.* <http://globetrotter.berkeley.edu/people/Tharoor/tharoor-con1.html> (07.01.2005)

Bei der *Hollywood novel* als einer Romanform, die ausschließlich im amerikanischen Kontext angesiedelt ist, handelt es sich damit je nach Einzelfall um eine Spielart des Filmproduktions- bzw. Filmindustrieromans. Die klassische *Hollywood novel* ist entweder ein Produkt amerikanischer Schriftsteller, die anhand des Hollywood-Mikrokosmos Tendenzen in der eigenen Gesellschaft der Vergangenheit oder der eigenen Zeit kritisieren, oder es handelt sich um ausländische Schriftsteller, die (oftmals aus beruflichen Gründen) nach Hollywood gekommen sind und aus der Perspektive des selbst betroffenen Außenseiters die vorgefundenen Zustände kritisch analysieren. Von besonderer Bedeutung ist im zweiten Fall die Gestalt des Künstlers, der im Spannungsfeld zwischen Kommerz und Kunst agieren muß und dabei immer Gefahr läuft, sich selbst und seinen künstlerischen Prinzipien untreu zu werden, indem er Teil des *selling out* der Kunst wird. Besonders erwähnenswert sind hier – wie Christopher Ames zeigt¹⁷⁴ – Mitglieder der sogenannten ‚British colony‘ in Hollywood wie z. B. Evelyn Waugh (*The Loved One*, 1948).

Viele der im Rahmen der Forschung zur *Hollywood novel* erbrachten Ergebnisse lassen sich auf den Filmproduktions- bzw. Filmindustrieroman anwenden. Zu nennen wären hier das von vielen Forschern festgestellte stereotype Repertoire von Handlungsorten und mit ihnen verknüpfte Szenen (Drehalltag am Set, Drehbuchkonferenzen, Testvorführungen mehr oder minder ausschweifende Partys in luxuriösen Privathäusern usw.) ebenso wie die Tendenz zum Typenhaften in der Figurenzeichnung. Zumeist werden die Menschen im Filmmilieu und ihre Beziehungen untereinander als oberflächlich bis hin ins Unmenschliche gezeigt.

Die wichtigsten Typen und charakteristischen Eigenschaften der Filmschaffenden, die immer wieder in Filmindustrieromanen aufgegriffen werden und denen auch im Rahmen dieser Arbeit noch nachgegangen werden wird, finden sich in komprimierter Form in der kurzen Erzählung *A Table at Ciro's* (TaC) von Budd Schulberg.¹⁷⁵

Die Erzählung schildert auf wenigen Seiten einen Abend in einem In-Lokal Hollywoods. Der (fiktive) Produzent Nathan, der im Zentrum der Ereignisse steht, wird am Ende des geselligen Abends durch einen Telefonanruf von seinen Auftraggebern aus New York entlassen und verliert dadurch innerhalb von Minuten Macht, Ansehen und Geld.

Nathan ist der bedeutendste Gast im Ciro's, „a solar system in which he [Nathan] was the sun and around which all these satellites revolved.“ (TaC 277) Die „satellites“ sind einerseits Nathans Gäste an diesem Abend, andererseits das

¹⁷⁴ Christopher Ames: „Shakespeare's Grave: the British Fiction of Hollywood.“ IN: *Twentieth Century Literature* 47:3 (2001), S. 407-430.

¹⁷⁵ Budd Schulberg: „A Table at Ciro's.“ IN: *Writing Los Angeles. A Literary Anthology*. Hrsg. v. David Ulin. New York: Library of America, 2002, S. 273-283.

Personal des Ciro's, das davon träumt, entdeckt zu werden. Explizit erwähnt werden der Oberkellner André, der nebenbei ein Drehbuch geschrieben hat, das, wie ironisch angemerkt wird, den überraschenden Titel *Confessions of a Hollywood Waiter* trägt, und die Telefonistin, die hofft, wie Ava Gardner, der sie zu ähneln glaubt, eine berühmte Schauspielerin zu werden.

Das Beziehungsgeflecht der Gäste Nathans zueinander dient der Illustration bekannter Klischees über Hollywood. Es wird die Oberflächlichkeit der Bewohner der Traumfabrik und ihrer Beziehungen zueinander gezeigt. Liebe existiert hier nicht. Jede Form von Beziehung basiert auf Berechnung, wie David Ulin in seinen einleitenden Worten zu Schulbergs Erzählung feststellt: „In this fictional universe everyone is out for something: stardom, power, money, and usually a combination of the three.“ (TaC 273) Der naive Neuankömmling, zumeist angelockt durch die Filme und das dazugehörige Marketing, muß sich den geltenden Regeln anpassen, wenn er eine Chance gewährt bekommen will, dazuzugehören.

Die Personen der Erzählung sind als Hollywood-Stereotype angelegt: A. D. Nathan ist der (noch) erfolgverwöhnte, anmaßend auftretende Produzent, um dessen Gunst alle buhlen („As he followed André toward the dance floor, actors, agents, directors and fellow-producers were anxious to catch his eye.“ TaC 275). Seine Selbstsicherheit entpuppt sich durch die Innensicht in die Figur als Maske, da er sich wegen seiner ständigen Versagensängste in Behandlung bei einem Psychiater befindet.

Seine Frau Lita ist eine ehemalige Schauspielerin, die, wenn man den Fan-Magazinen glauben schenkt, aus Liebe zu Nathan ihre Karriere geopfert hat, oder aber, wenn man dem Klatsch Hollywoods Recht gibt, eine Karriere gegen eine andere, sicherere eingetauscht hat. Sie hat eine Affäre mit Bruce Spencer, dem sie eine Rolle in Nathans nächstem Film verschaffen will. Nathan toleriert die Affäre seiner Frau, weil er einerseits dabei ist, Spencer zu einem Star aufzubauen, und weil er andererseits selbst keine Gelegenheit ausläßt, seine Machtposition auszunutzen, wenn es um junge, naive, angehende Schauspielerinnen geht.

Dieser Typus des „innocent Seeker“¹⁷⁶ wird in der Erzählung von Jenny Robbins verkörpert. Gerade einmal siebzehn Jahre alt, hofft sie, daß der Traum von der großen Karriere („she had read too many movie magazines“ TaC 279) wahr wird, wenn sie mit Nathan, den sie als „old fossil“ (TaC 277) ansieht, ausgeht. Ihre „wahre“ Liebe zu Bill, dem Kulissenschieber, hat sie aufgegeben: „She was frightened [...] of living the rest of her life in Hollywood as the wife of a grip in a bungalow court.“ (TaC 282) Gegen Ende des Abends ist sie bereit,

¹⁷⁶ Vgl. Chipman: *Into America's Dream-Dump*, S. XIII.

alle moralischen Bedenken aufzugeben und, um ihrer Karriere voranzutreiben, eine Affäre mit Nathan zu beginnen.

Die Schnellebigkeit Hollywoods zeigt Schulberg in seiner Erzählung nicht nur durch den Abstieg Nathans im Verlauf der Handlung, sondern auch durch die Gestalt des Regisseurs Lew Carteret und seiner Frau Mimi, die es nicht geschafft haben, nach der Einführung des Tonfilms in Hollywood ihre ursprünglich bedeutende Rolle zu wahren. Erfolg und Macht können sich schnell einstellen, aber genauso schnell wieder vergehen, insbesondere, wenn man Freunde wie Nathan hat. Dieser lädt das Ehepaar Carteret nicht ein, um, wie die beiden hoffen, Lew eine zweite Chance in Hollywood zu geben, sondern da er für diesen Abend ein weiteres Ehepaar braucht, um dem Klatsch Hollywoods entgegenzuwirken, der aus der Konstellation Jenny/Nathan und Lita/Bruce entstehen könnte. Implizit wird hier auf die bedeutende Macht der Presseverteter in Hollywood hingewiesen, die Karrieren unterstützen oder auch zerstören können.

Untersuchungen von Filmindustrie- bzw. Filmproduktionsromanen sehen sich der Frage gegenüber, in welcher Beziehung die Welt der Filmschaffenden im Roman zur ‚Außenwelt‘, zur übrigen Gesellschaft steht, ob man z. B. die Welt der Filmschaffenden als einen geschlossenen Mikrokosmos verstehen kann. Es stellt sich weiterhin die Frage, wie das Filmmilieu beurteilt wird: als ideale Welt – nur die wenigsten Filmindustrie- bzw. Filmproduktionsromane vertreten diese Sicht – oder vielmehr als ins Negative übersteigertes Abbild der übrigen Gesellschaft. In diesem Zusammenhang ist von großer Wichtigkeit, darauf zu achten, wie und von wem eine Bewertung der Filmschaffenden in den zu untersuchenden Roman eingebracht wird. In diesem Kontext muß der Frage der Erzählperspektive besondere Beachtung geschenkt werden.

Eine häufig im Filmindustrie- bzw. Filmproduktionsroman genutzte Möglichkeit der Kommentierung der Ereignisse und Personen ist die Figur des Neuankömmlings, eines Außenseiters bzw. eines Gescheiterten. Diese Perspektive ermöglicht auch Reflexionen über den künstlerischen Anspruch des Films, wie er zur Zeit der jeweiligen Romanhandlung produziert wird, bzw. über das Medium im allgemeinen. Im Gegensatz zu der bisher hier untersuchten Perspektive des Filmsehenden ist die Perspektive des Neuankömmlings auf die Welt der Filmschaffenden eine kritische. Solche Figuren heben zumeist vor allem die negativen Aspekte der Filmindustrie hervor.

Die Nähe zur Tradition des Künstlerromans scheint erwähnenswert, da in vielen Filmindustrie- bzw. Filmproduktionsromanen Künstlerfiguren auftreten. Zusätzlich zu der oben bereits erwähnten Frage, ob Filmschaffende als Künstler verstanden werden, wird durch das Auftreten von Schriftstellern, bildenden Künstlern usw. in dieser Romangattung die Problematik der (Un-)Vereinbarkeit

von Kunst und Kommerz aufgeworfen. Interessant ist in diesem Kontext die Untersuchung der Frage, inwieweit die im jeweiligen Roman vorkommende Künstlerfigur eine Entwicklung durchmacht. Integriert sie sich bzw. wird sie in die Welt der Filmschaffenden integriert oder wendet sie sich von dieser Welt ab bzw. wird sie von den übrigen Filmschaffenden ausgeschlossen?

4 Filmschaffende und Filmsehende im Roman

Nachdem in Kapitel 3 der Filmschaffende allgemein als Protagonist des Filmindustrie- bzw. des Filmproduktionsromans vorgestellt wurde, werde ich im folgenden zum eigentlichen Thema dieser Arbeit, dem Held als Filmsehenden zurückkehren. In diesem Kapitel stehen Romane im Vordergrund, in denen eine Kombination aus Filmschaffen und Filmsehen gezeigt wird. Wie sich die Verknüpfung dieser beiden Elemente im Roman konkret gestalten kann, zeigt die Gruppierung der Beispieldokumente.

4.1 Gruppierung der Beispiele

Zunächst einmal ist jeder Filmschaffende im weitesten Sinne auch Filmsehender: Die Figur eines Regisseurs beispielsweise, der sich nie selbst Filme ansieht, erscheint unglaublich. In vielen Romanen wird also erwähnt, daß Filmschaffende ins Kino gehen, sich gelegentlich Filme ansehen, doch ist diese Form des Filmsehens für die Figur eines Filmindustrie- bzw. Filmproduktionsromans nicht unbedingt von großer Bedeutung. Das Filmsehen, das zumeist entweder im Kino (so z. B. in Bukowskis *Hollywood*) oder aber im Vorführraum der Produktionsgesellschaft stattfindet (so der Fall z. B. bei Isherwoods *Prater Violet*), ist ein Teil der Handlung unter vielen und/oder dient der Charakterisierung der Figur. Um diesen Effekt zu erreichen, ist weder die Nennung des Titels noch eine Zusammenfassung zwingend notwendig.

Für die hier zu untersuchenden Romane gilt aber, wie im folgenden noch zu zeigen sein wird, daß es für das Verhalten und die Entwicklung der filmschaffenden Figur von größter Bedeutung ist, daß sie zugleich auch filmsehend ist. In diesen Romanen fallen filmschaffende und filmsehende Figur zusammen. Der Protagonist eines solchen Filmindustrie- bzw. Filmproduktionsromans ist ein filmsehender Filmschaffender.

Bei der zweiten Gruppe von Beispielen handelt es sich um Romane, in denen Filmsehen und Filmschaffen durch zwei oder mehr unterschiedliche Figuren realisiert werden. Die Trennung ist dabei oft keine absolute – das Filmsehen der filmschaffenden Figur kann hier auch eine Rolle spielen¹⁷⁷ –, aber die folgenden Beispiele werden zeigen, daß sich die Figuren trotz punktueller Überschneidungen als Filmschaffende oder Laien identifizieren lassen. Es handelt

¹⁷⁷ Der Roman *Nachrichten aus der wirklichen Welt* beispielsweise, der im folgenden noch vorgestellt wird, zeigt den Filmschaffenden John Wayne bei einem Kinobesuch.

sich somit um das Aufeinandertreffen von Filmschaffenden und Filmsehenden, zumeist am Ort der Filmproduktion.

4.1.1 Der Filmsehende in der Welt der Filmschaffenden

Für das Aufeinandertreffen von filmschaffenden und filmsehenden Figuren im Roman lassen sich Unterschiede zwischen Filmindustrieroman und Filmproduktionsroman geltend machen.

Aus meinem Textkorpus ist im Bereich der Kombination von Filmindustrieroman und Roman über einen Filmsehenden Paul Austers *The Book of Illusions* (2002) zu nennen. Austers Roman stellt ein besonders interessantes Beispiel dar, wie im Detail noch in Kapitel 10 zu zeigen sein wird. Durch den Einsatz von zwei Zentralfiguren, des Ich-Erzählers David Zimmer als (nur) Filmsehender und des Schauspielers und Regisseurs Hector Mann als Filmschaffender, gelingt es Auster, Fragen der Wirklichkeitswahrnehmung und des Wirklichkeitsverständnisses, wie sie im Roman über Filmsehende oftmals angesprochen werden, mit typischen Themen der *Hollywood novel* (Gesellschaftskritik, Stellung von Kunst und Künstler in der Filmindustrie etc.) zu kombinieren.

Eine andere Möglichkeit, im Gegenwartsroman filmsehende und filmschaffende Figuren aufeinander treffen zu lassen, bietet der Filmproduktionsroman, der sozusagen Filmsehende am Filmset zeigt. Als Beispiel sei hier der Roman *Lieblingsszenen* (*Sydänkobtaukia eli kuinka tehtäin Kummisetä*, 1999) von Kari Hotakainen angeführt. Der finnische Autor erzählt eine kuriose Geschichte, wobei er Fakten der Filmgeschichte mit fiktiven Elementen zu einer alternativen Realität vermischt.

Der Regisseur Francis Ford Coppola hat, so Hotakainens Fiktion, gezwungen durch äußere Umstände wie die Sparsamkeit seines Produzenten und den Druck der New Yorker Mafia, die Dreharbeiten zu dem (existierenden) Film *Der Pate* (1971) nach Finnland verlegt. Hotakainen lässt neben Coppola die wichtigsten Schauspieler des Films zu Figuren seines Romans werden, wobei v. a. Marlon Brando eine besondere Rolle zukommt. Mehr noch als Coppola, der bei der Arbeit am aktuellen Projekt immer auch an seine zukünftige Karriere in Hollywood denkt, wird Brando nicht ausschließlich als Teil der Produktionsmaschinerie gezeigt. Er wird nicht nur als ein hervorragender Schauspieler dargestellt; wichtiger sind die Passagen, die Brando außerhalb des Filmsets zeigen. Brando, ein selbstironischer, selbstkritischer Charakter, der vielseitig interessiert ist, mischt sich inkognito unter die finnische Bevölkerung der Unterschicht und erfaßt dabei deren Eigenheiten so gut, daß er als Finne akzeptiert wird. Hotakainen entfernt sich in der Darstellung des Marlon Brando weit von den in vielen Romanen über Filmschaffende immer wieder angeführten Klischees. Brando repräsentiert nicht einen Typ von Schauspieler, er wird als Charakter eingeführt.

Erzählt wird aber in erster Linie die Geschichte eines Filmsehenden, in diesem Fall des arbeitslosen Schlossers und Filmliebhabers Raimo Kytöniemi

und seiner Familie. Kytöniemi, der von den Dreharbeiten in seiner Heimat erfahren hat, will unbedingt am Film als Berater mitwirken, da er sich für einen Spezialisten für Filme mit Verfolgungsjagden, Rache, Schießereien oder ähnlichem hält. Durch seine verzweifelten Bemühungen, die Gunst der Filmschaffenden zu erlangen, brechen latent vorhandene Konflikte in seiner Familie auf. Hotakainen zeigt, wie einerseits im Film *Der Pate* und andererseits im Familienleben der Kytöniemis Gewalt eskaliert. Dabei wird nicht die filmische Gewalt als Auslöser für reale Gewalt dargestellt, sondern vielmehr sind es die sozialen Verhältnisse, die sowohl Hotakainens als auch Coppolas Figuren beeinflussen.

Raimos Bemühungen um die Filmschaffenden bei gleichzeitiger Vernachlässigung seiner Familie führen schließlich dazu, daß seine Frau Ilona, die die von ihrem Mann geliebten brutalen Gangster-Filme verabscheut, ihn mit der gußeisernen Bratpfanne niederschlägt, wodurch er beinahe zu Tode kommt. Nach dieser Eskalation (und der Abreise des Filmteams) findet die Familie nur mühsam wieder zusammen. Das Ende des Romans aus der Perspektive Ilonas wirkt nüchtern, wenn auch nicht ganz ohne Hoffnung:

Wir hatten dem Hass so viel lange Schnur gegeben, dass sich die Seele in einen verfaulten Fisch verwandelt hatte. Wir fingen in allem wieder von vorne an, die Kytöniemis sind keine Corleones. Wir planten schon gar nicht, uns gegenseitig umzubringen, alles ging einfach seinen Gang.¹⁷⁸

Hotakainens Protagonist Raimo ist, wie die Mehrzahl der filmsehenden Figuren in anderen Romanen, ein Mensch in der Krise: Er schottet sich durch seinen Filmkonsum immer mehr von seiner Familie, seinen Bekannten ab. Seine einzige Beschäftigung außer Gangster-Filme im Fernsehen anzuschauen, sind seine Anrufe beim Zuschauertelefon der finnischen Fernsehanstalt, die er dazu bewegen will, öfter seine Lieblingsfilme zu zeigen.

Dem Leser wird ein Blick auf und in die Figuren gestattet, der zwischen Ironie und Einfühlung wechselt.¹⁷⁹ Die Kapitel wechseln zwischen den Figuren

¹⁷⁸ Kari Hotakainen: *Lieblingszzenen*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2001, S. 345.

¹⁷⁹ Als Beispiel für Hotakainens Art, über Raimo und seinesgleichen zu schreiben, sei folgende Stelle angeführt: „Bei der Zuschaueranalyse zu dem Film ‚Acht Todeskugeln‘ stellte sich heraus, dass zwei Dritteln der Befragten so genannte kleine Leute waren. Bauern, Klempner, LKW-Fahrer, Kleinunternehmer aus der Provinz. Der Forscher wählte für sie die Bezeichnung Salz des Landes, das war schön gesagt. Sie selbst hatten nicht das Gefühl, das Salz irgendeines Landes zu sein, die meisten ärgerten sich über die Bezeichnung. Dieser Ärger bereitete dem Wissenschaftler zusätzliche Arbeit. In einem gesonderten Kapitel erklärte er, was mit kleinen Leuten gemeint war. Ein kleiner Mensch unterscheidet sich von einem großen darin, dass er nicht das Gefühl hat, über sein eigenes Leben Regie zu führen. Er ist Teil der ihn umgebenden Natur. Er ist ein Blatt, das im Herbst vom Baum fällt. [...] Er ist eine Kuh im Stall, der ein Getränk entnommen wird. Pausenlos wird er für Zwecke gebraucht, die größer sind als er selbst. Er ist der Himmel, an dem die Sterne blinken“ (Ebd., S. 323 f.).

und erlauben Einblicke in das jeweilige Innenleben. Weder Raimos Probleme noch die Probleme anderer Vertreter der finnischen Unterschicht werden in *Lieblingsszenen* monokausal zu erklären versucht. Es wird gezeigt, nicht angeklagt. Eine einfache Lösung für die Probleme der Figuren gibt es nicht. Hat Raimos Filmleidenschaft auch maßgeblichen Anteil an der familiären Misere, so ist sie doch nur einer von vielen Gründen.

4.1.2 Der Filmschaffende als Filmsehender

Auch im Fall, daß Filmschaffender und Filmsehender im Roman als eine Figur gezeigt werden, lassen sich Beispiele von Filmindustrie- und Filmproduktionsromanen finden. Vor allem im Bereich Filmsehender/Filmschaffender im Filmindustriroman finden sich im Gegenwartsroman mehrere interessante Beispiele.

Ein außergewöhnliches Beispiel, dem deshalb auch ein eigenes Kapitel gewidmet werden soll, ist Gert Hofmanns *Der Kinoerzähler* (1990). Hofmanns Roman stellt aus mehrreli Gründen ein Unikum da. *Der Kinoerzähler* ist ein zeitgenössischer Roman über die Stummfilmzeit, dessen filmsehender Protagonist, wenn auch nur indirekt, an der Filmproduktion teil hat. Die Aufgabe eines Kinoerzählers, eines Berufsstandes aus der Frühzeit der Filmgeschichte, ist es, den Zuschauern den auf der Leinwand ablaufenden Film zu erzählen, zu erklären und auch, im Falle des Kinoerzählers Karl Hofmann, die Filmbilder mit Musik zu untermalen.

Hofmanns Roman wirft u. a. die interessante Frage auf, inwieweit sich jemand in der Position eines Kinoerzählers als Künstler versteht bzw. von Seiten der Gesellschaft aus verstehen darf. Als Filmsehender ist die Hauptfigur des Romans geprägt von Filmen und Filmfiguren, die ihm als Teil einer besseren Wirklichkeit erscheinen. Auch hier handelt es sich um einen Menschen in der Identitätskrise, weil ihm sein Selbstverständnis als Künstler in der Gesellschaft im Verlaufe des Romans durch veränderte politische und gesellschaftliche Zeitumstände immer mehr erschwert wird.

Der Roman *In Pursuit of a Vanishing Star* (2002) des amerikanischen Autors Gustaf Söbin¹⁸⁰ zeigt den unheilbar an Knochenkrebs erkrankten fiktiven kalifornischen Drehbuchautor Philip Nilson bei der Arbeit an seinem letzten Projekt: Der Ich-Erzähler Nilson rekonstruiert für ein Drehbuch die Anfänge der Karriere Greta Garbos (die ‚Göttliche‘, die allerdings im Roman nie namentlich genannt wird) im Jahre 1924, eine Aufgabe, die ihm sein eigenes Leiden erträglicher macht. Der Leser erfährt durch diese Grundkonstellation vieles über den Erzähler, aber auch über Greta Garbo, an deren Biographie sich der Roman

¹⁸⁰ Gustaf Söbin: *In Pursuit of a Vanishing Star*. New York, London: W. W. Norton & Co, 2002.

anlehnt¹⁸¹, sowie über ihren Entdecker, den Regisseur Mauritz Stiller. Die drei Figuren sind aufs Engste miteinander verknüpft, ihre Schicksale spiegeln sich ineinander.

Nilson ist ein unglücklicher Mann, der seinen Beruf gewählt hat, weil er selbst beständig auf der Flucht vor der Wirklichkeit war und ist.

No wonder, then, I'd devoted most of my adult life to writing scripts, fabulating on one inaccessible dream creature after another. In no time, it became not only a lucrative occupation but a palliative to each and every one of life's shortcomings. For the past few months it had become – indeed – my last palliative. My final recourse.¹⁸²

Er bezeichnet sich als einen Menschen, der „speculative, remote, adrift“¹⁸³ ist. Zum Zeitpunkt der Romanhandlung, also kurz vor seinem Tod, ist der Erzähler allein, da er sich Zeit seines Lebens lieber mit Traumgeschöpfen wie seiner letzten rekonstruierten Filmfigur Greta umgeben hat:

Granted, if I'd had a life of my own, if I'd been able to share that life with some compassionate other, been able – in short – to ground myself in the day-by-day realities of some reciprocal existence, I would have found – perhaps – far greater comfort. I'd done little with that life, though, but chase substitutes.¹⁸⁴

Seit seiner Jugend ist der Erzähler auf der Suche nach der idealen Frau, ein Konstrukt, das sich aus seiner Halbschwester, in die er verliebt war, und seiner Mutter zusammensetzt. Diese Fixierung hat es ihm unmöglich gemacht, eine ernsthafte emotionale Bindung einzugehen. Zwar war er verheiratet, doch fühlte er sich zu seiner ehemaligen Frau nur deshalb hingezogen, weil sie durch ihr Äußeres dem von ihm begehrten Ideale nahe kam, das er letztlich in Greta Garbo erfüllt sieht.

In dieser Hinsicht ähnelt Nilson Mauritz Stiller, wie sich durch den Handlungsstrang um Greta Garbo herausstellt. Stiller, der als Kind seine Mutter verloren hat und über diesen Verlust nie hinwegkam, hat sich in Greta eine Frau gesucht, die er zu seinem Geschöpf formen kann, zu „that image of boundless femininity.“¹⁸⁵ Stiller in der Tradition des Pygmalion-Stoffes zu sehen, ist sicher-

¹⁸¹ In der der Romanhandlung vorangestellten Danksagung werden als Quellen sowohl Garbo-Biographien als auch verschiedene Gesprächspartner genannt, die die Grundlage des Wissens um Greta Garbo waren.

¹⁸² Sobin: *In Pursuit of a Vanishing Star*, S. 26.

¹⁸³ Ebd., S. 11.

¹⁸⁴ Ebd., S. 23 f.

¹⁸⁵ Ebd., S. 38. Die Veränderungen Gretas betreffen nicht nur ihr Aussehen, sondern auch ihr Verhalten. Sie muß zwanzig Pfund abnehmen, und Stiller sagt ihr, wie sie sich kleiden und bewe-

lich richtig,¹⁸⁶ allerdings würde er sich niemals seiner selbstgeschaffenen Göttin in sexueller Absicht nähern, da sie für ihn in ihrer Perfektion unantastbar bleibt.

Beide Männer, Stiller und Nilson, definieren sich nur über ihr Werk, ihr persönliches Glück in der Welt außerhalb der Fiktion bedeutet ihnen ein Leben lang nichts. Nilsons kurz vor seinem Tod auftretende Selbstzweifel, ob eine reale Beziehung nicht mehr wert gewesen wäre als ein Leben für die Fiktion, werden von exzessiver Arbeit am Drehbuch und schmerzlindernden Morphiumspritzen unterdrückt. Sein Interesse an Greta Garbo lässt sich zweifach begründen. Zum einen beschäftigt sich in der Gestalt Nilsons ein im Sterben liegender Mann mit einer unsterblichen „Filmgöttin“¹⁸⁷ und gibt damit vielleicht seiner Hoffnung Ausdruck, daß er selbst durch sein Drehbuch über die junge Garbo ein wenig Anteil an ihrer Unsterblichkeit haben kann. Film und vor allem Filmstar werden zum Surrogat für Religion.¹⁸⁸ Eine wichtige Rolle kommt im Kontext dieser Frage der Figur des Pater Manoni zu, den der Erzähler immer wieder aufsucht, obwohl er seit seiner Jugend der Kirche fern steht. Pater Manoni rät Nilson, seine letzten Lebensmonate nicht mit der Garbo-Recherche zu verschwenden¹⁸⁹. Er spricht explizit seine Befürchtungen aus: „Idolatry, we call it. That's what you're suffering from: the veneration of idols. Of false gods.“¹⁹⁰ Die Einwände des Paters überzeugen Nilson nicht, für ihn ist Schönheit verehrenswert.¹⁹¹

gen soll. The „Divine One“ ist das Ergebnis einer Metamorphose (Vgl. ebd., S. 41) und des bewußten Einsatzes von Filmtechnik. Aufgabe des zweiten Kameraassistenten Winderquist, den Nilson trifft, war es, dafür zu Sorgen, daß bei jeder Filmaufnahme ein kleiner Spot auf die Wimpern der Garbo gerichtet war. „Out of lashes and light, out of so many needle-thin beams meticulously focused on each desired feature, idols – at last – emerge. Find themselves – finally – consecrated“ lautet die Einschätzung des Stiller-Biographen, den Nilson ebenfalls trifft (Ebd., S. 64).

¹⁸⁶ Vgl.: „He'd gaze and gaze as a sculptor might at his own glistening statue.“ (Ebd., S. 35)

¹⁸⁷ Vgl. die Äußerungen Gustaf Sobins über seinen Roman: „Throughout, however, it's the construction of the idol – and the idol alone – that's at play. Be it Mauritz Stiller's single-minded obsession to create 'the goddess of the century' or the narrator's need, in the face of his own impending death, to resuscitate an image of the imperishable, it's only the numinous that gives flesh to this fiction“ (*W.W. Norton & Company – General Interest Books*. Reading Group Guide „In Pursuit of a Vanishing Star“. From the Author. <http://www.wwnorton.com/rgguides/inpursuit.htm> (17.07.2003)).

¹⁸⁸ Vgl. Nilson am Grab von Mauritz Stiller: „If, indeed, I'd had a life of my own, I could have looked elsewhere. [...] As it was, though, I was little more than an invalid collecting bits of evidence. Than a sham pilgrim gathering whatever scraps I could in regard to that latter-day mystery cult. Than an exhausted devotee, basking in the reflected light of a long-vanished idol“ (Ebd., S. 55).

¹⁸⁹ „You're awash in idle speculation. Rather than preparing yourself for whatever might arise – whatever eventualities – you're adrift in glitter, dear friend“ (Ebd., S. 27).

¹⁹⁰ Ebd., S. 28.

¹⁹¹ Wie auch schon in Lodges *The Picturegoers* scheitert der Versuch eines Kirchenvertreters, Menschen vom Kino anzubringen.

Zum anderen lässt sich Nilsons Interesse an der Garbo aber auch durch das Bild, das er von ihr vermittelt, erklären. Sie teilen eine wichtige Gemeinsamkeit: Beide sind durch eine innere Leere gekennzeichnet. Greta Garbo ist durch die von Stiller vorgenommenen Veränderungen zu einer leeren Projektionsfläche geworden. Sie nimmt in ihren Filmen „an unbroken succession of fictive identities“¹⁹² an.

Furthermore, she endowed herself, from that moment forth, with a countless number of pseudonyms – false identities – in order to travel incognito through a world in which she herself no longer belonged. For there, in Constantinople, in the winter of 1924, she was virtually released into an illusory dimension of her own. Her lifelong masquerade, as Axel Winderquist put it, had begun.¹⁹³

Dabei wird diese Entwicklung der Garbo zumindest vom Ich-Erzähler nicht negativ bewertet. So lässt er in seinem Drehbuchentwurf Mauritz Stiller auf Gretas Frage, wer sie denn wirklich sei, antworten: „Don't you see, *sköna*, you can be all things, now. All things to all people.“¹⁹⁴

Sobins Roman endet mit dem Ich-Erzähler, der die Schlußszene seines Drehbuchs schreibt.¹⁹⁵

Mit einer anderen weiblichen Ikone des Films, Marilyn Monroe, beschäftigt sich Joyce Carol Oates in ihrem Roman *Blonde* (2000), der in einem eigenen Kapitel genauer untersucht werden wird. Die Analyse eines zweiten Romans über filmsehende Filmschaffende ist sinnvoll, da Hofmanns *Der Kinoerzähler* sich in mehreren wichtigen Punkten von Oates' *Blonde* unterscheidet. Zum einen handelt es sich zwar bei beiden Romanen um Filmindustrieromane, Oates' Roman ist allerdings ein typisches Beispiel für eine *Hollywood novel*. Entscheidender ist aber die Tatsache, daß Hofmanns Protagonist nur als erwachsener Filmsehender und Filmschaffender gezeigt. Seine Entwicklung, zu dem, was er ist, spielt nur eine untergeordnete Rolle.

Oates' Protagonistin hingegen wird in ihrer Entwicklung vom kleinen Mädchen bis zur erwachsenen Frau gezeigt, wobei sie von der Filmsehenden zur

¹⁹² Sobin: *In Pursuit of a Vanishing Star*, S. 84.

¹⁹³ Ebd.

¹⁹⁴ Ebd., S. 93.

¹⁹⁵ Hier bleibt uns der Roman denn auch die eine oder andere Frage schuldig: zum einen die Frage nach der Verläßlichkeit des Erzählers, der von sich selbst sagt, daß er gegen Ende seines Lebens ständig Morphium spritzt, und der sich nie die Frage nach der Umsetzbarkeit seines Drehbuches stellt. Wer die ‚Göttliche‘ spielen soll, wird nie thematisiert. Zum anderen ist der Roman rückblickend erzählt, was die Frage aufwirft, wie der sterbende Erzähler nach Abschluß des Drehbuchs, von dem er uns berichtet, noch diesen Roman/Bericht zusätzlich schreiben konnte. Es kann sich hierbei also durchaus um einen unzuverlässigen Erzähler handeln, was im Rahmen dieses kurzen Überblicks allerdings nicht geklärt werden kann.

(gelegentlich) filmsehenden Filmschaffenden wird. Ihr Filmsehen prägt ihr Selbstverständnis und ihre Weltsicht. Mehr noch: Oates vermittelt den Eindruck, daß es ohne Norma Jeanes Filmsehen keine Filmschaffende Marilyn Monroe gegeben hätte.

Mit John Updikes *In the Beauty of the Lilies* (1996) liegt uns ein mehrteiliger Roman über die Geschichte einer Familie über vier Generationen hinweg vor.¹⁹⁶ Gemeinsam ist den Mitgliedern der Wilmot-Familie, daß sich jeder Generation aufs Neue das Problem der spirituellen Sinnsuche stellt. Film und Religion ist, wie schon bei Sabin und Lodge, das eigentliche Thema des Romans. Vor allem in Teil eins und drei des Romans zeigt Updike die Verbindung zwischen Religion und Film auf: „The novel is important for its direct treatment of the problem of spiritual disillusionment [...] and for its demonstrated connection between the religious impulse and the attractions of the movies.“¹⁹⁷

Reverend Clarence Wilmot, der Protagonist des ersten Teils des Romans, verliert von einem Tag auf den nächsten seinen Glauben und wird dadurch zum Filmsehenden.¹⁹⁸ Sein Sohn Ted, Protagonist des zweiten Teils des Romans, hat

¹⁹⁶ In *The Beauty of the Lilies* ist der Roman Updikes, in dem Film eine größere Rolle spielt, Filmreferenzen finden sich aber in seinem ganzen Werk: „Since his Shillington High School days, when he reviewed dozens of movies, Updike has employed film in his writing, sometimes just the titles, sometimes by a casual allusion to a film star. He has used all sorts of films [...] in all his writing, fiction, poetry and nonfiction. Of all his books, only *Buchanan Dying*, set in the nineteenth century, contains no film references“ (Vgl.: Jack DeBellis: *The John Updike Encyclopedia*. Westport: Greenwood Press, 2000, S. 173; vgl. auch ebd. Appendix II: Films and Film Personalities in the Works of John Updike, S. 501-511 und Jack DeBellis: „2001: A Space Odyssey in *Rabbit Redux*.“ IN: *Literature-Film-Quarterly* 21:3 (1993), S. 209-217). John Updike ist ein passionierter Filmzuschauer (Vgl. u. a. den Essay: „Einsam im Matrosenanzug. Liebt mich, sagt Gene Kellys Musical *On the Town*.“ IN: Verena Lueken (Hg.): *Kinoerzählungen*. München, Wien: Hanser, 1995 (Edition Akzente), S. 42-50). Auch im Interview beschreibt er sich als vom Film beeinflußt: „[D. G.]: In your new novel, *In the Beauty of the Lilies*, both religion and the movies figure very prominently in the lives of many of the characters, and there's a sense that film has somehow replaced religion as the place people look to for clues about how to live. How true is this? [J. U.]: It was true of my generation, that the movies were terribly vivid and instructive. There were all kinds of things you learned. Like the 19th century novels, you saw how other social classes lived – especially the upper classes. So in a funny way, they taught you manners almost. But also moral manners. The gallantry of a Gary Cooper or an Errol Flynn or Jimmy Stewart. It was ethical instruction of a sort that the church purported to be giving you, but in much less digestible form. Instead of these remote, crabbed biblical verses, you had contemporary people acting out moral dilemmas. [...] All that sank deep into my head, and my soul“ (Vgl.: *Salon.com*. Dwight Garner: „As close as you can get to the stars.“ The Salon Interview: John Updike. <http://www.salon.com/08/features/updike.html> (16.08.2005))

¹⁹⁷ DeBellis: *The John Updike Encyclopedia*, S. 219.

¹⁹⁸ Reverend Clarence Wilmot verliert seinen religiösen Glauben durch die Lektüre u. a. der Schriften Darwins und des Atheisten Ingersoll, was für ihn und seine Familie katastrophale Folgen hat. Da er

ebenfalls den Bezug zum Glauben verloren. Er wirft Gott vor, seinem Vater in der Krise nicht geholfen zu haben.

Die dritte Hauptfigur – die übrigens in ihrem Lebensweg starke Parallelen zu Oates detaillierter Charakterstudie der Norma Jeane in *Blonde* aufweist – ist der Kategorie „filmsehende Filmschaffende“ zuzuordnen. Es handelt sich um Essie, die von Kindesbeinen an oft ins Kino geht und eine Leidenschaft für die Welt des Films entwickelt, in die sie sich hineinträumen kann. Mit großem Ehrgeiz verfolgt sie ihr Projekt, Karriere als Filmstar zu machen. Sie verfolgt den naiven Glauben, daß Gott, indem er ihr ihre Schönheit gegeben hat, sie dazu berufen hat, von den Menschen bewundert zu werden.

Durch das Vorbild der berühmtesten Hollywood-Schauspielerinnen (u. a. Rita Hayworth, Greta Garbo, Bette Davis und Ingrid Bergman) wird sie in ihrem Glauben bestärkt, daß der äußere Schein von größter Wichtigkeit ist. Sie imitiert das Verhalten ihrer Vorbilder, was es ihr unmöglich macht, im Umgang mit anderen sie selbst zu sein¹⁹⁹. Indem sie sich von Männern formen – sie nimmt nicht nur ein Pseudonym, Alma, an, sondern muß sich auch Schönheitsoperationen unterziehen – und benutzen läßt, schafft sie es letzten Endes, zum Filmstar neben Clark Gable und Gary Cooper zu werden. Almas/Essies Fixierung auf Filmstars wird für sie zum Religionsersatz, ermöglicht es aber gleichzeitig anderen eine Ersatzreligion zu finden:

sich außerstande sieht, seinen Beruf weiter auszuüben, erfahren er und die Seinen den gesellschaftlichen Absturz. Clarence' einzige Zuflucht aus dem trüben Alltag eines Enzyklopädie-Vertreters ist das Kino, das zum eigentlichen Zentrum seines Lebens, zum Religionsersatz wird. Hier einige der besonders aussagekräftigen Passagen über das Filmerleben des Filmsehenden Clarence Wilmot: „Within the movie theatre, amid the other scarcely seen slumped bodies, he felt released from accusation.“ (John Updike: *In the Beauty of the Lilies*. New York: Alfred A. Knopf, 1996, S. 104) „The worshippers within these catacombs sat scattered and silent.“ (Ebd., S. 103) „This was a church with its mysteries looming brilliantly, undeniably above the expectant rows.“ (Ebd., S. 105) „The world was being created anew [...]“ (Ebd., S. 106) „Watching the ‘movies’ took no strength, but recovering from them did – climbing again out of their scintillating bath into the bleak facts of life, his life, gutted by God’s withdrawal.“ (Ebd., S. 107) „When the film was over, and the pale lights of the world came back on, he stood and looked kindly upon the dazed and sated faces of the others in the audience, who had been motionlessly pursuing the same adventures as he, and who now awoke from the same dream.“ (Ebd., S. 108) „Though he still walked erect [...] his sandy mustache was so whitened as to scarcely show in his face – the drained face of an addict enduring his days for the one hour in which he could forget, in a trance as infallible as opium’s, his fall, his failure, his disgrace, his immediate responsibilities, his ultimate nullity. Have mercy“ (Ebd.).

Für Clarence Wilmot spielt Filmsehen erst relativ spät in seinem Leben eine wichtige Rolle. Zwar findet Clarence durch das Kino letztlich Erlösung aus seiner Glaubenskrise, doch erfolgt diese Erlösung erst auf den letzten zehn Seiten der Clarence-Handlung. Aber auch dann wird nur ein Film namentlich erwähnt, ausführlich erzählte Filme gibt es nicht.

¹⁹⁹ „‘O Benjy’, she said, sounding a bit in her own ears like Bette Davies being Southern [...]“ (Updike: *In the Beauty of the Lilies*, S. 264) „She knew how to coax a man, from seeing so many movies [...]“ (Ebd., S. 313).

Alma senses that she has continued the work of her grandfather by ministering to millions as the ‘star’ in the Hollywood ‘heaven’. [...] Alma offers a modern sort of transcendence through the identification of the mass audience with her screen roles.²⁰⁰

Als sie die Stars kennenlernt, muß sie erfahren, daß es ein Leben der Filmstars hinter dem schönen Schein der Hollywood-Welt gibt.²⁰¹ Ihr gelingt zwar der Ausbruch aus dem kleinbürgerlichen Milieu, doch wird sie in Hollywood zu einer ‚heiligen Statue‘ ohne Gefühle, auch ihrem eigenen Sohn gegenüber. Ihr mühsam erarbeiteter Erfolg wird gefolgt vom langsamem Abstieg, langen Phasen ohne große Rollen, da das Fernsehen in diesen Jahren das Kino immer mehr aus der Gunst der Zuschauer verdrängt.²⁰²

Im vierten Teil findet eine Rückwendung zur Religion statt, die aber nicht positiv dargestellt wird: Almas Sohn Clark sucht nach einem emotionslosen Leben in Hollywood Zuflucht bei Jesse Smiths apokalyptischen Interpretationen der Bibel.

Als letztes Beispiel sei noch ein Filmproduktionsroman vorgestellt: *Nachrichten aus der wirklichen Welt* (*Noticias del mundo real*, 1999) von dem Spanier Juan Miñana²⁰³ berichtet rückblickend aus der Perspektive des Ich-Erzählers von Ereignissen bei den Dreharbeiten zu dem existierenden Hollywood-Film *Circus World*, der 1963 in Barcelona gedreht wurde.

Minanas Protagonist und Erzähler ist der zwanzigjährige Gabriel, der durch seinen Freund Teddy Zugang zur spanischen Filmproduktion erhalten hat. Teddys Großvater sorgt als wichtiger Investor einer Produktionsfirma dafür, daß sein Enkel und dessen Freund kleinere Aufgaben als Produktionsgehilfen bei den Dreharbeiten zu *Circus World* übernehmen. Als eines Morgens der Hauptdarsteller John Wayne verschwunden ist, werden die ortskundigen spanischen Mitarbeiter ausgeschickt, um Informationen über seinen Verbleib zu sammeln. Während dieser Suche hat der Protagonist Gelegenheit, sich mit seiner persönlichen Situation, aber auch mit der Lage der spanischen Gesellschaft seiner Zeit auseinanderzusetzen.

²⁰⁰ DeBellis: *The John Updike Encyclopedia*, S. 487.

²⁰¹ „There was in Gable a loneliness too big for Alma to begin to fill.“ (Updike: *In the Beauty of the Lilies*, S. 320), „He had been so long a star he had forgotten how to find mortal satisfaction.“ (Ebd.) „Ever since the war, his hands had a palsied tremor which had to be hidden from the cameras“ (Ebd., S. 321).

²⁰² „Women, however gorgeously shadowed and intricately vexed, had lost their sway over the box office, perhaps because housewives were staying home, tending the electronic fires. Phenomena like Garbo and Crawford and Greer Garson required the complicity of discontented, dreaming women“ (Ebd., S. 355).

²⁰³ Juan Miñana: *Nachrichten aus der wirklichen Welt*. Berlin: Berlin Verlag, 2001.

Auf der Suche nach dem Hollywood-Star durchstreifen Gabriel und Teddy Barcelona. Barcelona bzw. Spanien unter Franco erscheint Gabriel als eine Welt zwischen Schein und Sein mit zwei simultanen ‚Wirklichkeiten‘.²⁰⁴

Auf der privaten Ebene wird dem Erzähler nach und nach bewußt, warum er John Wayne seit seiner Kindheit bewundert: Wayne ist für ihn Vater(ersatz-)figur, da sein Vater bei politischen Kämpfen zu Tode gekommen ist.²⁰⁵ Gabriel mag nicht nur die Filme des Stars, sondern fühlt sich auch durch dessen Biographie angezogen, da er Ähnlichkeiten zu sich entdeckt. Nach dem Verschwinden Waynes beginnt Gabriel zum ersten Mal das „Monument“ und seine Filmfiguren zu hinterfragen. Er erkennt, daß auch Wayne (ebenso wie seine Kollegin Rita Hayworth) nicht der unerschütterliche Fels ist, für den er ihn gehalten hat, sondern daß der fortschreitende Prozeß des Alterns und der Identitätsverlust durch das dauerhafte Leben einer Rolle, eines Images bei Wayne eine Krise ausgelöst haben, die sein Verschwinden verursacht. Auch wird ihm klar, daß er sich in Wayne einen Ersatzvater gesucht hat, der seinem Vater unähnlicher kaum sein könnte.²⁰⁶

Gabriel überdenkt aber auch seine eigene Situation und wird sich darüber bewußt, wie geprägt vom Film sein Verhalten und seine Wahrnehmung sind.²⁰⁷ Obwohl er durch Teddys Vermittlung auch nach den Dreharbeiten zu *Circus World* noch eine Zeitlang in spanischen Filmproduktionen tätig sein wird, sieht er bereits am Tag des Verschwindens John Waynes seine Zukunft langfristig

²⁰⁴ „Während spanische Anarchisten hingerichtet und andere in Südfrankreich verhaftet wurden, brachten die Zeitungen in Barcelona ein Titelbild von hochrangigen Offizieren, die am Gitter des Afrikageheges fette Nilpferde verwöhnten.“ (Ebd., S. 164) „Je weiter ich die Augen aufmachte, um so deutlicher sah ich, wie simpel und wie trügerisch die Stadt – und die Wirklichkeit selbst – war, die ich bis dahin zu kennen geglaubt hatte“ (Ebd., S. 148).

²⁰⁵ „Ich wußte nicht, ob Wayne ein guter Schauspieler war. Man ging ins Kino, zahlte seinen Eintritt und wurde nie enttäuscht. Die Erinnerung an meinen Vater dagegen war längst nicht so gewiss. Es stimmt, manchmal war die Erinnerung so dicht, als wäre er lebhaftig zugegen [...]. Die meiste Zeit aber war er einfach Luft, Nichts. Niemand“ (Ebd., S. 89).

²⁰⁶ Besonders deutlich wird Gabriel dieser Umstand beim Betrachten eines Autogramms von Wayne: „Je nachdem wie ich die Fotografie hielt, verwandelte sie sich im Mondlicht vom Starfoto eines vornehm blickenden antikommunistischen Patrioten zum privaten Andachtsbild mit der Darstellung eines geisterhaften Anarchisten. Einmal zeigte sie einen Hexenjäger aus der McCarthy-Ära. Dann einen Lehrer aus dem Süden, der sich das Studium mit Nachtschichten in einem Elektrizitätswerk finanziert. [...]“ (Ebd., S. 166).

²⁰⁷ Gabriel beurteilt sein Verhalten und das seines Freundes Teddy in Kategorien des Filmvergleichs. Es seien hier einige willkürliche Beispiele aufgeführt: „[...] er wusste ebenso gut wie ich, dass diese Szene – ehrgeiziger junger Mann fordert den großen Mogul heraus – kinematografisch geschen nicht besonders originell ist.“ (Ebd., S. 28) An anderer Stelle bezeichnet er Teddys Verhalten als „Verflucht filmreif das.“ (Ebd., S. 71) Das geschulte Auge des passionierten Kinogehers Gabriel macht auch folgende Beobachtung: „Das Licht fiel von unten auf sein Gesicht und warf harte Schatten, wie in einem expressionistischen deutschen Film aus den zwanziger Jahren“ (Ebd., S. 130).

nicht mehr in der Filmindustrie, sondern als Anwalt. Durch diese Entscheidung wird sich sein Lebensweg von dem Teddys trennen, der zwar mit ihm zusammen Jura studiert, der aber nach dem Willen seines Großvaters in den ‚Familienbetrieb‘ einsteigen wird.

Schließlich ist es Gabriel, der John Wayne in einem Kino aufstöbert, in dem der Star sich einen seiner alten Filme ansieht und, letztlich versöhnt mit seinem Image, seine Auszeit von der Filmindustrie beendet. Der anfangs noch beeinflußbare und leicht beeindruckbare Gabriel geht gereift aus diesen Erlebnissen hervor. Der Roman endet mit einem großen Zeitsprung: Der Erzähler befindet sich 1998 in Arizona. Er bereist die berühmten Kinolandschaften auf der Suche nach der Wirklichkeit hinter diesen Bildern.

Eine wichtige Gemeinsamkeit all der in diesem Kapitel vorgestellten Beispiele ist, daß obwohl die Figur selbst Teil der Filmindustrie ist, sie mit den ‚gewöhnlichen‘ Filmsehenden die Begeisterung für die im fiktionalen Film dargestellte künstliche Welt teilt. Es handelt sich bei einer solchen Figur oftmals um ein Subjekt in der Identitätskrise, das sich Leitbilder aus der Fiktion sucht, die es in der alltäglichen Wirklichkeit, die es umgibt, nicht finden kann.

So vermittelt der Film das Bild der idealen Frau, zumeist aus männlicher Perspektive, das aber wie im Fall von Oates’ Norma Jeane oder Updikes Essie von Frauen unreflektiert übernommen wird. Die Beziehungen der Geschlechter untereinander sind von den als Ideal empfundenen Filmbildern geprägt, was oftmals zum Scheitern der ‚wirklichen‘ Beziehungen der Protagonisten der Romane führt (Sobin, Oates, Updike). Die Suche nach Geschlechter(vor)bildern, sowohl für das eigene Geschlecht als auch für das andere, wird oft durch den Verlust eines nahestehenden Menschen ausgelöst (Sobin, Miñana, Oates). Eine Ausnahme bildet hier Hofmann, bei dem zwar auch die Vermittlung von idealen Geschlechterbildern im Roman thematisiert wird, der den Fokus aber auf den Aspekt des Künstlertums verschiebt.

Eine weitere Gemeinsamkeit der hier behandelten Romane ist die Einbeziehung des jeweiligen zeitlichen und räumlichen Kontextes der Romanhandlung, dem, außer bei Sobins Roman, große Bedeutung für das Verständnis des Protagonisten/der Protagonistin zukommt. Die Romane erscheinen dadurch weniger kritisch im Umgang mit dem Mittel zur Wirklichkeitsflucht, dem Film, als mit der dargestellten Wirklichkeit selbst, sei es die amerikanische Gesellschaft Ende der 1920er bis Anfang der 1960er Jahre, sei es Spanien in den 1960er Jahren unter Franco, sei es Deutschland einige Jahre vor dem bzw. während des Zweiten Weltkriegs.

5 Analysekriterien für die Fallbeispiele

In der detaillierten Analyse der zentralen Beispieltexte steht die Frage im Mittelpunkt, welche Funktion Film in Romanen zukommt, in deren Zentrum ein Filmsehender steht. Zur Beantwortung dieser Frage ist ein Kriterienkatalog nötig, anhand dessen die einzelnen Texte, trotz ihrer erheblichen Unterschiede, adäquat verglichen werden können.

5.1 Erzählstrategien

Es ist eine Selbstverständlichkeit für jede literaturwissenschaftliche Untersuchung, daß eine umfangreiche Analyse der Darstellung integraler Bestandteil der Analyse der Handlung sein muß.

Besondere Bedeutung, gerade auch für die Beurteilung von Film(en) im Roman, kommt der Erzähltechnik zu, z. B. aus wessen Sicht erzählt wird. Berichtet der Filmsehende selbst von sich und seinen Filmerlebnissen, oder werden er und sein Filmsehen von einer mehr oder minder am Geschehen beteiligten Figur beurteilt? Ist überhaupt eine eindeutige Zuordnung des Erzählten zu einer Erzählinstanz möglich, oder wird durch Unbestimmtheit der Perspektive auf die erzählerische Unmittelbarkeit von Film verwiesen?

Eine veränderte Sicht auf den Filmsehenden, ob nun aus seiner Perspektive erzählt wird oder nicht, ergibt sich auch aus dem Zeitpunkt des Erzählers. Handelt es sich um eine rückblickende Erzähllhaltung, berichtet beispielsweise ein Erwachsener von seiner Jugend, so kann der Wissensvorsprung der Figur zu einer Neubeurteilung seiner früheren Erfahrungen führen.

Interessant sind auch Fragen der Erzählung, d. h. der erzählten Ereignisse in der Reihenfolge ihrer Darstellung im Text. Unterscheidet sich die Chronologie der Geschichte von der Chronologie der Erzählung? Welche möglichen Ursachen lassen sich für eine veränderte Chronologie der Erzählung am Text festmachen? Besteht eventuell ein ursächlicher Zusammenhang zwischen Filmthema und veränderter Chronologie?

Bereits ein erster Blick auf die intensiver zu analysierenden Romane der Gegenwartsliteratur erlaubt es, voreiligend die Arbeitshypothese zu formulieren, daß Romane der Gegenwartsliteratur, die sich mit filmsehenden Figuren beschäftigen, einen hohen Grad an erzähltechnischer Komplexität erreichen. Insbesondere scheinen sich die Beispiele durch das Aufbrechen der Chronologie der Geschichte und die Vervielfältigung der Erzählstimmen auszuzeichnen.

5.2 Themen und Motive

Zwar kommt der Analyse formaler Aspekte eine wichtige Rolle zu, doch liegt der eigentliche Untersuchungsschwerpunkt, wie bei diesem motivgeschichtlichen Thema nicht anders möglich, auf der inhaltlichen Ebene.

Es erfolgt dabei zunächst eine grobe Gliederung in zwei Untersuchungsbereiche: Zum einen werden die in den Romanen erzählten oder erwähnten Filme näher betrachtet (5.2.1), zum anderen die filmsehenden Figuren (5.2.2). Eine eindeutige Trennung dieser Bereiche ist nicht immer möglich. Den Überschneidungspunkten von Film und Filmsehenden sollen separate Unterkapitel gewidmet werden, so z. B. der Frage nach dem Identifikationspotential der Filme durch Filmfiguren für den Zuschauer (5.2.3) oder der Frage nach der Bedeutung der Veränderung der Wahrnehmung und des Realitätskonzepts durch Filmrezeption (5.2.4).

Aus der Betrachtung der mit dem Filmthema verbundenen Themen und Motive ergibt sich dann auch die Frage nach einer sinnvollen Gattungszuordnung der vorliegenden Romane. Bereits nach den Kurzanalysen scheint sich abzuzeichnen, daß filmsehende Figuren in sehr unterschiedlichen Romanformen zu finden sind, und nicht nur, wie auf den ersten Blick vielleicht zu erwarten, in Filmindustrie- bzw. Filmproduktionsromanen. Filmsehende sind auch Protagonisten in klassischen Gattungen wie Initiationsroman, Entwicklungsroman und Künstlerroman. Besonders interessant ist dabei die Frage, inwieweit Romane mit filmsehenden Figuren Gattungsgrenzen reflektieren und/oder innovativ überschreiten.

5.2.1 Der erwähnte bzw. erzählte Film

Wenn wir uns dem erzählten Film zuwenden, gilt es die Frage nach der Erzählperspektive aufzugreifen: Es ist zu klären, aus wessen Sicht Filme erzählt werden, ob eine Beurteilung der Filme stattfindet, und wenn ja, in welcher Form diese Beurteilung erfolgt (z. B. von welcher Instanz sie stammt).

Es soll, soweit möglich, eine Bestimmung der erzählten Filme als fiktiv²⁰⁸ oder existierend vorgenommen werden. Damit verbunden ist der Versuch zu erforschen, warum in einem bestimmten Roman auf fiktive bzw. existierende Film zurückgegriffen wird.

Wenn der Inhalt eines erzählten Films untersucht wird, muß zwischen der Verbalisierung der Darstellungsebene und der Abbildungsebene des Films unterschieden werden.

²⁰⁸ Zur Erinnerung: In Kapitel 2.1 wurde der fiktive Film als ein vom Autor für den Roman frei erfundener Film definiert.

Die Darstellungsebene umfasst die Gegenstände filmischer Reproduktion von sichtbarer (hörbarer) Welt, sämtliche im Produktionsprozess hergestellte (inszenierte) sicht- und hörbare Sachverhalte, Personen und Vorgänge. Deren kinematographische Reproduktion vollzieht sich auf der Abbildungsebene, die sämtliche bei der Herstellung und technischen Weiterverarbeitung der Bilder (und des Tons) verwendete Abbildungsverfahren umfasst.²⁰⁹

Erzählte Filme sind zumeist eine Interpretation sowohl der Darstellungs- als auch der Abbildungsebene. Erzählt werden einzelne Szenen (Auszüge) eines existierenden oder fiktiven Films, die vom Erzähler unter Berücksichtigung des Filmganzen und eventuell außerfilmischer Zusatzinformationen mit Bedeutung versehen werden. Für die bereits untersuchten Texte läßt sich feststellen, daß der Erzähler in den seltensten Fällen ausführlich das Kameraverhalten (Distanz, Perspektive, Bewegung) oder die verwendeten Montageverfahren beschreibt. Der Schwerpunkt liegt in den erzählten Filmen auf der Darstellungsebene. Wiedergegeben werden Handlungen, Dialogpassagen, Mimik und Gestik der Figuren oder auch Beschreibungen des Handlungsortes und der Handlungszeit.

Von Interesse ist die Frage, wie ausführlich beschrieben wird. Bei der Beurteilung dieser Ausführlichkeit kann es wiederum eine Rolle spielen, ob es sich um einen fiktiven oder existierenden Film handelt. Bei einem existierenden Film kann der Autor auf filmisches Wissen der Leser zurückgreifen, weshalb die Beschreibung bestimmter, allgemein bekannter Darsteller wie z. B. Greta Garbo oder Marilyn Monroe relativ knapp ausfallen kann.

Bei der Einbindung von Film in den Roman handelt es sich, wie die Kurzanalysen gezeigt haben, nur sekundär um ein mediales Phänomen, primär ist der erzählte Film eine Form von Binnentext, der in seinem inhaltlichen und strukturellen Verhältnis zum Rahmentext mit bewährten literaturwissenschaftlichen Methoden untersucht werden kann. Eine wichtige strukturelle Frage betrifft die Feststellung des Anteils erzählter Filme am Gesamtumfang des Textes: Ist die Verwendung von erzählten Filmen ein immer wiederkehrendes Merkmal des Textes, oder wird nur wenige Male an zentralen Stellen des Textes (Anfang, Schluß) Film erzählt?

Als Binnentexte haben erzählte Filme zumeist einen thematischen Bezug zum Gesamttext, der erforscht werden soll. Geklärt werden muß, ob es sich – in der Terminologie Eberhard Lämmerts gesprochen – um eine konsekutive oder eine korrelative Verknüpfung zwischen Binnenerzählung und Rahmenerzählung handelt. Bei der konsekutiven Form der Verknüpfung dient die Binnengeschichte der Klärung der Frage, „welche Art von Ereignisse die Situation herbeigeführt

²⁰⁹ Vgl. Anke-Marie Lohmeier: „Filmbedeutung“, S. 513.

haben, in der die erzählende Figur sich im Augenblick befindet.“²¹⁰ Die korrelative Form der Verknüpfung besteht aus einer Ähnlichkeits- und/oder Kontrastbeziehung zwischen den Erzählungen. Voraussetzung für die Klärung dieser Frage ist ganz konkret eine Analyse des Inhalts des erzählten Films. Dabei ist zwischen dem ‚Was‘ und dem ‚Wie‘ zu unterscheiden.

5.2.2 Filmsehende Figuren

Bei der Betrachtung der Figur des Filmsehenden muß zunächst zwischen der Charakterisierung der Figur vor und nach dem Filmerlebnis unterschieden werden. Wichtig ist hier auch die Frage nach dem speziellen Anlaß für das Filmerlebnis, ob es sich z. B. um eine explizit thematisierte Flucht der Figur aus der Realität handelt. Ziel ist letztlich das Konstatieren von Nachwirkungen bzw. Auswirkungen des Filmerlebnisses auf dem Filmsehenden.

Die Medienwissenschaft spricht allgemein von der Modellierung des Menschen durch die Medien. In unserem Zusammenhang ist von Interesse, daß Medienkonsum dazu beiträgt, daß die Zeichenhaftigkeit von Welterfahrung als Gewißheit akzeptiert wird, da Wissen und Erfahrung in unserer Zeit zum größten Teil medienvermittelt sind.²¹¹ Durch seine Technik beeinflußt im besonderen der Film die Prinzipien der menschlichen Wahrnehmung: Der Filmzuschauer erzeugt in einem Bewußtsein aus wechselnden Sequenzen und Einstellungen ein kohärentes Geschehen und einen kohärenten Raum und akzeptiert damit das Prinzip der partikularistischen Welterstellung, sprich: Die Welt entsteht im Kopf des Betrachters.²¹²

Die Wirkung des Films basiert v. a. auf dem starken Wirklichkeitseindruck, den er beim Zuschauer hinterläßt. Er ermöglicht dem Betrachter das Gefühl, in seiner Wahrnehmung von Raum und Zeit unabhängig zu sein. Im Film kann der Zuschauer gleichzeitig an mehreren Orten sein, er kann innerhalb weniger Sekunden große Zeitsprünge mitvollziehen. Der ständige Perspektivwechsel eröffnet dem Betrachter zudem die Möglichkeit, das gezeigte Geschehen nicht nur aus der Perspektive eines unbeteiligten Zuschauers wahrzunehmen: Er kann durch die Augen eines jeden Beteiligten der Handlung sehen.

Medienkonsum, im speziellen Filmkonsum, kann dazu führen, daß eine Person „auch die nicht-mediale Umwelt mit den Augen der Medien [sieht].“²¹³ Konkret kann sich dies darin äußern, daß der Filmsehende z. B. Spannungsstrukturen auch für sein Leben erwartet, daß er an einen auf Beschleunigung

²¹⁰ Vgl. Matias Martinez/Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck, 2002³, S. 78.

²¹¹ Vgl. Knut Hickethier: *Einführung in die Medienwissenschaft*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2003, S. 230.

²¹² Ebd., S. 247 f.

²¹³ Ebd., S. 191.

ausgerichteten Ablauf des Lebens glaubt oder daß er bestimmte Ereignisse aus dem Film auch in seinem Leben sehen will.

Auch werden Modelle und Muster von Verhaltensweisen adaptiert, die vom Zuschauer medial rezipiert werden: „Medien strukturieren damit die ‚Angemessenheit‘ bzw. ‚Unangemessenheit‘ des individuellen Verhaltens.“²¹⁴ Dadurch kommt den Medien, v. a. dem Film, eine Sozialisationsfunktion nicht nur für Heranwachsende, sondern auch für das erwachsene Publikum zu. Die Veränderungen eines Filmsehenden können sich auf sein Verhalten, sein Aussehen usw. beziehen. Fragen der Identifikation mit filmischen Vorbildern reichen bereits in den Bereich des Star-Zuschauer-Verhältnisses hinein, das im folgenden noch näher betrachtet werden wird.

Die vielleicht wichtigste Frage, die mit der Veränderung des Filmsehenden durch den Film einhergeht, ist die, ob das Filmerlebnis letztlich auf den Filmsehenden positiv wirkt, d. h. ob es sozial integrierend wirkt oder zu seiner Isolation im ‚wirklichen‘ Leben führt. Bei filmsehenden Figuren mit künstlerischen Fähigkeiten ist zu beachten, ob der Filmsehende im Laufe des Romans zu einem eigenständigen Kunstausdruck findet, der Film also als Anregung für die eigene Phantasie fruchtbar gemacht wird.

Im Vergleich der Einzelanalysen wird dann auch der Frage nachzugehen sein, ob ein Unterschied zwischen filmsehenden Filmschaffenden und Filmsehenden insbesondere in einer mehr oder minder kritischen Haltung gegenüber den gesehenen Filmen besteht.

5.2.3 Funktionen des Films für den Filmsehenden

5.2.3.1 IDENTIFIKATION UND SOZIALISIERUNG

Bei der Verwendung von Film im Roman kann, wie die Kurzanalysen (Sobin, Bernheim, Härtling, Lodge usw.) gezeigt haben, die Besetzung des erzählten Films von Bedeutung sein. In der Film- und Medienwissenschaft sind die sogenannten „Star Studies“²¹⁵ ein eigenständiger Forschungsbereich. Von Bedeutung im Kontext dieser Untersuchung sind Fragen des Starimages, des Star-Zuschauer-Verhältnisses im allgemeinen und der Identifikation im besonderen.

Stars²¹⁶ sind Kunstfiguren. Sie zeichnen sich durch „personalisierte Außergewöhnlichkeit“²¹⁷ (außergewöhnliche Fähigkeiten, außergewöhnliches Ausse-

²¹⁴ Ebd., S. 232.

²¹⁵ Vgl. dazu den Überblicksartikel von Jeremy G. Butler: „The Star System and Hollywood.“ IN: *The Oxford Guide to Film Studies*. Hrsg. v. John Hill und Pamela Church Gibson. Oxford: Oxford University Press, 1998, S. 342-353.

²¹⁶ Vgl. zum synonymen Gebrauch der Begriffe Star und Idol: Walter Uka: „Idol/Ikone.“ IN: Hans-Otto Hügel (Hg.): *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2003, hier: S. 256.

hen) aus. Sie bieten „sinnstiftende Projektionsfläche[n] für die Identitätssuche“²¹⁸ insbesondere von Jugendlichen und dienen generell dazu, ein neues Verhältnis zum eigenen Körper zu definieren, sowie der Steigerung des eigenen Selbstwertgefühls. Es kann hier allerdings zu Übersteigerungen, sogenannten „pathologischen Auffälligkeitsformen“²¹⁹ kommen, d. h. zu einer unreflektierten, unkritischen Verehrung des Idols, die bis zum zeitweisen Realitätsverlust führen kann, wie sie Härtlings Roman *Hubert oder die Rückkehr nach Casablanca* (vgl. Kapitel 2.1.2) zeigt. Stars sind Verkörperungen von Idealvorstellungen in ihrer Zeit. Für Jugendliche werden sie zu Leitfiguren und Vertretern neuer Werte und Ideale. Es sei hier an die extreme Verehrung des Teenagers Hilda für James Dreme in Lodges *The Picturegoers* erinnert (vgl. Kapitel 2).

Das Starimage entsteht aber oftmals nicht nur durch die schauspielerische Leistung und die persönliche Ausstrahlung des Schauspielers/der Schauspielerin auf der Leinwand. In den Star Studies wird der Star als Zeichenagglomerat verstanden, das sich zerlegen lässt in reale Person und Starimage. Innerhalb des Images lässt sich wiederum zwischen Filmrollen- oder Leinwandimage²²⁰ und dem Privatimage unterscheiden. Das Image wird im allgemeinen durch Filme, Texte und andere Medien aufgebaut, wie auch Miñana am Beispiel von John Waynes Starimage in *Nachrichten aus der wirklichen Welt* (vgl. Kapitel 4.1.2) zeigt.²²¹

Letztlich entsteht das Bild eines Stars aber im Kopf der Zuschauer. Durch subjektive Rezeptionsfaktoren „von der individuellen Situation und psychischen Verfassungen der Rezipienten bis hin zu sozialpsychologischen Tendenzen oder grundlegenden psychischen Mechanismen wie Identifikation, Projektion oder kognitive Fähigkeiten“²²² wird ein Bild vom Star beim Betrachter zusammengesetzt.

Laura Mulvey, die sich in *Visual Pleasures and Narrative Cinema* mit dem Bild von Frauen und seiner Funktion im fiktionalen Film beschäftigt hat, geht davon aus, daß visuelles Vergnügen sich für den (männlichen) Filmzuschauer auf zweierlei Art ergibt:

²¹⁷ Vgl. Peter Ludes: *Einführung in die Medienwissenschaft. Entwicklungen und Theorien*. Berlin: Schmidt, 2003². Darin Kapitel: Medienpersonalisierung: Stars. Erstmalige Nennung: S. 166.

²¹⁸ Vgl. Stephen Lowry/Helmut Korte: *Der Filmstar. Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2000, S. 147.

²¹⁹ Vgl. ebd., S. 19.

²²⁰ Dieses wird gebildet durch „narrative Rollen, filmische Präsentation, Schauspielstil, äußere Erscheinung und persönliche Ausstrahlung“ (Ebd., S. 21)

²²¹ Vgl. ebd., S. 10 oder auch Butler, S. 352: „For semioticians, the star image is constructed through media texts. These texts consist of a variety of phenomena: performances in film, articles in print publications, posters in theatre foyers, and so on.“

²²² Lowry/Korte, *Der Filmstar*, S. 16.

The first, scopophilic, arises from pleasure in using another person as an object of sexual stimulation through sight. The second, developed through narcissism and the constitution of the ego, comes from identification with the image seen.²²³

Der hier gebrauchte Begriff der Identifikation ist von großer Bedeutung für einen Teil der Filmsehenden-Romane. Es bleibt zu klären, ob es sich im Einzelfall bei der Identifikation um eine eher positiv oder eher negativ zu beurteilende Wirkung der Filmrezeption handelt.

Jackie Stacey²²⁴ ist bei ihrer Untersuchung weiblichen Zuschauerverhaltens dem Begriff Identifikation nachgegangen und findet für den Bereich der Film Studies einerseits eine Definition, die nahe der literarischen Tradition steht („sympathising or engaging with a character“), führt aber andererseits eine ihrer Meinung nach weiter gefaßte Definition an. Identifikation bedeutet dann:

[...] watching and following the film from a character's point of view. This involves not only *visual* point of view, constructed by type of shot, editing sequences and so on, but also *narrative* point of view, produced through the sharing of knowledge, sympathy or moral values with the protagonist.²²⁵

Im Bereich der Gender Studies wird Identifikation unterschiedlich beurteilt: Mulvey und Anne Friedberg²²⁶ gehen davon aus, daß Identifikation der Erhaltung bestehender Strukturen dient. Valerie Walkerdine kommt durch ihre Analyse der unterschiedlichen Arten, auf die Mitglieder einer Arbeiterklassenfamilie *Rocky II* (1979) lesen, zu einem anderen Schluß.²²⁷ Ihrer Meinung nach bietet Identifikation ein Potential für rebellische Empfindungen, die zu dem Wunsch führen können, das dominierende System zu bekämpfen. Stacey faßt die sich widersprechenden Positionen noch einmal wie folgt zusammen: „the first criticises identification of any kind for reproducing sameness, fixity and the confirmation of existing identities, whilst the second reclaims it as potentially empowering and expressive of resistance.“²²⁸

²²³ Laura Mulvey: „Visual Pleasure and Narrative Cinema.“ IN: Dies.: *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 1989, S. 14-26, hier: S. 18.

²²⁴ Jackie Stacey: „Feminine fascinations. Forms of identification in star-audience relations.“ IN: *Stardom. Industry of Desire*. Hrsg. v. Christine Gledhill. London, New York: Routledge, 1991, S. 141-163.

²²⁵ Ebd., S. 147.

²²⁶ Vgl. Anne Friedberg: „Identification and the Star. A Refusal of Difference.“ IN: Christine Gledhill (Hg.): *Star Signs*. London: BFI Publishing, 1982.

²²⁷ Vgl. Valerie Walkerdine: „Video Replay. Families, Films and Fantasies.“ IN: Sue Thornham (Hg.): *Feminist Film Theory. A Reader*. New York: New York University Press, 1999.

²²⁸ Ebd.

Auch Stacey kommt am Ende ihrer Untersuchung zu einem ambivalenten Urteil. Zuschauerinnen sehen sich zwar im Hollywood Kino „dominant cultural representations“ ausgesetzt, man kann aber, so Stacey, „female cultural consumption as an active and productive process“²²⁹ verstehen. „Identification does not simply involve the passive reproduction of existing femininities, but rather an active engagement and production of changing identities.“²³⁰

Aufgabe der Analyse der Fallbeispiele, in denen Starrezeption eine Rolle spielt, wird es also auch sein, die im Roman dargestellten Auswirkungen der Identifikation vor dem Hintergrund der oben präsentierten Diskussion zu beurteilen. Hilfreich hierbei kann auch der Katalog von Erscheinungsformen der Identifikation, wie er bei Stacey erstellt wird, sein. Stacey unterscheidet zwischen „cinematic identificatory fantasies“²³¹ und „extra-cinematic identificatory practices“,²³² wobei die Grenzen zwischen beiden Bereichen beim einzelnen Filmsehenden durchaus fließend sein können.²³³

In den bisher vorgestellten Texten erfüllt Film eine Vorbild- bzw. Sozialisationsfunktion. Diese ist an einen bestimmten Star (vgl. 2.1.2 Humphrey Bogart bei Härtlings *Hubert*) oder ein bestimmtes Genre (vgl. in Kapitel 2.1.1 die Bedeutung des Kriegsfilms bei Pat Barkers *The Man Who Wasn't There*) geknüpft. Vor-

²²⁹ Ebd., S. 161.

²³⁰ Ebd., S. 160.

²³¹ Als Formen der *cinematic identificatory fantasies* („whereby the spectator feels completely absorbed in the star's world and which involves a temporary collapsing of the self into the star identity.“ Ebd. S. 153) nennt Stacey: *devotion and worship* („The boundaries between self and ideal are quite fixed and stable“, ebd., S. 150), *the desire to become* („The desire to move across that difference and become more like the star“, ebd.), *the pleasure in feminine power* („The contradictory pleasures offered by Hollywood stars, on the one hand reproducing normative models of feminine glamour, whilst on the other hand offering women fantasies of resistance.“ Ebd., S. 151) und *identification and escapism* („'losing oneself' in the film“, ebd., S. 152).

²³² Als Formen der *extra-cinematic identificatory practices* nennt Stacey: *Pretending* („the fan takes on the identity of the star in a temporary game of make-believe“, ebd., S. 153), *Resembling* („Recognition of similarities between the spectator and the star“ führt zu „a highlighting of star qualities in the individual spectator“, ebd., S. 154), *Imitating* („a partial taking-on of part of a star's identity“, z. B. durch „singing and dancing“, „gestures, speech“, ebd.), *Copying* („Imitating and copying are very closely linked as practices“; *Imitating* betrifft „behaviour and activities“, im Gegensatz zu *Copying*, das eine Veränderung der „physical appearance“, z. B. der Frisur bedeutet. Vgl. ebd., S. 155). Als besondere Form des *Copying* nennt Stacey *Copying and consumption* (Frauen als Konsumentinnen von Kleidung, Accessoires usw., die sie bei einem Filmstar bewundert haben).

²³³ Im ersten Fall basiert die Identifikation auf der Betonung der Unterschiede zwischen Star und Zuschauerin, im Vordergrund steht bei dieser Form der Star. Im zweiten Fall basiert die Identifikation auf der Hervorhebung der Gemeinsamkeiten zwischen Betrachterin und Star, d. h. dem Star wird nur insofern Bedeutung zugemessen, als es Anknüpfungspunkte zwischen Star- und Zuschaueridentität gibt.

aussetzung für die Vorbildfunktion ist oftmals die fehlende Vaterfigur im Leben des Protagonisten (vgl. Härtling, Barker, Miñana).

Durch Identifikation mit Film und Filmstars werden auch Geschlechterbilder vermittelt. Dies kann sich z. B. im Thema der vom Mann ‚gemachten‘ Frau im Sinne des Pygmalion-Stoffs (vgl. bei Sabin das Verhältnis zwischen Greta und Mauritz oder bei Updike die Verwandlung von Essie zu Alma) äußern. Mit der Reflexion über Geschlechterbilder wird oftmals eine Gesellschaftskritik verknüpft, wie z. B. Manuel Puigs Romane zeigen.

Geht man von den Kurzanalysen aus, so ist die Gesellschaftskritik ein besonderes Anliegen der Filmsehenden-Romane. Von Bedeutung ist immer wieder der historisch-politische Kontext, da es sich oft um rückblickende Erzählungen aus der Vergangenheit handelt (vgl. Deutschland und die (Nach-)Wirkungen des Nationalsozialismus bei Härtling, Franco-Spanien bei Miñana, Argentinien in den 1970er Jahren in Puigs *Der Kuß der Spinnenfrau*).

Es bleibt zu überprüfen, ob die hier angesprochenen Tendenzen auch für die Beispiele der letzten zwanzig Jahre konstatiert werden können.

5.2.3.2 VERÄNDERTE WAHRNEHMUNG UND REALITÄTSSIMULATION

Ein weiterer Punkt, dem bei der Analyse der Beispiele Beachtung geschenkt werden soll, ist der Ort des Filmerlebnisses. Es stellt sich hier im Vergleich der Beispiele die Frage, inwieweit Filmsehende in Romanen zugleich auch Kinozuschauer sind.

Bei den älteren Beispieltexten, wie sie in den Kurzanalysen vorgestellt wurden, gibt es noch keine Trennung zwischen Film und Kino, da Fernsehen und Video noch nicht existierten bzw. noch nicht etabliert waren.²³⁴ Das Kino kann aber auch, gerade bei den literarischen Texten der letzten zwanzig Jahre, bewußt als Handlungsräum gewählt sein.²³⁵ Mit dem Kinoerlebnis können Fragen der Gruppendynamik – z. B. in Koeppens *Treibhaus* (vgl. Kapitel 2) – ebenso wie Fragen der Wiederholbarkeit/Einmaligkeit des Filmsehens – z. B. in Percys *Moviegoer* (vgl. Kapitel 2) – verbunden sein. Die Kinoatmosphäre, die spezielle Rezeptionssituation im Kino, kann den Protagonisten in seinem Filmsehen beeinflussen.

²³⁴ Statistisches Material über die Situation in Deutschland liefern Rainer Winter und Roland Eckert in: *Mediengeschichte und kulturelle Differenzierung. Zur Entstehung und Funktion von Wahlnachbarschaften*. Opladen: Leske & Budrich, 1990. 1952 verfügten weniger als 1000 Haushalte über Fernsehen, 1957 waren es bereits eine Million Geräte, 1981 war die Marktsättigung mit 98 % aller Haushalte erreicht. Was die Verbreitung von Video betrifft, so möchte ich hier auf Peter Ludes *Einführung in die Mediawissenschaft* verweisen, der für das Jahr 1991 feststellt, daß mehr als 50 % aller bundesdeutschen Haushalte einen Videorekorder haben.

²³⁵ Mit der Rolle des Kinos in Literatur und Film beschäftigen sich Anne Paech/Joachim Paech: *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2000.

Hickethier gebraucht, um diese besondere Form der Medienrezeption im Kino zu beschreiben, in Anlehnung an Foucault den Begriff Kino-Dispositiv.

Beim Kino handelt es sich um eine Veranstaltung, bei der sich viele Menschen in einen öffentlichen Raum begeben. Teilweise zu Hunderten sitzen sie in einem Raum etwa zwei Stunden lang und schauen gebannt auf eine Leinwand, während von einem Projektor hinter ihnen Licht und Schatten auf diese Leinwand projiziert werden. Um diese Licht- und Schattenbewegungen zu sehen, sitzen sie bei völliger Dunkelheit diszipliniert in engen Sitzreihen, bewegen sich etwa zwei Stunden lang nicht und sehen sich Bilder von Menschen und Dingen an, die sich teilweise sehr heftig auf dieser Leinwand bewegen. Diese Bilder werden von den Betrachtern fast immer als Abbilder von Realität wahrgenommen, und dieser Realitätseindruck hängt offensichtlich mit dieser Form der Anordnung von Mensch und Technik zusammen. Diese Anordnung von Technik (in diesem Fall der kinematografischen Projektion) und Zuschauern ist spezifisch für das Kino. Wir nennen sie ein Kino-Dispositiv. Es stellt eine Art Rahmen für die mediale Wahrnehmung dar und erzeugt spezifische Effekte.²³⁶

Im Kino wird Wahrnehmung organisiert, die Aufmerksamkeit des Betrachters gebündelt, Ablenkungen werden weitgehend ausgeschaltet. In dem abgedunkelten Raum, in dem die Zuschauer sitzen, erleben sie ein Abbild der Wirklichkeit. Jean-Louis Baudry hat deshalb einen Zusammenhang zwischen Platons Höhlengleichnis und dem Kino hergestellt.²³⁷ Im Höhlengleichnis, das die Erkenntnisfähigkeit des Menschen thematisiert, ist der Mensch dazu verurteilt, die Dinge nur anhand von Schattenbildern mit Realitätsanschein wahrzunehmen. Eine vergleichbare Abbildsituation stellt sich dem Menschen im Kino dar. Ein The-menschwerpunkt der zu untersuchenden Romane könnte also auch der Wirklichkeitsanspruch des Films sein, und, daraus resultierend, das Verschwimmen der Grenzen zwischen einer Wirklichkeit im Film und außerhalb des Films.

Vom Kino-Dispositiv ausgehend, zeigt sich auch eine Verwandtschaft zwischen Film und Traum. Bereits Edgar Morin hat die Wesensverwandtschaft von Traum und Film betont: „Der Film führt die Welt des Traumes mitten in die Welt des Wachzustands.“²³⁸ Film ist für ihn ein künstlicher Traum oder auch eine Form der Sichtbarmachung von Träumen. Uwe Gaube hat die Gemein-

²³⁶ Vgl. Hickethier: *Einführung in die Medienwissenschaft*, S. 187 f.

²³⁷ Vgl. z. B. Jean-Louis Baudry: „Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks.“ IN: *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Hrsg. v. Lorenz Engell [u. a.]. Stuttgart: DVA, 1999, S. 381-404.

²³⁸ Vgl. Edgar Morin: *Der Mensch und das Kino*. Stuttgart: Klett, 1958, S. 92.

samkeiten zwischen Film und Traum herausgearbeitet:²³⁹ Film und Traum sind befreit von räumlichen und zeitlichen Schranken, sie sind frei beweglich in Raum und Zeit. Sprünge, Bewegungen und Blickwinkel des Kameraauges, Vergrößerungen und Ausbreitung der Objekte, Bewegung der Objekte gibt es sowohl im Film als auch im Traum.

Durch die Unmittelbarkeit der Bilder vermitteln Film und Traum den Eindruck virtueller Gegenwart, „ein[es] endlose[n] Jetzt.“²⁴⁰ Wie der Traum hat der Film die Fähigkeit, im Augenblick des Erlebens als Wirklichkeit zu erscheinen. Dazu tragen die Realitätsindizien des Films bei: „detaillierte Wiedergabe der Relationen im visuellen Feld, Gegenwärtigkeit der Bewegung.“²⁴¹ „Da, wo das Bild in Bewegung ist, gilt nicht zuletzt die Eigenrealität der Bewegung als Indiz für den Wirklichkeitscharakter des Abgebildeten. Bewegung ist in sich immer gegenwärtig.“²⁴²

Ein wichtiger Unterschied zwischen Film und Traum liegt im Bewußtseinszustand und im Grade der Beteiligung des Betrachters: Der Film kommt uns *vor* die Augen, in einem Zustand verminderten Bewußtseins zwar, aber doch unter den Bedingungen der wachen Wahrnehmung. Gaube betont bei der Filmwahrnehmung die Mischung aus Aktivität und Passivität. Die Kamera ist im Gegensatz zum Träumenden nicht am Geschehen beteiligt.

Der Realitätseindruck und die Bedeutungslosigkeit von Zeit und Raum, die Traum und Film verbinden, können in der Literatur zu einer Ersetzung von Traumerzählungen²⁴³ durch Filmerzählungen führen. Die Funktion der Abymisierung, die der Traumerzählung oftmals im Roman zukommt, kann auch von der Filmerzählung erfüllt werden. Aus der Traumabymisierung wird die Filma-bymisierung: Beide dienen (wie schon zuvor für die Binnenerzählung im allgemeinen gezeigt) nach Bernhard Dieterles Definition der Traumabymisierung der Verschachtelung und Spiegelung.

²³⁹ Vgl. Uwe Gaube: *Film und Traum. Zum repräsentativen Symbolismus*. München: Fink, 1978.

²⁴⁰ Ebd., S. 12.

²⁴¹ Ebd., S. 95.

²⁴² Ebd., S. 94.

²⁴³ Vgl. zum Thema des literarischen Traums u. a.: Wilhelm Richard Berger: *Der träumende Held. Untersuchungen zum Traum in der Literatur*. Hrsg. v. Norbert Lennartz. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000. Manfred Engel: „Literatur-/Kulturgeschichte des Traumes.“ IN: Castein, Hanne/Görner, Rüdiger (Hg.): *Dream Images in German, Austrian and Swiss Literature and Culture*. München: Iudicium, 2002 (Publications of the Institute of Germanic Studies, University of London, Bd. 78), S. 13-31. Zur Verbindung zwischen Filmwahrnehmung und Traum vgl. den Überblicksartikel von Irmela Schneider: „Filmwahrnehmung und Traum. Ein theoriegeschichtlicher Streifzug.“ IN: Dieterle, Bernhard (Hg.): *Träumungen. Traumerzählungen in Film und Literatur*. St. Augustin: Gardez!-Verlag, 1998 (Filmstudien, Bd. 9), S. 23-46. Zu Traum in Film und Literatur: Bernhard Dieterle: „Traumreflexion in Literatur und Film.“ IN: Ders. (Hg.): *Träumungen. Traumerzählungen in Film und Literatur*. St. Augustin: Gardez!-Verlag, 1998 (Filmstudien, Bd. 9), S. 183 ff, hier: S. 185.

In der Regel besteht die Abymisierung aus einer Mischung zweier Verfahren: Verschachtelung (Werk im Werk) und Spiegelung. Sie läuft oft auf eine gesteigerte, weil wechselseitige Spiegelung oder Erhellung hinaus. Dies trifft insbesondere auf die Traumabymisierung zu, jedoch „erhellt“ der Traum nur, insofern er selber verstanden wird, und dazu bedarf es in der Regel eines Kontextes. Es besteht ein notwendiges interpretatorisches Wechselspiel zwischen Traum- und Wachebene, ein hermeneutischer Zusammenhang.²⁴⁴

Auch die Verknüpfung der Bereiche Wirklichkeit/Traum/Film deutet auf ein gesteigertes Bewußtsein für Fragen der Erfahrbarkeit der Welt hin, auf das die Beispieltextrte hin untersucht werden müssen.

Die besondere Wahrnehmungssituation des Kino-Dispositivs und die Veränderung der Realitätswahrnehmung durch den Film wurde bereits in den Beispieltextrten der Kurzanalysen thematisiert (vgl. z. B. in besonders ausgeprägter Form bei Robertson Davies, Kapitel 2.1.3).

Obwohl vor allem in vielen älteren Beispieltextrten die Gefahr des Realitätsverlusts durch die Filmwahrnehmung angesprochen wird, bleiben viele der Beispiele in ihrer Beurteilung dieser Gefahr ambivalent, so z. B. Lodge, der durch seine beiden Hauptfiguren eine negative und eine positive Sicht auf den Film in seinem Roman vertreten sein läßt. Auffällig ist aber, daß in vielen der bisher vorgestellten Romane die metaphysische Sinnsuche des Menschen in Verbindung mit Film gezeigt wird, so bei Lodge, Updike, Sabin, Percy, aber auch bei Davies.

Viele der oben angesprochenen Romane erzählen ihre Geschichten von Filmsehenden und ihrer veränderten Wahrnehmung und Einstellung zur Realität in Form konventioneller Erzählungen. Von besonderem Interesse bei der Beobachtung der Gegenwartsbeispiele der letzten zwanzig Jahre wird sein, ob diese immer noch mit dem Film verknüpften Themen wie Wahrnehmung und verändertes Realitätsverständnis Einfluß auf die Darstellungsweisen des Erzählten haben.

Zusammenfassend lassen sich noch einmal in Kürze folgende Untersuchungsbereiche für die Einzelanalysen anführen:

- Auf der Ebene der Darstellung: V. a. Chronologie des Erzählten, Fokalisierung, Zeitpunkt des Erzählers.
- Auf der Ebene der Handlung: Umfassende Analyse der erwähnten bzw. erzählten Filme ebenso wie der Figur des Filmsehenden.

²⁴⁴ Dieterle: „Traumreflexion in Literatur und Film“, S. 185.

Nach Berücksichtigung der zentralen Themen und Motive lassen sich auch Aussagen über die Gattungszuordnung der Filmsehenden-Romane machen, bzw. inwieweit bestehende Gattungsgrenzen durch das Filmthema neu reflektiert bzw. überschritten werden. Je nach Einzelbeispiel können v. a. folgende, mit dem Filmthema verknüpfte Themen untersucht werden:

- Das identifikatorische Potential von Film und Filmstars,
- die Sozialisationsfunktion von Film und Filmstars,
- Gesellschaftskritik (insbesondere Geschlechterbilder),
- die besondere Wahrnehmungssituation durch Film/im Kino und ihre Auswirkungen auf den Protagonisten,
- die filmische Realitätssimulation in ihrer Verwandtschaft zum Traum und ihre Auswirkungen auf die Weltwahrnehmung des Protagonisten.

Mithilfe dieser Kriterien soll das Ziel dieser Untersuchung erreicht werden: Die Beantwortung der Frage, warum Filmsehen im Gegenwartsroman thematisiert wird. Die Funktion von Filmsehen wird auf diese Weise sowohl für die inhaltliche Ebene (Funktion des Films für den Protagonisten) als auch für die strukturelle Ebene (Funktion des Films/des filmischen Kontexts für das Romanganze) geklärt werden.

6 Der Filmsehende und der fiktive Film – Film als Zugang zur eigenen Vergangenheit in Urs Widmers *Der blaue Siphon* (1992)

Urs Widmers 1992 veröffentlichter Text *Der blaue Siphon* (BS) besteht aus zwei voneinander abgegrenzten Teilen, die jedoch zueinander in enger Beziehung stehen. Im ersten Teil findet sich der erwachsene Ich-Erzähler nach einem Kinobesuch aus seiner Gegenwart, dem Jahr 1991, in seine Kindheit zurückversetzt, während – davon handelt der zweite Teil – sein dreijähriges Alter ego sich (ebenfalls nach einem Kinobesuch) nicht mehr im Jahr 1941, sondern 1991, wiederfindet. Beide, das Kind und der Erwachsene, können jeweils am Ende des ersten bzw. zweiten Teils der Erzählung mit Hilfe des Kinos in ihre eigene Zeit zurückkehren.

Aus dieser Konstruktion resultiert eine ungewöhnliche Erzählsituation, denn beide Teile werden rückblickend erzählt: Beginnt der erste Teil mit „Vor wenigen Tagen, vor kaum mehr einer Woche hatte ich einen Traum [...]“ (BS 5), so lautet der erste Satz des zweiten Teils „Vor Jahren, als ich so klein war, daß jeder mich sah, um die drei Jahre alt [...]“ (BS 67).

Innerhalb der Logik der Erzählung gibt es drei Möglichkeiten, dies zu erklären: 1. Der erwachsene Erzähler stellt sich vor, was seinem kindlichen Alter ego bei seiner Zeitreise widerfahren ist. 2. Das gealterte kindliche Alter ego erzählt seine Geschichte unabhängig von der seines älteren Ichs. 3. Die Vergangenheit des erwachsenen Erzählers hat sich durch die Zeitreise verändert, und er erinnert sich nach seiner Rückkehr in seine Gegenwart auch an die Zeitreise, die er als Kind erlebt hat. Entscheidend ist dabei, daß die beiden ‚Versionen‘ des Erzählers ihre Zeitreisen unabhängig voneinander erleben, es also die Geschichte des Erwachsenen und die des Kindes gibt. In der Erzählung des kindlichen Alter ego wird dabei nicht der Versuch unternommen, die Wahrnehmung oder die Sprache eines Dreijährigen wiederzugeben – vielmehr wechseln sich die rückblickende Erkenntnis des Erzählers und seine Erinnerung an die damalige Naivität ab. Wenn also im folgenden vom erwachsenen Erzähler und seinem kindlichen Alter ego die Rede ist, wird damit keine (wegen der Zeitreiseproblematik ohnehin unmögliche) Zuordnung zu einem bestimmten Erzähler getroffen, sondern lediglich die Unterscheidung zwischen den beiden, sich nur durch ihr Alter unterscheidenden Figuren.

Ausgangspunkt des ersten Teils ist die vom Erzähler als defizitär empfundene, von Krieg, Zerstörung und Gewalt geprägte Gegenwart. Der Erzähler geht ins

Kino, sieht einen (nicht existierenden) Film, den er zwar genau beschreibt, aber nicht zu deuten versteht. Als er aus dem Kino kommt, erscheint ihm seine Umwelt fremd. Er verläßt seinen Wohnort und reist in die Heimat seiner Kindheit. Erst hier erkennt er, daß er eine Zeitreise unternommen hat. Er kehrt zum Elternhaus zurück und trifft auf seine Eltern. Während seines Aufenthaltes in der Vergangenheit begegnet er auch seiner späteren Frau, die zu diesem Zeitpunkt zwei Jahre alt ist. In seiner Vergangenheit fühlt sich der Erzähler immer mehr als Außenseiter und wünscht sich zurück in seine Gegenwart. Sein Wissen um die Zukunft wird von niemanden ernst genommen. Letzten Endes muß er sich sogar als Wahrsager ausgeben, um nicht in Verdacht zu geraten, etwas mit dem Verschwinden seines dreijährigen Alter egos zu tun zu haben. Da auch der Dreijährige nach einem Besuch im Kino verschwunden ist, erkennt der Ich-Erzähler einen Zusammenhang zwischen Kinobesuch und Zeitreise. Nach zwei Tagen in seiner Vergangenheit gelingt es ihm, in seine Gegenwart zurückzukehren. Auch der Film, der dem Ich-Erzähler die Rückkehr in seine Zeit ermöglicht, wird detailliert erzählt. Mit Frau und Tochter feiert der Erzähler am Ende des ersten Teils seine Rückkehr.

Der zweite Teil der Erzählung setzt mit der Schilderung der kleinen, überschaubaren und sorgenfreien Welt des dreijährigen Ich-Erzählers ein. Die Eltern schicken den Jungen mit seiner Kinderfrau ins Kino. Erneut wird ein Film erzählt, im Gegensatz zum erwachsenen Filmsehenden erkennt der kindliche Zuschauer die Bezüge zwischen seiner Person und der Zentralfigur ‚seines‘ Films, die ebenfalls ein kleiner Junge ist. Nach dem Ende des Films findet sich der Dreijährige in einer ihm unbekannten Welt wieder. Das Kind läuft zum Haus seines erwachsenen Alter egos, wo er auf dessen – und damit zugleich seine eigene – Tochter trifft. Ebenso instinktiv, wie er das Haus seiner späteren Familie gefunden hat, kehrt er auch zum Kino zurück, um dort den vierten und letzten Film zu sehen, der in *Der blaue Siphon* erzählt wird. Dieser letzte Film, der dem Jungen die Rückkehr in seine Zeit ermöglicht, wird allerdings mehr erwähnt als erzählt. Wie schon am Ende des ersten Teils feiert auch am Ende des zweiten Teils eine wiedervereinte Familie, dieses Mal die Familie des Dreijährigen – allerdings ohne den Hund Jimmy, der den erwachsenen Zeitreisenden in die Zukunft begleitet hat –, die Rückkehr des Vermißten.

Für den Leser zeigen sich während der Lektüre zahlreiche Querverweise zwischen den verschiedenen Erzählebenen des Textes. Die erzählten Filme sind eng mit der Rahmenhandlung verknüpft, wie im Einzelnen noch zu zeigen sein wird. Hinzu kommt, daß die Gestalt des Ich-Erzählers starke Parallelen, z. B. in Alter, Aussehen, Familienstand, Lebensumständen, Herkunft usw., zum Autor Widmer aufweist.

Widmers von Autor und Verlag als ‚Erzählung‘ deklarierter Text zeichnet sich bei einem Umfang von gerade einmal hundert Seiten durch eine äußerst

komplexe Struktur aus, wie durch die obige Zusammenfassung bereits deutlich geworden sein dürfte.²⁴⁵ Setzt man die erzählten Filme als Binnengeschichten in Relation zu der Zeitreise-Rahmengeschichte, so fällt auf, wieviel Raum den erzählten Filmen gelassen wird. Es drängt sich somit die Frage nach der Funktion der Filmbeschreibungen für Inhalt und Struktur des Textes auf.

Zur Klärung dieser Frage werde ich in besonderem Maße Widmers Grazer Poetikvorlesung²⁴⁶ einbeziehen. *Der blaue Siphon* entstand in direktem zeitlichen Anschluß an die Poetik und setzt sich auch auf inhaltlicher Ebene mit denselben Fragen und Problemen auseinander.

6.1 Der Filmsehende

6.1.1 Die Rezeptionssituation des Filmsehenden

6.1.1.1 DER 1. TEIL DER ERZÄHLUNG: DER TRAUM VOM BLAUEN SIPHON, DER ERSTE GOLFKRIEG

Widmer selbst hat in seiner Poetikvorlesung auf die Bedeutung des ersten Satzes für einen literarischen Text hingewiesen. Der erste Satz, so Widmer, „[...] bestimmt oder enthält die Länge des ganzen Buchs, sein Tempo, seine Affektlage.“²⁴⁷ Betrachten wir unter dieser Prämisse den ersten Satz von *Der blaue Siphon* genauer:

Vor wenigen Tagen, vor kaum mehr als einer Woche, hatte ich einen Traum, ein Menschengewimmel, Schreie, und dann stand ich in einem diffusen Nichts, im All vielleicht, und vor mir schwebte, erhöht wie auf einem unsichtbaren Altar, eine Siphonflasche aus blauem Glas, leuchtend in einem sonst unsichtbaren Licht, das das Glas funkeln ließ. (BS 5)

Abgesehen von Widmers kunstvoll, aber hastig aneinander gereihten Sätzen, die einen guten Eindruck von Tempo und Länge der Erzählung vermitteln, fallen zwei entscheidende Punkte ins Auge. Zum einen führt Widmer hier das zentrale,

²⁴⁵ Jörg Bong kommt, was die Schwierigkeiten der Aufschlüsselung der Texte Widmers im allgemeinen betrifft, zu folgendem, interessanten Schluß: „Widmers Texte sollen, das scheint das Offenbarste ihrer ‚Mitteilungen‘, nicht weniger unentwirrbar sein als die ‚Realität‘, das ‚Leben‘, die ‚Dinge‘, die ‚Menschen‘ [...].“ Vgl.: Jörg Bong: „Dinge, die an nichts erinnern.“ Urs Widmers Phantome eines Textes, der nie kommt.“ IN: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Urs Widmer*. München: edition text + kritik, 1998 (Text + Kritik, Bd. 140), S. 22-29, hier: S. 23.

²⁴⁶ Urs Widmer: *Die sechste Puppe im Bauch der fünften Puppe im Bauch der vierten und andere Überlegungen zur Literatur. Grazer Poetikvorlesungen*. Zürich: Diogenes, 1995.

²⁴⁷ Ebd., S. 159.

titelgebende Symbol seines Textes ein, den blauen Siphon. Zum anderen wird der Ort dieser Erscheinung in die Welt des Traumes verlegt.

Der Inhalt des Traumes steht in starkem Kontrast zu der Traumsituation: In direktem Anschluß an die Traumschilderung stellt der Erzähler diesem Traum seinen Alltag gegenüber, der durch im Medium Fernsehen verbreitete Schreckensnachrichten geprägt ist: Ölfelder brennen – die Handlung ist 1991 zur Zeit des ersten Golfkriegs angesiedelt, – und der Erzähler zieht Parallelen zu anderen zerstörerischen Ereignissen in der Menschheitsgeschichte (Untergang von Pompeji, Vietnamkrieg, Einfall der Hunnen, Krieg Rußland gegen Frankreich, Holocaust). Zwar hört er ständig Nachrichten, doch an seinem Leben ändert sich – zumindest oberflächlich betrachtet – nichts.

Der vom Erzähler geschilderte Traum behandelt auf der inhaltlichen Ebene eine Wunschvorstellung des Erzählers. Der ihm erscheinenden Siphonflasche wird eine wunderbare Qualität zugesprochen: Sie kann die Schreie der Menschen zum Verstummen bringen und den Erzähler durch ihr Licht verzaubern.

Der blaue Siphon ist aber zu Beginn der Erzählung ein für den Leser nicht dechiffrierbares Symbol. Erst nach und nach, im Verlauf der Lektüre, erschließt sich die ambivalente Bedeutung dieses individuellen Symbols. In dieser ersten Szene scheint der Siphon positiv besetzt zu sein. Der Traum führt ihn als Wunder ein, das der Träumer bestaunt, das ihm Schutz und Sicherheit gewährt. Erst nach der Lektüre des zweiten Teils des Textes erhält der Leser Hinweise, die ihm bei der Klärung der Frage helfen können, warum der Siphon im Mittelpunkt des Traumes stand.

Geschildert wird im zweiten Teil eine angenehme Kindheitserinnerung des Erzählers, ein glücklicher Moment mit der für ihn so wichtigen Mutter:

Ich rannte ins Wohnzimmer und nahm die Siphonflasche vom Kaffetisch, und als die Mutter mir nachkam, spritzte ich sie von oben bis unten naß. Sie kreischte und entwand mir lachend die Flasche, die in allen Farben des Regenbogens leuchtete. Schimpfend, bester Laune, füllte sie neues Wasser ein, schraubte eine neue Bombe in den Flaschenhals und stellte sie auf den Kasten mit der blauen Glastür hinauf. (BS 75)

Diese Episode liefert die nachträgliche Erklärung dafür, daß der Erzähler den Traum vom blauen Siphon als unbewußten Anlaß für den Kinobesuch, der die Zeitreise in die Vergangenheit ermöglicht hat, erkennt. „Plötzlich sah ich sie. Mein Herz begann rasend zu schlagen. Da stand sie, die Siphonflasche, wegen der ich die ganze Reise unternahm [...].“ (BS 45) Er sieht den Sinn der Zeitreise in der Suche nach dem Siphon im verlorenen Paradies der Kindheit. Doch aus der Sicht des Erwachsenen, der im Wohnzimmer der Eltern den blauen Siphon sieht, erscheint das Symbol ambivalent. Für den Erwachsenen verliert der Si-

phon bei erneuter Betrachtung seine Unschuld.²⁴⁸ Er wird sich darüber klar, daß der Siphon zwar ein Traumbild des Glückes der Kindheit ist, er aber durch sein Zubehör, die sogenannten Bomben, gleichzeitig auch mit Krieg und existentieller Bedrohung assoziiert wird. Diese Verknüpfung ist aber keine neue Erkenntnis des Erwachsenen:

Neben der Flasche lagen schmale Röhrchen [...]. Sie gehörten in den Flaschenverschluß und drückten Kohlensäure ins Wasser. Sie hießen Bomben. Solche Bomben, hatte ich einst gedacht, fielen von den Himmeln und auf uns Menschen und richteten jene Verheerungen an. Nie hatte ich gewagt, eine anzufassen. Jetzt hob ich eine Hand. Ich konnte sie nehmen und verschwinden lassen. Es gäbe keine Bomben mehr. (BS 45 f.)

Der Unterschied zwischen der kindlichen Weltsicht und der des Erwachsenen liegt hier im Wirklichkeitsverständnis. Aus der naiv-kindlichen Perspektive, die Siphon-Bombe mit Atom-Bombe gleichsetzt, sind die Probleme der Welt noch überschaubar, ja sogar lösbar. Es genügt, um den Weltfrieden zu sichern, daß man die kleinen, handlichen Bomben verschwinden läßt. Für den Erwachsenen, der weiß, daß der gleiche Begriff ganz unterschiedliche Objekte bezeichnet, besteht diese Option nicht mehr. Er läßt die Siphon-Bomben liegen. Eine der Einsichten, die die Zeitreise dem Ich-Erzähler beschert, ist, daß die kindliche Wirklichkeitssicht für den Erwachsenen, der sich nach Einfachheit und Verständlichkeit der Welt sehnt, nicht mehr zu erreichen ist. Im Symbol des Siphons treffen sich kindliche und erwachsene Weltsicht, damit steht der Siphon letztlich auch für die Uneindeutigkeit jeglicher Erkenntnis, für verschiedene Realitätskonzepte.

Widmer zeigt mit seinem Text nicht nur die unterschiedlichen Einschätzungen einer bestimmten Lebenssituation aus der Sicht eines Erwachsenen und eines Kindes. Er geht bei seinem Infragestellen der eindeutigen Erfahrbarkeit von Wirklichkeit noch viel weiter. Hilfreich ist hier ein Blick in Widmers Grazer Poetik-Vorlesung: Widmer begibt sich im folgenden Zitat auf die Suche nach Gründen für seine schriftstellerische Tätigkeit, deren Anlagen er bereits in seiner Kindheit verwurzelt sieht.²⁴⁹

²⁴⁸ Vgl. auch Hans-Peter Ecker: „Die fragile Zitadelle. Zur Reflexion medialer Vermittlung von Realität in Urs Widmers Erzählung *Der blaue Siphon*.“ IN: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 147 (1995), S. 1-22.

²⁴⁹ Dabei ähnelt das Kind, als das Widmer sich in seiner Poetik-Vorlesung beschreibt, weniger dem naiven kindlichen Alter ego des Erzählers in *Der blaue Siphon* als dem kindlichen Protagonisten des erzählten Films, der ebenfalls versucht, hinter den ersten Schein der Dinge zu schauen.

Sagen kann ich allenfalls – so viel glaube ich von mir zu wissen –, daß ich eine Kindheit lang alle Wörter und Sätze der Erwachsenen interpretierte, deutete, weil sie mir nie (sagen wir: selten genug) das zu sagen schienen, was der Wortsinn behauptete. Ja, die ganze wirkliche Welt erschien mir als ein Betrug, eine Inszenierung, die mich ablenken sollte. Schön an der Oberfläche: aber diese verbarg etwas. Ich traute der schönen Oberfläche nicht, trau ihr bis heute nicht so recht. Hatte immer das Gefühl, sie sei eine von irgendwem vor mich hinprojizierte Bildwand, hinter deren trügerischem Glanz sich die wirkliche Wirklichkeit verbarg. Ein Fußtritt, und ich stieße hindurch und *sähe*. Ich wollte immer verstehen, und ich bin sicher, daß ich Schriftsteller geworden bin, um zu verstehen.²⁵⁰

Widmer sieht die Notwendigkeit, den Wirklichkeitsgehalt der ‚ganzen wirklichen Welt‘ zu hinterfragen, und bedient sich dabei einer Bildersprache, die dem Bereich des Films entlehnt ist. Statt der wirklichen Wirklichkeit sieht der Mensch nur eine Projektionsfläche, oder, in Widmers Sprachgebrauch, eine ‚Bilderwand‘.

Der Schriftsteller soll es sich laut Widmers Poetik zur Aufgabe machen, hinter das Abbild zu schauen. Literatur wird zu einer Wirklichkeitssuche. Für diese Suche ist es von Vorteil, wenn sich der Schriftsteller die kindliche Neugier auf die Welt erhalten kann. Widmer geht so weit zu behaupten, daß dieses Pendeln zwischen Kindheit und Erwachsenenalter den Schriftsteller in besonderem Maße auszeichnet: „Vielleicht sind die Dichter überhaupt die, die jederzeit und simultan beides sein können, Kind *und* Erwachsener, durchlässiger als andere, die jeweils nur eine Stufe ihrer Lebensgeschichte aktivieren können.“²⁵¹

Dem Kinobesuch in der Erzählung *Der blaue Siphon* kommt damit eine doppelte Funktion zu. Der Kinobesuch ermöglicht es dem Erzähler konsequenterweise mit Hilfe einer ‚Bilderwand‘ den Wechsel zwischen Kindheit und Erwachsenenalter zu vollziehen. Da der Erzähler unmittelbar zuvor den Traum vom blauen Siphon hatte, gewinnt man zunächst den Eindruck, daß Kino und Film der Realitätsflucht dienen sollen. Damit scheint Widmer auf den ersten Blick eine lange literarische Tradition fortzuführen. Der Erzähler nimmt in der ersten Reihe des Kinos Platz:

[...] weil ich es mag, im Film zu ertrinken. Heute gibt es jene ganz breiten Filme ja schon wieder nicht mehr, jene Cinemascope-Welten, in die ich so sehr eintauchen konnte, daß ich nie alles sah, immer nur Teile, wie im wirklichen Leben. (BS 6 f.)

²⁵⁰ Widmer: *Die sechste Puppe*, S. 24 f.

²⁵¹ Ebd., S. 30.

Der Inhalt des erzählten Films, der noch genauer zu untersuchen ist, steht aber in direktem Widerspruch zur These der Realitätsflucht, da hier das Leben des Ich-Erzählers – wenn auch gebrochen – gespiegelt wird und in den Filmen eine pessimistische Weltsicht vorherrscht.

Wenn der Erzähler das Kino verläßt, tritt er aus seiner eigenen, aktuellen Welt hinaus und findet sich in seiner eigenen Vergangenheit, der Welt seiner Kindheit, wieder. Es handelt sich, wie sich nach und nach während seines Aufenthalts in der Vergangenheit herausstellt, auch hierbei nicht um Realitätsflucht, sondern vielmehr um eine Infragestellung jeglicher Form von Realität und ihrer eindeutigen Erkennbarkeit durch das Individuum.

6.1.1.2 DER 2. TEIL DER ERZÄHLUNG: DER „VERRAT“ DER ELTERN, DER ZWEITE WELTKRIEG

Ausgangspunkt der Erzählung im zweiten Teil ist das Jahr 1941. Der Erzähler nimmt sich hier wesentlich mehr Zeit als im ersten Teil, um die Lebensumstände des kindlichen Filmsehenden zu schildern. Zahlreiche der hier eingeführten Motive kehren in den erzählten Filmen wieder. Nach und nach wird offensichtlich, daß es sich bei den Filmerzählungen und den Schilderungen der Ausgangssituationen des kindlichen und des erwachsenen Ich-Erzählers um eine Parallelkonstruktion handelt, die der Spiegelung zwischen den verschiedenen Erzählebenen dient. In einem hermeneutischen Wechselspiel wird die eine Ebene durch die andere Ebene erklärt.

So erfährt der Leser, daß das Kind in der Phase vor dem Kinobesuch die es umgebende Welt als Idyll empfindet. Tod und Bedrohung sind zwar auch hier allgegenwärtig, so z. B. durch die Anwesenheit der Soldaten, die in der Dachwohnung ihren Beobachtungsposten aufgeschlagen haben, oder durch den Wildhüter mit seinem Gewehr, doch der Junge setzt diese Bedrohungen nicht in Relation zu seinem alltäglichen Leben, zu seiner Wirklichkeit. Der Dreijährige empfindet all dies nicht als reale Bedrohung, solange er in inniger Beziehung zu seiner Mutter lebt, die sich den ganzen Tag um ihn kümmert. Als alternative weibliche Bezugsperson gibt es in seinem Leben außerdem noch das Kindermädchen Lisette.

Ursache seines Kinobesuchs ist der für alle Familienmitglieder überraschende Besuch des als Soldat eingezogenen Vaters, der Fahnenflucht begeht, um seine Frau wiederzusehen. Die Eltern sind zu sehr mit sich beschäftigt, um den Sohn weiter zu beachten. Zum ersten Mal scheint sich niemand für das Kind zu interessieren: „[...] ich blieb stehen und spitzte die Ohren, und als ich nichts hörte, absolut nichts, zählte ich zuerst bis hundert und dann bis tausend und sang Maikäfer flieg [...]. Endlich ging die Tür des Elternzimmers auf, und Vater und Mutter waren wieder da.“ (BS 75) Damit die Eltern ungestört sein können, wird das Kindermädchen Lisette mit dem Jungen ins Kino geschickt,

wo diese den Dreijährigen allein im Kino lässt. Dieses Erlebnis führt zu einem Vertrauensverlust bei dem Jungen, zumal der Film, den er sieht, ihn verstört und verängstigt. Nicht nur ist die im Film dargestellte Welt durch Tod und Leid geprägt, zudem ähnelt der Protagonist des Films, der all dieses Leid direkt erfährt, dem kindlichen Zuschauer.

Der Kinobesuch und das damit verbundene Filmerlebnis markieren einen Einschnitt im Leben des Jungen. Er verliert seine kindliche Naivität, gleichzeitig gelingt es ihm aber, einen Blick hinter die „Bilderwand“ zu werfen. Zum ersten Mal auf sich allein gestellt, gelangt der Junge zu neuen, wenn auch zum Teil schmerzlichen Einsichten über seine Umwelt. Er lernt, der schönen Oberfläche der Dinge zu mißtrauen.

6.1.2 Zeitreisen: Film als ‚Umsteigestation‘

6.1.2.1 DER ERWACHSENE ERZÄHLER

Der Ausgangspunkt der Zeitreise des erwachsenen Ich-Erzählers ist die als definitär empfundene (Erzähl-) Gegenwart des Jahres 1991. Die Zeitreise scheint nur auf den ersten Blick in das Paradies der vergangenen Kindheit zu führen. Der Erzähler erkennt, daß es sich aus seiner erwachsenen Perspektive nur um ein vermeintliches Paradies handelt, das durch die Erinnerung verklärt wurde. Die erinnerte Perspektive wird durch die Zeitreise mit der „wirklichen Wirklichkeit“ kontrastiert, deren Wahrnehmung mit den Augen eines anderen nur dem Schriftsteller möglich ist. So sehnt sich der Erzähler am Ende seines Aufenthaltes in seine Zeit zurück: „Ich liebte meine Gegenwart!“ (BS 36)

Im ersten Teil der Erzählung finden sich nach dem Zeitsprung des Erzählers auf der inhaltlichen Ebene Anspielungen auf literarische Stoffe, genauer gesagt handelt es sich um Verweise auf zwei Mythen der Heimkehr – Ödipus und Odysseus. Wenn sich der Erzähler dem Ort seiner Kindheit nähert, ist die Handlung geradezu von mythologischen Subtexten durchsetzt, was zu einer ironischen Brechung des Geschilderten führt.

Zunächst wird der Ich-Erzähler zum verhinderten Ödipus: Er begegnet seinem Vater, der mit anderen Soldaten auf dem Fahrrad unterwegs ist, erkennt ihn aber nicht. Mehr noch, zunächst versteht er ihn nicht einmal, bis er sich auf den Dialekt seiner Heimat, seiner Kindheit besinnt. Zwar erschlägt der Erzähler seinen Vater nicht, muß sich aber wie Ödipus mit der Unabwendbarkeit der zukünftigen Ereignisse abfinden. So weiß er zu diesem Zeitpunkt bereits um die Umstände und den Zeitpunkt des Todes von Vater und Mutter, ohne Einfluß auf deren weiteres Leben nehmen zu können. Ist Ödipus durch das Schicksal dazu verurteilt, ein Mörder zu werden, so ist der Erzähler in *Der blaue Siphon* ein zum Zuschauen Verurteilter: „Er [der Vater] war noch gesund! ‚Sie sollten nicht so viel rauchen!‘ rief ich. ‚Es wird Sie noch umbringen!‘ Er blieb stehen, aber

nicht wegen meiner Warnung, sondern wegen eines Papiers, das er hochhielt und dann ins Gras legte.“ (BS 26)

Bei seiner Ankunft im Elternhaus dient die Odyssee als Folie. Der Erzähler, der lange Zeit nach dem Verlassen des Kinos orientierungslos umhergeirrt war, wird endlich, so seine Hoffnung, zum Heimkehrer werden. Das Elternhaus betritt er zögernd, erkennt aber alles genau so wieder, wie er es aus seiner Kindheit in Erinnerung behalten hat, selbst Geschmackserinnerungen stellen sich bei ihm ein. Um so enttäuschender ist die Erfahrung, daß ihn letztlich nur der Hund Jimmy erkennt und ihn begeistert begrüßt. Das Gespräch mit dem Vater kommt abrupt zu einem Ende, als der Ich-Erzähler behauptet: „Ich bin dein Sohn“ (BS 26), was der Vater – angesichts des Verschwindens des dreijährigen Alter egos des Erzählers – für einen schlechten Witz hält.

Die geschilderten Erlebnisse und Eindrücke des verhinderten Heimkehrers in seiner eigenen Vergangenheit liefern aber auch Anknüpfungspunkte zu dem erzählten Film. Für die genauere Betrachtung des erzählten Films seien hier im Vorgriff schon einige wichtige Motive genannt. Vor allem wäre hier der Selbstmord am Wasserturm in der Nähe des Elternhauses zu nennen. Bei der Rückkehr in seine eigene Vergangenheit begegnet er einer Frau auf dem Turm, die, weil sie keinen Menschen zum Lieben findet („Jeder andere scheint von einer Eisschicht überzogen.“ BS 19), vom Wasserturm in den Tod springen wird. Zwar müßte er aus seiner Kindheitserinnerung um die Selbstmörderin wissen, erinnert sich bei ihrem Zusammentreffen aber nicht mehr an den Vorfall. Deshalb unternimmt er auch nichts, um ihren Freitod zu verhindern. Der Wissensvorsprung um die Geschehnisse in der Vergangenheit kann vom Erzähler nicht genutzt werden. Er bleibt Beobachter seiner Kindheit und erfährt dabei erneut, daß die Kindheit keine ideale, von Tod und Leid befreite Phase war, wie sein Traum vom blauen Siphon es ihm suggerierte.

Eine Motivverflechtung mit dem erzählten Film findet sich auch in der (zeitenüberdauernden) Liebe zwischen dem Kindermädchen Lisette und dem Erzähler, dem als Heimkehrer in seine eigene Vergangenheit die Funktion eines verkannten Wahrsager zukommt, der seinen zeitreisenbedingten Wissensvorsprung auf diese Art legitimiert.

6.1.2.2 DER KINDLICHE ERZÄHLER

Im zweiten Teil der Erzählung muß das dreijährige Alter ego des Erzählers, am Ziel der Zeitreise angekommen, seine neu gewonnene Selbständigkeit nutzen, um sich in einer ihm fremden und anfangs auch bedrohlichen Welt zurechtzufinden. „Ein unglaublicher Lärm. Am Heimplatz stand ich lange und traute mich nicht hinüber, zwischen den Autos hindurch, rannte endlich mit geschlossenen Augen in die Lichter hinein und kam tatsächlich drüber an.“ (BS 89)

Wenn das kindliche Alter ego des Erzählers auf die eigene Tochter im Teenager-Alter trifft, überwiegt im Kontrast zu der Brutalität der dargestellten Welt im erzählten Film hier das Element des Komischen. So fragt der kindliche Erzähler seine Teenager-Tochter Mara: „Wer sind die da, auf deinem Leibchen!“ (BS 91) Nicht nur der Begriff des Leibchens erscheint Mara unglaublich („Sie schrie auf, als hätte ich etwas völlig Wahnsinniges gesagt.“ Ebd.), sondern auch und vor allem die Tatsache, daß ihr Gegenüber die aufgedruckten Popstars nicht kennt.

Auch in diesem konkreten Beispiel geht es letztlich um unterschiedliche Möglichkeiten der Wahrnehmung einer und derselben Wirklichkeit und hier zudem um die Frage, wie diese Wirklichkeitswahrnehmung ihren Niederschlag in Sprache findet. Offen bleibt allerdings, ob der erwachsene Ich-Erzähler, der in derselben Zeit wie Mara lebt, die Popgruppe erkannt hätte oder ob dieser Teilbereich des menschlichen Lebens ihm nicht letztlich ebenso fremd ist wie seinem zeitgereisten kindlichen Alter ego.

Das kindliche Alter ego findet zwar in seiner begeisterten Tochter die liebevolle Zuwendung einer ihm Fremden, die ihm Mutter und *nanny*, die geliebten Bezugspersonen, entzogen haben. Trotzdem zieht es den Dreijährigen in seine eigene Lebenswelt zurück, in der er emotional verankert ist.

6.1.2.3 ZUR FUNKTION DER ZEITREISE

Der Ich-Erzähler erlebt eine Zeitreise, die

[...] nicht nur im Kopf eines Menschen stattfinde[t], sondern in der realen physischen Welt. Personen verlassen, meist als Geist *und* Körper, d. h. als integrale Persönlichkeiten, ihre eigene Zeit und tauchen ebenso real in einer anderen Zeit – Vergangenheit oder Zukunft – wieder auf.²⁵²

Bei Widmer wird die Reise nicht hinterfragt, die Ursache der Geschehnisse wird nicht thematisiert. Es handelt sich um einen von den Protagonisten geradezu als selbstverständlich hingenommenen Einbruch des Phantastischen in die alltägliche Wirklichkeit des Erzählers.

Typisch für die Zeitreise ist ihr eskapistischer Charakter: „In der Regel flieht der Zeitreisende aus seiner eigenen Zeit, die ihm aus bestimmten Gründen nicht zusagt.“²⁵³ Wie bereits oben gezeigt wurde, gelingt diese Realitätsflucht in Widmers Erzählung nur vordergründig, da die Zeitreise zu einer intensiven Auseinandersetzung mit den Ängsten, Wünschen und Schlüsselerlebnissen

²⁵² Gertrud Lehnert-Rodiek: *Zeitreisen. Untersuchungen zu einem Motiv der erzählenden Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Rheinbach-Merzbach: CMZ-Verlag, 1987 (Bonner Untersuchungen zur vergleichenden Literaturwissenschaft, Bd. 3), S. 12.

²⁵³ Ebd., S. 199.

des Protagonisten führt. Interessanter ist hier folgende Feststellung Gertrud Lehnert-Rodiecks, die eines der zentralen Motive in Widmers Erzählung berührt: „Seinen Ursprung hat das Motiv [der Zeitreise] zweifellos in der existentiellen menschlichen Auseinandersetzung mit der unbeeinflußbar fließenden, unumkehrbaren und unerklärbaren Zeit und so letztlich auch mit dem Tod.“²⁵⁴

Auf Widmers Ich-Erzähler trifft diese Aussage zu: Auf der privaten, persönlichen Ebene wird ihm das Voranschreiten der Zeit durch den mehrfach im Text thematisierten Verlust der Eltern deutlich vor Augen geführt. Auf der überindividuellen Ebene wird er durch die Nachrichtenbilder mit der Zeitlosigkeit des Verlustes menschlichen Lebens konfrontiert. Ein freier, individueller Wille scheint der menschlichen Determination in Form von Tod nichts entgegenzusetzen zu haben. Der Ich-Erzähler flieht vor dieser Einsicht in eine in seiner Erinnerung bessere Zeit, er reist in seine eigene Vergangenheit.

Der Reise kommt in Widmers Texten prinzipiell eine besondere Bedeutung zu:

In der Tat reisen in meinen Büchern die Helden zuweilen geradezu panisch herum. Warum? Warum können sie nicht bleiben? Ich denke nämlich, daß das Bleiben wichtiger und schwieriger ist. Es ist einfacher, zum Kap der Guten Hoffnung aufzubrechen als zu Hause zu bleiben und mit der eigenen Begrenzung konfrontiert zu sein.²⁵⁵

Und weiter:

Der Kern der Bedeutung allen Reisens aber ist die Utopie. Der Entwurf von etwas ganz anderem. Die Hoffnung, die Sehnsucht nach einem anderen Leben. Nach besseren Bedingungen. Nach Glück. Die Sehnsucht der Veränderung des Jetzt und Hier, durchaus des eigenen Innern, wird in die Distanz verlegt.²⁵⁶

Widmer führt diese Überlegung fort, indem er feststellt, daß utopisches Reisen auf der Erde nicht mehr möglich ist, da es keine weißen Flecken auf der Landkarte mehr gibt, auf denen man eine Utopie ansiedeln könnte. Für die Erzählung *Der blaue Siphon* bedeutet dies folgerichtig, daß Widmer nicht auf eine Raumutopie zurückgreift, sondern die Reise seines Protagonisten in einer Zeitutopie ansiedelt. Der Erzähler wendet sich angesichts der hoffnungslosen Zustände in der Gegenwart nicht der Zukunft zu, wie es in vielen zeitutopischen Texten der Fall ist, sondern er glaubt ideale Zustände in seiner eigenen Kindheit zu finden.

²⁵⁴ Ebd., S. 204.

²⁵⁵ Widmer: *Die sechste Puppe*, S. 43.

²⁵⁶ Ebd., S. 46.

Ausgelöst durch den Traum vom blauen Siphon, begibt er sich auf die Suche nach diesem.

Der literarische Zeitreisende benötigt aber eine Zeitreisemaschine, die ihm den Wechsel der Zeiten ermöglicht und diesen Wechsel den Lesern zumindest vor der gründig plausibel erscheinen lässt. Die Klassiker der Zeitutopien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – Wells' *When the Sleeper Wakes* (1899), Bellamys *Looking Backward 2000-1887* (1888), Morris' *News from Nowhere* (1890) – bedienen sich als Begründung für die Reisen ihrer Protagonisten eines tiefen, manchmal mehrere hunderte Jahre dauernden Schlafes. Es gibt aber auch die Möglichkeit, wie in Wells' *The Time Machine* (1895) auf die Hilfe eines technischen Apparats zurückzugreifen. Widmers Ich-Erzähler dient als „Zeitreisemaschine“ die Phantasiasmaschine Kino, wodurch die Zeitreise des Erzählers in der Tradition der literarischen Zeitreise legitimiert ist. Das Kino ermöglicht es der Figur des Ich-Erzählers, auf der Suche nach dem Siphon zwischen Kindheit und Erwachsenenalter zu pendeln.

6.2 Der fiktive erzählte Film

An vier Stellen werden in *Der blaue Siphon* Filme erzählt. Die Filmerzählungen sind in ihrer Länge sehr unterschiedlich, so ist z. B. die Erzählung des letzten Films, der die Rückkehr des Kindes in seine Zeit ermöglicht, mit zwei Sätzen sehr kurz gehalten. Auffällig als Gemeinsamkeit der erzählten Filme ist ihre Unbestimmtheit. Weder der erwachsene Erzähler noch sein kindliches Alter ego können die Filmhandlung genau räumlich oder zeitlich einordnen. Ebenso bleibt das Genre der Filme ungewiß. Beginnt z. B. die zweite Filmerzählung mit der Einordnung des Erzählers, daß es sich um einen „[...] Trickfilm, allerdings kein von Walt Disney gezeichneter, denn dafür waren die Mädchen zu wenig lieblich und die Tiere nicht süß genug“ (BS 52). handelt, so wechselt innerhalb der Filmvorführung das Genre des gezeigten Films zum Dokumentarfilm:

Am Schluß war der Film eine Art Dokument geworden, nicht mehr gezeichnet, sondern in Schwarzweiß gefilmt, mit Ton sogar. Es gab auch Untertitel, indische allerdings, tibetanische, was mir bei einem Film für Dreijährige einigermaßen sinnlos vorkam. (BS 57)

Widmer führt in den Filmerzählungen die ungewisse Grundstimmung des die Erzählung einleitenden Traums vom blauen Siphon fort. Für den Erzähler sind Film und Leben nahe verwandt. In der Erzählung findet eine Verknüpfung von „wirklichem Leben“, dem Traum vom Siphon und der dem Traum verwandten Filmerfahrung statt, womit Widmer seinem eigenen Diktum von dem ersten Satz als Vorgabe der Affektlage (s. o.) gerecht wird. Gemeinsam ist diesen un-

terschiedlichen Ebenen menschlicher Erfahrung in der Erzählung Widmers die Unbestimmtheit jeglicher Wahrnehmung, die Bedeutungslosigkeit von Zeit und Raum.

Die Filmerzählung erinnert auch in bezug auf ihren Inhalt an eine Traumerzählung.²⁵⁷ Wie der Traumerzählung kommt der Filmerzählung die Funktion der Abymisierung zu. Die Aussagen Dieterles zur Traumabymisierung lassen sich direkt auf die Filmabymisierung bei Widmer übertragen:

In der Regel besteht die Abymisierung aus einer Mischung zweier Verfahren: Verschachtelung (Werk im Werk) und Spiegelung. Sie läuft oft auf eine gesteigerte, weil wechselseitige Spiegelung oder Erhellung hinaus. Dies trifft insbesondere auf die Traumabymisierung zu, jedoch ‚erhellt‘ der Traum nur, insofern er selber verstanden wird, und dazu bedarf es in der Regel eines Kontextes. Es besteht ein notwendiges interpretatorisches Wechselspiel zwischen Traum- und Wachebene, ein hermeneutischer Zusammenhang.²⁵⁸

Filmbilder und Traumbilder sind in gleichem Maße an die Wahrnehmung des Rezipienten gebunden. In der Diskussion um den Zusammenhang zwischen Filmwahrnehmung und Traum wird der Traum immer wieder als Metapher gebraucht, um die Filmwahrnehmung zu begreifen, wobei dem Kino als Vorführungsstätte des Films eine besondere Bedeutung zukommt.²⁵⁹

Auffallend ist, daß die erzählten Filme sich nicht nur durch vereinzelte Elemente ähneln,²⁶⁰ sondern – richtig zusammengesetzt – eine zusammenhängende Geschichte erzählen. Die Anordnung der Filmerzählungen im Text entspricht allerdings nicht der Chronologie der Ereignisse im erzählten Film. Der erste erzählte Film ist nicht der erste Teil der Geschichte, sondern, wie noch zu zeigen sein wird, der dritte Teil, usw.

Die Rekonstruktion des erzählten Films wird noch dadurch erschwert, daß sich die einzelnen erzählten Filmteile in ihrem Inhalt überschneiden. Die Verwirrung und Unsicherheit des filmsehenden Erzählers wird auf den Leser übertragen. Der Leser sieht sich einem derart komplexen Gebilde aus untereinander verknüpften und aufeinander Bezug nehmenden Erzählebenen gegenüber, daß

²⁵⁷ Vgl. Literaturangaben in Kapitel 5: Analysekriterien für die Fallbeispiele.

²⁵⁸ Dieterle: „Traumreflexion in Literatur und Film“, S. 185.

²⁵⁹ Irmela Schneider führt als Beleg Aussagen unterschiedlicher Autoren an, die die Nähe von Traum und Film betonen: Paul Valéry zitiert sie mit dem Ausspruch: „Ist das Kino nicht auch ein Traum?“ Bei Edgar Morin wird dieser Umstand in der kurzen Formel „Kino ist Traum“ zusammengefaßt. Théo Varlet sieht im Film einen „künstlichen Traum“. Vgl.: Schneider: „Filmwahrnehmung und Traum“, S. 23.

²⁶⁰ Vgl. „Gezeigt wird ein dem anderen irgendwie verwandter Film aus dem Krieg.“ (Jörg Bong, Michael Koetzle, Thomas Schaefer: „Urs Widmer.“ IN: *KLG*. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. München: edition text & kritik, 1978 ff.).

er Gefahr läuft, sich im Labyrinth der Erzählung zu verlieren. Im folgenden werde ich die einzelnen Episoden in ihrer inneren Chronologie und nicht in der Reihenfolge ihres Vorkommens im Buch wiedergeben.

6.2.1 Erster Teil des Films

Der dritte erzählte Film, der der Ausgangspunkt für die Zeitreise des kindlichen Alter ego des Erzählers ist, ist der inhaltliche Beginn der Bin nen(film)erzählung. Im Zentrum des Films steht eine Variante des Orpheus-Stoffes. Der Protagonist ist ein Junge, der dem kindlichen Ich-Erzähler sehr ähnlich sieht:

Der Film zeigte das Leben dieses Jungen, der, das muß ich sagen, mir glich, so sehr, daß ich aufschrie und die Kinder rechts und links auf mich aufmerksam wurden und tuschelnd auf mich zeigten, obwohl der Junge im Film eine viel dunklere Haut und schwarze Augen hatte. (BS 77)

Eine weitere Parallele zwischen dem kindlichen Alter ego des Erzählers und der Hauptfigur des Films ist, daß auch dieser Junge anfangs in einer Idylle lebt – mit dem Unterschied, daß der kindliche Filmzuschauer in der Schweiz lebt, wohingegen der Film in „Indien oder Siam“ (Ebd.) angesiedelt ist. Die Umwelt der beiden weist sogar im Detail starke Parallelen auf, so gibt es im erzählten Film einen Pagodenturm, wo in der Rahmenhandlung ein Wasserturm zu finden ist. Im Zentrum des Films steht das innige Verhältnis zwischen Mutter und Sohn, der zur gleichen Zeit herrschende Krieg macht sich für den Jungen nur in der Abwesenheit des Vaters bemerkbar. Die Parallelen zwischen den Lebenswelten des Filmzuschauers und des Filmprotagonisten werden noch deutlicher herausgearbeitet, wenn auch der Vater im Film unerwartet aus dem Krieg nach Hause kommt.

Die dauerhafte Rückkehr des Vaters, als der Krieg zu Ende ist, fällt für den Jungen mit einer ersten Konfrontation mit Krankheit und Tod zusammen. Er erlebt den Selbstmord einer jungen Frau mit, die sich aus Liebeskummer vom Pagodenturm gestürzt hat. Wenig später stirbt auch seine Mutter, und seine Welt scheint im Chaos zu versinken: „Der Reis verfaulte, und die Ochsen gingen ein.“ (BS 82) Der Glaube an die Wirklichkeit kommt ihm abhanden:

Der Junge kam endlich zu dem Schluß, daß die sichtbare Welt ein Betrug sei. Seine Theorie wurde diese: irgend jemand hatte ein Interesse daran, daß die Kinder – und nicht nur sie – glaubten, das Leben auf dieser Welt sei herrlich, obwohl das nicht stimmte. (BS 83)

Er ist von nun an überzeugt, daß es eine Welt gibt hinter der sichtbaren Welt, die ihn in Sicherheit wiegen soll.

Allerdings erwog der Junge auch, daß diese [die sichtbare Welt] eher so etwas wie ein himmelsgroßer Film, eine in die Landschaft geworfene Lichtmauer sein könnte, durch die ein jeder, erreichte er sie nur, hindurchzugehen vermöchte. (BS 84)

Für den Jungen, der seine Mutter vermißt, fallen das Totenreich und die Welt hinter dem ‚lebensgroßen Film‘ zusammen. Er hofft darauf, seine Mutter wieder in die Welt des schönen Betrugs zurückholen zu können, und findet durch Zufall den Eingang in die jenseitige Welt. Der Riß in der Realität bestätigt den Jungen in seiner Annahme, daß die oberflächliche Wirklichkeit, in der er lebt, eine dem Film verwandte Qualität hat. Konsequenterweise folgt auf den Schritt durch die Projektionswand die Rampe mit ihrem Bildwandvorhang: „Er stand jedenfalls plötzlich vor den Falten eines Vorhangs und sah in eine öde Landschaft hinunter.“ (BS 85)²⁶¹

Diese Welt ist bei weitem schrecklicher als die Oberwelt, die der Junge kennt: Er sieht eine öde Landschaft, die aus nichts als Geröll besteht. „[E]r ging auf ihnen, auf den Toten aller Zeiten, auf Schädeln und Knochen und Gebeinen, die zu Hügeln und Bergen geworden waren und unter seinen Füßen ächzten.“ (BS 85 f.) Als er die ersten Wesen entdeckt, ist er noch zur Rettung entschlossen: „Eine Harfe hatte er nicht, aber seine Flöte, und wenn er jemanden sähe, den er liebte, gewiß wollte er auf ihr spielen. Allerdings waren die Schatten dann alle Fremde.“ (BS 86) Das Grauen, mit dem der Junge hier konfrontiert wird, ist unermeßlich, da er sich allen durch gewaltigen Tod gestorbenen Menschen gegenüber sieht. Beschrieben werden Bilder, die der Leser als Verweise auf das Dritte Reich und den Vietnamkrieg entschlüsselt. Der Junge kann die ihm zugesetzte Aufgabe nicht erfüllen: „Er stürzte erschöpft hin und sang – krächzte eher – ein Lied [...]. Die Flöte spielte allein unter seinen zitternden Fingern.“ (BS 87) In seinem Lied, einer Binnengeschichte in der Binnengeschichte, erzählt der Junge wiederum eine Variante des Orpheus-Stoffes, allerdings gelingt hier, in dieser märchenhaften Version, dem Prinz die Befreiung der Prinzessin aus der Unterwelt. Das Lied des Jungen bewirkt allerdings keine Veränderung:

So sang der Junge, so spielte seine Flöte, und als sie fertig waren, standen die Toten der Hölle genauso tot wie ehedem um ihn herum, und die Kinder waren immer noch verkohlt, die Ermordeten steckten auf ihren Pfählen und hingen an ihren Elektrozäunen und lagen in den Kellern oder krümmten sich im Schnee oder Schlamm eines Ackers ohne Horizont. Der Junge warf die Flöte ins Gras und ging allein den Weg nach oben [...]. (BS 88)

²⁶¹ Widmer bedient sich hier eines Kunstgriffes, der vor ihm schon im Film *The Purple Rose of Cairo* (1984) von Woody Allen verwandt wurde.

Die Auseinandersetzung mit der Orpheus-Tradition ist ein mehrfach wiederkehrendes Thema in Widmers Schaffen, so erzählt er die Geschichte von „Orpheus, zweiter Abstieg“ in der Sammlung *Vor uns die Sintflut*.²⁶² Aber auch in seiner bereits erwähnten Poetik-Vorlesung äußert sich Widmer zu diesem Thema. Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist einerseits das Leiden des Menschen an der Wirklichkeit und andererseits die Subjektivität jeder Wirklichkeitserfahrung.

Schreiben hat viel mit Magie zu tun, mit Zaubern, es ist immer wieder und nicht nur bei mir der Versuch, die ungenügende Wirklichkeit mit Wörtern besser zu zaubern. [...] Die Wirklichkeit, die so eindeutig zu sein scheint, ist „in Wirklichkeit“ nichts anderes als das innere Bild, das wir uns von ihr machen – wir kennen und können nichts anderes –, und alles, was wir handelnd in sie hineinragen – Literatur, Wissenschaft, auch die exakteste –, ist von diesem subjektiven Bild geprägt, das bei jedem von uns je verschieden ist.²⁶³

Widmer erläutert die These, daß Dichtung zu Beginn der Menschheitsgeschichte eine magische Funktion innehatte, „[...] der durchaus verzweifelte Versuch, mit magischem Singen der schrecklichen Natur Herr zu werden. [...] Den Tod ban-nen, zumeist.“²⁶⁴

Ein Zeugnis dieser Zeit findet sich noch im Orpheus-Mythos, der die Menschen vor allem deshalb fasziniert, weil Orpheus bei seinem Versuch scheitert, den Tod zu besiegen.

Er lebte uns in den mythischen Urzeiten eine Erfahrung vor, die immer noch unsere ist: daß wir zwar immer wieder zaubern, nie aber wirklich er-folgreich. Das Scheitern ist, von Orpheus bis Beckett, das Thema der Lit-eratur überhaupt geworden.²⁶⁵

Widmer verknüpft das Bild vom Schriftsteller als Nachfolger des Orpheus mit seiner weiter oben bereits erwähnten Überzeugung, daß Literaten eine besonde-re Stellung zwischen Kindheit und Erwachsenenalter einnehmen und dadurch zu einer anderen Wirklichkeitssicht gelangen können.

Denn jedes Kind benimmt sich wie Orpheus, wie jene ersten Schamanen, es begegnet der Welt magisch und versucht, sie durch die Kraft seiner Gedanken zu verändern. Jeder und jede von uns hat das getan, und da wir alle lebenslang kindlich-archaische Denk- und Empfindungstypen in

²⁶² Urs Widmer: *Vor uns die Sintflut*. Zürich: Diogenes, 1998.

²⁶³ Widmer: *Die sechste Puppe*, S. 28.

²⁶⁴ Ebd.

²⁶⁵ Ebd., S. 29.

uns aufbewahren, tun wir das auch heute noch. Gebrochener, heimlicher, nicht so optimistisch. Die Dichter mindestens bewahren sich lebenslang etwas von dieser Zauberhoffnung auf, ganz offen. [...] Dichtung ist immer erneut Wörterzauber, auch heute, und soll die Welt auf einen Schlag anders machen.²⁶⁶

In der Erzählung *Der blaue Siphon* ist auf der Ebene der Rahmenerzählung die Binnen(film)erzählung gespiegelt. Auch der Ich-Erzähler, der sich als Schriftsteller die „Zauberhoffnung“ bewahrt hat, unternimmt, ähnlich einem modernen Orpheus, eine Reise zu den toten Eltern, in die gemeinsame Vergangenheit. Seine Erfahrungen in der Vergangenheit entsprechen denen Orpheus': Er ist nicht in der Lage, das Schicksal zu ändern, wohl aber kann er selbst verändert in seine Gegenwart zurückkehren.²⁶⁷

6.2.2 Zweiter Teil des Films

Der zweite erzählte Film entspricht dem zweiten Teil der Binnen(film)erzählung. Im Zentrum steht der dunkelhäutige Junge (dieses Mal schwankt der Erzähler bei der räumlichen Zuordnung zwischen „Bangladesch oder Indien“, BS 53). Kurz wird die Ausgangssituation geschildert, die dem oben erwähnten dritten erzählten Film entspricht: Die geliebte Mutter des Jungen stirbt, und da durch das darauffolgende Sterben der Ochsen auch die Existenzgrundlage der Familie vernichtet ist, ziehen Vater und Sohn zusammen in die Stadt.

Der Junge wird zum Taschendieb. Als Zwölfjähriger ist er Mitglied einer radikalen politischen Gruppierung und erschießt „eine blutjunge Frau aus Southampton, die auf Hochzeitsreise war.“ (BS 53) Nach dem Tod des Vaters lebt der Junge auf dem Dach des väterlichen Hauses, „[...] das für Fluchten aller Arten so geeignet war, daß Polizisten monatelang in den Korridoren und Treppenhäusern herumirrten und sie erst als Skelette verließen“ (BS 54). Der Junge kann durch die Unterstützung eines Engländer in Oxford studieren. Als erwachsener Mann wird er zum gefeierten und zugleich gehaßten Schriftsteller,²⁶⁸ der

²⁶⁶ Ebd., S. 30.

²⁶⁷ Einer der kleineren Handlungsstränge des ersten Teils der Erzählung hat die Eifersucht des Ich-Erzählers zum Inhalt, der seine Frau Isabelle unausgesprochen verdächtigt, ein Verhältnis zu haben. Sein Mißtrauen gegenüber seiner Frau wird, nachdem er das Kino verlassen hat und nicht in sein Haus gelangen kann, zum Auslöser dafür, daß er in seine Heimatstadt Basel reist. Erst dort erkennt er, daß er eine Zeitreise unternommen hat. Zurückgekehrt aus der Vergangenheit, sucht er die Aussprache mit seiner Frau und ist erleichtert zu erfahren, daß sein Verdacht unbegründet war: „Ich nickte und nickte. Lachte plötzlich. Zog Isabelle vom Stuhl hoch und tanzte mit ihr durchs Zimmer. Schwenkte sie hin und her und jauchzte.“ (BS 63)

²⁶⁸ Der Text verweist eindeutig auf das Schicksal Salman Rushdies, wenn es von dem Autor heißt, daß er ein Werk veröffentlichte, „[...] das so ungeheures Aufsehen erregte, so viel Jubel und Ent-

eines Tages durch einen Kinobesuch in seine eigene Vergangenheit zurückgeworfen wird.²⁶⁹ Er trifft seinen Vater, einen jungen Mann, der über das Verschwinden seines kleinen Sohnes nicht sonderlich trauert. „Item, der alte Mann, der der Junge gewesen war, nistete sich an seinem alten Ort ein, zusammen mit seiner *nanny* von damals [...]“ (BS 56). Als Wahrsager nimmt er gemeinsam mit seiner *nanny* über Jahre hinweg die Hilfesuchenden aus. Die *nanny* kehrt, auch nachdem sie eine eigene Familie gegründet hat, immer wieder zu ihrem Wahrsager zurück.

6.2.3 Dritter Teil des Films

Der erste erzählte Film entspricht dem dritten Teil der Binnen(film)erzählung. Im Zentrum der Handlung steht der Wahrsager.²⁷⁰ Zeitlich gesehen beginnt die Handlung einige Jahre vor dem Ende des zweiten Teils der Binnen(film)erzählung, zu einem Zeitpunkt, als die *nanny* noch ein junges Mädchen ist, das dauerhaft bei dem Wahrsager lebt.

„Unendlich verwinkelte Stiegenysteme“ (BS 8) ergeben das Labyrinth, auf dessen Dach der Wahrsager lebt. Kinder schleppen Menschen in das Labyrinth, das nur gegen Bezahlung wieder verlassen werden darf. Einer dieser Besucher ist ein Europäer, der seine Frau („ein Backfisch mit einem rosa Sonnenschirm“, BS 9) vor dem Labyrinth zurückläßt, um den Wahrsager zu treffen. Der junge Brite hört ihm aber nicht zu, da er nur auf die junge Frau an der Seite des Wahrsagers achtet, die ihn dann auch wieder nach draußen führt. Wenige Minuten später wird die Engländerin von einem Fanatiker erschossen. Der Engländer sucht bis zu seinem Tod im Treppenlabyrinth nach der jungen Frau.

6.2.4 Vierter Teil des Films

Mit folgender Aussage endet die Geschichte im vierten erzählten Film:

[...] diesmal sah ich keinen Kinderfilm, sondern eine Geschichte mit Krieg und Toten, von der ich nur verstand, daß Menschen endgültig getrennt werden können, ohne Wiedergutmachung, für ewig. Am Schluß des Films, des Lebens, ging die Frau, die zu Beginn jung gewesen war, uralt durch die Straßen einer Stadt, die ihr fremd war, und ihr Geliebter

rüstung, daß er sich vor seinen Feinden und Verhrern verstecken mußte. Sie wollten ihn entweder zu Tode küssen oder umbringen.“ (BS 55)

²⁶⁹ Der fiktive Film verknüpft an dieser Stelle ein über die Medien allgemein bekannt gewordenes Ereignis mit der individuellen Erfahrung seines Ich-Erzählers, der ebenfalls eine Zeitreise unternimmt, die durch einen Kinobesuch verursacht wird.

²⁷⁰ Auch hier betont der Erzähler die Ungewißheit jeglicher Erkenntnis: „Er war uralt, eine Frau vielleicht, denn er trug keinen Bart und Tücher, die den Bart allerdings auch verdecken konnten.“ (BS 8)

kam ihr entgegen, runzelig geworden auch er, und sie erkannten sich nicht und gingen aneinander vorbei. (BS 98)

Bei der Frau handelt es sich meiner Meinung nach um die *nanny*, ihr Geliebter ist der Wahrsager, der in den anderen Bruchstücken des erzählten Films auch als ‚der Junge‘ oder ‚der Schriftsteller‘ bezeichnet wird.

6.3 Motivverflechtungen zwischen erzähltem Film und Leben des Erzählers im Überblick

Wie bereits weiter oben gezeigt, wird bei Widmer die Filmerzählung zum Textkommentar der Rahmenerzählung, indem der fiktive Film Ängste, Wünsche und Schlüsselerlebnisse des Protagonisten, ähnlich einem Traum, aufgreift und verarbeitet. Um die Querverweise zwischen Film und ‚Realität‘ des Erzählers übersichtlicher darstellen zu können, sind die beiden folgenden Tabellen hilfreich.

Gegenüberstellung Chronologie des erzählten Films/Chronologie der Filmerlebnisse/Zeitreisen

Chronologie des erzählten Films	Chronologie der Filmerlebnisse/Zeitreisen
1. Teil	Dritter Film
<ul style="list-style-type: none"> • Kindliche Idylle Mutter/Kind (trotz Krieg) • Rückkehr des Vaters • Verlust der Mutter • gescheiterter Orpheus 	Zeitreise Kind 1941→1991
2. Teil	Zweiter Film
<ul style="list-style-type: none"> • nach Tod der Mutter • Junge erschießt in der Stadt Engländerin • Ausbildung in England: wird zum haß-geliebten Schriftsteller • Zeitreise durch Kinobesuch • lebt mit <i>nanny</i> in Vergangenheit als Wahrsager auf dem Dach des Labyrinths • <i>nanny</i> gründet eigene Familie 	Rückkreise Erwachsener 1941→1991
3. Teil	Erster Film
<ul style="list-style-type: none"> • Wahrsager und junge Frau (<i>nanny</i>) leben zusammen • Engländer in Labyrinth • Tod der Engländerin 	Zeitreise Erwachsener 1991→1941
4. Teil	Vierter Film
<ul style="list-style-type: none"> • Ewiger Verlust (Wahrsager & <i>nanny</i>) 	Rückkreise Kind 1991→1941

Motivvergleich Binnenerzählung/Rahmenerzählungen

Motiv	Binnenerzählung (erzählter Film)	Rahmenerzählung 1. Teil Erwachsener	Rahmenerzählung 2. Teil Kind
Kindheitsidylle	„Indien oder Siam“ (BS 77): Mutter und Kind; Junge soll Würmer einsammeln (BS 78); trotz Krieg: Gewalt wird vom Jungen nur in der Gestalt des Jagdaufsehers wahrgenommen (BS 78)		Schweiz: Mutter und Kind; Kind soll Kartoffelkäfer sammeln (BS 74); trotz Krieg: Gewalt wird vom Kind nur in der Gestalt des Wildhüters („Monster“, BS 71) wahrgenommen
Selbstmord	Bäuerin stürzt sich aus unglücklicher Liebe vom Pagodenturm	Begegnung auf dem Wasserturm mit der Selbstmörderin, die den Glauben an die Liebe verloren hat; keine Erinnerung des Erzählers, keine Veränderung der Vergangenheit möglich (BS 17 ff.)	
Rückkehr des Vaters	Desertion; Junge verliert seine Naivität (Zeuge elterlicher Sexualität, BS 78 f.); endgültige Rückkehr des Vaters nach Kriegsende geht einher mit Tod und Krankheit im Umfeld des Jungen; Tod der Mutter		Desertion; Auswirkung für das Kind: kurzzeitiger Verlust der Mutter; Kinobesuch: Verlust der Naivität
Reise ins Totenreich (Orpheus)	Junge überwindet die betrügerische Bilderwand der sichtbaren Welt; scheitert beim Versuch, die Toten zu erlösen	Zeitreise des Erwachsenen (nach Besuch des Kinos, der Bilderwand) zurück zu den bereits toten Eltern, die er aber nicht vor ihrem Schicksal bewahren kann	
Schriftsteller	Protagonist des Films ist haß-geliebter Schriftsteller in England (BS 55)	Erwachsener Erzähler ist Schriftsteller (BS 64: Hinweis auf das Manuskript, an dem er arbeitet) [Verweis über expliziten Text hinaus auf Zeitkontext: Rushdie-Affäre]	
Zeitreise in die Vergangenheit/„Zeitmaschine“ Kino	Schriftsteller reist in seine eigene Vergangenheit, in seine alte Heimatstadt (BS 55)	Erzähler reist in seine eigene Vergangenheit, in seine alte Heimatstadt	
Liebe zur nanny	Zeitreisender lebt mit seiner ehemaligen nanny zusammen (BS 56)	Erwachsener Erzähler gesteht seinem Kindermädchen Lisette seine seit seiner Kindheit empfundenen Gefühle für sie (BS 51 f.)	
Wahrsager	Protagonist des dritten und vierten Teils der Filmerzählung („Alle Wahrsager, sagte er, sind in Wirklichkeit Rückkehrer“, BS 56)	Zeitreisender Erzähler gibt sich als Wahrsager aus (BS 43)	

6.4 Fazit

In *Der blaue Siphon* kommt Film auf verschiedene Weise und auf allen Ebenen der Erzählung zentrale Bedeutung zu. Strukturell führt der erzählte fiktive Film zu einer Aufspaltung des Textes in verschiedene Erzählebenen, zu einer Verschachtelung. Durch die Spiegelung der Inhalte von Rahmen- und Binnenerzählung kommt es zu einem ästhetischen Spiel mit Fiktion und Wirklichkeit(en). Die Figur des zweifachen Ich-Erzählers, der sowohl als Erwachsener als auch als Kind in der Erzählung auftritt, führt zum Aufbruch der Chronologie innerhalb der Binnen- und der Rahmenerzählung.

Die Verwendung von Film dient aber auch dazu, den Einbruch des Phantastischen in die autobiographische Erzählung wie selbstverständlich wirken zu lassen. Das phantastische Element erscheint durch die Traummaschine Kino/Film gerechtfertigt, die die Zeitreisen im Sinne einer Zeitmaschine legitimiert und gleichzeitig dazu dient, die beiden Teile der Erzählung miteinander zu verknüpfen.

Widmer nimmt das verbreitete Bild von Film als Medium der Realitätsflucht auf, nur um es gleich darauf zu verwerfen. Was zunächst noch als Realitätsflucht angelegt ist, die sowohl bei dem erwachsenen Erzähler als auch bei seinem kindlichen Alter ego in ihren Alltagserfahrungen begründet ist, erweist sich als Reise durch die eigene Innenwelt in die persönliche Vergangenheit/Zukunft. Die Verunsicherung und Angst des Filmsehenden findet ihr Abbild in dem erzählten Film, der ein Konglomerat seiner Wünsche, Ängste und Erinnerungen in Form von Schlüsselerlebnissen, aber auch des aktuellen Tagesgeschehens (Stichworte hier: Rushdie, erster Golfkrieg) ist. Die Ungewissheit aller Wahrnehmung zieht sich wie ein roter Faden durch den erzählten Film, was sich u. a. in der häufigen Verwendung des Wortes *vielleicht* zeigt.²⁷¹ Die Hinterfragung von Weltwahrnehmung/Wirklichkeit wird zum zentralen Thema in *Der blaue Siphon*.

Der Leser erfährt bei der Lektüre des erzählten Films das Bruchstückhafte und Oberflächliche menschlicher Wirklichkeitserfahrung, wie Widmer sie auch in seinen poetologischen Überlegungen beschreibt. Im Erzählkosmos des fiktiven Films muß man sich erst auf die Suche nach der anderen Wirklichkeit hinter die oberflächliche Bilderwand begeben, um den Film zu verstehen. Dieses so erlangte Verständnis ermöglicht wiederum dem Leser, das Geschehen der Rahmenhandlung besser zu bewerten.

²⁷¹ „Der Film war schwarz und weiß, ohne jedes Blau, und es fällt mir schwer zu sagen, was genau eigentlich in ihm vorgeht. Alt war er jedenfalls, stumm vielleicht, aus den zwanziger oder dreißiger Jahren, und spielte in Indien oder Pakistan oder Bangladesch. Wer kann jene fernen Länder unterscheiden.“ (BS 7)

Für den erwachsenen Filmsehenden erweist sich die Vergangenheit nicht als geeignet für eine Flucht aus der eigenen Welt. Auch hier erfährt er einerseits die Unausweichlichkeit des Schicksals und andererseits die Relativität jeglicher Wirklichkeitswahrnehmung, beides Bereiche, die bereits im erzählten Film thematisiert wurden. Gelingt es z. B. dem Erzähler in der Rahmenhandlung nicht, den Sprung der Selbstmörderin vom Turm zu verhindern, so muß im erzählten Film unausweichlich die junge Engländerin sterben.²⁷² Der Tod, der ein weiteres zentrales Thema der Erzählung darstellt, kann nicht überwunden werden, wie die in die Erzählung eingewobene Orpheus-Geschichte zeigt, die zugleich die Frage nach Kunst und der Aufgabe der Kunst und des Künstlers anklingen läßt.²⁷³

Im ersten Teil der Erzählung dient der Film (ähnlich einem Traum) nicht nur der Verarbeitung der Kindheitserinnerungen des Erzählers, sondern führt auch dazu, daß der Filmsehende im positiven Sinne verändert aus dem Filmerlebnis und der Zeitreise hervorgeht. Er hat wieder seinen Platz in der Gegenwart gefunden, was sich z. B. an der Aussöhnung mit seiner Frau zeigt.

Auch sein kindliches Alter ego ist durch den gesehenen Film und die damit verbundene Zeitreise in seiner Entwicklung vorangeschritten. Zwar hat der erzählte Film ihn schmerzlich mit Verlust und Tod konfrontiert, doch war dies eine unumgängliche Erfahrung, ein Initiationserlebnis,²⁷⁴ das einen wichtigen Schritt zum Erwachsenwerden bedeutet.

²⁷² Hier handelt es sich um eine der zentralen Stellen des erzählten Films. Die junge Engländerin wird im dritten Teil des erzählten Films erschossen, obwohl der Leser im zweiten Teil erfährt, daß der Junge, der den Anschlag ausführen wird, durch das Erscheinen seines älteren Alter egos aus der Stadt verschwindet. Es bleibt die logische Frage bestehen, wer letztlich für den Tod der Frau verantwortlich ist, da die Frau auch ohne die Anwesenheit des Jungen zu Tode kommt. Auf diese Weise wird aber deutlich die Unausweichlichkeit des Schicksals, dem der Mensch unterliegt, gezeigt.

²⁷³ Für Widmer ist der Orpheus-Mythos zentral für sein Selbstverständnis als Autor: „Ich versuchte und versuche noch immer, Leben herzustellen in einer Welt, die mir vom Tod bedroht vorkam und vorkommt.“ (Widmer: *Die sechste Puppe*, S. 16)

²⁷⁴ Zum Problem der Initiation im Roman vgl. Kapitel 7.2.2.

7 Filmsehende und existierende Filme – Filmvermittelte Fremdbilder in Andreï Makines *Au temps du fleuve Amour* (1994)

Andreï Makines Roman *Au temps du fleuve Amour* (FA) beschäftigt sich mit dem Filmerlebnis und seinen Auswirkungen auf das Leben Heranwachsender. Der Ich-Erzähler Dimitri berichtet aus zwanzigjähriger Distanz heraus über Filmerlebnisse, die untrennbar mit dem Namen Jean-Paul Belmondo verknüpft sind. Doch nicht nur für ihn bedeutet dieses Filmerlebnis einen Einschnitt in seinem Leben, auch das Leben seiner beiden Freunde Samouraï und Outkine, mit denen er gemeinsam immer wieder das Kino besucht, nimmt, beeinflußt durch die Filme und ihren Star, eine neue Wendung.

Im Roman wird die Perspektive des Ich-Erzählers durchgehalten, obwohl der Erzähler auch über erstaunlich detaillierte Kenntnisse über das Innenleben seiner Freunde verfügt. An manchen Stellen des Romans macht der Erzähler kenntlich, wie er zu diesen Innensichten gelangt. Es handelt sich zumeist um die indirekte Wiedergabe von Gesprächen. Bei der Einordnung der Passagen aus dem Leben Samouraïs und Outkines ist ein weiterer, nicht zu vernachlässigender Punkt der Beruf des rückblickend erzählenden Dimitri: Als Schriftsteller, der sich im ersten Kapitel mit einer ‚Probe‘ seines Schaffens einführt, ist Dimitri darin geübt, seinen Schilderungen Anschaulichkeit und Intensität zu verleihen. Wichtig ist für den Kontext dieser Untersuchung, daß die Beurteilung der Filmsehenden ebenso wie die Beurteilung der gesehenen Filme letzten Endes immer aus der Perspektive Dimitris erfolgt, auch wenn er sich, auf der Grundlage seines in Gesprächen gewonnenen Eindrucks darum bemüht, sich in seine Freunde einzufühlen.

Das Thema der Identifikation eines jugendlichen, leicht beeinflußbaren Zuschauers mit Filmstars und ihren Filmrollen ist, wie bereits weiter oben in den Kurzanalysen gezeigt wurde, in der Literatur des 20. Jahrhunderts schon des öfteren Gegenstand von Romanen gewesen. Das Besondere an Makines Roman ist die zentrale Rolle, die Belmondos Filme im Roman einnehmen. Nicht nur beschäftigt sich der gesamte zweite Teil des Romans, der immerhin ein Drittel des Gesamtumfangs ausmacht, mit dem Filmerlebnis der Jugendlichen und den Auswirkungen der Filme auf die drei Jungen, sondern auch die übrigen Teile des Romans erschließen sich dem Leser nur unter Berücksichtigung der Schilderungen des zweiten Teils.

Das eigentlich Neue an Makines Roman aber ist der interkulturelle Kontext, in den das Filmerlebnis im Roman eingebunden wird. Dimitri, Samouraï

und Outkine sind keine Kinogänger, wie wir sie aus anderen Romanen kennen. Sie sehen die französischen Filme mit dem französischen Star Jean-Paul Belmondo in Sibirien zur Zeit des Eisernen Vorhangs. Ihre Begeisterung für Belmondo lässt sie in eine (ihrem jugendlichen Alter durchaus angemessene) naive Begeisterung ausbrechen für die ihnen fremde Welt, die fiktionalisierte Welt des Westens, in der die Filme angesiedelt sind.

Um die Frage zu klären, warum Makine existierende Filme des französischen Schauspielers Belmondo in seinem Roman verwendet, ist ein Blick auf den biographischen Kontext des Autors hilfreich.²⁷⁵ Der 1957 in Sibirien geborene Andrei Makine schreibt in französischer Sprache. In seinem Romanschaffen spielt das Aufeinandertreffen von russischer und französischer/westlicher Lebenswelt eine zentrale Rolle.²⁷⁶ Er selbst macht die schmerzliche Erfahrung eines zwischen zwei Kulturen stehenden Individuums. Häufig findet sich in Artikeln über Makine die Anekdote über seine Schwierigkeiten, in Frankreich einen Verleger zu finden, da keiner dem aus Rußland stammenden Autor glauben wollte, daß er seine Romane tatsächlich selbst auf Französisch geschrieben habe. Informationen über Makines Leben vor seiner Übersiedlung nach Frankreich im Jahre 1987 sind rar. Das wenige, was man über ihn weiß, zeigt Parallelen zum Leben seines Ich-Erzählers in seinem Roman *Le Testament français* (1995). Obwohl Makine auch in Frankreich nicht vollständig heimisch geworden ist – immer wieder kritisiert er die französische Gesellschaft in Interviews –, so kann er sich doch eine Rückkehr nach Rußland nicht vorstellen.

In einem Interview begründet Makine die Wahl Belmondos und seiner Filme wie folgt:

Partly by chance, but also because Belmondo's films were widely shown in Russia. When I was growing up, Russian films all had their propagandistic tendencies. What was so striking for us about Belmondo was that

²⁷⁵ Vgl dazu: Karl-Heinz Kasper: „Die Russen und Europa. Der Fall des Schriftstellers A. Makine.“ IN: Stelzner, Ulrich (Hg.): *Auf der Suche nach einer größeren Heimat... Sprachwechsel/Kulturwechsel in der slawischen Welt*. Jena: Collegium Europaeum Jenense, 1999 (Schriften des Collegium Europaeum Jenense, Bd. 20), S. 51-61; Udo Thelen: „Schreiben in einer anderen Sprache. Sprachauffassung und Sprach(en)verwendung bei A. Makine und M. Kundera.“ IN: *Schreiben in einer anderen Sprache. Zur Internationalität romanischer Sprachen und Literaturen* (Romanistisches Kolloquium XIII). Hrsg. v. Wolfgang Dahmen [u. a.]. Tübingen: Narr, 2000 (Tübinger Beiträge zur Linguistik, Bd. 448), S. 275-291 und Claudia Schmitt: „Sprache und Identität im interkulturellen Roman: P. Chamoiseau, M. Kundera und A. Makine.“ IN: *Sprache und Identität in frankophonen Kulturen. Frankreich Forum. Jahrbuch des Frankreichzentrums der Universität des Saarlandes. Bd. 4/2001-2002*. Hrsg. v. Manfred Schmeling u. Sandra Duhem. Opladen: Leske & Budrich, 2003, S. 173-193.

²⁷⁶ Als weiteres Beispiel sei der Roman *Confessions d'un porte-drapeau déchu* (1992) angeführt, in dem sich die Perspektiven zweier russischer Emigranten, der eine in Paris, der andere in den USA lebend, auf ihre gemeinsame Vergangenheit in Leningrad überschneiden.

he seemed totally free, operating beyond or above the political. He was very worldly, very seductive, very apolitical – for us he transcended the Cold War.²⁷⁷

Die Untersuchung des Romans *Au temps du fleuve Amour* wird sich zunächst mit der Frage beschäftigen, wie die unterschiedlichen Filmwahrnehmungen der drei Freunde aussehen. Voraussetzung für das Verständnis der individuellen Filmwahrnehmung der drei Hauptfiguren ist ein Blick auf die Lebensgeschichte des jeweiligen Jungen. Davon ausgehend sollen dann die Veränderungen im Leben der Filmsehenden gezeigt werden.

Im zweiten Teil der Untersuchung werden Belmondo und seine Filme dann als Vertreter des Westens in Rußland betrachtet.²⁷⁸ Von zentralem Interesse ist hier, welche Bilder Rußlands/Sibiriens dem Film-Frankreich entgegengesetzt werden.

7.1 Voraussetzung der Filmwahrnehmung: Das Ende der Kindheit

Makine wählt für seine drei jugendlichen Hauptfiguren ein Schicksal, das Jugendlichen in der Literatur häufiger beschieden ist. Er konfrontiert sie durch den plötzlichen Einbruch von Tod bzw. Sexualität mit der Welt der Erwachsenen. Es findet eine Art Vertreibung aus der von Naivität geprägten Kinderwelt statt. Reinhard Kuhn hat sich mit diesem Phänomen im Kapitel *Thanatos & Eros* seines Buches *Corruption in Paradise* eingehend beschäftigt:

[...] in most works the childhood world is destroyed by a not unrelated disclosure, namely by the sudden, and often simultaneous, revelation of the mysteries of sex and death. Because Thanatos and Eros have no place in the cosmogony of children and because these two gods cannot be expelled, Eden must be destroyed. The child's sudden awareness of the profound reality of death and sex [...] takes the form of a shattering encounter.²⁷⁹

Kuhn zeigt aber auch die Konsequenzen für die Protagonisten literarischer Texte, die aus dem Paradies der Kindheit durch Eros & Thanatos vertrieben wurden: „madness“, „death“, „emptiness“, „sterility“ sind die von ihm

²⁷⁷ Penguin Reading Guides. „Once upon the River Love.“ An Interview with Andreï Makine. http://www.penguinrandomhouse.com/static/rguides/us/once_upon_the_river_love.html (26.09.2002)

²⁷⁸ Makine ist nicht der einzige Autor, der sich mit der Wirkung westlicher Filme auf die russische Bevölkerung beschäftigt. Erwähnenswert ist in diesem Kontext auch der Essay „Kriegsbeute. Mit Tarzan den Westen entdecken“ des Literaturnobelpreisträgers Joseph Brodskys. Vgl. Verena Lüeken (Hg.): *Kinoerzählungen*. München, Wien: Hanser, 1995 (Edition Akzente), S. 14-33.

²⁷⁹ Reinhard Kuhn: *Corruption in Paradise. The Child in Western Literature*. Hanover, London: University Press of New England, 1982, S. 132.

konstatierten häufigsten Folgen dieser einschneidenden Erlebnisse. Doch nicht für alle müssen die Folgen negativ sein: "Even in the world of the living it is possible to find a substitute for the lost domain, and one which can even be superior."²⁸⁰

Für Makines Roman lässt sich genau dieser Umstand feststellen. Die drei jugendlichen Hauptfiguren, die durch das plötzliche Einbrechen von Gewalt, Todesgefahr und Sexualität mit den negativen Seiten des Erwachsenseins konfrontiert wurden, finden durch das Auftauchen Belmondos in Form von Kinovorstellungen eine Ersatzwelt für die ihnen verlorengegangene unschuldige Kinderwelt.

In einem ersten Schritt wird zu zeigen sein, daß jeder der drei jugendlichen Protagonisten durch ein in seiner Kindheit erlittenes Trauma zu einem Archetyp der von Kuhn beschriebenen Vertriebenen aus der Kindheit im Adoleszenzroman wird.

7.1.1 Dimitri

Dimitri befindet sich mit seinen vierzehn Jahren im Übergang zwischen Kindheit und Erwachsenenalter. Ihn beschäftigt in besonderem Maße seine Neugier auf alles, was mit Liebe zu tun hat. Die wenigen Gesprächsfetzen der Erwachsenen, die er belauschen kann, lassen ihn ratlos, aber um so neugieriger zurück.

Eines Abends wird Dimitri von einer inneren Unruhe („un malaise bizarre“, FA 61) erfaßt, die ihn dazu treibt, sich auf den Weg in die nächstgelegene Kleinstadt zu machen. Er will endlich dem ‚Geheimnis des Weiblichen‘ auf die Spur kommen, das er bis jetzt nur in Form der Natur kennengelernt hat: „Le début d'une soirée terne et tiède... Je sentais avec une telle intensité sa beauté et son attente éveillée! Dans chaque mouvement d'air la femme était présente. La nature était femme!“ (FA 64) Dimitri glaubt, daß er, wenn er die Natur der Frauen und der Liebe erkundet hat, endlich zu sich finden wird: „Il me fallait tout de suite comprendre qui j'étais. Faire quelque chose avec moi-même. Me donner une forme. Me transformer, me refondre. M'essayer. Et surtout découvrir l'amour.“ (FA 65)

In der Stadt angekommen, begibt er sich zielstrebig zum Wartesaal des Bahnhofs, von dem er weiß, daß dort eine Prostituierte auf Kunden wartet. Da er wie ein Erwachsener gekleidet ist, hinterfragt die Prostituierte nicht das Alter ihres Kunden und nimmt ihn mit zu sich. Dimitri schwankt zwischen Angst und Begierde, ohne zu wissen, was ihn eigentlich erwartet: „Et quel sens caché ont ces jambes très fortes, avec le début des cuisses pleines, et ces gros mollets serrés dans des bottes de cuir noires? Et ce corps en manteau trop léger? Qu'est-ce qui le lie à moi?“ (FA 72)

²⁸⁰ Ebd., S. 171.

Seine Unerfahrenheit („Par hasard, par crainte de ne pas faire ce qu'un homme devait faire, j'attrapai un sein, lourd, froid. Il ne répondait pas à l'étreinte des doigts. Je le relâchai, comme on repose dans l'herbe un oiseau mort.“ FA 75) und die trostlosen Umstände lassen diese erste sexuelle Erfahrung zu einer ungeheuren Enttäuschung für den Jungen werden: „La matière de l'amour était donc telle: glissante, visqueuse. Et les amants, pesants, essoufflés.“ (FA 76) Im schonungslosen Licht einer nach dem Stromausfall wieder funktionierenden Glühbirne sieht er die Prostituierte in ihrer grell geschminkten Maske aus zerlaufenem Make-up, ihren verbrauchten, dem Alkohol verfallenen Körper und weiß nicht mehr, was er empfinden soll: „Je ne savais pas si ce que j'éprouvais était peur, pitié, amour ou dégoût.“ (FA 77)

Als die Prostituierte entdeckt, daß er noch ein halbes Kind ist, ist sie zunächst entsetzt, faßt dann aber Zutrauen zu ihm, da er sie an ihre nicht mehr existierende Familie erinnert. Eine falsche Geste Dimitris, die von der Frau als erneuter sexueller Annäherungsversuch gedeutet wird, führt dazu, daß sie ihn hinauswirft.

Dimitris Erlebnisse lassen ihn so sehr an seinem (zukünftigen) Leben zweifeln, daß er sich in den Fluß stürzen will. Zwar wird er von einem Lastwagenfahrer daran gehindert, doch Dimitri fühlt sich schlagartig gealbert. Der Junge, der noch vor wenigen Tagen das Gespräch der Erwachsenen belauscht hat, um anständige Details zu hören, will jetzt nicht mehr erwachsen werden: Er will nicht das seiner Meinung nach unausweichliche Schicksal aller Erwachsenen teilen und wie ein Tier in dieser verlassenen Gegend, die seine Heimat ist, leben.

Dimitris Überzeugung, daß er durch die Ereignisse dieses Abends seine Unschuld und damit auch seine Zukunft zerstört hat, findet ihren Niederschlag in einem Traum, der um das Symbol der Zwiebel angeordnet ist. Im Inneren der Zwiebel befindet sich ein zarter, aber bereits lebensfähiger Sproß, den Dimitri zerstört, als er die Zwiebel öffnet. Gleichzeitig muß er aber erkennen, daß er nie von der Existenz dieses Sprosses erfahren hätte, ohne ihn zu zerstören.

Dimitri trägt sich weiterhin mit dem Gedanken, seinem Leben ein Ende zu setzen. Seinen Freunden, die er zufällig trifft, begegnet er distanziert: „Et je fus frappé par leur aspect campagnard et naïf. [...] je savais que je ne pourrais plus jamais revenir dans leur vie...“ (FA 95). Die Freunde erscheinen ihm sorglos und unbeschwert, all das, was er am Tag zuvor auch noch gewesen war. Dimitri wünscht sich sehnlichst, daß er wieder sein könnte wie sie. Die Liebe erscheint Dimitri nun als „horrible solitude de deux corps nus sous une ampoule d'un jaune violent.“ (FA 97)

7.1.2 Outkine

Outkine, der nach einem Unfall im Fluß – er wäre beinahe von treibenden Eisschollen zermalmt worden – verkrüppelt ist, beobachtet seine unversehrten Altersgenossen mit Neid, Verzweiflung und Resignation. Seine Einstellung zum Leben ist stark von diesem Erlebnis geprägt: für kurze Zeit befand er sich zwischen Leben und Tod, die Katastrophe schien sich für ihn in Zeitlupe zu ereignen, er hatte das Gefühl, sich selbst von außen wahrzunehmen²⁸¹, mehr noch:

Le fait que le malheur était arrivé sans hâte, au rythme de la puissance du fleuve et de l'immensité des glaces, dirigea Outkine vers une réflexion étrange et très éloignée de ses préoccupations enfantines. Il commença à douter de la réalité de tout ce qui l'entourait. À douter de la réalité elle-même [...] Ébahí, il découvrait que ce monde solide, évident, régi par les adultes qui savaient tout, s'avérait soudain fragile, improbable. Quelques centimètres de plus, quelques regards moqueurs interceptés, et vous vous retrouvez dans une tout autre dimension, dans une autre vie. Cet univers, tout à coup incertain, le terrifiait. Mais parfois, sans pouvoir l'exprimer clairement, Outkine éprouvait une vertigineuse liberté en pensant à sa découverte. [...] Et lui seul savait qu'il suffisait d'un rien pour rendre cet univers méconnaissable. (FA 148 f.)

Durch die Konfrontation mit der eigenen Sterblichkeit erkennt Outkine die Bedeutung eines einzigen Moments für ein ganzes Leben, wenn dieser Moment auch zunächst noch unscheinbar für den Betroffenen zu sein scheint. Sein Unfall entzieht Outkine schlagartig der unbeschwerlichen Gedanken- und Gefühlswelt eines Kindes, weil er mit der Zerbrechlichkeit der menschlichen Existenz konfrontiert wird.

Das hinkende Bein wird für Outkine in der Pubertät verstärkt zum Problem, da sich seine weiblichen Mitschülerinnen nicht für ihn interessieren. Outkine scheint mit dem Leben bereits abgeschlossen zu haben, bevor es für ihn eigentlich begonnen hat.

7.1.3 Samouraï

Samouraï ist nicht der wirkliche Vorname des Jungen, es wird im Roman nie erwähnt, wie er zu diesem Namen gekommen ist.²⁸² Er sagt aber viel über die Persönlichkeit des Jungen aus. Samouraï glaubt, daß es nur einen Weg zum

²⁸¹ Makine greift hier in fast schon übertriebener Deutlichkeit die geläufigen Bilder aus den Berichten von Personen, die sich bereits einmal in Todesnähe befanden, auf. Vgl. Eintrag „Todesfahrung.“ IN: *Lexikon der letzten Dinge*. Hrsg. v. Walter Beltz. Augsburg: Pattloch, 1993.

²⁸² Es bietet sich außer dem Bezug auf die japanischen Krieger noch ein Erklärungsansatz an, nämlich daß der Name auf den Titel des französischen Spielfilms *Le Samouraï* (1967, dt. *Der eiskalte Engel*) mit Alain Delon verweist.

glücklichen Leben für ihn geben kann: er will Krieger werden. Ihm schwebt ein idealisiertes Bild vom ‚gelungenen‘ Heldentod vor.

Samouraïs traumatisches Kindheitserlebnis ist, daß er als Zehnjähriger nur knapp dem Vergewaltigungsversuch mehrerer Männer entkommt, die ihn beim Baden am Fluß²⁸³ überraschen. Dieses Erlebnis von körperlicher Gewalt und Todesangst führt dazu, daß sich der Junge nicht mehr unvorbereitet einer solchen Situation ausgesetzt sehen will, denn er glaubt von nun an fest daran, daß die Welt voll von solchen Gefahren ist: „À tout moment elle pouvait vous envelopper, vous écraser contre le sol, vous casser en deux.“ (FA 138) Samouraï beginnt ein rigoroses körperliches Training, mit dem Ergebnis, daß er mit dreizehn Jahren bereits über die Kräfte eines ausgewachsenen Mannes verfügt.

Auch seine politischen Anschauungen sind von seinem Kindheitserlebnis geprägt. Sein Haß auf die Starken bringt ihn dazu, Kuba in idealisierter Weise zu sehen und die Amerikaner zu hassen. Seine Hoffnung auf ein besseres Leben in Kuba wird zerstört, als ihm ein Lehrer in seiner Schule klarmacht, daß sein Bild von Kuba einer wirklichkeitsfernen Utopie entspricht. Auch seine Vorbilder, die kubanischen Freiheitskämpfer, werden in ihrem Alltag durch wirtschaftliche Probleme bestimmt, so der Lehrer. „Il fallait imaginer les audacieux ‘barbudos’, mitraillette au poing, faire la queue pour obtenir une nouvelle paire de chaussettes!“ (FA 140)

Nach dieser Desillusionierung sieht Samouraï keine Möglichkeit mehr, die ungerechten Verhältnisse in der Welt, das Dominieren der Starken über die Schwachen, effektiv zu bekämpfen.

Die drei jugendlichen Protagonisten haben den Einbruch von Sexualität, Tod und Gewalt in ihr Leben erfahren und stehen an einem Punkt der Desillusionierung, der sie an der Existenz erstrebenswerter Lebensentwürfe zweifeln läßt. Zu diesem Zeitpunkt entdecken sie Jean-Paul Belmondo und seine (westliche) Welt.

7.2 Individuelle Filmwahrnehmung oder dreimal Belmondo

7.2.1 Belmondo als Identifikationsfigur

Makine arbeitet in *Au temps du fleuve Amour* Bezüge zu mehreren französischen Filmen ein, alle mit Jean-Paul Belmondo in der Hauptrolle. Vor allem der erste

²⁸³ Auffällig ist die Verknüpfung zwischen Natur, hier verkörpert durch den Fluß, und dem Schicksal der Hauptfiguren. Die traumatischen Kindheitserlebnisse der drei Jungen finden jeweils am Fluß statt oder enden wie im Fall Dimitris dort. Doch ist der Fluß nicht nur ein Ort negativer Erfahrungen, er ist zugleich auch Teil der positiven Naturschilderungen (vgl. Kapitel 7.2.3.1 zum ambivalenten Rußlandbild).

Film *Le Magnifique* (1973)²⁸⁴, mit dem Belmondo in Sibirien eingeführt wird, hat es den Protagonisten des Romans angetan. Ein weiterer, wenn auch nicht namentlich genannter Film, lässt sich aufgrund genauer Szenenbeschreibungen als *L'Animal* (1977)²⁸⁵ identifizieren.

Die Filme füllen bei den jugendlichen Zuschauer die Leere, die die Erlebnisse in der Realität in ihrem Leben hinterlassen haben. *Le Magnifique* sehen die Jungen siebzehnmal im Kino, und auch die übrigen Belmondo-Filme sehen sie etliche Male. Diese Zahlen gewinnen um so mehr an Bedeutung, als der Leser im Laufe des Romans erfährt, daß das Kino, das die drei Freunde besuchen, in der 37 Kilometer entfernten einzigen Stadt der Gegend liegt, die man nur zu Fuß über schneeverwehte Wege erreichen kann.

Der Grund für die Begeisterung der Jungen ist in erster Linie im Hauptdarsteller der Filme zu sehen.²⁸⁶ Auf das Phänomen Filmstar wurde bereits in Kapitel 5.2.2.1 näher eingegangen. In Erinnerung rufen möchte ich an dieser Stelle v. a. Stephen Lowrys und Helmut Kortes Studie *Der Filmstar*²⁸⁷. Über eine Darstellung grundlegender Funktionen von Filmstars als Idole, Schönheitsideale, Leitbilder und Projektionsflächen eigener Wünsche und Träume hinaus beschäftigen sich die Autoren im allgemeinen Teil ihrer Studie vor allem mit dem Starimage, seiner Entstehung, Rezeption und Wirkung, einem Feld also, das für die Analyse von Makines Roman äußerst fruchtbar ist. Wie ebenfalls in Kapitel 5.2.2.1 erwähnt, sehen Lowry/Korte Stars als ‚Kunstfiguren‘, als Zeichenagglomerat aus realer Person und Starimage, welches sich wiederum aus Leinwandimage und Privatimage zusammensetzt.²⁸⁸

Für die Jugendlichen in *Au temps du fleuve Amour* ist der erste Belmondo-Film auch die erste ‚Begegnung‘ mit Belmondo. Da sie nicht über Zeitschriften oder Magazine verfügen können, die normalerweise zusätzliche Informationen zu einem Star bereitstellen, ist ihre einzige Informationsquelle das Kino bzw. die Plakate vor dem Kino, die den jeweiligen Film bewerben. Für die Jungen gibt es keinen Unterschied zwischen der Person Belmondo und seinem Starimage, wie sie es aus dem Kino kennen. Die Begeisterung für Belmondo bezieht sich bei den Jugendlichen also auf Belmondos innerfilmisches Image, das durch „narrative Rollen, filmische Präsentation, Schauspielstil, äußere Erscheinung und persönliche Ausstrahlung“²⁸⁹ bestimmt wird.

Lowry/Korte legen Wert auf die Feststellung, daß das Bild des Stars letztlich im Kopf der (in diesem Falle jugendlichen) Zuschauer entsteht. Durch sub-

²⁸⁴ In Deutschland unter dem Titel *Belmondo – Der Teufelskerl* veröffentlicht.

²⁸⁵ In Deutschland unter dem Titel *Ein irrer Typ* veröffentlicht.

²⁸⁶ Der Frage der Faszination des Fremden ist ein separates Kapitel gewidmet (s. u.).

²⁸⁷ Vgl. Stephen Lowry/Helmut : *Der Filmstar*.

²⁸⁸ Vgl. ebd., S. 10.

²⁸⁹ Ebd., S. 21.

jektive Rezeptionsfaktoren „von der individuellen Situation und psychischen Verfassungen der Rezipienten bis hin zu sozialpsychologischen Tendenzen oder grundlegenden psychischen Mechanismen wie Identifikation, Projektion oder kognitive Fähigkeiten“²⁹⁰ wird ein Bild vom Star beim Betrachter zusammengesetzt. Ebenfalls von Bedeutung ist, wie im folgenden noch zu zeigen sein wird, der kulturelle Kontext für die Rezeption eines Stars.

Hier soll es zunächst um die einzelnen Jungen und ihre individuelle Rezeption von Belmondo gehen. Der Ich-Erzähler weist den Leser explizit darauf hin, daß die Jungen Belmondo unterschiedlich rezipieren: „Nous allions voir chacun un Belmondo différent!“ (FA 156)

Was macht diese Filme nun zu etwas so Besonderem für die Figuren des Romans? Die Handlung des Films ist eigentlich recht banal, wenn man die Kurzdarstellung des *Lexikons des internationalen Films* liest:

Ein in einer tristen Pariser Mietswohnung an der Schreibmaschine schuftender Serienautor transportiert Alltagsärger und Seelenzustände in die Figuren seiner Agentenromane, in denen er selbst als eine Art Super-James-Bond agiert. [Belmondo ist hier in einer Doppelrolle zu sehen, d. h. er spielt den frustrierten Autor F. Merlin und den Agenten Bob St. Clair. Anm. d. Vf.] Aus der Gegenüberstellung von Fantasiewelt und Alltagsrealität entwickelt sich eine temporeiche und mit Gags gespickte Agentenfilmparodie, die sich jedoch weitgehend mit der bloßen Aneinanderreichung komischer Szenen begnügt.²⁹¹

Doch die Jugendlichen sehen viel mehr in diesem Film. In der krisenhaften Zeit des Übergangs von Kindheit zu Erwachsenenalter ermöglicht ihnen der Film für eine gewisse Zeit die Flucht aus den Problemen des Alltags.

Daran, wie die filmische Präsentation im Roman geschildert wird, läßt sich ablesen, was für Dimitri und seine Freunde wichtig ist. In erster Linie interessiert sie der Plot und die Interaktion des Stars mit den anderen Akteuren, die Beschreibung der filmischen Präsentation beschränkt sich somit auf die Handlung, der Ton spielt z. B. gar keine Rolle.²⁹²

Gerade die üppige Phantasiewelt ist es, die die Jungen fasziniert. Dimitri, der nach seiner ersten Liebeserfahrung immer noch am liebsten sterben würde, fühlt sich der tristen Wirklichkeit entrissen: „C'était trop bête! Divinement bête! Absolument invraisemblable! Superbement fou! Nous n'avions pas de mots pour le dire. Il fallait tout simplement l'accepter et le vivre tel quel: Comme une existence parallèle à la nôtre.“ (FA 104)

²⁹⁰ Ebd., S. 16.

²⁹¹ *Lexikon des internationalen Films*. CD-ROM. Ausgabe 1999/2000.

²⁹² Neben der Handlung und den Figuren sind dann auch in zweiter Linie die Schauplätze relevant, wie im folgenden Kapitel noch zu zeigen sein wird.

Für ihn sind vor allem die Liebeserfahrungen des Helden, die der Film zeigt, tröstlich. Er kann wieder hoffen, daß auch sein eigenes Leben eine positive Wendung nehmen wird: „J'étais sauvé.“ (FA 108) Der Film zeigt Dimitri andere Formen der Liebe als das „je l'ai faite“, die reine Sexualität, wie er sie in seiner Umgebung kennengelernt hat. In Belmondos Filmen glaubt er die Liebe als „séduction, désir, conquête, sexe, érotisme, passion“ entdeckt zu haben (FA 133). Er gibt die Suche nach einer besonderen Liebe und damit auch die Suche nach sich selbst nicht auf. „Belmondo donnait à l'alliage que j'étais une structure, un mouvement, une silhouette personnifiée. Il rapprochait de toute sa force joyeuse le présent et le rêve. J'avais l'âge où ce rapprochement paraissait encore possible...“ (FA 229).

Für Outkine steht ein anderer Aspekt von Belmondos innerfilmischem Image im Vordergrund. Er sieht in ihm nicht den Liebhaber, sondern den Menschen, der sich von Alltagssorgen nicht unterkriegen läßt; im Falle von *Le Magnifique* handelt es sich, was Outkine in besonderem Maße anspricht, um einen Schriftsteller.

Outkine sieht durch den Film eine Perspektive, mit seiner Behinderung umzugehen. Belmondos Leben in *Le Magnifique* besteht aus zwei Hälften: Einerseits ist er der einfache Schriftsteller und

Outkine tomba amoureux de ce pauvre esclave de la machine à écrire. C'est ce Belmondo-là qui lui était proche. Celui qui montait l'escalier en gonflant péniblement ses poumons poussifs, ravagés par le tabac. Oui, cet être très vulnérable, en somme. (FA 153)

Aber andererseits erlebt der Zuschauer denselben Mann auch als Superheld. Durch seine Phantasie gelingt es der von Belmondo verkörperten Gestalt, sich eine alternative Welt zu erschaffen, in deren Zentrum er und seine Abenteuer stehen. Somit zeigt ihm sein Beruf als Schriftsteller einen (vorübergehenden) Ausweg aus der tristen Wirklichkeit. Für Outkine eröffnet das Happy End des Films „une promesse ineffable“ (FA 154). Wenn der sonst als Verlierer dastehende Schriftsteller am Ende des Films glücklich werden kann, so darf auch Outkine hoffen: „Et quand, à l'école, il montait le grand escalier, en traînant péniblement son pied, il s'imaginait cet écrivain traqué par les misères du quotidien, ce Belmondo des jours pluvieux.“ (FA 154)

In der Zeit nach Belmondos filmischem Auftauchen in Sibirien entdecken Outkines Freunde eine neue Seite an ihm. Er liest ihnen zum ersten Mal ein selbstverfaßtes Gedicht vor. Dimitri ist davon überzeugt zu wissen, wie es zu dieser Veränderung seines Freundes gekommen ist: „Mais avoue qu'il n'aurait jamais eu le courage de nous lire son poème, si on n'avait pas connu Belmondo! Il ne l'aurait même pas écrit, peut-être...“ (FA 215).

Für Samouraï ist Belmondo vorrangig ein Kämpfer. Hatte Samouraï seinen Kampf gegen jegliche Form von Ungerechtigkeit schon fast aufgeben wollen, nachdem seine Hoffnung auf ein besseres Leben in Kuba zerschlagen worden war, so sieht er bei Belmondo einen neuen Art des Kampfes:

Il vit ces exploits pour rien, cette lutte pour la lutte. Il découvrait que se battre pouvait être beau. Que le coup porté avait son élégance. Que le geste prévalait souvent le but de l'effort. Que c'était le panache qui comptait. [...] Oui, se battre tout en sachant que la victoire serait de courte durée. (FA 141 f.)

Samouraï bewundert diejenigen Charakteristiken an Belmondos Filmfiguren, die dessen typischen Stil ausmachen: eine physische wie verbale Lässigkeit, die er selbst in der aussichtslosesten Situation noch durch mit Leichtigkeit vorgetragene Schlagfertigkeit zum Ausdruck bringt.

Durch das „Auftauchen“ Belmondos verändert sich das Leben des Film sehenden Samouraï: Er versucht seinem Vorbild nachzueifern, indem er z. B. zwei betrunkenen Streithähne aus der örtlichen Kneipe hinauswirft und eloquent darüber scherzt („Ces malheureux ont oublié de payer leur soupe!“ FA 143). Wie sein Idol erntet er die Bewunderung der Anwesenden und fühlt sich wie Belmondo. Er glaubt schließlich sogar im Spiegel gewisse Ähnlichkeiten zwischen sich und Belmondo zu entdecken:

Une boucle de cheveux sombres barrant le front, un nez légèrement écrasé – trace de quelque combat inégal –, des lèvres tendues dans un pli volontaire, une mâchoire inférieure lourde, habituée aux boulets des pe-sants poings d'hommes. Il lança un clin d'œil amical à celui qui le regardait dans le miroir. Il l'avait reconnu. Il s'était reconnu... (Ebd.)

7.2.2 Belmondo als Initiationshelfer

Freese hat in seiner Studie zur Initiationsreise „die Krise der Adoleszenz als Paradigma der Konflikte unserer Tage“²⁹³ bezeichnet. Wie Kuhn stellt auch Freese fest, daß das Schicksal Heranwachsender, insbesondere die mit dem Erwachsenwerden verbundene Antithese von Unschuld und Erfahrung immer wieder von besonderem Interesse für Autoren war.

Makines Roman kann in der Tradition der Initiationsromane gesehen werden, geht allerdings über das von Freese konstatierte Muster des Initiationsro-

²⁹³ Peter Freese: *Die Initiationsreise. Studien zum jugendlichen Helden im modernen amerikanischen Roman*. Neumünster: Karl Wachholtz Verlag, 1971 (Kieler Beiträge zur Anglistik und Amerikanistik, Bd. 9).

mans hinaus. Freese definiert die Initiation zunächst allgemein als „Einführung in einen neuen bisher unzugänglichen Lebens-, Erfahrungs-, oder Glaubensbereich“²⁹⁴ unter bestimmten zeremoniellen Begleitumständen. Für den Bereich der Literatur kommt Freese zu folgender Definition der Initiation:

Die Initiation ist ein in den drei Phasen von Ausgang, Übergang und Eingang ablaufender Wandlungs- und Entwicklungsvorgang, der im innermenschlichen Bereich als Individuationsprozeß, im zwischenmenschlichen, gesellschaftlichen Bereich als Sozialisationsprozeß und im religiösen Bereich als Offenbarungsprozeß abläuft und dessen Ergebnis eine so umfassende und grundlegende existentielle Änderung ist, daß er als ein Tod des alten und eine Wiedergeburt eines neuen Menschen symbolisiert wird. Zum traditionellen Symbolinventar der Initiation, die immer über das einmalige konkrete Geschehen hinausweisende, rituelle Züge enthält, gehören die Vorstellungen von der Rückkehr in den Mutterleib zum Zwecke einer Neugeburt, vom Abstieg in die Unterwelt zum Zwecke einer Überwindung der Todesverfallenheit und von der Nachtmee Fahrt zum Zwecke der Läuterung und Erneuerung sowie – als Bild für die Schwierigkeiten der Übergangsphase – die Vorstellung vom paradoxen Durchgang. Dem Initianden, dessen Wiedergeburt äußerlich vielfach durch einen Kleiderwechsel, durch die Annahme eines neuen Namens oder durch eine Taufe verdeutlicht wird, steht nahezu immer ein Mentor oder Tutor helfend oder beratend zur Seite.²⁹⁵

Makines Helden in *Au temps du fleuve Amour* erfahren im Laufe des Romans, und hierin unterscheidet sich der Roman von Freeses Beispielen, mehrfach Initiationen. Das erste Initiationserlebnis Dimitris, der Besuch bei der Prostituierten in der benachbarten Stadt, von Dimitri als ein Versuch der Selbstfindung unternommen, führt zum Verlust der Unschuld. Makine bemüht zur Verdeutlichung dieses Umstands ein im Initiationsroman weit verbreitetes Bild, das der zweiten Geburt.²⁹⁶ Als Dimitri das Haus der Prostituierten verlassen will, muß er feststellen, daß das Gebäude durch den nächtlichen Schneefall eingeschneit worden ist. Er gräbt sich einen Tunnel an die Oberfläche der Schneedecke:

Je creusais, vrillais, nageais. Je m'agitais au milieu d'un éboulement blanc, je remontais dans son flot qui, à mesure que je m'éloignais de la maison, s'assombrissait. [...] J'ouvravis la bouche pour aspirer de rares bouffés d'air, j'avalais les jets de cristaux piquants. [...] À un moment, j'eus le sentiment d'avoir perdu la bonne direction, de ne plus avoir sens du haut et du bas. [...] Mon cœur tressaillit. J'incurvai convulsivement l'angle de mon

²⁹⁴ Ebd., S. 109.

²⁹⁵ Ebd., S. 155 f.

²⁹⁶ Vgl. auch Peter Grotzer: *Die zweite Geburt. Figuren des Jugendlichen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. 2 Bde. Zürich: Ammann, 1991.

escalade vers le haut. Je remontais vers la lumière comme un poisson qui s'élance à contre-courant, dans une chute d'eau... Avec un craquement sonore, ma tête cassait la fine couche de glace. Ébloui, j'étendais sur la surface lisse, étincelante. (FA 91 f.)

Er gewinnt durch dieses Erlebnis zwar an Reife und versteht nun auch das Verhalten und die Redeweisen der Erwachsenen seiner Umgebung besser, doch geht er aus diesem Erlebnis nicht als funktionierendes Mitglied der ihn umgebenden Gesellschaft hervor. Er fühlt sich vielmehr auf sich allein gestellt. Seine Initiationshelferin, die von ihrer Funktion nichts ahnt, da sie Dimitri für einen Erwachsenen hält, kann Dimitri nicht in die Gesellschaft einführen, obwohl oder gerade weil sie eine der charakteristischen Vertreterinnen der in sich abgeschlossenen sibirischen Gesellschaft, wie Makine sie schildert, ist.²⁹⁷ Die Initiation wird vom Ich-Erzähler als Verlust empfunden, den er wieder rückgängig machen will. Das Leben der Prostituierten zeigt Dimitri die Trostlosigkeit der Erwachsenenwelt, einer Welt der er nicht angehören will.

Durch Belmondo und seine Filme findet Dimitris zweite Initiation statt, als er zum ersten Mal im Kino mit dieser anderen Welt, der Welt des fiktionalisierten Westens konfrontiert wird. Der Kinobesuch wird zum auslösenden Moment innerer Veränderungen Dimitris. Diese Vorgänge finden ein Abbild in Dimitris Initiationstreise.²⁹⁸ Diese für den Initiationsroman typische Metapher ist nach Freese

[...] ein nach außen projizierter innerer Ablauf, ein als reale Reise gestalteter Initiationsvorgang, bei dem die Stufen von Aus-, Über-, und Eingang als Aufbruch, Aufenthalt in der Fremde und Rückkehr verdeutlicht und die Phasen des innermenschlichen Geschehens als die Stationen einer geographisch lokalisierbaren Reiseroute verwirklicht werden.²⁹⁹

Bei Makine nimmt die Reise ihren ungewollten Ausgang, als Dimitri und seine beiden Freunde nach einem ihrer regelmäßigen Kinobesuche in einem abgestellten Eisenbahnwaggon schlafen, wie sie es schon oft getan haben, wenn ihnen der lange Rückweg am Abend nach der Filmvorstellung zu beschwerlich war. Als sie erwachen, müssen sie feststellen, daß ihr Wagen während der Nacht losgefahren ist. Sie sind unterwegs zum äußersten östlichen Ende des sowjetischen Reiches.

²⁹⁷ Siehe dazu in Kapitel 7.2.3.2.2 die Deutung der Prostituierten als Metapher für Rußland.

²⁹⁸ An dieser Reise nehmen zwar auch seine beiden Freunde teil, doch da der Ich-Erzähler nur Innensicht in seine eigenen innermenschlichen Vorgänge ermöglicht, erfährt der Leser nicht, ob Samouraï und Outkine die Reise als vergleichbares Schwellenerlebnis empfunden haben.

²⁹⁹ Freese: *Die Initiationstreise*, S. 157.

Diese Erkenntnis führt bei den Jungen zunächst zu Panik, die jedoch schnell Begeisterung weicht: endlich erleben auch sie ein Abenteuer. Da ihrer Meinung nach nur Belmondo dazu in der Lage wäre, aus dem fahrenden Zug in die eisige unbekannte Wildnis zu springen, schlafen sie weiter und freuen sich auf die kommenden Ereignisse:

Nous nous endormîmes en imaginant tous les trois la même scène: Belmondo pousse la porte du wagon, scrute la nuit glacée qui défile à toute vitesse dans le tourbillon de la poudre neigeuse et, pendant appui sur le marchepied, il se jette dans l'ombre épaisse de la taïga... (FA 173).

Nach ihrer Ankunft in der ungenannten Hafenstadt am Pazifischen Ozean ist für die Jungen alles anders als in ihrer Heimat, die Nähe zum Westen ist für sie ein subjektiver Eindruck, der sich z. B. in den vielen fremden Sprachen, die man im Hafenviertel hören kann, manifestiert. Gestärkt durch ihr Wissen um Belmondo und seine Welt nehmen sie in der fremden Umgebung die Persönlichkeiten an, zu denen sie sich als Erwachsene entwickeln wollen: „Nous n'étions plus nous-mêmes! Nous étions nos doubles de rêve: Amant, Guerrier, Poète.“ (FA 178)

Für einen Tag leben sie, als wäre Belmondos Welt wirklich und sie könnten Teil dieser Welt sein. So ernähren sie sich nicht von einem einfachen Laib Brot, sondern gehen in ein Restaurant. „Les serveurs nous regardèrent d'un air indécis, se demandant sans doute s'il fallait nous mettre à la porte ou nous tolérer.“ (FA 180) Die Jungen verhalten sich so, wie sie es aus den Filmen kennen und plaudern weltgewandt über ihren Freund Belmondo und seine Abenteuer. Sie werden nicht des Restaurants verwiesen, und das Verhalten der Gäste an den Nachbartischen zeigt an, daß man die drei Jungen ernst nimmt. „L'effet fut rétentissant. [...] Samouraï, se rejetant sur le dossier de sa chaise, se mit à regard perdu dans le lointain d'un rêve. De là, Belmondo nous envoyait son sourire chaleureux...“ (FA 181).

Am Ende eines ereignisreichen Tages machen sie sich auf den Rückweg mit der transsibirischen Eisenbahn. Die Reise wirkt zunächst ernüchternd auf den Ich-Erzähler, da er in den Waggons dritter Klasse wieder mit der unausweichlichen alltäglichen Welt konfrontiert wird. Doch er macht sich (wie sich später herausstellen wird allerdings nur im Traum) auf den Weg durch den Zug und gelangt schließlich in den Schlafwagen. Hier wird seine Aufmerksamkeit längere Zeit von einer Reisenden aus dem Westen gefesselt, die starke Ähnlichkeit mit den Heldinnen in den französischen Filmen hat. In der sich an diese Begegnung anschließenden Szene bedient sich Makine eines typischen Bildes aus dem Bilderreservoir der Initiationsreise, denn:

Auf der Reise werden die Schwierigkeiten des Heranwachsenden als die Überwindungen gefahrvoller Brücken, die Durchfahrt durch dunkle Tunnel, die Überquerungen von Gewässern oder die Durchschreitungen sich öffnender Türen realisiert.³⁰⁰

Makine hat diese für die Gattung des Initiationsromans typischen Bilder in folgender Passage umgesetzt:

C'est alors que le train ralentit sa course et, s'engageant sur un interminable pont, avança pesamment sur des rails devenus plus sonores. Dénormes croisillons d'acier se mirent à défiler derrière la fenêtre. Je me précipitai vers la porte de sortie, j'attrapai la poignée en la poussant avec force. La puissance du souffle et la profondeur de l'abîme noir sous mes pieds me repoussèrent en arrière. Nous traversons le fleuve Amour. (FA 186 f.)

Belmondo kann zwar als Mentor Dimitri und seinen Freunden den Zugang zu einer von ihnen nicht bekannten, ja nicht einmal vermuteten Welt bieten, doch bleibt fraglich, ob diese Initiation wirklich zu einem Abschluß kommt. Der Westen, wie die Jungen ihn in den Belmondo-Filmen kennengelernt, ist ein fiktionalisiertes Abbild und muß somit in der Wirklichkeit ein unerreichbares Traumland für die drei Freunde bleiben.

Über das weitere Schicksal von Dimitri und Outkine erfährt der Leser, daß beide als Exilanten im Ausland leben, ohne aber ihre Heimat wirklich vergessen und sich in der von ihnen gewählten Kultur verankern zu können. Die alte Heimat und der kapitalistische Westen bleiben als zwei getrennte, unvereinbare Welten für die Protagonisten bestehen. Es handelt sich mehr um eine „Denition“³⁰¹ als um eine Initiation, da aus den Heranwachsenden keine funktionierenden Mitglieder einer bestehenden Gesellschaft entstehen, sondern drei auf sich allein gestellte Individuen, die ausschließliche Zugehörigkeit nur im kleinen, persönlichen Rahmen (z. B. Freundschaften) empfinden.

7.2.3 Belmondo als Kulturvermittler

7.2.3.1 AUSGANGSPUNKT: EIN AMBIVALENTES RUßLANDBILD

Genau wie die Entwicklung der Protagonisten nur durch die Darstellung ihrer Kindheit verständlich wird, so erklärt sich das Bild vom Westen (d. h. hier insbesondere das Bild von Frankreich) im Roman nur, indem man das Rußlandbild vor dem Kontakt mit der französischen Kultur durch die Belmondo-Filme betrachtet.

³⁰⁰ Ebd., S. 168.

³⁰¹ Denition als verpaßte, verweigerte oder mißlungene Initiation. Vgl. ebd., S. 174.

Der Erzähler vermittelt den Eindruck, daß seine Heimat von zwei Bereichen dominiert wird. Ein Bereich ist die Natur, von der er als einem Überbleibsel eines vorzivilisatorischen Zustands berichtet. Die Natur dieser Gegend des ewigen Winters ist eine Welt von überraschender und anrührender Schönheit und Harmonie, diese Einschätzung des Erzählers schlägt sich in seinen Beschreibungen nieder. Er schwärmt von „le calme infini“, „cette plaine noyée dans le soleil“, „la sérénité de la nature“ (FA 28), „l'odeur chaude de la résine de cèdre“ (FA 30).

Dieser positiv geschilderten Natur, auch wenn sie gegenüber den Menschen durchaus grausam und feindlich sein kann, setzt er die gesellschaftliche Realität Sibiriens in seiner Jugendzeit entgegen. Das Leben der Menschen wird durch das allgegenwärtige politische Regime bestimmt, das als menschenzerstörend geschildert wird. Bereits zu Anfang des Romans versucht der Ich-Erzähler die komplexe Entwicklung, die zu diesem negativen Zustand geführt hat, nachzuzeichnen. Die Geschichte des Landes ist geprägt von Kriegen, die kaum mehr einer der Bewohner des Reichen auseinanderhalten kann:

Dès le début du siècle, l'histoire, tel un redoutable balancier, s'est mis à balayer l'Empire par son va-et-vient titanique. Les hommes partaient, les femmes s'habillaient en noir. Le balancier mesurait le temps: la guerre contre le Japon; la guerre contre l'Allemagne; la Révolution; la guerre civile... Et, de nouveau, mais dans l'ordre inversé: la guerre contre les Allemands; la guerre contre les Japonais. (FA 22)

Auch die direkte Umgebung der Jugendlichen zeigt Spuren dieser menschenfeindlichen Geschichte: die Überreste einer während der Revolution gesprengten Kirche oder die fingerdicken Nägel in den Stämmen der Kiefern, die zu allen Zeiten der Geschichte des Landes zur Hinrichtung von Feinden gedient haben. Auch die menschenverachtenden Aspekte der Gegenwart sind durch ein Straflager präsent, wenn auch niemand Genaues über die Menschen im Lager und ihre Lebensumstände weiß.

Diesem Hintergrund entsprechend werden die Bewohner dieser Gegend als ein resignativer Menschenschlag, ohne viel Freude am Leben geschildert. Die Lebensperspektiven sind begrenzt, insbesondere empfindet dies die junge Generation, vertreten durch die drei Zentralfiguren des Romans so. Die Welt des Ich-Erzählers und seiner Freunde wird bestimmt durch die Taiga, das Gold und das Straflager, das als „Schattenreich“ bezeichnet wird. Die Berufsaussichten, die sich aus dieser Situation ergeben, sind begrenzt: man kann nur Holzfäller, Goldsucher oder Lageraufseher werden. „Nous n'imaginions même pas que notre avenir pourrait se déployer au-delà de ces trois éléments premiers.“ (FA 25)

Der Alkoholismus ist allgegenwärtig. Viele ertragen nur so die harten und perspektiveloßen Lebensbedingungen. Auch der Liebe kommt in dieser Welt kaum eine Bedeutung zu, sie existiert bei einem Teil der weiblichen Bevölkerung als Sehnsucht nach einem schon lange durch gewaltsame Umstände verschwundenen Mann oder aber als reine Sexualität:

La beauté était la moindre des préoccupations dans le pays où nous sommes nés, Outkine, moi et les autres. [...] L'amour aussi s'enracinait mal dans cette contrée austère. Aimer pour aimer a été, je crois, tout simplement oublié – atrophié dans la saignée de la guerre, étranglé par les barbelés du camp tout proche, glacé par le souffle arctique. (FA 17)

Dieser vom Erzähler dargestellten Erlebniswelt steht die staatliche Propaganda im Medium Film diametral entgegen. In Wochenschauen oder auch in russischen Kinofilmen inszeniert das politische Regime sich selbst und seine Ideologie. Die Themen, denen sich die Kinobesucher bei jeder Wochenschau ausgesetzt sehen, sind immer dieselben:

Nous avons vu d'abord la splendeur impériale de quelque sale du Kremlin où un vieillard en costume noir accrochait à la poitrine d'un autre vieillard une décoration. [...] Ensuite, on vit apparaître une femme en petite robe de satin à pois qui, avec une vélocité de gestes inimaginable, s'affirmait au milieu de centaines de bobines tournant à toute vitesse. Elle interrompait son travail un instant, juste pour déclarer d'un ton strident: Je conduis actuellement cent vingt métiers. Mais pour célébrer le parti, je m'engage solennellement à passer à cent cinquante métiers! (FA 105)

Diese Filme, die sich als Dokumentation der alltäglichen Ereignisse in Rußland präsentieren und damit einen Anspruch auf Darstellung von Wirklichkeit erheben, werden von den Zuschauern als Fiktion durchschaut. Auch Dimitri glaubt nicht an das, was ihm die Bilder suggerieren wollen. So tituliert er z. B. die Arbeiterin „cette recordwoman de tissage“ (FA 106). Aber auch die anderen Zuschauer sind an diesen schönfärberischen Darstellungen des sozialistischen Alltags nicht interessiert.

Als in einer anderen Wochenschau in pathetischen Worten der Weltraumspaziergang eines russischen Kosmonauten kommentiert wird, sind die Zuschauer, die auf den Beginn des Belmondo-Films warten, alles andere als anständig und stolz auf ihre Nation:

Quand le cosmonaute somnambulique se mit à plonger la tête dans la porte du vaisseau et que la voix *off* déclara que cette sortie dans l'espace démontrait la supériorité incontestable du socialisme, on entendit l'exclamation furieuse d'un spectateur excédé: - Mais vas-y, nom de Dieu! Entre! (FA 159 f.)

7.2.3.2 DIE DARSTELLUNG DER WESTLICHEN WELT IM FILM

7.2.3.2.1 Identifikationspotential für das sibirische Kinopublikum

Nicht nur Dimitri und seine Freunde sind fasziniert von Belmondo und seiner Filmwelt: „[...] tout le monde ne parle que de ça.“ (FA 128) Der Erzähler geht sogar so weit, von einer „[...] belmondomanie qui n'avait rien d'un entichement passager pour quelque comédie italienne ou d'une passion fugace pour un western hollywoodien“ (FA 123) zu sprechen.³⁰² Bereits im Zusammenhang mit der Schilderung des ersten Belmondo-Kinoerlebnisses stellt der Ich-Erzähler eine Reihe von Spekulationen an, warum Belmondo in Sibirien zum Massenphänomen wird. Seine Argumente beziehen sich auf drei Faktoren der Belmondo-Filme: a) Belmondo selbst bzw. sein innerfilmisches Image, b) die phantastischen Geschichten, die in den Filmen erzählt werden und c) die Handlungsorte der Filme, die eine Welt zeigen, die so ganz anders ist als die Umwelt der Kinozuschauer. Diese drei Ursachen der „épidémie belmondophile“ (FA 123) sind nicht klar voneinander zu trennen, vielmehr wird der Effekt auf die Zuschauer durch das Zusammenspiel der drei Faktoren erreicht.

Belmondo spricht die Bevölkerung dieser entlegenen Gegend zunächst durch sein Äußeres an: Dimitri konstatiert eine auffallende Ähnlichkeit zwischen Belmondo und den männlichen Bewohnern der Gegend bzw. ihrem Selbstbild: „un nez aplati, victime de quelque bagarre, sans doute... Un dessin de lèvres volontaire, un sourire légèrement carnivore. Une mâchoire inférieure puissante, massive. Et cet œil brun, vif...“ (FA 126)

Nicht nur für die Jungen wird Belmondo somit zur Identifikationsfigur, auch den erwachsenen Zuschauern ermöglicht er die Flucht in eine unvorstellbare Welt. Er spricht sie in ihren Bedürfnissen an, im Gegensatz zu den Bildern in der russischen Wochenschau: „Il ne nous abandonnait pas au seuil de quelque luxueux palace, mais grâce au va-et-vient entre ses rêves et son quotidien, il se retrouvait toujours à côté de nous.“ (FA 128)

Seine Unternehmungen sind immer Selbstzweck, nicht von Nützlichkeit und Logik bestimmt. Auch dadurch steht seine Welt im Gegensatz zum russi-

³⁰² Der Erzähler beschreibt ausführlich die ungewöhnlichen Reaktionen der Zuschauer nach der Vorstellung eines Belmondo-Films: „D'habitude, la foule de spectateurs se dispersait vite après la séance du soir. On était pressé de plonger dans une ruelle noire, de rentrer, de se mettre au lit. Cette fois, tout était différent. Les gens sortaient lentement, d'un pas somnambulique, un sourire lointain aux lèvres. Se déversant sur un petit terrain vague derrière le cinéma, ils passèrent un moment à piétiner sur place, aveuglés, assourdis. Enivrés. Leurs sourires se rencontraient. Les inconnus formaient des couples et des cercles inhabituels, éphémères, comme dans une danse très lente, agréablement désordonnée.“ (FA 109 f.)

schen Alltag, wie ihn die Doktrin als Ideal entwirft. „Le monde dans lequel nous vivions reposait sur la finalité écrasante de l'avenir radieux.“ (FA 129) Der Realität von Planwirtschaft und Internierungslager steht bei Belmondo ein willkürliches, phantasievolles, wenn auch letzten Endes nur phantastisches Heldenamt gegenüber. So begeistert sich das Publikum z. B. für „[...] l'éclat des muscles qui ne se préoccupaient pas des records de productivité à battre.“ (FA 122)

Zudem, so argumentiert der Ich-Erzähler, kommt Belmondo zum richtigen Zeitpunkt für die Menschen in Sibirien: „Il arriva au moment où la coupure entre l'avenir promis et notre présent était prête à nous rendre irrémédiablement schizophrènes.“ (FA 130) Belmondo und seine Filme werden zur Fluchtmöglichkeit vor der Realität, eine Alternative zu: „[...] la vodka comme seul moyen de combattre la rupture schizophrène entre l'avenir et le présent.“ (FA 131)

Besondere Begeisterung beim Publikum löst der zweite Belmondo-Film aus, da Belmondo es ihnen hier erlaubt, einmal die ‚wirklichen‘ Abläufe hinter den Kulissen zu verstehen. Belmondo versucht in diesem Film (*L'Animal*) eine junge Frau aus einem brennenden Hochhaus zu retten, doch plötzlich ist alles anders, als es auf den ersten Blick scheint: „La caméra décrivit un vertigineux zigzag et nous vîmes l'immeuble étalé à plat, sur le plancher d'un plateau de tournage. Et Belmondo qui se mettait de bout en époussetant sa cape...“ (FA 160).

Die Zuschauer honorieren, daß Belmondo ihnen in seiner Rolle als Stuntman in diesem Film Einblicke in die Geheimnisse und Tricks des Filmemachens gewährt. Statt dadurch sein Superheldenimage zu verlieren, wird er zum Freund und Vertrauten, zu einem der ihren. „Sa confiance en nous était donc sans bornes!“ (FA 161) Damit unterscheidet sich Belmondos Welt wiederum grundlegend von der täglich erfahrenen Umwelt der Zuschauer. Die Vertreter des politischen Regimes, unter dem sie leben, lassen sich weder hinter die Kulissen sehen, noch gestehen sie Schwächen und Fehler ein. Die Wochenschauen werden, wie bereits weiter oben ausgeführt, von den Zuschauern als Farce empfunden. Sie fühlen sich getäuscht und von den Regierenden unterschätzt.

Belmondo wird für sie zum Repräsentanten eines überhöhten und verklärten mythischen Westens. Der Erzähler läßt offen, inwieweit die Menschen wirklich an die Existenz einer solchen Welt glauben. Ob es sich nur um eine für die Dauer des Kinobesuchs funktionierende Realitätsflucht handelt oder um einen ernsthaften Glauben der Menschen an eine in der Realität erreichbare bessere Welt, wird nur für den Erzähler und seinen Freund Outkine dargestellt.

Belmondos Rolle als Stuntman („Oui, une métaphore en chair et en os. Cascadeur! Héros dont le courage serait toujours attribué à quelqu'un d'autre.“ FA 162) zeigt ihn in einer weiteren Lieblingsszene des Publikums: Der Held muß hier immer wieder eine Treppe hinabstürzen und sieht dabei immer mitgenommener aus. Er rappelt sich aber nach jedem Sturz auf mit den Worten:

„Non, je n'ai pas encore fumé mon dernier cigare!“ (FA 163) Dieser Satz scheint den Zuschauern wie gemacht für die Umschreibung ihrer Lebenssituation:

Et ils ne trouvaient pas un mot juste pour expliquer que même après dix ans de camps on pouvait essayer de refaire sa vie. Que, même veuve depuis la guerre, on pouvait encore espérer. Que même dans ce fin fond sibérien le printemps existait et que cette année, sans faute, ce serait un printemps plein de bonheur et de rencontres heureuses. – Non, je n'ai pas encore fumé mon dernier cigare! L'expression fut trouvée. Et Dieu seul sait combien d'habitants de Nerloug, dans les moments les plus noirs de la vie, ont formulé mentalement cette réplique en se jetant à eux-mêmes un clin d'œil d'encouragement. (FA 163)

Das Kino zeigt noch weitere Filme mit Belmondo, was für Dimitri bedeutet: „Ainsi la fin du monde n'eut pas lieu.“ (FA 165); Und so wie er empfinden viele. Belmondos Gesicht auf den Kinoplakaten am Kino „L'Octobre rouge“ wird zu einer festen Größe zwischen der Kaserne der Miliz und der Fabrik, die Stacheldraht für die Gefangenengelager Ostsibiriens herstellt. Dimitri hat den Eindruck, daß sich seine Umwelt unter dem Einfluß Belmondos verändert hat. Die Menschen lachen mehr, es gibt weniger Schlägereien, wenn er auch eingestehen muß, daß er in seiner jugendlichen Begeisterung die Wirkung Belmondos vielleicht etwas glorifiziert. „Dans notre éblouissement amoureux, nous expliquions tous les changements par sa présence.“ (FA 167)

Als Beispiel für eine einschneidende Veränderung führt er seine Lehrerin und ihren neuen Verehrer an. Interessanterweise nutzt der Erzähler diese Nebenhandlung dazu, dem Leser zu verdeutlichen, daß die Jugendlichen (Dimitri, Outkine und Samouraï) den Film anders sehen als die Erwachsenen. Die Jungen nehmen jedes Wort ihres Helden für bare Münze und bemerken nicht die Ironie in seinen Äußerungen. Eine Szene zeigt dies besonders deutlich:

Dans cette scène, la ravissante compagne de Belmondo, vêtue d'un ombre de soutien-gorge et d'une trace de cache-sexe, arrachait la nappe en faisant tomber de la table un énorme vase avec un bouquet somptueux. Et, dans un élan sauvage, elle proposait à notre héros de célébrer leur messe charnelle sur cette table rase. (FA 170)

Die Jungen sind davon überzeugt, daß es ein Zeichen der Männlichkeit des Helden ist, daß er das Angebot der Frau mit folgenden Worten ablehnt:

Sur la table? Et pourquoi pas debout dans un hamac? Ou sur des skis? Et quel devait être notre amour et aussi notre confiance pour que cette hypothèse ait été prise tout à fait au sérieux! Oui, nous y avions cru dur comme fer à cette performance érotique purement occidentale. (FA 171)

An dem Abend, als Dimitris Lehrerin durch Zufall im Kino ihren späteren Verehrer trifft, wird der Belmondo-Film mit oben beschriebener Szene gezeigt. Doch die beiden Erwachsenen reagieren anders auf Belmondos Antwort. Für sie besteht kein Zweifel daran, daß es sich hierbei nur um einen Scherz des Protagonisten des Films handeln kann.

C'était vraiment trop bête! Merveilleusement bête! Ahurissant! Le capitaine se mit à rire à gorge déployée. La directrice, ne parvenant plus à lutter contre le rire en ébullition, le suivit en appliquant sur ses lèvres un mouchoir aux bords de dentelle... (FA 225)

7.2.3.2.2 Dimitris Bild vom Westen

Dimitris Bild vom Westen – und das bedeutet insbesondere seine Vorstellung von den so ganz anderen Formen der Liebe – lässt sich nicht ausschließlich durch die Belmondo-Filme erklären, die er gesehen hat. Die Filme zeigen die Frauen im Westen in einer Art, die sie zum idealen Objekt von Dimitris Pubertätsphantasien werden lassen. Hier sieht er Frauen auf eine Weise, wie er sie bis jetzt noch nicht gesehen hat. Die Frauen tragen z. B. kurze Röcke oder sind sogar noch leichter bekleidet.³⁰³

Im Nachhinein politisiert der Erzähler zwar das Kinoerlebnis, doch bleibt fraglich, ob der Held als Jugendlicher bereits diese Gedanken hegte, oder ob es einfach nur die schönen Beine waren, die ihn fesselten:

Ces jambes démontraient avec une rare persuasion, mais sans vouloir convertir qui que ce soit, la possibilité d'une existence sans Kremlin, sans métiers à tisser et autres performances de l'émulation socialiste. Des cuisses souverainement apolitiques. Sereinement amorales. Des cuisses en dehors de l'Histoire. À l'écart de toute idéologie. Sans aucune arrière-pensée utilitaire. (FA 107)

Ebenfalls eine bedeutende Rolle für seine Vorstellungen von der Fremde spielt für Dimitri aber auch die Literatur, insbesondere die französische. Sein Interesse an westlicher Literatur erwacht erst, nachdem er als Filmsehender mit dem Westen konfrontiert worden ist.

Zur Kulturvermittlerin in Sachen Literatur wird Olga, eine russische Adlige, die 1914 als kleines Mädchen zuletzt in Paris gewesen ist. Wiederum erhalten

³⁰³ Im Vergleich dazu erinnert sich der Erzähler an einen beispielhaften russischen Liebesfilm: „C'était elle et lui. Un sentier au milieu des champs de seigle, au soir. Ils marchent en silence, artistiquement timides, en émettant de temps en temps des soupirs éloquent. Le moment décisif approche. La salle se fige, se tasse, en attente de quelque logique enlacement. Le jeune kolkhozien enlève sa casquette, fait un large circulaire et déclare: Macha, le seigle, cette année, je parie qu'on en prendra douze quintaux par hectare! Un râle de frustration avait secoué l'obscurité de la salle...“ (FA 131 f.)

die Jungen nur ein verzerrtes Bild vom Westen. Olgas verklärende Sicht auf ihre Kindheitserlebnisse in Paris und auch die Auszüge aus französischer Literatur, die sie ihnen vorliest, zeichnen das Bild einer längst untergegangenen Zeit und Gesellschaft.

Dimitri, geprägt durch seine pubertäre Fixierung auf das Thema Liebe, sucht in der Literatur in erster Linie die Bestätigung für seine Annahme, daß das Leben und vor allem die Liebe im Westen eher seinen Vorstellungen entspricht als das, was er in seiner nächsten Umgebung kennengelernt hat. Als Heranwachsender hat er Probleme, zwischen Fiktion und Wirklichkeit zu unterscheiden. Für ihn wird die Literatur ebenso wie der Film zum Dokument für die Existenz einer anderen, besseren Wirklichkeit. Olga wird von ihm als eine ebenso verlässliche Quelle für das wahre Leben im Westen verstanden wie Belmondo.

J'étais quelqu'un qui savait déjà, grâce à la bibliothèque d'Olga, que les châtelaines féodales avaient un corsage long comme celui de la malheureuse Emma. Que les épaules d'une odalisque au bain étaient recouvertes d'une couleur ambrée... Et qu'il fallait être un vrai goujat, comme ce hobereau chez Maupassant, pour demander à l'hôtelière de préparer un lit à midi, divulguant ainsi ses intentions à l'égard de sa jeune épouse cramoisie... Instruit par Musset, je savais que les amoureux romantiques choisissent toujours une matinée froide et ensoleillée de décembre pour se séparer à jamais [...]. (FA 228)

Der Vergleich zwischen westlichen und östlichen Gegebenheiten muß somit zum Nachteil der östlichen Welt ausfallen. Die „finesse voluptueuse“ und die „inimaginable complexité sentimentale de l'Occident“ (FA 198) nehmen Dimitri gefangen. Dimitri phantasiert vom Westen als „un Occident voluptueux, un royaume d'inimaginables perversions sensuelles, de fioritures érotiques raffinées, d'enchevêtrements affectifs capricieux...“ (FA 199).

Jetzt sieht Dimitri auch seine Erlebnisse mit der Prostituierten in einem anderen Licht: Sie waren nur der Auftakt für seine zukünftigen sexuellen Eroberungen. Hat er nach seinem ersten Besuch bei der Prostituierten die Tragödie ihres Schicksals wenigstens ansatzweise verstanden, so ist Dimitris Sicht auf diese Frau jetzt eine entmenschlichte, rein sexualisierte.

Je les voyais déjà arriver, mes amoureuses futures: tantôt en belles espiennes aux chairs robustes et bronzées, promettant de torrides corps à corps sur le sable chaud de l'océan, tantôt en séductrices langoureuses aux charmes décadents et pervers... La femme rousse devenait la matière de ces fantasmes – cette argile de chair, ce magma corporel que je voulais anonyme. Je n'avais besoin que de sa pesanteur physique, du poids de ses seins, de la lourdeur de ses cuisses, du chaud volume de ses hanches.

C'est cette masse que je sculptais indéfiniment en lui imprimant la forme de mes rêves d'Occident. (FA 200 f.)

Der Ich-Erzähler bedient sich bei der Schilderung seiner Jugendphantasien wiederholt einer Sprache (z. B. „sculpture amoureuse“, FA 201), die an den Pygmalion-Stoff erinnert. Der Körper der Prostituierten, der einzige weibliche Körper, den Dimitri erkundet hat, wird zur Projektionsfläche für seine von Film und Literatur geprägten Vorstellungen von Frauen und der Liebe. Doch Phantasien allein genügen Dimitri nicht:

Bizarrement, plus le corps de la prostituée rousse s'estompait plus je ressentais la nécessité de revenir la voir, de refaire cette première expérience, mais avec un regard tout neuf. [...] Posséder ce grand corps fané en puisant sa matière première de sensations que j'allais par la suite affiner. Utiliser son abondance facile en attendant l'Occident. (FA 201 f.)

Er will die Frau noch ein letztes Mal aufsuchen, um dann seiner ehemaligen Heimat den Rücken zu kehren. Die russische Prostituierte wird für Dimitri zur „femme rousse“ (FA 204) im allgemeinen, mehr noch, diese Frau wird für ihn zum Symbol Rußlands.

Auf dem Weg zu der Prostituierten malt sich der stark alkoholisierte Dimitri bereits die Erlebnisse des Abends aus, inspiriert von literarischen Quellen: „Oui, il me fallait mépriser ce grand corps amorphe, l'humilier, lui imposer ma force dédaigneuse.“ (FA 204) Auch das Land, das Dimitri verachtet, seit er glaubt, eine bessere Welt kennengelernt zu haben, bleibt für ihn gestaltlos. Noch steht er in keinerlei Beziehung zu dieser Frau oder seiner eigentlichen Heimat. Durch seine kurze Reise an den Pazifik und seine Film- und Literaturerlebnisse glaubt er, das Leben zu kennen und in seinem Denken und Fühlen verwestlicht zu sein: „[...] j'étais un Occidental!“ (FA 205) Als er am Haus der Frau ankommt, hört er sie ein Lied singen. Durch den Klang ihrer Stimme vergibt er sein ursprüngliches Ansinnen:

Je n'écoulais que la voix. Et je ne comprenais plus rien! [...] La voix qui s'écoulait sous le ciel, surgissant de cette ombre violette à mes pieds, semblait mystérieusement relier le silence limpide du soir et nos deux présences, si proches et si différentes. Et plus je m'imprégnais de cette secrète harmonie, plus mes rêves fébriles me paraissaient insignifiants. (FA 208 f.)

Er erlebt noch einmal den Widerstreit der beiden unterschiedlichen Welten in sich: das resignative, fatalistische Denken des Ostens und das selbstbewußte, aber auch Ich-zentrierte Denken des Westens. Für einen Moment gibt es diesen Konflikt in seinem Inneren nicht mehr. Dimitri sieht die Prostituierte und Ruß-

land, die spätestens in diesem Moment ineinander aufgehen, mit anderen Augen. Er sieht deutlich das Leid, die vergebliche Sehnsucht nach einer besseren Welt, aber auch die Schönheit der Natur, selbst im Häßlichen.

[...] cette femme au grand corps flétri, au visage usé par les regards de tous les hommes qui s'étaient débattus sur son ventre, cette femme avec son éternelle attente d'un train pour nulle part, avec ses photos aux bords ouvragés, avec ses larmes avinées... Elle était tout cela. Elle était tout autre. La voix qui s'élevait vers les frémissements de la première étoile. La plaine blanche qui se tapissait de la transparence bleutée de la nuit. La senteur de la fumée du feu ravivé. Et ces immenses yeux emplissant toute la profondeur du ciel. (FA 210)

An dieser Stelle wird klar, daß Dimitri immer ein Suchender bleiben wird, der nicht in einer der beiden Gesellschaften, der westlichen oder der östlichen, vollständig aufgehen kann.

Als Dimitri die Nachricht vom Selbstmord der Prostituierten erhält, wird sie zur Ursache für Dimitris endgültigen Bruch mit seinem früheren Leben.

7.2.4 Der ‚wirkliche‘ Westen

Dimitri und seine beiden Freunde, so erfährt der Leser in Teil IV des Romans, verlassen Rußland. Doch alle drei setzen sich für ihr Land auch außerhalb der Landesgrenzen ein.³⁰⁴ Zwar sind sie zu Heimatlosen geworden, was letztlich auf die Einwirkung der westlichen Kultur zurückzuführen ist, doch wird dieses Schicksal vom Ich-Erzähler nicht beklagt. Auch daß sich ihre Erwartungen vom mythischen Westen Belmondos nicht bewahrheitet haben, sieht der Ich-Erzähler nicht als Betrug oder gar Verrat an. Noch bevor Dimitri sein Land verläßt, ist er sich bewußt, daß es Belmondos Westen nicht geben kann.

Eine Zwischenstation auf seinem Weg Richtung Westen ist seine dreijährige Ausbildung an einer Leningrader Filmhochschule. Dimitri und sein Freund Outkine, der ihn einmal in Leningrad besucht, sind erwachsen geworden. Sie erkennen nun mit Entsetzen die wahre Situation in ihrem Land. Ihre Sicht auf Belmondo wandelt sich dadurch, doch bleibt er weiterhin für sie positiv besetzt:

³⁰⁴ „Nous avons passé plusieurs années de notre vie, Outkine, moi et tant d'autres, à nous agiter autour de ce disque embrouillé dans les barbelés [Anmerkung: ein weiteres Bild des Ich-Erzählers für Rußland, das wiederholt im Roman auftaucht], en écrivant nos livres subversifs, en contestant, en protestant. Nous poussions de notre épaule – de notre parole! – son poids inerte. Peu à peu, le balancier de l'histoire s'était mis à répondre à notre effort. Il tanguait de plus en plus librement, son va-et-vient au-dessus de l'immense Empire devenait menaçant. Un jour, cet envol vertigineux nous avait entraînés dans son sillage, nous propulsant au-delà des frontières de l'Empire, sur les rivages de notre Occident mythique. Et c'est de cette terre que nous observions le balancier devenu fou – ou enfin libre? – démolir l'Empire lui-même...“ (FA 264).

„Le Belmondo de notre adolescence et son Occident mythique se transformaient en un idéal de liberté, en un programme de combat.“ (FA 250) Sie verstehen Belmondo jetzt nicht mehr als eine individuelle Identifikationsfigur oder einen Initiationshelper, er wird vielmehr zur Symbolfigur ihres gemeinsamen Kampfes für die Umsetzung (westlicher) Ideale in ihrer ehemaligen Heimat.

7.3 Fazit

In Andrei Makines *Au temps du fleuve Amour* kommt Film auf der inhaltlichen Ebene des Romans eine große Bedeutung zu. Alle filmsehenden Figuren gehen laut der Einschätzung des Ich-Erzählers verändert aus dem Filmerlebnis hervor. Für die vaterlosen jugendlichen Zuschauer Dimitri, Outkine und Samouraï haben die Belmondo-Filme Sozialisations- bzw. Initiationsfunktion. Die Jungen identifizieren sich stark mit der alternativen Vorbildfigur aus dem Westen. Mit den Kategorien von Stacey kann bei den Jungen sowohl von „cinematic identificatory fantasies“ als auch von „extra-cinematic identificatory practices“ gesprochen werden.³⁰⁵

Die Jungen nehmen aber auch die Bedeutung des Kinos für die Erwachsenen wahr. Das Publikum empfindet sich als eingeschworene Gemeinschaft. Im Dunkeln des Kinos herrscht Anonymität, hier finden Vertreter aller Alters- und Berufsgruppen zusammen, sogar der gesuchte Staatsfeind Gera kann hier unauffällig am allgemeinen Kinoerlebnis partizipieren. Man darf ungestraft verhaltenen Unmut über die filmische Propaganda der Regierung zeigen und hat im Anschluß an das Filmerlebnis ein gemeinsames Gesprächsthema, das in dieser so abgeschiedenen und ereignislosen Gegend zu sozialer Interaktion beiträgt.

In *Au temps du fleuve Amour* liegt der Schwerpunkt bei den erzählten Filmen auf der Filmhandlung. Die Zuschauer ziehen direkte Vergleiche zwischen ihrem alltäglichen und dem im Film dargestellten Leben, wobei beide in starkem Kontrast stehen. Für viele sind die Filme zunächst nur eine Abwechslung, die sie allerdings ihre eigene Wirklichkeit neu beurteilen lässt und die dann auch zu verändertem Verhalten führen.³⁰⁶ Anders verhält es sich mit den drei jugendlichen Protagonisten des Romans: Die Unterschiede zwischen filmischem Westen und dem alltäglichen Leben im Osten ergeben für die Freunde einen unlösbaren Widerspruch, der ihnen den Verbleib in ihrer gewohnten Umgebung unmöglich macht. Alle drei verlassen Sibirien, um im Westen ein besseres Leben zu suchen. Der Roman endet mit der inneren Zerrissenheit der beiden noch lebenden Figuren, Outkine und Dimitri, denen es weder gelingt, im Westen wirklich heimisch

³⁰⁵ Vgl. Jackie Stacey: „Feminine Fascinations. Forms of Identification in Star-Audience Relations“ und Kapitel 5.

³⁰⁶ Vgl. das veränderte Auftreten der Lehrerin (FA 170 ff.)

zu werden, noch die alte Heimat zu vergessen. Ihnen ist ein Schicksal zwischen den Kulturen beschieden.

Die Themen, die ansonsten in diesem Roman über Filmsehende auftauchen, sind ähnlich den Themen der in den Kurzanalysen untersuchten Texte:³⁰⁷ Auch hier geht es um Gesellschaftskritik, um Geschlechterbilder (das Pygmalion-Motiv der vom Mann gemachten Frau findet sich auch hier) und auch um das Selbstverständnis des Künstlers. Sowohl Outkine als auch Dimitri verdienen ihren Lebensunterhalt in der Erzählgegenwart, in der der Text endet, mit künstlerischen Tätigkeiten als Zeichner bzw. als Schriftsteller. Zwar sind sie in ihren Vorstellungen noch von den (Film-) Eindrücken ihrer Vergangenheit geprägt, haben aber zu einem eigenständigen künstlerischen Ausdruck gefunden. Die durch die Filmerlebnisse in Bewegung gesetzte Entwicklung der drei Hauptfiguren findet, zumindest in künstlerischer Hinsicht, einen Abschluß. Die Gattungsfrage lässt sich für *Au temps du fleuve Amour* im Sinn eines Entwicklungs- oder Initiationsromans beantworten.

³⁰⁷ Vgl. Kapitel 2.1.2 und 5.

8 Der filmschaffende Filmsehende in Gert Hofmanns *Der Kinoerzähler* (1990)

Der Roman *Der Kinoerzähler* (KE) handelt vom Niedergang und Verschwinden des Berufs des Kinoerzählers in den 1930er und 1940er Jahren. Karl Hofmann, die Hauptfigur des Romans, ist der Kinoerzähler der kleinen sächsischen Gemeinde Limbach, in deren improvisiertem Kino er Stummfilme musicalisch untermalt und mit eigenen Worten erklärt. Der Roman trägt starke biographische und autobiographische Züge, denn die Figur des Karl Hofmann ist explizit an die historische Gestalt des Großvaters von Autor Gert Hofmann angelehnt, wodurch der kindliche Ich-Erzähler des Textes, Karl Hofmanns Enkel, ein jüngeres Alter ego des Autors ist.

Für die Figur Karl bedeutet Kino nicht nur eine Möglichkeit zum Broterwerb, sondern er definiert sich über seine Tätigkeit und lebt durch den Film. Dies wird besonders gegen Ende des Romans deutlich, wenn Karl Hofmann nicht nur seinen Beruf, sondern auch seinen Lebensinhalt verliert, als der Stummfilm nach und nach vom Tonfilm abgelöst wird. Er lebt in Erinnerung an bessere Tage, als er noch seine Kunst ausüben durfte. Durch den Kontakt zu zwei Mitgliedern der Nationalsozialistischen Partei findet der Kinoerzähler wieder aufmerksame Zuhörer³⁰⁸, er hofft sogar, daß seine neuen Bekannten ihn bei seinem Kampf gegen den Tonfilm unterstützen werden. Zwar wird sein ehemaliger Arbeitgeber, der jüdische Besitzer des Kinos, vertrieben – sein weiteres Schicksal bleibt ungewiß –, und Karl erhält wieder eine Anstellung als Platzanweiser im Kino. Aber der allmähliche Abstieg des Kinoerzählers – er muß sich gegen Ende seines Lebens seinen Unterhalt als Wachmann verdienen – ist damit nicht aufzuhalten. Am Ende des Romans stirbt der Kinoerzähler in „seinem“ Kino bei einem Bombenangriff.

³⁰⁸ Die nationalsozialistische Thematik spielt im gesamten Werk Gert Hofmanns eine wichtige Rolle. Dieser Aspekt wird aber nur insoweit Beachtung im Rahmen der vorliegenden Untersuchung finden, als eine direkte Verknüpfung zwischen dem Thema Nationalsozialismus und dem Thema Film vorliegt. Weiterführende Untersuchungen u. a. zum Thema Nationalsozialismus im Werk G. Hofmanns finden sich in folgender Sekundärliteratur: Hans-Georg Schede: *Gert Hofmann. Werkmonographie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999 (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 289); Walter Grünzweig: „Die vergebliche Entrümmerung beschädigter Kinderköpfe. Nationalsozialismus in den Werken Gert Hofmanns.“ IN: *German Studies Review* 12:1 (1989), S. 55-67; Heinz Schumacher: „Jeder Mensch trägt sein Kino in seinem Kopf“ – Zu Gert Hofmanns Roman *Der Kinoerzähler*.“ IN: *Literatur für Leser* 14:4 (1991), S. 250-261; Chloe E. M. Paver: „Als Hitler und der Tonfilm kamen.“ Cinematic, Technological, and Historical Narratives in Gert Hofmann’s *Der Kinoerzähler*.“ IN: *The Modern Language Review* 97:3 (2002), S. 632-652.

Die Analyse des Romans wird sich in erster Linie mit zwei Aspekten beschäftigen: Zum einen wird der Frage nachzugehen sein, wie die Figur Karl Hofmann als Teil des Filmbetriebs dargestellt wird. Zum anderen handelt der Roman aber auch von Filmsehenden und der Begeisterung für Filme und ihre Stars.

Mit dem Roman *Der Kinoerzähler* liegt im Vergleich zu den beiden zuvor behandelten Texten *Der blaue Siphon* und *Au temps du fleuve Amour* die Besonderheit vor, daß der Erzähler nicht zugleich auch die film sehende Hauptfigur ist. In Gert Hofmanns Text wird von außen auf den Filmsehenden geblickt, wenn auch, wie im folgenden zu zeigen sein wird, in einer ganz besonderen Weise.

Der inhaltlichen Untersuchung muß hier also eine Analyse der Narrativik des Romans vorangehen, denn Gert Hofmann überläßt es durch ständigen Wechsel der Perspektive und des Erzählerstandpunktes in besonderem Maße dem Leser, die geschilderten Personen und Begebenheiten zu interpretieren. Der Roman stellt nicht nur die Wirklichkeit eines Erzählers bzw. einer Figur dar, sondern er läßt uns trotz Ich-Erzählsituation immer wieder am Denken und Fühlen unterschiedlicher Figuren teilhaben. Wie auch schon in anderen Texten seines Werkes appelliert der Autor „[...] an einen aktiven Leser, der versucht, die fragmentierte Wirklichkeit – mit der notwendigen, auch bei Hofmann gelernten, Wirklichkeits- und Sprachskepsis – neue [sic] zusammenzusetzen.“³⁰⁹

Die Erzählsituation im Roman zeichnet sich dadurch aus, daß es einen Ich-Erzähler und eine Ich-Figur gibt, aus deren Sicht erzählt wird. Der Ich-Erzähler berichtet aus großer zeitlicher Distanz über sich, seinen Großvater und die gemeinsam verbrachten Jahre. Doch an zahlreichen Stellen wird dieser zeitliche Abstand aufgehoben. Der Ich-Erzähler beurteilt in diesen Momenten weder sein noch des Großvaters Verhalten aus seinem zeitlichen Wissensvorsprung heraus, sondern er versucht, die damalige naive Haltung seiner Ich-Figur, eine Art Kinderperspektive, einzunehmen. Ein Beispiel für die im Erinnerungsbericht künstlich aufrechterhaltene Kinderperspektive findet sich in Szenen, in denen Sexualität eine Rolle spielt. Oftmals kommt im Verlauf solcher Szenen auch direkte Rede zum Einsatz, was den Erzähler eines Kommentars entbindet:

Auch wünschte er [der Großvater] sich bessere Backenzähne zum Speckkauen, mehr Haare zum Kämmen und ein zuverlässigeres Gerät zum Stoßen für die Großmutter und Fräulein Fritsche, die bei der Kläranlage wohnte. Was für ein Gerät, fragte ich. So wie manche Männer eins haben, sagte der Großvater. Wenn du immer schön brav bist, kriegst du auch mal eins. (KE 18)

³⁰⁹ Grünzweig: „Die vergebliche Entrümmerung beschädigter Kinderköpfe“, S. 65.

Manches Geschehen wird dem Leser somit ungefiltert aus der Erinnerung des Kindes vermittelt, andere Erinnerungen hingegen erscheinen durch das Bewußtsein des inzwischen erwachsenen Erzählers neu bewertet. Diese Konstruktion ermöglicht es dem Leser, an der kindlichen Faszination für den Beruf des Kinoerzähler und das Kino im allgemeinen teil zu haben. Sie vermittelt auch einen starken Eindruck von der Liebe der Ich-Figur zu ihrem Großvater. An anderer Stelle aber wird ein kritischer (erwachsener) Blick auf die Figur des Kinoerzählers geworfen. Es entsteht somit eine ambivalente Sicht auf die Figur Karl Hofmann.

Hinzu kommt das Einflechten von Zitaten anderer Personen in die Rede des Erzählers. Bei dieser Zitatmontage ist es zum Teil möglich, die Herkunft eines Zitates durch explizite Zuordnung zu erkennen, zum Teil muß eine solche Zuordnung erst vom Leser erbracht werden. Hier handelt es sich dann zumeist um Aussagen, die in die Rede des Jungen eingeflochten sind, die nur von ihm übernommen wurden, die nicht seinen eigenen Gedanken entspringen und die er teilweise in seinen Kindertagen nicht recht verstanden hat. Im folgenden Beispiel finden sich zwei verschiedene Formen des Zitats. Einerseits werden einzelne Wörter, die der Erzähler von anderen Figuren übernommen hat, in Anführungszeichen gesetzt – „Da der Großvater schon so viele Berufe gehabt und immer noch keinen richtigen hatte, wußte in Limbach keiner, was er eigentlich ‚vorstellte‘ und wo er ihn ‚hintun sollte‘“ –, andererseits wird ein ganzer, kritiklos übernommener Satz nicht weiter gekennzeichnet oder gar belegt: „Und das in seinem Alter!“ (KE 49)

Die zahlreichen Zitate und der Einsatz von wörtlicher Rede tragen dazu bei, daß ein Eindruck von Mündlichkeit entsteht. Auch ist der Textstil der Figuren- und der Erzählerrede der mündlichen Rede näher als der schriftlichen. Alle typischen Merkmale der Kolloquialität, wie Schneider die geschriebene mündliche Sprache bezeichnet, finden sich im *Kinoerzähler*: „Verwendung kürzerer und einfacherer Sätze, das häufigere Vorkommen von Ellipsen, Satzabbrüchen, fehlerhaften Satzkonstruktionen, Abtönungspartikel (doch, wohl usw.), Deiktika, Satznachträgen und direkten Anreden.“³¹⁰ Als Beispiel für ein besonders deutliches Signal eines mündlichen Stils sei die Hörerfiktion in Form einer direkten Frage des Erzählers an sein Publikum nachgewiesen: „Ehe unsere zwei Apfelbäume verblüht waren, hatte sich der Tonfilm in Limbach durchgesetzt, oder?“ (KE 107) Die fingierte Mündlichkeit in der Erzählerrede dient dazu, die oben bereits angesprochene Illusion zu erwecken, der Leser habe direkten Anteil an den Erinnerungen des Erzählers. Im Bereich der Figurenrede ermöglicht die Kolloquialität einen ‚authentischen‘ Blick auf das Künstlertum des Kinoerzählers, da der Leser, so erscheint es zumindest auf den ersten Blick, ohne zwi-

³¹⁰ Jost Schneider: *Einführung in die Roman-Analyse*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 2003, S. 45.

schengeschaltete Vermittlerinstanz einen Eindruck von den Ansichten Karl Hofmanns erhält. Auch andere Figuren scheinen unmittelbar zu Wort zu kommen, da der Erzähler manchmal von Ereignissen berichtet, die vor der Lebenszeit seiner Ich-Figur liegen. Er verweist auf „authentische Quellen“: „Das hat mir die Großmutter erzählt, später, als wir mal darüber sprachen.“ (KE 162)

Zur fingierten Mündlichkeit kommt oftmals die Thematisierung der unzulässigen Erinnerung hinzu. Auch hier wird versucht, Unmittelbarkeit, eine Art spontanen Erinnerungsfluß, zu simulieren, wobei gleichzeitig Anspruch auf künstlerische Freiheit im Umgang mit der Vergangenheit erhoben wird. So kann der Erzähler nur Ungenaues über den Tod des Großvaters im Kino „Apollo“ berichten: „An das, was war, erinnere ich mich nur zum Teil, zum Teil ist's ausgedacht.“ (KE 295) Oder auch: „Was nun kam, ist vorgestellt, wenigstens zum Teil. Es ist so lange her, daß es keiner mehr weiß.“ (KE 296). Paver konstatiert eine Aufhebung des Zeitempfindens beim Leser³¹¹, eine genaue zeitliche Einordnung der geschilderten Ereignisse ist nicht möglich, ist allerdings bei der mündlichen Erzählweise auch nicht unbedingt von Nöten. Geschildert wird ein stark ritualisiertes Leben: Oftmals handelt es sich bei den geschilderten Vorgängen um Variationen von täglichen Geschehnissen, die mehrfach im Text erzählt werden, so die Spaziergänge des Großvaters, die Mahlzeiten usw. Eine besondere Bedeutung kommen in dieser einfachen Welt nur den Ereignissen zu, die im Zusammenhang mit Kino/Film bzw. den künstlerischen Aspekten des Lebens des Großvaters stehen.

8.1 Karl Hofmann als Filmschaffender

8.1.1 Das Künstlertum des Karl Hofmann

Wie aus den oben vorgestellten erzähltechnischen Merkmalen des Textes klar geworden ist, hat die scheinbare Polyperspektive innerhalb der Ich-Erzählsituation Auswirkungen auf die Lesart insbesondere der Zentralfigur Karl Hofmann, einer Figur, die sich selbst als Künstler sieht, von ihrer Umwelt aber nur bedingt als solcher wahrgenommen wird. Die Vermischung der unterschiedlichen Urteile erschwert es, ein eindeutiges Profil der Figur des Kinoerzählers herauszuarbeiten, auch professionelle Leser haben sich in dieser Sache bisher sehr schwer getan.³¹² Trotzdem soll im folgenden der Frage nachgegangen werden.

³¹¹ Vgl. Paver: „Als Hitler und der Tonfilm kamen“, S. 633.

³¹² Sieht Hans-Georg Schede den Kinoerzähler als Dilettant ohne Werk, so sieht Heinz Schumacher in ihm einen Künstler, der einer „verstehenden Hervorbringung der Wahrheit“ (Schumacher: „Jeder Mensch trägt sein Kino in seinem Kopf“, S. 254) verpflichtet ist.

gen werden, wie im Roman das Künstlertum des Kinoerzählers dargestellt und beurteilt wird.

Gert Hofmann bewegt sich mit seinem Roman, in dessen Zentrum die (Film-) Kunst steht, in einer langen Traditionslinie. Wenn von der thematischen Behandlung des Künstlertums in der Literatur die Rede ist, handelt es sich zu meist um Maler, Schriftsteller, Musiker usw. Romane, in deren Zentrum ein (im weitesten Sinne) Filmschaffender steht und in denen zudem explizit über Künstlertum reflektiert wird, sind relativ selten. Will man sich mit der Darstellung der Künstlergestalt im Roman *Der Kinoerzähler* beschäftigen, so muß man notgedrungen auf die Ergebnisse der bisherigen Forschung, die das Medium Film nicht berücksichtigt haben, zurückgreifen.

The theme [Artist] has consistently attracted literary attention since Goethe gave artist figures a prominent place in his works. It spans a wide range of often inherently ambiguous topics; the artist as individual, his coming-of-age, his talent (genius-madness), his relationship to society, his disposition toward creation, the joys and sufferings of the creative process, his own self-perception, and often ambivalent attitude of society toward the creative personality. The most frequently recurring questions concerning the artist's social responsibility or detachment from current issues, his dual role as chronicler and participant in events, and the psychology of the creation have found widely differing answers.³¹³

Welche der bei Daemmrich aufgeführten Themen und Motive, die mit der Behandlung des Künstlertums in der Literatur einher gehen, finden sich nun im Roman *Der Kinoerzähler*? Was macht überhaupt das Film-Künstlertum des Kinoerzählers aus?³¹⁴

Von besonderem Interesse ist die Frage nach Werk und Talent der Figur Karl. Der Kinoerzähler empfindet die „natürliche Welt“ als defizitär: „Zum Beispiel suchte er nach einer „zweiten Welt“ jenseits der natürlichen, die langweilte ihn.“ (KE 25)³¹⁵ Doch findet er keinen Zugang zur zweiten, von ihm erhofften

³¹³ Horst S. und Ingrid Daemmrich: *Themes & Motifs in Western Literature. A Handbook*. Tübingen: Francke, 1987, S. 42.

³¹⁴ Bewußt erwähne ich hier die Ergebnisse von Schumacher und Paver nur am Rande, die meines Erachtens zu kurz greifen, da sie jeweils versuchen, die Gestalt Karl Hofmanns lediglich auf eine einzelne Tradition zurückzuführen. Betrachtet Schumacher den *Kinoerzähler* als „Fortschreibung des Künstler-Typus bei Thomas Mann“ (Schumacher: „Jeder Mensch trägt sein Kino in seinem Kopf“, S. 254), so sieht Paver Karl Hofmann in bewußter Abgrenzung und Bezugnahme auf Schumacher in der Nachfolge von Kafkas *Hungerkünstler* (vgl. Paver: „Als Hitler und der Tonfilm kamen“, S. 640 f.).

³¹⁵ Der oftmals naive Ton des Erzählers, aber auch der wiedergegebenen Reden des Großvaters über den Film, sollte nicht darüber hinwegtäuschen, daß die hier gebrauchten Begriffe einer seit Platon andauernden Diskussion über das Vorhandensein einer Welt der Erscheinungen und einer

Welt, obwohl er weiß, wo er diesen Zugang finden bzw. wo er ihn sich schaffen kann: in der Kunst.

Es war gar nicht so einfach. Außer der einen Welt, die wir hatten, gab es ja sonst keine! „Vielleicht gibt es nicht mal die!“ Deshalb beneidete der Großvater jeden, der eine zweite Welt hatte und sie, sagen wir, malen konnte, wie der Maler Böcklin (1827-1901) seine *Toteninsel*. (KE 25)

Es gelingt Karl Hofmann aber nur selten oder gar nicht, Inspiration in ein eigenständiges, die Zeiten überdauerndes Werk umzusetzen, das Teil der zweiten Welt ist. Auf seinen Spaziergängen sammelt er des öfteren Gedanken, die er zu Gedichten verarbeiten will, seine Umwelt nimmt aber eine kritische bis ablehnende Haltung zu seinen lyrischen Versuchen ein. Sogar der Ich-Erzähler zeigt sich peinlich berührt angesichts eines ihm in die Hände gefallenen Gedichts (vgl. KE 302). Ein weiteres künstlerisches Projekt Karl Hofmanns ist aus ähnlichen Gründen wie seine lyrische Arbeit zum Scheitern verurteilt: „Er wollte ein neuartiges Buch verfassen und ‚von hinten nach vorn drucken lassen‘ (1936), er wußte nur nicht, was er reinschreiben sollte.“ (KE 30)

Karl Hofmann mag zwar kein göttlich inspirierter oder genialischer Künstler sein, doch das noch relativ junge Medium Film ermöglicht ihm, an einem bereits geschaffenen Kunstwerk teil zu haben. Film stellt für Karl Hofmann eine wichtige und ernstzunehmende Kunstform dar, und zu dieser Kunst gehört die Präsentation der Filme im Kino. Jeden Abend begleitet er Stummfilme erzählerisch und musikalisch. Zu seiner Darbietung gehört das Tragen einer „Erzählmontur“ (KE 7), die ihn ebenso wie sein gepudertes Gesicht und die nachgezogenen Lippen (vgl. KE 42) von den übrigen Kinobesuchern abhebt. Vor Beginn des Films eröffnet er die Vorstellung mit Klaviermusik. Erklärend und erzählend begleitet er dann, auf seiner ‚Bühne‘, einer alten Teekiste, stehend, die auf der improvisierten Leinwand ablaufenden Filmbilder. Durch seine Erzählungen und sein Klavierspiel ist er Teil des Filmbetriebs, und er sieht sich selbst als Künstler: „Einmal sagte er: Nicht nur der Film ist eine Kunst, auch wie man ihn erklärt, ist eine.“ (KE 60) Die übrigen Figuren, mit Ausnahme der kindlichen Ich-Figur, die sich noch keine eigenständige Meinung gebildet hat, sehen im Kino ein Unterhaltungsmedium. Folglich stellen sie auch Karl Hofmanns Anspruch, ein Künstler zu sein, in Frage.³¹⁶

sich dahinter verborgenden zweiten Welt (Ideenwelt) entstammen. Vgl. dazu auch Kapitel 5.

³¹⁶ Die Interpretation der Figur Karl hängt in besonderem Maße davon ab, ob man Film als Kunstform versteht oder nicht. Von der „Künstlerprätention des Großvaters“ (vgl. Schede: *Gert Hofmann. Werkmonographie*, S. 241), die angeblich durch die subversive Kinderperspektive bloßgestellt wird, kann man nur sprechen, wenn man als entscheidendes Merkmal von Kunst das Schöpferische sieht und dem Film eben diese schöpferische Kraft abspricht: „Er [der Kinoerzähler] ist, wie die von ihm verehrten Filmstars, kein schöpferischer, sondern ein darstellender Künstler.“

Kunst findet sich für die Figuren des Romans in Literatur und Malerei. Anerkennung findet Kunst nur dann, wenn sie nicht brotlos ist. Die Kunstform des Kinoerzählers ist am ehesten mit der eines Schauspielers oder Performanz-Künstlers vergleichbar, obwohl Karl Hofmann sich durchaus gerne in der Tradition der älteren Künste sehen würde: Er versteht sich als „[...] ein Kunst-künstler wie der Nobelpreisträger Paul Heyse (1830-1914) [...], in den der Großvater als junger Mensch in Schwabing einmal um ein Haar hineingelaufen wäre.“ (KE 30 f.)

Der Film bietet dem Kinoerzähler – und nicht nur ihm – die Möglichkeit, die ‚erste‘, für ihn so unerfreuliche Welt auszublenden. Er schätzt an der Filmkunst besonders ihren Illusionscharakter:

Ich habe verboten, das Licht [im Kino] einzuschalten, damit keiner aus seinem Traum herausgerissen wurde. Das verträgt keine Kunst. Voraussetzung für jede ist, daß die Wirklichkeit unterbrochen und draußengehalten wird und nicht dazwischenredet. (KE 67)

Er betrachtet seinen Beruf als Berufung, somit ist sein Alltag einzig und allein auf seine kreativen Momente im Kino ausgerichtet. Meist taucht er schon nachmittags vor dem Kino auf, um sich unentbehrlich zu fühlen, aber mehr noch, weil Kino und Film sein eigentlicher Lebensinhalt sind. Um seine Erzählungen anschaulicher gestalten zu können, entwickelt er mehr Ehrgeiz als Sachverstand bei der Verbesserung seines Wortschatzes. Er macht „Satz- und Wortstudien mit Hilfe alter Tageszeitungen und eines Schullexikons.“ (KE 29)

Das Erzählen ist allerdings nur ein Teil der Aufgabe des Kinoerzählers. Er begleitet seine Auftritte auch am Klavier ohne Noten, denn das Klavierspielen hat er sich selbst beigebracht:

Der Großvater sagte: Klavierspielen ist nicht schwer. Als er jung war, hatte er bei einem ‚reichen Freund‘, wo ein Klavier im Haus stand, ein paar Takte gehört und gleich gestohlen. Später, in seiner Zirkuszeit, ist er an seinen freien Vormittagen in den Wohnwagen des Kapellmeisters gestiegen, wo ein Klavierchen stand und hat ‚Melodien erfunden‘. (KE 36)

Zwar spricht die Großmutter abfällig über das ‚Klimpern‘ ihres Mannes, doch gesteht sie an anderer Stelle ein, daß er in dieser Hinsicht wohl „hochbegabt“ (KE 35) ist, da er z. B. verschiedene Märsche aus dem Kopf spielen kann. Durch Klaviermusik und Erzählung wird aus den Stummfilmen ein synästhetisches Kunstwerk:

Der Großvater, auf dem Klavier, erzeugte die für eine Szene notwendige Stimmung, sei es Freude, Angst, Spannung oder Entsetzen. Alles erzeugte er, alles! Wenn einer fragte: Wie, Herr Hofmann, machen Sie das bloß? Tippte er sich an die Stirn und sagte: Es ist alles da drin und muß nur rausgeholt werden! (KE 51)

Als Beispiel für eine konkrete Beschreibung der Wirkungsweise der Klavierbegleitung des Kinoerzählers sei auf die Filmsynopse von *Das blaue Licht* (KE 50 f.) verwiesen:

Da lebte in einem Dolomitendorf als Außenseiterin das Mädchen Junta. (Der Großvater trällerte mädchenhaft auf seinem Klavier) [...] Man will Junta steinigen, aber sie läßt sich nicht, sondern flieht in die Berge zu einem Hirtenjungen. (Der Großvater steigt in die höheren Lagen und führt ihre Flucht zum Hirtenjungen vor.)

Der Kinoerzähler verfehlt durch sein Klavierspiel und seine Erzählungen nicht die von ihm intendierte Wirkung:

Viele Wirkungen kamen gar nicht von den Flimmerbildern. Sie wurden von seiner Klaviermusik und seinen Erklärungen hervorgerufen, besonders an den Höhepunkten. Da wurde es still im *Apollo*, keiner tuschelte mehr. Die Musik des Großvaters wurde langsamer, dann hörte sie ganz auf. Sogar mit dem Bonbonpapier raschelte nun keiner mehr. (KE 51 f.)

Der Kinoerzähler wird aber auch von Zweifeln und Unsicherheiten geplagt: „Den Film *Spione* (1926, mit Willi Fritsch und Gerda Maurus) hätte er gern ausdrucks voller als alles andere gebracht, als hätte er ihn hergestellt. Oft war er ratlos, weil er nicht wußte, ‚wo’s hinging‘ mit ihm.“ (KE 53) Für Karl Hofmann ist der schlimmste Moment seiner Darbietung im Kino, wenn sich das Publikum nach der Vorstellung ungerührt zeigt, keiner ihn beachtet oder ihm gar dankt.

Damit wäre der nächste wichtige Aspekt des Künstlertums im *Kinoerzähler* angesprochen: das Selbstverständnis des Kunstscha fenden und sein Verhältnis zur Gesellschaft. Dem Sendungsbewußtsein der Figur steht, wie an obigem Beispiel bereits angedeutet, seine Angst vor Versagen, aber mehr noch vor Nichtbeachtung gegenüber. Karl Hofmann ist es wichtig, bei den Leuten bekannt und beliebt zu sein: „Wenn er durch Limbach lief, und es grüßte ihn keiner, fühlte er sich wie gestorben.“ (KE 14) Andererseits glaubt er sich durch sein Künstlertum den Menschen im Ort („Banausen“, KE 15) überlegen, er fühlt sich fehl am Platz. Die Großmutter urteilt noch härter, wenn sie dem Großvater Arroganz vorwirft: „Unerschütterlich seine Überzeugung, er überrage die anderen Limbacher und Chemnitzer turmhoch, weil er mehr ‚empfängt‘.“ (KE 30)

Ist er einerseits abhängig von der Anerkennung seiner Mitmenschen, so distanziert er sich andererseits bewußt von ihnen, indem er sein Auftreten und seinen Lebenswandel an seinen Vorstellungen vom Künstler als Bohemien orientiert.³¹⁷ Das einzige Hindernis für diese Lebensweise stellt seine Familie dar, in der insbesondere seine Frau ganz andere Ideale vertritt. Der Kinoerzähler findet für sich einen Ausweg, indem er sich einer antibürgerlichen Auffassung von Liebe verschreibt. Mit seiner Dauergeliebten Fräulein Fritsche, die er selbst vor seiner Frau nicht ernsthaft zu verbergen versucht, verbindet ihn eine Beziehung, die zumindest von ihm nicht sehr ernst genommen wird, die Teil seiner Selbstinszenierung als Künstler ist, so urteilt zumindest der Erzähler: „Fräulein Fritsche zum Beispiel, ohne die er angeblich nicht leben konnte – er konnte dann aber doch –, brachte eine Leberkrankheit um.“ (KE 126) Fräulein Fritsche hingegen hofft auf eine bürgerlich legitimierte Beziehung mit dem Kinoerzähler.³¹⁸

Der Kinoerzähler ist keine Künstlergestalt, die die Menschen ihrer Umgebung über die ‚erste Welt‘, die alltägliche, reale Welt, belehren will. Er scheint sich vielmehr der gesellschaftlichen Verantwortung zu entziehen und ignoriert die aktuellen Veränderungen und nimmt selbst die Bedeutung des Nationalsozialismus kaum wahr. Seine Hoffnung ist auf die zweite Welt gerichtet, die er selbst (er)leben und anderen zeigen will.

Der Kinoerzähler kann aber nicht als ein im Reich der Träume von der Außenwelt völlig isolierter Künstler leben. Seine Kunst bedarf eines Publikums, und nur durch die Ausübung seiner Kunst kann er letztlich teil an der zweiten Welt haben. Diese Teilhabe am Filmbetrieb, aber mehr noch die Teilhabe an der Erschaffung der künstlichen Filmwelt, ermöglicht ihm ein gewisses Maß an Anerkennung in der ‚ersten‘ Welt, der er, wie er immer wieder erkennen muß, nicht dauerhaft entfliehen kann.

8.1.2 Das Ende der Kunst Karl Hofmanns

Das Aufkommen des Tonfilms hat katastrophale Auswirkungen auf das Leben des Kinoerzählers, da er und seine Kunst plötzlich überflüssig sind. Der Roman

³¹⁷ Daemrich kennzeichnet den Bohemien als „leicht verlottert, stolz auf seine Armut“ und als „verarmte[r], seinen Idealen nachträumende[r] Außenseiter“ (vgl. Daemrich: *Themes & Motifs in Western Literature*, S. 205). Diese Beschreibung trifft auch auf Karl Hofmann zu.

³¹⁸ Es gibt auch vereinzelt Anzeichen dafür, daß sein Verhältnis zu Fräulein Fritsche von seinen Erfahrungen als Filmsehender beeinflußt ist, z. B.: „Dann küßte er Fräulein Fritsche, wie man’s in den Filmen sah, erst auf eine Wange, dann auf die andere“ (KE 153), wobei auch hier die Frage ‚Wer sieht?‘ die Einschätzung der Szene erschwert. Die kindliche Ich-Figur, die hier die Szene wiedergibt, ist ebenfalls eine film sehende Figur und hat als Vergleichsmaßstab für diese Form des zwischenmenschlichen Umgangs nur Filmerfahrungen. Ob also der Großvater hier Filmverhalten imitiert oder lediglich die kindliche Beschreibung filmisch überformt ist, kann nicht eindeutig geklärt werden.

schildert den langsamen, aber unaufhaltsamen Abstieg des Berufs des Kinoerzählers, der direkt an den Niedergang des Stummfilms gekoppelt ist.

Der Abstieg erfolgt in kleinen Schritten: Ein halbes Jahr vor seiner Kündigung erklärt ihm der Besitzer des Kinos bereits, daß er mit den Besucherzahlen unzufrieden ist. Er sucht die Schuld einzig und allein beim Kinoerzähler:

Seit einiger Zeit, sagte Herr Theilhaber, frage ich mich, ob es die Zuschauer nicht sogar stört, wenn Sie während des Films so viel reden, Hofmann. Schließlich gibt es Zwischentitel, falls sie was nicht begreifen. Da kann jeder lesen, was er sieht und worum es geht. Da müssen Sie nicht auch noch Ihren Schnabel daran wetzen. Das ist überflüssig. (KE 64)

Das Interesse des Publikums am Medium Film scheint in Limbach bereits erschöpft zu sein, obwohl aus der Sicht der Ich-Figur der Großvater sein Bestes tut: „Keiner hätte den Film verstanden ohne ihn.“ (KE 12) Der Kinoerzähler nimmt seine Kunst sehr ernst und bereitet sich in Selbstgesprächen akribisch auf seine Vorstellungen vor:

Er sagte: Und nun der große Heinrich George! Wie führe ich den ein? Oder: Sag ich's hier, daß sie ihn liebt, oder sag ich's ihnen später? Manchmal fragte er sich ganz allgemein, wie man „das Material verteilt und die Kunst an den Mann bringt“. Denn das ist kein Zuckerschlecken hier bei den Banausen, sagte er, aber ich schaff's, ich schaff's! (KE 14 f.)

Die Familie zeigt sich zunächst noch solidarisch – „Er ist eben einmalig, sagte die Großmutter, damit müssen wir uns abfinden. Sie war immer noch stolz auf ihn, sie ließ es bloß nicht merken“ (KE 50) – und auch sein Anspruch, ein Künstler zu sein, wird in der Familie anerkannt:

Die Silhouette des Großvaters, wer die im *Apollo* auf der Leinwand gesehen hat, vergißt sie nicht mehr, sagte die Mutter. Wenn wir alle tot und abgeholt und schon wieder vergessen sind, wird es immer noch Leute geben, die sich an seine Silhouette erinnern. Warum? Weil der Großvater ein Künstler ist, sagte die Mutter, er muß nur noch herauskriegen, auf welchem Gebiet. Hoffen wir, daß das bald ist, damit er noch was fertigbringt, denn so viel Zeit hat er ja nun nicht mehr. (KE 45)

Eine Veränderung in der Einstellung seiner Frau und Tochter setzt erst ein, als er mit seiner Kunst keinen Anklang mehr findet, seine Vorstellungen pro Woche reduziert werden und er dadurch weniger Geld verdient. Die negative Haltung der Erwachsenen gegenüber dem Großvater und seiner Kunst – „seine „Beschäftigung“, denn eine Arbeit ist das ja weiß Gott nicht, einen Film nach dem anderen in sich hineinzufressen und dabei ein bißchen zu plaudern und auf

dem Klavier zu klimpern [...] sagte die Großmutter“ (KE 90) – überträgt sich auch auf die Ich-Figur. Der Enkel entdeckt die Schwächen des Großvaters: „Ich setzte mich weit weg von ihm. Ich schämte mich, er redete so laut. Ich kniff mich in die Oberschenkel und bat den Großvater innerlich, etwas leiser zu reden.“ (KE 71) Immer weniger achtet er auf das, was der Großvater erzählt.

Der Kinoerzähler selbst glaubt noch nicht an das Ende seiner Kunstform bzw. will es nicht wahrhaben. Es kommen zwar immer weniger Besucher in „sein“ Kino, doch zunächst tröstet er sich noch: „Als Künstler wußte er, auf die Größe des Publikums kommt es ja gar nicht an. Hauptsache, es ist überhaupt jemand da, damit die Kunst stattfinden kann, bei dem ging es dann um so tiefer.“ (KE 83) Der Tonfilm ist, nach Meinung des Kinoerzählers, nicht künstlerisch: „Mit mir, was die Filmkunst angeht, steht und fällt in diesem Loch alles [...]“ (KE 94). Nach außen hin gibt sich Hofmann selbstsicher: Filme ohne Kinoerzähler werden keinen Bestand haben in „seinem“ Kino, denn letztlich ist das wichtigste am Film „[d]er, der vorn an der Leinwand steht und mit seiner Persönlichkeit alles zusammenhält.“ (KE 96)

Als der erste Tonfilm gezeigt wird, bleibt es wiederum im Ermessen des Lesers, die Reaktionen des Kinoerzählers einzuschätzen. Bei der völlig überfüllten Tonfilmpremiere schämt sich der Enkel ganz besonders für seinen Großvater: „Ich schämte mich. Ich rückte von ihm ab. Der Großvater störte die Vorstellung, so gut er konnte.“ (KE 103) „Lächerlich, so viel zu reden! Wer macht das im wirklichen Leben schon, flüsterte der Großvater, ich nicht!, und alle riefen: Ruhe! Du störst, Hindenburg!“ (KE 102) Als der Tonfilm läuft, hat Karl Hofmann das Gefühl, daß ihm die Luft wegbleibt, daß er nichts mehr sieht (vgl. KE 100 f.). Man kann sich der Meinung des Publikums anschließen und seine Reaktionen als bloße Ruhestörung auffassen, man kann aber auch zwischen den Zeilen die Angst der Figur Karl Hofmann lesen, die nach und nach erkennen muß, daß sein Abstieg eingeleitet wurde.

Immer wieder erhebt der Kinoerzähler den Vorwurf, der Tonfilm sei unnatürlich, er „ist nicht künstlerisch genug.“ (KE 104) Die Leute stimmen Hofmann zwar an diesem Abend zu, um ihre Ruhe zu haben, trotzdem setzt sich der Tonfilm durch, und damit nimmt auch das Ansehen des Kinoerzählers in Limbach weiter ab. Immer seltener darf der Kinoerzähler nun seine Kunst ausüben, bis er schließlich arbeitslos ist. Er wirft den Limbachern „Verrat“ (KE 125) vor.

Seine Familie reagiert zunächst noch mit Verständnis, vor allem seine Tochter: „Es ist ein Jammer, aber mit seinem Kinoposten hat er allen Mut verloren, sagte die Mutter leise [...].“ (KE 113) Seine Frau, die ihn schon zuvor oft hart angegriffen hat – „Er ist nicht nur ein Künstler ohne Brot, sondern auch ohne Kunst, sagte die Großmutter herzlos“ (KE 28) – sucht immer öfter Streit. Sie fühlt sich alleingelassen mit der Verantwortung, für die Familie zu sorgen, da

ihr Mann sich weigert, eine andere Arbeit als die eines Kinoerzählers anzunehmen. In ihrer Wut ist sie nicht mehr bereit, seine Kunst anzuerkennen:

Deine Kunst ist Lug und Trug! Statt wie Millionen andere sich nach einer ordentlichen Tätigkeit umzuschauen und tüchtig ... Eine solche Tätigkeit, rief der Großvater, hat für mich keinen Wert! ... und tüchtig zuzupacken, rief die Großmutter. Warum muß ein erwachsener Mann unbedingt ins Kino laufen oder Geschichten erfinden? (KE 140 f.)

Der Kinoerzähler wird von Selbstzweifeln geplagt und fühlt sich als ein gebrochener Mann:

Früher, sagte er, dachte ich, daß ich als Künstler etwas Besonderes bin. Das stimmt aber gar nicht. Ich liege zusammen mit Millionen anderen auf der Straße, wir treten einander ins Gesicht. Bald werde ich betteln gehen müssen, Künstler oder nicht! Nicht nur, daß ich kein Geld nach Hause bringe, ich bin auch nicht mehr das höhere Wesen, für das ich mich immer gehalten habe. Eigentlich dürfte ich auch meinen Künstlerhut nicht mehr aufsetzen. (KE 148)

Er flüchtet sich zwar noch in Phantasiegeschichten und seine Filmerzählungen, denn: „Jeder Mensch trägt, sagte der Großvater, und allein das unterscheidet ihn von den anderen Nagetieren, ein Kino in seinem Kopf. [...] Phantasie, Phantasie, rief mir der Großvater schnell noch nach, es heißt Phantasie!“ (KE 191), doch wird er ohne seine Kunst immer mehr zum Sonderling. Nach einem Zusammenbruch – „Bezeichnend, daß er in dem Augenblick zusammenbricht, wo er sonst immer anfing seinen Film zu erzählen, sagte die Mutter [...]“ (KE 164) – lebt er apathisch vor sich hin, starrt stundenlang in die Luft. Obwohl er eigentlich gesundheitlich wiederhergestellt ist, tut er nichts, er schickt nur seinen Enkel aus, um herauszufinden, welche Filme im „Apollo“ gespielt werden. Fast ein Jahr sitzt er nur herum, zeitweise verweigert er das Essen – der Tonfilme habe ihn abmagern lassen – er nimmt nicht mehr am Familienleben teil, redet nicht mehr. Der Arzt konstatiert, daß Hofmann ein eingebildeter Kranker sei, erkennt aber an: „Es ist ihre Seele, die wehtut.“ (KE 187)

Als er sich mit seiner Situation arrangiert hat, findet er bei den Nationalsozialisten ein Forum, wo er wieder im Mittelpunkt des Interesses steht, wenn auch nur für wenige Minuten. Hier redet Karl von seinen geliebten Filmen als Beispiel für das Leben im allgemeinen und sein Leben im besonderen. Er erklärt diesen ihm bis dahin fremden Menschen sein Leben und sein Verhalten:

Ich weiß nicht, sagte der Großvater, warum wir nie miteinander geredet haben. Ich hätte ja reden wollen, nur habe ich, als plötzlich die Tonfilm-

zeit kam, nicht mehr reden können. Ich dachte: Es ist niemand da, den deine Gedanken noch interessieren. Jetzt rede ich aber wieder! (KE 217)

Er hofft in diesen Leuten Helfershelfer zu finden, damit er wieder seine Kunst ausüben kann, doch findet er in ihnen keine Kunstliebhaber. Viel zu selten, so der Eindruck Karl Hofmanns, reden seine neuen Freunde Herr Götze und Herr Friedrich, die wie er arbeitslos sind, über Filme. Sie reden am liebsten über die Partei und gehen nur selten ins Kino. Karl Hofmann übersieht gerne die unangenehmen Seiten seiner neuen Begleiter: „Der Großvater lächelte und dachte die ganze Zeit an einen Film. Er war aber höflich und nickte die ganze Zeit.“ (KE 241) Als er die Rede auf den von ihm geliebten Film *Im Westen nichts Neues* bringt, bezeichnen die beiden diesen sogar als übles Machwerk.

Im Umgang mit den Nationalsozialisten zeigt sich Karl Hofmanns großes Sendungsbewußtsein, sein Bedürfnis nach Ansehen, Autorität und gesellschaftlicher Geltung. Zur Erlangung dieser Dinge sind ihm selbst zweifelhafte Wege recht. Auch übernimmt er gewisse Meinungen seines neuen Umgangs. Auffällig ist auch seine Naivität im Umgang mit seinen neuen Bekannten, die ihm nicht, wie er hofft, die alte (Stummfilm-)Zeit zurückholen können.

Wissend um die menschlichen Schwächen des Kinoerzählers, wirft der Erzähler trotzdem einen liebevollen – nicht aber verklärenden – Blick auf ihn. Durch seine Erzählung erfüllt er die Hoffnung des Großvaters auf ein Stück Unsterblichkeit: „Oft saß er auf seinem Raucherstuhl und faßte sein Leben zusammen. Ich saß auf der Hitsche vor ihm. Damit du später weißt, wer ich war, und es den Leuten sagen kannst und nichts verlorengeht, sagte er.“ (KE 11) Oder an anderer Stelle: „Dann redete er von seinen unerfüllten Sehnsüchten und Wünschen, ‚damit du wenigstens mal davon gehört hast und zu gegebener Zeit an deine Kinder weitergeben kannst, was für ein Mensch ich war‘.“ (KE 17)

Der Text liefert Belege für die These, daß der Ich-Erzähler das Künstlertum des Kinoerzählers anerkennt. So wird die Künstlerproblematik, die ein zentrales Thema des Prologs war, auch am Ende des Romans aufgegriffen. Im Epilog des Romans kommt der Erzähler selbst zu Wort, und hier eröffnen sich dem Leser überraschende Parallelen zwischen dem erwachsenen Ich-Erzähler und dem Kinoerzähler, wie er ihn im Laufe des Romans kennengelernt hat:

Man müßte das ganze Material über den Großvater und die Großmutter und die Mutter und die vielen anderen toten Leute einmal zusammentragen und auf einem Tisch ausbreiten und, das sagt mir mein Ordnungssinn, in eine bestimmte Form bringen, damit es ein bißchen Bestand hat. Man kann es den Leuten ja nicht ungeformt vor die Füße schütten! Aber es ist wie mit allen meinen ‚Erfundenen‘ (meine Frau) und den anderen ‚Unvergänglichkeiten‘ (meine ironische jüngste Tochter Susi): Lustlosigkeit, Einfallslosigkeit, die Depression der Sommermonate,

Herbstmonate, Wintermonate, die in südliche Richtung hoffnungslos verstopften Autobahnen, die eine rasche Flucht unmöglich machen, dazu Kopfweh, Atemnot ... (KE 302)

Dieser Stelle kommt eine zentrale Bedeutung zu, da der Erzähler hier die Illusion erweckt, er sei viel zu antriebslos – ganz wie sein Großvater –, um künstlerisch tätig zu sein, d. h. in seinem Fall ein Buch zu schreiben. Gleichzeitig befindet sich der Leser aber gerade im Begriff, eben diesen Erinnerungsbericht zu beenden. Der Erzähler ist also in seinem schöpferischen Bemühen nicht gescheitert, obwohl er – ebenfalls wie sein Großvater – in seinem künstlerischen Bemühen von der Umwelt nicht ernstgenommen wird. Auch der Erzähler scheint ein von seinem nächsten Umfeld mißverstandener Mann zu sein. Keiner glaubt an seine Produktivität. Kinoerzähler und Ich-Erzähler machen als Künstler ähnliche Erfahrungen.

Das Bemühen des Erzählers, den Eindruck von Mündlichkeit in seinem Text zu erzeugen, ist ein deutliches stilistisches Zeichen der Verbundenheit mit dem Großvater und seiner Kunst. Die Illusion, es handele sich um eine mündliche Erzählung, wird, wie weiter oben gezeigt – mit Ausnahme der erwähnten Kinofilme –, im gesamten Text aufrechterhalten.

8.2 Filmsehen in *Der Kinoerzähler*

Gert Hofmann hat mit seinem Roman nicht nur eine explizit als Fiktion gekennzeichnete Biographie eines Kinoerzählers verfaßt, der Roman ist zugleich auch „a celebration of the cinema“.³¹⁹ Durch das Einflechten der Filmerzählungen bei gleichzeitigem Nachweis der erzählten Filme erweist der Erzähler dieser künstlichen Welt die Ehre. Nicht nur der Großvater soll in seiner Erzählung weiterleben, auch die Erinnerung an die alten Filme, die ihm so viel bedeuteten, soll aufrechterhalten werden. Über sechzig Filme werden im Roman erwähnt, von über vierzig Filmen liegen kurze Synopsen vor, die manchmal kaum die Länge eines einzigen Satzes überschreiten. Eine der wichtigsten Fragen, der hier nachzugehen sein wird, lautet, welche Funktionen diesen Filmreferenzen im Roman zukommen.

8.2.1 Der Ich-Erzähler als Filmsehender

In der Forschung hat sich nur Chloe E. M. Paver in einem Aufsatz mit den Filmerzählungen in Gert Hofmanns *Der Kinoerzähler* beschäftigt. Pavers Aussagen im deskriptiven Teil ihrer Untersuchung sind für diese Analyse mit wenigen Einschränkungen hilfreich. Was allerdings die Frage nach der Funktion der Fil-

³¹⁹ Paver: „Als Hitler und der Tonfilm kamen“, S. 632.

merzählungen und damit ihrer Beziehung zur Haupterzählung betrifft, so bedarf die Arbeit von Paver einiger Ergänzungen.

Paver stellt zunächst fest, daß die im Roman auftauchenden Filmsynopsen nicht als Abbild der Tätigkeit des Großvaters im Kino zu lesen sind:

It must be stressed that these synopses do not represent the part-rehearsed, part-extemporized text that the film explainer declaims as he stands before the cinema screen. This text would, of necessity, be both protracted (lasting in real time as long as the film itself and in transcript form many pages) and discontinuous (breaking off between scenes and shots), whereas the film summaries in *Der Kinoerzähler* are short and compact.³²⁰

Ein Teil der Filmsynopsen stammt vom Großvater, der sich über Filme im Privaten äußert, ein anderer Teil der Filmerzählungen läßt sich dem Erzähler zuordnen. Allgemein läßt sich konstatieren, daß es ohne Betrachtung des Kontextes schwerlich möglich ist zu unterscheiden, ob eine Filmerzählung aus der Perspektive des Großvaters oder des Enkels erfolgt. Paver unternimmt einen solchen Zuordnungsversuch, unterscheidet hier aber nicht zwischen Ich-Erzähler und Ich-Figur. Diese Unterscheidung ist aber schon deshalb notwendig, weil die Filmsynopsen eine ganz bestimmte Funktion im Roman sowohl auf der Ebene der Figuren als auch auf der Ebene des Erzählers haben. Als Beispiel greife ich auf folgende Filmsynopse zurück:

Die Komödie *Die Pfarrerswitwe* (1921, Hildur Carlberg und Einar Röd) war wegen des Gummimantels [der naß und stinkend während der ganzen Vorstellung über dem Arm des Jungen liegt, Anm. d. Vf.] für mich verloren. Da hat der junge Pfarrer, der die alte Witwe seines Vorgängers hat heiraten müssen, eine junge Geliebte als seine Schwester in seinen Amtssitz mitgebracht. Immer wenn sie allein sind, geben sie sich schnell einen Kuß. Ich dachte: Was für ein Blödsinn! Wann merkt die alte Schachtel das bloß? (KE 72)

Der Ich-Erzähler berichtet hier aus großer zeitlicher Distanz über ein Filmerlebnis, das er als kleiner Junge (Ich-Figur) gehabt hat. Er versucht einerseits seine damaligen Empfindungen abzubilden, was ihm durch die direkte Gedankenrede auch gelingt. Andererseits belegt er den von ihm erwähnten Film durch Nennung von Aufführungsjahr und Besetzung³²¹ – eine Leistung, die der Leser nicht der Figur, sondern dem Erzähler zuordnet, da nicht anzunehmen ist, daß der Erzähler sein Wissen über all die Filme, die er als Junge gesehen hat, seit

³²⁰ Ebd., S. 634.

³²¹ Hofmann setzt Filmnachweise kursiv in seinen Erzähltext mit Angabe von Titel, Erstaufführungsjahr und Angabe einzelner Schauspieler, meist der Zentralfiguren der Filme.

seiner Kindheit bewahren konnte. Auf der Ebene der Figuren dient die Filmsynopse der Charakterisierung der Ich-Figur, die als ein aufgewecktes Kind, daß sich bei einer derart offensichtlichen Geschichte langweilt, gezeigt wird. Auf der Ebene des Erzählers dient diese Filmsynopse zusammengenommen mit den vielen anderen im Roman der Verdeutlichung des Umstandes, welch bedeutenden Einfluß Filme auf zwei Künstlergenerationen der Familie Hofmann gehabt haben. Der Erzähler erkennt Filme in ihrer Bedeutung für sein Leben an und sorgt dafür, daß bestimmte Filme nicht vergessen werden.

Ein interessanter Aspekt der Filmsynopsen ist das humoristische und ironische Potential, daß in der extremen Verkürzung der Filmerzählungen liegt: „[...] even the most intelligent film can sound contrived and faintly ridiculous when summarized in under a hundred words.“³²² Der Autor Hofmann steigert in den Zusammenfassungen noch das ursprünglich bereits in der Textsorte angelegte komische Potential, indem er an manchen Stellen den Ich-Erzähler die Sichtweisen der Ich-Figur referieren läßt: „In *Der Kinoerzähler* the narrator moves freely between an adult and a childish viewpoint.“³²³ Ein Beispiel für dieses Verfahren ist die Filmbeschreibung zu *Die Puppe*, die mit dem Satz endet: „[...] so daß er sich zu der jungen Dame ins Bett legen und glücklich sein muß.“ (KE 58) Paver behauptet, daß diese Aussage sowohl dem Großvater als auch dem Kind zugeordnet werden kann:

[...] the boy has figured out that a shot of a man and a woman in bed is the inevitable final to a certain sort of film and also that this shot invariably connotes happiness. [...] On another reading, however, the sentence could express the grandfather's sense of the same inevitability (based on his years of professional exposure to film plots). [...] Whichever reading we choose, Hofmann's choice of words draws attention to the fact that the compulsion implied in the words 'muß' comes ultimately from the conventions of the film genre.³²⁴

Paver kommt hier zu interessanten Erkenntnissen, übersieht aber erneut die Bedeutung der Filmsynopsen für die Erzählerebene. Wie sie richtig feststellt, können durch die Filmsynopsen Aussagen über die Figuren getroffen werden, der Erzähler greift bewußt auf bestimmte Filme zurück, um seinen Erinnerungsbericht auszuschmücken. Doch genau so wichtig sind diese kleinen Erzählungen auf der Erzählerebene, da sie in ihrer Gesamtheit belegen, wie wichtig und wertvoll das Medium Film, hier besonders der Stummfilm, für die Entwicklung des Ich-Erzählers zum Künstler ist. Mit dieser Art von Kunst ist er

³²² Paver: „Als Hitler und der Tonfilm kamen“, S. 636.

³²³ Ebd., S. 637.

³²⁴ Ebd.

groß geworden, wie seine Erinnerungen zeigen, sie hat seine Vorstellungen von Fiktion und Erzählen geprägt.

Paver macht als Quelle für Gert Hofmanns Filmsynopsen *Reclams Filmführer*³²⁵ aus und stellt die Filmerzählungen in Hofmanns Roman Krusches Texten im Filmführer gegenüber. Sie stellt Unterschiede lediglich in Wortwahl und punktueller thematischer Schwerpunktsetzung fest. Hier gilt es, zwischen Autor- und Erzählerebene zu unterscheiden. Daß der Autor Gert Hofmann auf ein Filmnachschlagewerk zurückgegriffen hat, um seinem in der ausgehenden Stummfilmära spielenden Roman Authentizität zu verleihen, ist eine Sache. Gert Hofmann gibt uns aber durch seinen Erzähler deutliche Hinweise in Form der Filmnachweise auf eine außerhalb des Textes zu suchende Quelle. Auch hier komme ich zu dem Schluß, daß der Erzähler durch die Filmnachweise die Wichtigkeit des Films betont. Es handelt sich für ihn um ein ernstzunehmendes Medium, daß seinen Teil dazu beigetragen hat, daß aus dem kindlichen Filmsehenden, der Ich-Figur, ein Erzähler, ein Künstler, geworden ist.

Pavers Vermutungen, der Autor habe die Angaben über Regisseure, Drehbuchschreiber usw., die sich in *Reclams Filmführer* finden, weggelassen, um „the grandfather's limited apprehension of the cinematic process“³²⁶ zu zeigen, zeugt wiederum davon, daß die Verfasserin in ihrer Argumentation nicht alle Ebenen des Textes mitbedenkt. Die Frage scheint doch eher zu sein, warum Hofmann durch seinen Erzähler überhaupt Nachweise der Filmerzählungen liefert. Paver stellt zwar fest, daß die Nachweise der schriftlichen Erzählweise des Erzählers näher stehen als dem mündlichen Erzählen des Großvaters, hinterfragt diese Tatsache aber nicht weiter, indem sie sie als weiteres Merkmal des polyphonen Erzählstils des Romans abtut. Bedenkt man aber, daß der Erzähler bemüht ist, den Eindruck von Mündlichkeit bei der Wiedergabe von ansonsten kaum zeitlich konkret eingeordneten Erinnerungen zu erwecken, so fallen die Filmnachweise um so mehr aus dem Rahmen der Erzählung und weisen damit über sich hinaus.

8.2.2 Karl Hofmann als Filmsehender

Bereits zu Beginn des Romans läßt der Erzähler keinen Zweifel daran, wie wichtig das Kino für den Filmsehenden Karl Hofmann ist. Kino ist der einzige wichtige Ort für ihn: „Zur Großmutter soll der Großvater einmal gesagt haben: Tatsächlich, ich kann die Welt ohne das Kino nicht mehr aushalten!“ (KE 10) Drastischer drückt es die Figur des Kinoerzählers an einer anderen Stelle aus: „Das Kino ist für uns gerade noch rechtzeitig gekommen. Wenn es nicht ge-

³²⁵ Dieter Krusche: *Reclams Filmführer*. Unter Mitarbeit von Jürgen Labenski und Josef Nagel. Stuttgart: Reclam, 2003¹².

³²⁶ Ebd.

kommen wäre, hätten wir uns Hand in Hand in den Großen Teich stürzen müssen!“ (KE 26) So verwundert es auch nicht, daß er es sich zum Ziel gesetzt hat, in einer Art säkularer Wallfahrt alle in der näheren Umgebung befindlichen Kinos zu besuchen: „Zweiunddreißig Kinos hatte der Großvater in seinem Leben schon inspiziert, achtzehn lagen noch vor ihm. „Dann habe ich auf der Welt gesehen, was es zu sehen gibt, und kann abtreten, mehr bringt in einem Menschenleben keiner unter.“ (KE 60)

Das Kino und seine Filme sind aber für den Kinoerzähler nicht nur der wichtigste Teil seines Lebens, Filme zeigen vielmehr, was für ihn das eigentliche Leben ist. Karl Hofmann gelingt es nur als Filmsehendem, Einsichten und Erfahrungen über das Leben im allgemeinen zu erlangen, die er im eigentlichen Leben nicht erreichen könnte. Das alltägliche Leben, in seiner Familie, in seinem Dorf usw. ist für ihn nicht von Bedeutung.

Diese Haltung stößt auf Unverständnis und Widerspruch in seinem direkten Umfeld, was seinen Niederschlag findet in einer entscheidenden Auseinandersetzung der Großeltern über den Stellenwert von Kunst im allgemeinen und Film im besonderen für das Leben. Die Großmutter steht einer „zweiten“, auf Fiktion gegründeten Welt ablehnend gegenüber und bezeichnet fiktive Geschichten als Schattengeschichten, „wo Schattenwesen Schattengespräche führen und Schattengedanken denken, die im richtigen Leben nie einer gedacht hat, sondern die nur auf dem Papier stehen oder über die Leinwand flackern!“ (KE 140 f.) Für den Großvater hingegen ist eine tiefere Wahrheit in Fiktionen zu finden:

Diese Wesen, rief der Großvater, verströmen die reine Luft, die wir Wahrheit nennen! Doch dieser Mann, rief die Großmutter, ist vernarrt in seine Luftgeschichten nur, weil sie angeblich höher sind als die Wirklichkeit! Als ob es etwas gäbe, das höher wäre als die Wirklichkeit! (KE 141)³²⁷

Dieser Streit ist von so großer Bedeutung für die Großmutter, daß sie den Großvater aus dem gemeinsamen Schlafzimmer verbannt und er von diesem Zeitpunkt ab auf seiner Matratze im Flur schlafen muß.

Der Kinoerzähler sehnt jeden Tag die abendliche Filmvorstellung herbei, um aus der Wirklichkeit entfliehen zu können:

³²⁷ Im Kontext der philosophischen Diskussion um die Existenz einer Welt der Erscheinungen und einer Ideenwelt gesehen, ist für Karl Hofmann die ihn umgebende Welt ein Teil der Erscheinungswelt, wohingegen der Film Einblicke in die Ideenwelt ermöglicht. Seine Frau hingegen bezweifelt zwar einerseits die Existenz einer verborgenen zweiten Welt, gebraucht aber andererseits in der Diskussion um den Stellenwert des Films Begrifflichkeiten, die Film als Teil der Erscheinungswelt, des „Schattenreichs“, einordnen (vgl. das Platonische „Höhlengleichnis“ im 7. Buch der *Politeia*).

Auf jeden Fall, sagte er und schaute auf seine Taschenuhr, ist's in zwei Stunden soweit. Dann hat die Misere ein Ende! Was für eine Misere, fragte ich. Was für eine Misere wohl, sagte er, das Leben natürlich! Und was kommt jetzt? Das *Apollo*, sagte der Großvater, was sonst? (KE 26)

Um so schlimmer gestaltet sich für Karl das Erwachen aus seiner Gegenwelt:

Eigenartig, wie kalt es immer ist, wenn Salzmann das Licht anmacht und sie dich aus einem Film herausreißen, sagte der Großvater. Weißt du, was das ist, diese Kälte? Nein. Das ist die Wirklichkeit, sagte der Großvater, vor der wir alle Grund haben zu erschrecken! (KE 38)

Und weiter:

Wir traten auf die Straße. Der Großvater war noch ganz verstört. Was ich nun brauche, ist Luft, sagte er. Und Zeit, um sich in die Durchschnittsperson, die er vor dem Film gewesen war, wieder zurechtzufinden. Tief, bis über Nase und Ohren, in die Welt Orlacs oder, sagen wir, Dr. Caligaris getaucht (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1920, mit Werner Kraus), ging der Großvater unter Seufzen und Liderzucken mit mir wieder nach Hause. (KE 40)

Karl Hofmanns „zweite Welt, jenseits der natürlichen“ (KE 25) ist für ihn deshalb so interessant und wichtig, da zumindest in einem Teil der Filme, die Karl Hofmanns Aufmerksamkeit fesseln, Aspekte der menschlichen Existenz im Vordergrund stehen, die er in seinem Leben vermißt. In der künstlichen Filmwelt gibt es die Möglichkeit zu ungeheuren Geschehnissen, zu intensiven Gefühlen und Leidenschaften und zur Ergriffenheit, um nur einige Aspekte zu nennen:

Also in den *Heiljägern* (1925, mit George K. Arthur und Georgia Hale), wie der Junge und das Mädchen, weil sie arbeitslos sind, im Hafen von San Francisco auf einem Schlammbagger wohnen müssen. Nach einem Streit mit dem Baggerbesitzer legen sie ihre Köpfe aneinander und schauen verzweifelt in die Kamera, „das heißt in unsere Herzen“ (der Großvater). [...] Oder wenn die alte Bahnwärtersfrau entdeckt, daß der Inspektor ihre einzige Tochter verführt hat. Sie wirft sich am Waldrand verzweifelt vor einem Kruzifix nieder, um zu beten. Da wird sie von einem Schneesturm überrascht und kommt ohne Schmerzen um (*Scherben*, 1921, mit Werner Kraus). Da geschah es dann immer. Etwas ging durch den Großvater hindurch, daß er nicht beschreiben konnte, das ihn aber wachsen ließ „über das Leben, dieses Affentheater, hinaus.“ (KE 70)

Filme bieten Karl Hofmann eine Welt zum Träumen, dabei ist es für das Filmerlebnis unerlässlich, „daß die Wirklichkeit unterbrochen und draußengehalten wird und nicht dazwischenredet.“ (KE 67)

Im Verlauf der im Roman geschilderten Ereignisse wandelt sich die Funktion der Filme für die Figur Karl Hofmanns. Durch seinen Ausschluß aus dem Limbacher Kino nach dem Beginn der Tonfilmzeit bleibt ihm nur noch seine Erinnerung an die früher von ihm erzählten Stummfilme. Jetzt rückt die Identifikation mit den Filmfiguren und ihren Geschichten immer mehr in den Vordergrund. Seine „zweite Welt“ kann er sich, wie noch zu zeigen sein wird, nur noch in Form des Starkults, des Sich-Träumens in die Welt der Stars, erhalten.

8.2.3 Figurencharakterisierung durch Filme und Identifikation mit den Filmfiguren

Einigen Filme, die Karl Hofmann im „Apollo“-Kino erzählt, kommt im Verlauf der Handlung eine besondere Bedeutung zu. Es handelt sich hierbei um Filme, die dem Kinoerzähler Identifikation auf die eine oder andere Weise ermöglichen, die damit aber auch vom Erzähler genutzt werden, um den Kinoerzähler näher zu charakterisieren. So tauchen erstaunlicherweise einige ausgewählte Filme mehrfach im Roman auf. Dazu zählt *Geheimnisse einer Seele* (KE 12 und KE 80).

Die erste Erwähnung von *Geheimnisse einer Seele* zu Anfang des Romans beschränkt sich noch auf eine der typischen, weiter oben vorgestellten Filmsynopsen: „Der [Film] handelt von einem Mann, der die Idee verfolgt, er müßte seine Frau ermorden. Manchmal, wenn er morgens aufwacht, denkt er, er hat sie schon. Er täuscht sich aber immer wieder, er hatte es bloß geträumt.“ (KE 12)

Die zweite Erwähnung des Films findet nicht mehr im Kontext des Arbeitsplatzes des Kinoerzählers statt. Der Kinoerzähler, jetzt schon auf dem Weg in die Arbeitslosigkeit, weil sich immer weniger Besucher im „Apollo“-Kino einfinden, erzählt seinem Enkel auf einem der nachmittäglichen Spaziergänge seine liebsten Filme, die er, indem er sie dem Enkel erzählt, vor dem Vergessen bewahren will. Einer davon ist *Geheimnisse einer Seele*, den er „ich weiß nicht, zum wievielen Male“ (KE 80) erzählt: „Da wird also ein Mensch, nein, ein Herr, sagte der Großvater, von einer Idee verfolgt, so was gibt's. Es ist die Idee, er müßte seine Frau umbringen, wofür er, wie jeder Mann, natürlich seine Gründe hat.“ (Ebd.) Die Filmerzählung ist hier merklich emotional aufgeladen. Der Kinoerzähler denkt nicht an irgendeinen Herrn, wenn er dem Enkel von den Mordgelüsten der Filmfigur berichtet, sondern er setzt sich selbst in die Filmhandlung ein. Er kann um so mehr Verständnis für das Verhalten der Figur aufbringen, da er in ständiger Auseinandersetzung mit seiner Frau lebt, eine Auseinandersetzung, die nach Meinung Karl Hofmanns darin begründet liegt, daß

seine Frau ihn nicht in seiner Filmleidenschaft versteht und ihn nicht als Künstler anerkennt.

Auch die anderen aufgezählten Filme in dieser aufschlußreichen Spaziergang-Szene bergen ein ähnliches Identifikationspotential für Karl Hofmann. Erwähnt wird z. B. *Die Straße*, ein Film, von dem an anderer Stelle gesagt wird: „Da stürmt ein Mann aus seinem Haus, weil er sonst erstickt. (Der Großvater: Wie ich das verstehe! Wie ich ihm nachfühle!)“ (KE 56).

Je mehr sich die persönliche Situation des alten Mannes verschlechtert, um so mehr nimmt die Identifikation des Kinoerzählers mit Filmfiguren und ihren Geschichten ungewöhnliche Formen an. Hofmann beginnt unbewußt damit, sein Leben aufzuwerten, indem er es mit Filmen verquickt. Einer Nebenfigur kommt zur Verdeutlichung dieses Umstandes eine besondere Bedeutung zu: Herrn Cosimo.

Karl Hofmann kommt der dominierende Part in der Freundschaft der beiden Männer zu. Herr Cosimo erweist sich zumeist als dankbarer, oder doch zumindest schweigsamer Zuhörer, wenn sich der Kinoerzähler über Filme und seine Filmleidenschaft ausläßt. Gemeinsam mit Herrn Cosimo und dem Enkel kann sich der Kinoerzähler aus dem Haus flüchten, da weder seine Frau noch seine Tochter Interesse an seinen Erzählungen zeigen, sie ihm vielmehr das Erzählen sogar verleidet. Die Einführung der Figur Cosimo bei einem der zahlreichen ausgedehnten Spaziergänge, die im Roman geschildert werden, ist bezeichnend für das Verhältnis der beiden Männer zueinander³²⁸:

Herr Cosimo lief, wenn wir spazierengingen, einen halben Schritt hinter dem Großvater, um zu zeigen, er war nicht so wichtig. Wenn beide etwas sagen wollten, sagte Herr Cosimo: Nach ihnen, Hofmann! Und ließ den Großvater zuerst. Dagegen ließ der Großvater Herrn Cosimo auf der baufälligen Holzbrücke den Vortritt, um zu sehen, ob sie noch hielt. (KE 18 f.)

Auf einem dieser Spaziergänge, der die drei zum Friedhof führt, bringt Karl Hofmann das Gespräch auf seine Stiefel. Wie zu fast allen Lebensbereichen, so kann er auch zum Thema Stiefel auf Filmerinnerungen zurückgreifen, dieses Mal handelt es sich um *Crainquebille* („Da hatte dieser Gemüsehändler auch so enge Stiefel an.“ KE 120). Es gelingt ihm sogar, Stiefel, Film und Tod, der ihn aus gegebenem Anlaß sehr beschäftigt, in einer Anekdote zusammenzuführen. Hofmann erzählt Herrn Cosimo, daß seine Stiefel einem Selbstmörder gehört

³²⁸ Auch hier bleibt wieder einmal die Frage offen, aus wessen Perspektive das Geschehen geschildert wird. Handelt es sich um die kindliche Perspektive oder um die nachträgliche Beurteilung der Ereignisse durch den inzwischen erwachsenen Erzähler?

haben, deshalb habe er sie günstig bekommen, auch wenn sie eine Größe zu klein sind:

Meine Stiefel hat mir der Schuhmacher Lieblich spottbillig abgetreten. [...] Sie hatten dem Steuerbeamten Malz [...] gehört. Aber der ist nun tot. Als Frau Malz sie Herrn Lieblich zurückgebracht hatte, waren sie noch warm gewesen. Wie *Im Westen nichts Neues* (1930, mit Leo Ayres), sagte der Großvater.“ (KE 121)

Kann der Leser an dieser Stelle noch zweifeln, wie glaubwürdig die Anekdote des Großvater ist, die zumindest verblüffende Parallelen zu seinen Filmgeschichten hat, so läßt der Erzähler an anderer Stelle keine Zweifel an der Glaubwürdigkeit des Kinoerzählers.

Dieses Mal ist Herr Cosimo nicht Zeuge der Erzählungen Hofmanns, wohl aber ist er der Auslöser. Das Verhältnis zwischen Cosimo und dem Kinoerzähler ist zu diesem Zeitpunkt schon merklich abgekühlt. Cosimo bezeichnet Hofmann als „Traumlaller“ (KE 172) und lehnt die Einladung Frau Hofmanns ab, ihren Mann zu besuchen. Hofmann, der Zeuge dieser Absage wird, beginnt im Anschluß daran das Schicksal von Filmfiguren mit seinem eigenen Schicksal zu verwechseln bzw. zu verweben:

Zum Beispiel sagte er, und seine Augen fingen zu leuchten an, *Blinde Wut* (1936, mit Spencer Tracy und Sylvia Sidney). Da wird Spencer Tracy, als er zu seiner Verlobten fahren will, verhaftet. Er ist, wie das oft passiert, verwechselt worden. Er soll ein Kind entführt haben und wird ins Gefängnis geworfen. Kein Mensch will mehr mit ihm reden. Alle haben vergessen, wie nett er immer zu ihnen war und was er alles für sie getan hat, als es noch keinen Tonfilm gab! [...] Jedenfalls wollen sie ihn lynchieren. Sie zünden das Gefängnis an, in das sie ihn gesteckt haben, aber er kann entkommen. Wie ich, genau wie ich! Warst du denn im Gefängnis? Im Gefängnis? Immerzu! Und du bist auch entkommen? Jawohl! Und was war das für ein Gefängnis? Jetzt fragst du schon wieder! Habe ich dir nicht eben gesagt, daß du zuviel fragst, rief der Großvater. (KE 174 f.)

Mit Herrn Cosimo überwirft sich Karl Hofmann endgültig wegen einer für ihn allerdings typischen Lappalie: Es geht um die Frage der Namen der Figuren in dem Film *Schuhpalast Pinkus*.³²⁹ Aus „Menschenekel“ (KE 260) läßt Hofmann Herrn Cosimo nicht nur einfach stehen, sondern er isst auch den ganzen Abend nichts „Nein ich bring nichts runter!“ Jeden Gedanken, den er diesem Cosimo

³²⁹ „[Kinoerzähler] Wollen Sie mit mir streiten? [Cosimo] Durchaus nicht! Ich sage nur, daß der Mann Sally Pinkus heißt und die Tänzerin... Sie bestehen darauf...? Aber es ist die reine Wahrheit! In diesem Fall... Gib mir deine Hand, sagte der Großvater zu mir. In so einer Umgebung kann ich nicht atmen!“ (KE 260)

im Laufe der Jahre anvertraut hatte, bereute er nun! Das war also der Dank! Daß er das erleben mußte! „Warum ich, warum immer ich?“ (Ebd.)

Der Kinoerzähler sieht sich als einzige Autorität in Sachen Film und merkt somit nicht, daß er Filme in seiner Erinnerung verändert. So funktioniert Herrn Cosimos Erinnerung in bezug auf *Schuhpalast Pinkus* besser als die Erinnerung des Kinoerzählers, wie ein Blick in ein entsprechendes Filmnachschlagewerk beweist. Trotzdem fühlt sich der Kinoerzähler persönlich beleidigt und angegriffen, weil Cosimo seine Filmkenntnisse in Zweifel zieht.³³⁰

Für Hofmann haben die Filmfiguren allerdings bereits eine Art Eigenleben entwickelt, für ihn sind sie Menschen aus Fleisch und Blut, seine einzigen, wahren Freunde, die er gegen das Unverständnis der Außenwelt verteidigen muß. Filme sind nicht mehr eine Gegenwelt zur Realität, in die man sich für die Dauer eines Kinobesuchs flüchtet. Nach und nach vermischen sich für Karl Realität und Filmwelt, bis die Grenzen zwischen beiden Welten fließend sind und er nach Belieben zwischen ihnen pendeln kann.

Nachdem Karl Hofmann alle außerfamiliären Bindungen zu alten Bekannten abgebrochen hat, scheint sich sein Leben bis zu seinem Tod nur noch in dieser Welt zwischen Realität und Film abzuspielen. Er fühlt sich immer öfter wie ein Filmheld. Wenn er in der Fabrik, in der er bis zu seinem Tode als Nachtwächter arbeitet, seine Patrouillengänge macht, ruft er oft „Halt, wer da! Oder: Rauskommen, keine Bewegung!“ (KE 286)

Der Ich-Erzähler greift diese Eigenart des Großvaters auf, indem er sich bei Beschreibungen des alten Mannes filmischer Vergleiche bedient, was nebenbei erwähnt genausoviel über die Filmleidenschaft des Großvater aussagt wie über die des Ich-Erzählers. „Er hatte, wie der russische Emigrant Graf Karamsin in *Närrische Frauen* (1921, mit Erich von Stroheim), seine Orden aus der Schublade geholt und an die Brust geheftet, damit jeder gleich sah, wer er war.“ (KE 284 f.) Oder: „Er besaß, wie der Barbesitzer Kent in *Der große Bluff* (1939, mit James Stewart und Marlene Dietrich) zwei Revolver, falls es mal hart auf hart ging.“ (KE 285)

³³⁰ Dabei ist es durchaus berechtigt, die Kenerschaft des Kinoerzählers in Frage zu stellen. An anderer Stelle läßt der Erzähler Karl Hofmann direkt zu Wort kommen, um seine Begeisterung für Asta Nielsen zu äußern (vgl. auch Kapitel 8.2.4): „Das Feuer habe ich zwölfmal gesehen und nicht einmal bereut. Ihr Film *Sumurun* kommt jetzt auch.“ (KE 66 f.) *Sumurun* ist aber kein Film mit Asta Nielsen in der Hauptrolle, sondern mit Pola Negri. Dieser kleine Fehler fällt um so mehr ins Gewicht, da der Kinoerzähler an dieser Stelle seinem Arbeitgeber seine besondere Vorliebe für Asta Nielsen im Vergleich zu Pola Negri erklärt hat. Ein Versehen durch den Autor Gert Hofmann würde ich ebenso wie eine Unglaublichkeit des Ich-Erzählers, der die Rede einer anderen Figur wiedergibt, ausschließen wollen.

8.2.4 Karl Hofmann und der Personenkult

Der Kinoerzähler ist, obwohl er sich selbst als ein Teil des Filmbetriebs versteht, ebenso anfällig für den schönen Schein der Filmwelt(en) wie andere Kinobesucher. Wie für die meisten Zuschauer ist für ihn das Starimage von großtem Interesse, über die Filme hinaus informiert er sich über seine Lieblingsstars und gibt diese Neuigkeiten an sein Publikum weiter. Der Leser erfährt auf diesem Wege z. B. von Hofmanns Begeisterung für Asta Nielsen, die er seiner Zuhörerschaft zu vermitteln versucht, wie er dem Kinobesitzer in der folgenden Passage erläutert:

Jedenfalls habe ich dem Publikum an dieser Stelle immer viel erläutert. Zum Beispiel, daß die Nielsen sich im wirklichen Leben mit der Filmschauspielerin Pola Negri in einem tödlichen Kampf befindet. Das kommt, weil die beiden Rivalinnen sind um die Krone ihrer Kunst. Die Negri heißt im wirklichen Leben Apollonia Chavulez. Man hat sie aber schnell umgetauft, weil das keiner aussprechen kann. [...] Die beiden Damen befinden sich in einer Rivalität um die Gunst des Publikums, wie man sie sich schärfer nicht vorstellen kann. Sicher haben sie einander in Gedanken schon hundertmal vergiftet beziehungsweise mit dem Rasiermesser umgebracht. (KE 66)

Der Kinoerzähler begeistert sich für Asta Nielsen – und wohl auch für ihre Kollegin Pola Negri – aufgrund ihres ansprechenden Äußeren: „Asta Nielsen schätzte er aus Gründen, über die er sich nicht auslassen wollte, am höchsten. Diese Gründe, sagte die Großmutter, sind ihre kleinen, aber wohlgeformten Brüste.“ (KE 10) Die Figur des Kinoerzählers fügt sich somit in die Ergebnisse der Untersuchungen zur *star reception*³³¹ ein, die davon ausgehen, daß ein gewichtiger Teil der Zuschauer-Star-Beziehung auf voyeuristischen Impulsen basiert. Visuelles Vergnügen ergebe sich für den Filmzuschauer auf zweierlei Art, so Laura Mulvey, die sich u. a. mit dem Filmimage von Marlene Dietrich beschäftigt hat: „The first, scopophilic, arises from pleasure in using another person as an object of sexual stimulation through sight. The second, developed through narcissism and the constitution of the ego, comes from identification with the image seen.“³³²

Der Figur Karl Hofmanns ist der Erklärungsversuch seiner Frau bei weitem zu profan. Er sieht in Asta Nielsen eines der immer wieder von ihm beschworenen höheren Wesen, die Teil einer besseren künstlichen Welt sind: „Wenn jemand nicht wissen sollte, was Kunst ist, und es gern erfahren will, braucht er bloß ins *Apollo* zu kommen und das Kerzenbild mit der Nielsen zu studieren, dann weiß er's!“ (KE 66)

³³¹ Vgl. dazu Kapitel 5: Analysekriterien für die Fallbeispiele.

³³² Mulvey: „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, S. 18.

Der Leser erfährt von der Figur Karl Hofmann, daß er immer schon Starphotographien gesammelt hat. Dieser Sammlung kommt im Laufe der Handlung des Romans eine besondere Bedeutung zu. Nachdem der Kinoerzähler aus dem Kino und damit vom direkten Kontakt zu seiner ‚zweiten Welt‘ ausgeschlossen wurde, bleibt ihm außer den oben erwähnten, bereits verblassenden Erinnerungen an Filme, ihre Handlungen und Figuren nur noch sein Schuhkarton mit Bildern. Diese Photographien erlauben es Karl Hofmann, sich weiterhin in die Welt der Stars zu träumen.

Als er selbst das ‚Apollo‘-Kino nicht mehr besucht, schickt er immer noch regelmäßig den Enkel hin, der ihm Bericht erstatten muß, welche Filme mit welchen Stars gezeigt werden, „damit ich weiß, was in der Welt geschieht.“ (KE 168) Er liegt den ganzen Tag auf seinem provisorischen Bett im Flur der Wohnung, so „daß er die Bilder der Filmschauspieler alle gut sah, besonders das von Asta Nielsen.“ (KE 170) Dazu sei bemerkt, daß nicht nur die Wohnung, in der der Ich-Erzähler aufwächst, reichlich mit Starphotographien geschmückt ist, sondern daß sich eine ähnlich umfassende Sammlung auch im Haus der Geliebten des Großvaters, Fräulein Fritsche, befindet.

Ein pseudoreligiöses Element spielt bei der Filmbegeisterung Karl Hofmanns, die nach und nach immer mehr kultische Form annimmt, sicherlich eine Rolle. Nicht nur, daß er den ganzen Tag vor seinen Filmbildern meditiert, er scheint seinen Stars auch besondere Fähigkeiten zuzusprechen: „sie beschützen mich vor dem Schlimmsten, hoffe ich!“ (KE 171)

Eine der gemeinsamen Beschäftigungen von Großvater und Enkel besteht im Sichten der Starphotographien, die keinen Platz mehr an den Wänden gefunden haben und statt dessen in einem Schuhkarton aufbewahrt werden. Mit Andacht beschäftigt sich der Kinoerzähler mit seiner Sammlung:

Er hatte die Fotografien vor sich und schob sie hin und her. Eine nach der anderen hielt er sich dicht vor die Augen, damit er in der Dämmerung was sah. [...] Der Großvater schob sie mir langsam über den Tisch entgegen, eine nach der anderen. Dabei sagte er mir, wer sie waren. Dann sagte er, wo ihre Filme spielten und wer sonst drin gewesen war. Er sagte: Vor allem mußt du wissen: Das ist die eigentliche Welt, das einzige, was bleibt! (KE 172)

Doch selbst von diesem Vergnügen schließt sich der Großvater in einem Akt der Selbstkasteiung aus, da er befürchtet, die Photographien könnten durch Umwelteinflüsse Schaden nehmen:

Man muß sie schützen, sagte er plötzlich. Wovor? Vor allem, was ihnen schadet, sagte er. Weißt du, was das ist? Nein. Dasselbe, was uns allen schadet: Feuer, Feuchtigkeit, Hitze, Staub! Er legte sie in ihren Karton zurück. (Ebd.)

Doch erstaunlicherweise sind es nicht die Photographien, die im Verlauf der Handlung verblassen, es sind vielmehr die Erinnerungen des Großvaters. Voll Selbstmitleid erkennt er, daß die Bilder die letzten Überbleibsel einer für ihn besseren Zeit sind: „Das ist alles, was mir von einer schönen Zeit geblieben ist! Aber so ist es mit allem!“ (KE 202)

Bis zu seinem Lebensende begleitet ihn der Karton, auch auf seine Arbeitsstelle in Kriegszeiten als Werkschutz bei einer Rüstungsfabrik. Abends „[...] holte er die alten Filmbilder aus dem Aktenschrank und ging mit ihnen aufs Örtchen.“ (KE 286) Dort verbringt er seine Zeit nicht nur mit dem Betrachten der Bilder, sondern auch damit, Paare aus Schauspielerinnen und Schauspielern zu bilden:

Manchmal legte er auch eine Dame zu einem Herrn und sagte: Schau, wie die zusammenpassen! Was für ein hübsches Paar! [...] Er rauchte ein bißchen dabei. Danach sagte er: Ach, es wäre mit ihnen doch nichts geworden! Und warf alle wieder durcheinander. (KE 288)

Er kann die Welt der Filmstars nicht nur, einem kleinen Gott gleich, überblicken, sondern er hat in seiner Phantasie kurze Zeit Macht über diese Figuren, die er willkürlich zu seiner Meinung nach vielversprechenden Paaren verbinden kann. Wenn er schon keinen Einfluß und keine Kontrolle über die Vorgänge in seinem eigenen Leben haben kann, so besitzt er beides wenigstens in seiner zweiten, besseren Welt.

Seine Lieblingsstars trägt er ständig bei sich und hat so immer einen guten Anlaß, um ein Gespräch mit anderen Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen der Fabrik zu beginnen, indem er diese nach ihrer Meinung zu einem bestimmten Star bzw. nach ihren Lieblingsstars fragt. Die letzten Überbleibsel seiner zweiten Welt, die Starphotographien, ermöglichen es ihm auch in diesem Fall, in der Alltagswelt zu bestehen und sich Rückzugsorte aus der Wirklichkeit zu schaffen.

Einen besonderen Höhepunkt der Starverehrung im Roman *Der Kinoerzähler* möchte ich zum Abschluß noch herausgreifen. Es handelt sich um die Schilderung des „Deutschlandtreffens“ am 1. Mai 1939 in Berlin. Der Großvater, der eigentlich als Hilfsfahnenchwinger nach Berlin geschickt wird, sondert sich von der Gruppe, der er zugeteilt ist, ab, um ein Kino zu besuchen. Das Kino, das der Großvater findet, ist leer, obwohl

[...] der Film der beste der letzten Zeit, wenn nicht aller Zeiten war. [...] Dann habe ich, ehe der Film anfing, [...] mein Leben als Kinobesucher rasch vor meinem inneren Auge vorbeiziehen lassen, von meinem ersten

Streifen an aufwärts. Manches zog schnell, manches zog langsam, manches blieb stehen. (KE 275 f.)

Der Film, den der Großvater sieht, ist *Vom Winde verweht*. „Die Heldin hieß Scarlett O’Hara und traf den Großvater ‚wie ein Keulenschlag‘ (er selbst). Er sprach jahrelang von ihr.“ (KE 276) Wie immer, wenn er sich in die ‚zweite‘ Welt, die Welt der Phantasie vertieft hat, gelingt es dem Kinoerzähler nur mit Mühe, seinen Platz in der Realität wiederzufinden. Letztlich kehrt er doch zur Großveranstaltung zurück, sieht sich aber einer Versammlung von „[...] in Bedrängnis geratene[n] Kleinmenschen [...]“ (KE 277) gegenüber. Dem Vergleich mit seiner idealen (Film-) Welt kann diese auf Machtdemonstration und Beeindrucken der Massen ausgelegte Veranstaltung nicht standhalten.³³³

Zwar bedient man sich beim Deutschlandtreffen durchaus dem Großvater vertrauter Mittel – „Plötzlich vom Podium der Badenweiler Marsch, den der Großvater im *Apollo* immer auf dem Klavier gespielt hatte, wenn der Film gerissen war“ (KE 277 f.) – doch bei Karl Hofmann stoßen sie auf geringe Resonanz. Er denkt die ganze Zeit nur an Scarlett O’Hara und erzählt allen, die um ihn herumstehen, den Film *Vom Winde verweht*.

Wieder in Limbach berichtet der Großvater den Zuhausegebliebenen von seinen Erlebnissen in Berlin, wobei seine Begeisterung für die Filmwelt weiterhin weitaus größer ist als die für den Nationalsozialismus:

Er sagte: Man kann das Gefühl nicht beschreiben, das über einen kommt, wenn Scarlett O’Hara Rhett Butlers Hand nimmt und sagt: Unsere Bonnie ist tot! Dann trank er noch einen Schluck und sagte: Bei der Rede wäre ich gerne näher herangetreten, sie ließen mich aber nicht! Dann nahm er wieder einen Schluck und sagte: Ich war reif für diesen Film, während ich vor fünf Jahren für einen solchen Film noch nicht reif gewesen wäre! Aber auch SEINE Rede hatte dem Großvater gut gefallen, wenn er auch nicht alles verstanden hatte. (KE 280)

8.3 Fazit

Wie bereits gezeigt, ist eine Beurteilung des Filmsehenden in Gert Hofmanns *Der Kinoerzähler* durch die besondere polyperspektivische Erzählweise erschwert, die zu einer ambivalenten Darstellung der Figur Karl Hofmann führt. Dieser Karl Hofmann ist aber keine rein fiktive Gestalt: Der Autor hat mit diesem

³³³ Der Kinoerzähler interessiert sich in Sachen Film nicht für formale oder technische Aspekte der Filme. Filme, die in Zusammenhang mit seiner Figur vom Erzähler erwähnt werden, werden immer aufgrund ihrer Geschichten angeführt, in deren Zentrum menschliche Schicksale stehen. Das Deutschlandtreffen bietet aber nur ein Spektakel; die für den Kinoerzähler wichtigen zwischenmenschlichen Themen, die er in seinen Filmen findet, sind hier ausgeblendet.

Künstlerroman seine Kindheitserinnerungen an den Großvater verarbeitet. Er ist dadurch der Figur des Kinoerzählers emotional stark verbunden; die Polyperspektive wird somit zu einem Weg einer kritischeren Auseinandersetzung mit dem fiktionalisierten Karl Hofmann.

Der Roman bedient sich existierender Filme, gerade weil es sich um einen Erinnerungsroman handelt. Die beschriebene Wirklichkeit wird entscheidend durch die beschriebenen Filme historisch definiert. Die erzählten und erwähnten Filme werden zu Zeitzeugnissen. Wie weiter oben gezeigt, ermöglicht es der Rückgriff auf existierende Filme, den filmsehenden Karl Hofmann zu charakterisieren und auch indirekt kritisch zu betrachten, wenn er sich z. B. nicht als der Filmkenner erweist, der er zu sein behauptet.

Karl Hofmann unterscheidet sich von anderen filmsehenden Figuren dadurch, daß sein Leben als Filmsehender und Filmschaffender so sehr mit Film verknüpft ist, daß nicht beschrieben werden muß, wie sein Leben vor der Beschäftigung mit Film ausgesehen hat. Es geht in *Der Kinoerzähler* aber auch nicht wie z. B. bei Makine um die Sozialisation junger Menschen durch Filme und ihre Stars. Karl Hofmann wird nicht durch den Film verändert; vielmehr ermöglichen es ihm Filme, das von ihm als defizitär empfundene alltägliche Leben zu ertragen.

Im Vergleich mit der Wirklichkeit im Film schneidet für Karl seine alltägliche Wirklichkeit immer schlecht ab. Die Welt der Filme ist für ihn die ideale, „wahre“ Wirklichkeit im Sinne einer utopischen Vorstellung von einer besseren Welt. Die Welt im Film erscheint nicht nur schöner – der Kinoerzähler ist nicht in erster Linie ein Freund leichter Komödien, er schätzt auch dramatische Filme mit tragischem Ausgang. Die Wirklichkeit in den Filmen ist für den Kinoerzähler in ihren Abläufen und Erscheinungen verständlicher und somit vorhersehbarer. Mit seiner Einschätzung, daß diese Welt das „„einzigste, was bleibt ist““ (KE 172), hat der Kinoerzähler insofern recht, als die Filme ihn überleben werden: Sein Beharren auf der Welt des Stummfilms ist auch ein Zeichen der Nostalgie, ein Zeichen für den Wunsch des Kinoerzählers, die Zeit anzuhalten. Er wird durch seine Arbeitslosigkeit krank und fühlt sich alt. Seine eigene Sterblichkeit wird ihm schmerzlich bewußt. Im Kontrast dazu steht die zeitlos erscheinende, immer wieder wiederholbare Welt des Films.

Film wird für den Kinoerzähler zur Folie für eine Selbstfiktionalisierung, die der Aufwertung des eigenen, bedeutungslosen Lebens dient. Karl Hofmann ist eine der literarischen Figuren, die nach medialen Strukturen in ihrem eigenen Leben suchen (vgl. Kapitel 5). Bestimmte Ereignisse, die er aus Filmen kennt, will er auch in seinem Leben sehen. Da diese nicht eintreten, erscheint ihm sein Leben bedeutungslos. Er verknüpft, wie oben gezeigt, seine Wirklichkeit mit der filmischen Fiktion, bis er selbst nicht mehr zwischen beiden unterscheiden kann. Der Kinoerzähler ist insofern als schwache Persönlichkeit angelegt, als er

nicht dazu in der Lage ist, sein Leben zu ändern. Er flüchtet sich immer mehr in seine aus Kinoversatzstücken konstruierte eigene Welt.

Seine Filmbegeisterung ist nur bedingt an einzelne Stars gebunden, wie im Falle seiner Verehrung für schöne Frauengestalten wie Pola Negri oder Asta Nielsen. Wie die Verbalisierung der Filme zeigt, geht es dem Kinoerzähler in erster Linie um die in einem Film erzählte Geschichte und ihre Figuren. Aus der Perspektive des Ich-Erzählers spielt auch noch die vom Großvater improvisierte Musik zum jeweiligen Film eine wichtige Rolle, da diese für ihn zum Beweis des Künstlertums des Großvaters wird, da der Stummfilm nur als synästhetisches Filmerlebnis seine Wirkung entfalten kann.

Um beurteilen zu können, ob Film und Filmsehen in *Der Kinoerzähler* positiv oder negativ konnotiert sind, sei es zum einen erlaubt, die hypothetische Frage aufzuwerfen, was aus der Figur Karl Hofmann ganz ohne Kino geworden wäre. Hätte er sich besser in der ‚wirklichen Wirklichkeit‘ zurechtgefunden? Zum anderen sei erneut auf seinen Enkel, den Ich-Erzähler verwiesen, auf den der Kinoerzähler als Vatersatz nachhaltigen Einfluß gehabt hat: Der Film prägt auch sein Leben und er wird selbst zum Erzähler, zum Künstler, wie der Großvater. Der Enkel erinnert durch seinen Bericht über das Leben des Großvaters an einen Künstler und eine längst vergangene Kunstform – das Kinoerzählen.

9 Von der filmsehenden zur filmschaffenden Protagonistin in Joyce Carol Oates' *Blonde* (2000)

Müßte man den Inhalt des Romans *Blonde* (B) in einem Satz zusammenfassen, so käme man zu dem Schluß, daß es sich um einen umfangreichen Roman über das Leben der Hollywood-Schauspielerin Marilyn Monroe und das Bild, das die Medien von ihr vermitteln, handelt.³³⁴

Die Autorin Joyce Carol Oates verweist aber zu Recht in Interviews und einer der Romanhandlung vorangestellten Anmerkung darauf, daß es sich nicht um eine Biographie der historischen Figur Marilyn Monroe handelt. Oates mischt ‚Fakten‘ der öffentlichen Wahrnehmung, deren Fragwürdigkeit sie im Roman immer wieder *en passant* thematisiert, mit gezielt eingesetzten fiktiven Passagen, um ein Porträt der Frau Norma Jeane Baker hinter der Fassade der Kunstfigur Marilyn Monroe zu zeichnen. Oates‘ Themen sind das Innenleben dieser Frau und das Umfeld, das sie zu einer Ikone³³⁵ gemacht hat, d. h. sowohl Hollywood als auch die amerikanische Gesellschaft. *Blonde* steht somit in einer Linie mit den anderen Werken der Autorin, die sich mit „controversial, uniquely American subjects“ beschäftigen³³⁶.

Obwohl der Roman durch die Wahl seiner Themen und Motive in der Tradition der *Hollywood novel* steht, ist er im Vergleich zur Mehrzahl der Vertreter dieser Gattung aufgrund seiner strukturellen und stilistischen Besonderheiten fast schon experimentell. So ist der Roman zwar in große chronologisch ange-

³³⁴ Marilyn Monroe ist als eines der bekanntesten weiblichen Gesichter Hollywoods bereits zu einer literarischen Gestalt geworden, die in allen literarischen Gattungen zu finden ist. Hier einige Beispiele: Im Bereich Drama: Gerlind Reinshagen: *Leben und Tod der Marilyn Monroe*; Im Bereich der Lyrik: Ernesto Cardenal: *Oración por Marilyn Monroe*, Delmore Schwartz: *Love and Marilyn Monroe*, Gaston Burssens: *In Memoriam Marilyn Monroe*; Im Bereich Roman: Rafael Ramirez Heredia: *Con M de Marilyn*, Terenci Moix: *El día que murió Marilyn*.

³³⁵ Zu Definitionsansätzen des Begriffs ‚Ikone‘ vgl. den Eintrag „Idol/Ikone“ im *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2003. Hier werden Ikonen als stilisierte, entrealisierte Abbilder und als materialisierte Projektionsflächen für Phantasien gekennzeichnet.

³³⁶ „Her novel *them*, winner of the 1970 National Book Award, culminated in a depiction of the Detroit race riots of 1967; *Because It Is Bitter, and Because It Is My Heart* (1990) dramatized an inter-racial teenage romance; and the Pulitzer Prize nominated *Black Water* (1992) offered a fictional rendition of the Chappaquiddick incident, from the viewpoint of the drowning young woman. Oates's short, grisly 1995 novel, *Zombie*, suggested by the Jeffrey Dahmer case, explored the psyche of a serial killer in all-too-convincing detail.“ Vgl.: *Celestial Timepiece – A Joyce Carol Oates Home Page*. Greg Johnson: Interview with Joyce Carol Oates on „Blonde“.

<http://www.usfca.edu/fac-staff/southerr/blonde.html> (08.02.2005).

ordnete Erzählauschnitte gegliedert, die sich jeweils mit einer Lebensphase der Zentralfigur beschäftigen (z. B. „The Child 1932-1938“, „The Girl 1942-1947“), doch innerhalb dieser Blöcke wird die Chronologie der Geschehnisse nicht immer eingehalten. So setzt das Kapitel „City of Sand“ *in medias res* mit einer traumatischen Szene aus dem Zusammenleben von Mutter und Tochter ein, obwohl das Kind im vorangegangenen Kapitel „The Bath“ noch bei der Großmutter lebt. Erst im Verlauf dieses Kapitels wird in einer ausführlichen Rückwendung geklärt, daß Norma Jeanes Großmutter, bei der sie bis zu ihrem achten Lebensjahr fast ausschließlich lebte, gestorben ist, weshalb sie jetzt bei ihrer Mutter wohnt.

Das Verhältnis zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit variiert im Roman sehr stark. Manche Abschnitte in Norma Jeanes Leben werden in wenigen Sätzen zusammengefaßt, anderes wird zeitdeckend geschildert. Ein Beispiel ist die unmittelbare Präsentation eines Gesprächs zwischen Norma Jeane und ihrem zukünftigen Ehemann, dem Bühnenschriftsteller³³⁷, im Kapitel „Cherie 1956“. Über mehrere Seiten hinweg steht die autonome direkte Rede der beiden, die vom übrigen Text abgesetzt ist.³³⁸

Das vielleicht auffallendste Merkmal dieses Romans ist seine Vielstimmigkeit. Zunächst einmal ist der Roman laut Oates als eine „posthumous narration by the subject“³³⁹ angelegt, d. h. die Protagonistin erzählt über ihr eigenes Leben, wobei sich ihre Erzählstimme mit den Jahren, um die sie altert, auch verändert. Diese Konstruktion erfaßt aber nicht alle Passagen des Romans. Nur in einigen wenigen Passagen erscheint Norma Jeane als Ich-Erzählerin³⁴⁰. Oates

³³⁷ Die Ehemänner Marilyn Monroes bleiben ohne Namen (‘the Playwright’, ‘the Ex-Athlete’); es handelt sich zwar um historische Individuen, für den Roman und seine Protagonistin zählt aber nur die gesellschaftliche Stellung und Funktion dieser Männer. Wie auch das amerikanische Volk, so verehrt Norma Jeane den berühmten Sportler sowie den mit Preisen geehrten Intellektuellen und sucht ihre Nähe.

³³⁸ Oates verwendet an dieser Stelle den Kursivdruck, ein Mittel, das sie an vielen Stellen im Roman einsetzt. Es dient entweder der Hervorhebung einzelner Wörter oder aber um zu verdeutlichen, daß nun eine direkte Meinungs- bzw. Gedankenwiedergabe einer Figur folgt, wobei nicht immer aus dem Kontext klar wird, welche Figur redet bzw. denkt.

³³⁹ Vgl. Interview with Joyce Carol Oates. Zur Erläuterung: Den Kapiteln über Norma Jeanes Leben ist ein Prolog vorangestellt, der zunächst unverständlich bleibt: Eine als ‚der Tod‘ bezeichnete Person kommt auf einem Fahrrad gefahren, um ein Päckchen bei der „MM‘-Occupant“ (B 4) abzugeben. Dieser Erzählstrang, der den Tod Norma Jeanes andeutet, wird erst im vorletzten Kapitel wieder aufgegriffen, wo der Leser erfährt, daß Norma Jeane nach Erhalt des Päckchens Vorbereitungen zu einem Selbstmord unternimmt. Durch den Prolog und die beiden letzten Kapitel ergibt sich eine Rahmenerzählung. Die Binnenerzählung erscheint als eine Rückschau der sich im letzten Kapitel bereits im Koma befindlichen Protagonistin auf ihr Leben.

³⁴⁰ Am unmittelbarsten wird das Erleben der Protagonistin im Kapitel „Hummingbird“ gezeigt. Es handelt sich um (fiktive) Tagebuchaufzeichnungen Norma Jeanes, die nur in Stichworten gehalten sind und dadurch im Stil an einen *stream of consciousness* erinnern.

verwendet vielmehr eine Stimme in der dritten Person Singular, größtenteils mit Fokalisation auf die Zentralfigur, wechselt aber auch immer wieder in die Perspektive anderer Figuren, die eine Außensicht auf Norma Jeane ermöglichen und damit teilweise im Kontrast zu ihrer Selbstwahrnehmung stehen.

Diese fremden Stimmen sind teilweise anonym, teilweise gehören sie zu anderen wichtigen Figuren der Erzählung. In einigen Fällen handelt es sich sogar um kollektive Stimmen in der ersten Person Plural. Unterschieden werden kann zwischen kurzen, zumeist kursiv gesetzten Passagen zitierter direkter Rede bzw. Gedankenrede anderer Figuren (ohne *inquit*-Formel) und längeren Abschnitten der Erzählung, die aus der Sicht einer anderen Figur, zumeist in der dritten Person Singular mit Innensicht, erzählt sind. Ein Beispiel für eine der wichtigsten Perspektiven auf Norma Jeane ist die Figur des Bühnenautors.³⁴¹

Diese Vorgehensweise der Autorin bedingt natürlich auch große stilistische Unterschiede im Roman, je nachdem, welche der Figuren gerade zu Wort kommt. Es gibt auch Passagen, die nicht klar einer bestimmten Stimme zugeordnet werden können, so z. B. die in märchenhaftem Stil³⁴² („Once upon the time. At the sandy edge of the great Pacific Ocean.“ B 43) gehaltene Passage, die einerseits wie ein Erlösungstraum Norma Jeanes erscheint, andererseits aber wie eine ironische Vorausschau einer neutralen Instanz auf Norma Jeanes weiteres Schicksal wirkt.

Oates setzt die Perspektivenvielfalt bewußt ein, um einen auf inhaltlicher Ebene angestrebten Effekt zu verstärken. Sie zeigt Norma Jeane als eine Frau, die sich, um Liebe und Anerkennung zu erhalten, ganz den Wünschen und Bedürfnissen ihrer Umwelt anpaßt. Ihre Persönlichkeit scheint ein weißes Blatt zu sein oder in den Worten Oates': „Norma Jeane seems to have been a naturally gifted actress because, perhaps, she so lacked an inner core of identity.“³⁴³ Die Person Norma Jeanes ist so sehr fremdbestimmt, daß es zu ihrem Verständnis unerlässlich ist, ihre Wahrnehmung durch andere mit in den Text einzubeziehen.

In diesem Zusammenhang ist es auch wichtig, darauf hinzuweisen, daß die Benennung der Protagonistin für das Verständnis ihrer Entwicklung von großer

³⁴¹ Die Gestalt des Bühnenschriftstellers ist die positivste männliche Figur des Romans. Er bemüht sich, Norma Jeane zu verstehen und ihr gerecht zu werden. Viele seiner aus der Innensicht gezeigten Gedanken geben dem Leser Aufschluß über die Protagonistin. Oates erläutert im Interview die Bedeutung dieser Figur für den Roman: „It's clear that I identify with the Playwright, and that he becomes, eventually, the voice of conscience in the latter part of the novel.“ (Vgl. Interview with Joyce Carol Oates.) Um meine Thesen über Oates' Roman zu belegen, werde ich mich im folgenden auf die Selbstinterpretationen der Autorin stützen.

³⁴² Es handelt sich wohl um ein Überbleibsel des ursprünglichen Kurzroman-Projekts der Autorin über das Leben Norma Jeanes: „I'd planned a 175-page novella, and the last line would have been 'Marilyn Monroe'. The mode of storytelling would have been fairytalelike, as poetic as I could make appropriate.“ (Ebd.) Aus dem Kurzroman ist der Roman *Blonde* mit 738 Seiten geworden.

³⁴³ Ebd.

Bedeutung ist. Bis zu den ersten Anfängen ihrer Karriere wird der Name „Norma Jeane“ verwendet. Im Kapitel „For Hire“, das die Zeit der Protagonistin als Fotomodell behandelt, heißtt es aber z. B. nur noch „she“. Norma Jeane ist in diesem Kapitel deutlich jeglicher Persönlichkeit und Individualität beraubt. Sie ist eine von vielen in ihrem Beruf, der sie zudem noch auf ihre äußerlichen Geschlechtsmerkmale reduziert. Erst am Ende des Kapitels, als sie einer Bekannten aus ihrer Kindheit begegnet, heißtt es wieder „Norma Jeane“, da sie wieder zu einer Persönlichkeit wird.

Nach ihrem Einstieg ins Filmgeschäft ist sie als Privatperson zwar noch „Norma Jeane“, sie wird aber immer mehr zu „the Blond Actress“ bzw. „she“, bis sie am Ende ihres Lebens völlig zu einer öffentlichen Person geworden ist. In letzter Konsequenz verschwindet das Individuum Norma Jeane am Ende des Romans durch ihren Tod ganz. Die künstliche Filmindustriefigur Marilyn Monroe aber lebt auf Fotos und in ihren Filmen weiter.

Die Analyse des Romans *Blonde* gliedert sich im folgenden in drei große Abschnitte. Oates motiviert das Verhalten ihrer Figur Norma Jeane in ihrer „psychologically realistic novel“³⁴⁴ aus der Kindheit heraus. Sie zeigt in *Blonde* den in geradezu naturalistischer Manier durch Herkunft, Zeit und Lebensumstände vorbestimmten Weg Norma Jeanes. Hier zeigt sich, daß sie in zweifacher Weise ein Kind Hollywoods ist: Einerseits arbeitet ihre Mutter für die Filmbranche, ist also im weitesten Sinne eine Filmschaffende, andererseits sind Mutter und Tochter begeisterte Filmsehende, was ihrer beider Leben von Grund auf prägt. Nach diesem ersten Teil der Analyse, der sich mit der Zeit vor der Hollywood-Karriere Norma Jeanes beschäftigt, wird der zweite Teil der Analyse sich dem umfangreichsten Teil des Romans zuwenden: Gezeigt werden die Folgen von Norma Jeanes Kindheit und ihrer aus dieser Zeit stammenden filmgeprägten Wirklichkeitsvorstellung. Ihre Zeit in Hollywood wird von Oates in der Tradition der klassischen *Hollywood novel* erzählt, wobei sie allerdings durch ihre spezifisch weibliche Sicht einen neuen Schwerpunkt setzt.³⁴⁵ Der dritte und letzte Teil der Analyse wird den Strategien des Romans nachgehen, die ihn zu einer Analyse der amerikanischen Gesellschaft im Mikrokosmos Hollywood werden lassen.

³⁴⁴ Ebd.

³⁴⁵ So steht z. B. im Mittelpunkt von Joan Didions Roman *Play It As It Lays* (1970) ebenfalls eine Protagonistin, doch kommt diese nur zu Anfang des Romans als Erzählerin zu Wort.

9.1 Die Vorgeschichte: Norma Jeane als Filmsehende

9.1.1 Die Bedeutung der Filmwelt im Leben von Mutter und Tochter

Mit Norma Jeanes Mutter Gladys zeichnet Oates das Porträt einer nervenkranken, unglücklichen Frau, die für das Leben der eigentlichen Protagonistin von entscheidender Bedeutung ist, obwohl sie nur zwei Jahre intensiven Kontakt zueinander haben. Diese beiden Jahre, beginnend mit Norma Jeanes Geburtstag, schildern die Kapitel „The Bath“ und „City of Sand“³⁴⁶.

Gladys ist, als ihre Tochter sechs Jahre alt ist, noch Teil der Filmindustrie. Als gescheiterte Schauspielerin arbeitet sie in der Postproduction, hinter den Kulissen. Zwar ist sie verbittert und enttäuscht, daß sie keine große Karriere im Filmgeschäft gemacht hat, doch sie ist davon überzeugt, auch in ihrer jetzigen Position unentbehrlich für ihren Arbeitgeber zu sein:

But Gladys often had to work late. There were tasks in ‘developing’ that only Gladys Mortensen could do, her supervisor depended on her; without Gladys, such box-office hits as Dixie Lee’s *Happy Days* and Mary Pickford’s *Kiki* might have been disasters. (B 52)

Gladys Leidenschaft gilt der Dichtung³⁴⁷, sie liest mit Begeisterung Lyrik und versucht sich selbst als Dichterin. Mehr als alles andere liebt sie Filme; sie sind das einzige, wovon Gladys mit Leidenschaftlichkeit und Ehrfurcht spricht. Ihr Weiblichkeitsbild entstammt ebenfalls der Filmwelt: Sie imitiert die Sprechweise Jean Harlows („she spoke in her sexy-husky Harlow voice“, B 41) und hat damit lange Zeit bei Männern großen Erfolg.

Gladys wohnt in einer schäbigen Absteige, deren einziger ‚Schmuck‘ ein Kinoplakat ist. Ihre geistige Gesundheit scheint von Anfang an zerbrechlich zu sein: Sie nimmt regelmäßig verschiedene verschreibungspflichtige ‚Mittel‘, doch selbst mit deren Hilfe bekommt sie ihre ständigen Stimmungswechsel nicht unter Kontrolle. Manchmal ist sie ‚obenauf‘: „[...] Norma Jeane saw at once that Gladys was in an ‘up’ mood: distracted, flamey, funny, unpredictable as a candle flame flickering in agitated air“ (B 17), dann wiederum, an anderen Tagen, de-

³⁴⁶ Gladys taucht auch später immer wieder in der Romanhandlung auf, wenn ihre Tochter zehn Jahre nach der Trennung ihre Besuche in der Nervenheilanstalt wieder aufnimmt. Auch hier kommt der Figur Gladys für die Struktur des Romans eine besondere Bedeutung zu, da Norma Jeane während der Besuche bei ihrer Mutter, die kaum auf sie reagiert, auf sich selbst zurückgeworfen ist. Sie hat die Möglichkeit, über ihren Lebensentwurf nachzudenken, und faßt oft nach dem Besuch bei der Mutter folgenschwere Entscheidungen (so z. B. um ihrer Karriere willen eine Abtreibung vornehmen zu lassen).

³⁴⁷ Ebenso prägend wie Gladys Vorliebe für Lyrik ist für Norma Jeane Gladys Hang zum Apokalyptischen: *The Time Machine* und *The War of the Worlds* sind die Lieblingsbücher ihrer Mutter, denen sie prophetischen Gehalt zuspricht und die sie beide beinahe auswendig kennt.

pressiv: „[...] there were days when she could barely force herself to crawl out of the bed, so heavy the weight of the world was upon her soul.“ (B 50) Ihr geistiger Verfall innerhalb von zwei Jahren, der im Roman dokumentiert wird³⁴⁸, äußert sich auch in ihren immer extremer werdenden Reinlichkeitsanfällen: So hat sie das Bedürfnis, Norma Jeane in dampfendem Wasser zu baden:

Norma Jeane whimpered, Norma Jeane didn't dare to scream, the water was so hot! Burning hot! Scalding hot, rushing from the faucet Gladys had forgotten to shut off, she'd forgotten to shut both faucets off, as she'd forgotten to test the temperature of the water. Norma Jeane tried to climb back out of the tub but Gladys pushed her back. (B 33)

Gladys' Verhältnis zu Norma Jeane ist äußerst schwierig. Sie hat ihr Kind bereits im Alter von zwölf Tagen bei ihrer Mutter in Pflege geben und kümmert sich nur sporadisch um es. Sie lässt keine Nähe zu – Norma Jeane darf sie nicht Mutter nennen („I am not Mommy, you disgusting little idiot!“ B 47), sie darf ihre Mutter nicht berühren. Norma Jeane bemüht sich verzweifelt um die Liebe und Aufmerksamkeit ihrer Mutter, ohne bis zu deren endgültigem Zusammenbruch zu verstehen, warum Gladys sie immer wieder von sich stößt. Der Leser hingegen erhält Einblick in die wirren Gedanken von Gladys und erfährt Gründe für ihre Abneigung gegen die eigene Tochter, vielleicht auch Gründe für ihren Wahnsinn:

Because the child was a freak of deformity, in disguise as a pretty little curly-haired girl. Because there was deception. Because the very father of the child had wished it not to be born. Because he had said to her he doubted it was his. Because he had given her money, scattering bills across the bed. Because the sum of these bills was but \$ 225, the sum of their love. Because he told her he'd never loved her; she had misunderstood. [...] Because before the pregnancy he had loved her, and after he had not. Because he would have married her. She was certain. (B 61)

Obwohl Gladys' Wahnsinn auch für ihre Umgebung immer offensichtlicher wird – so darf Norma Jeane nicht mehr zur Schule, die Wohnung verkommt immer mehr, und Gladys verdächtigt in ihrem Verfolgungswahn alle Menschen in ihrem Umfeld – greift keiner ihrer Bekannten und Nachbarn ein.

Der Roman erlaubt auch an einer Stelle eine ‚neutrale‘ Außensicht auf Gladys und ihr Kind durch die Perspektive eines Polizisten während einer Ver-

³⁴⁸ Die Diagnose der Ärzte in der Nervenheilanstalt, in der Gladys ab Norma Jeanes achtem Lebensjahr untergebracht sein wird, lautet: „Acute chronic paranoid schizophrenia with probable alcoholic and drug-induced neurological impairment.“ (B 83)

kehrskontrolle, zu einem Zeitpunkt, als Gladys' geistiger Verfall schon fortgeschritten ist:

[...] and the deputy understood that something was wrong, here was a youngish woman only partly dressed, in a falling-off-the-shoulder silky green kimono and what appeared to be a tattered black nightgown beneath, small breasts hanging loose and limp, and beside her a frightened child with uncombed curly hair, in pajamas and barefoot; a small-boned chubby-faced child with a fevered skin and cheeks streaked with sooty tears. Both the child and the woman were coughing, and the woman was muttering to herself – she was indignant, she was angry, she was coquettish, she was evasive [...]. (B 40)

Wichtig ist in diesem Zusammenhang, daß auch der Polizist nicht eingreift, daß Norma Jeane in den zwei Jahren des Zusammenlebens mit ihrer Mutter nach dem Tod der Großmutter ihr völlig ausgeliefert ist.

Erst als Gladys ihre Tochter in kochend heißem Wasser „reinigen“ will, findet Norma Jeane Rettung bei einem Nachbarn. Nackt und rasend wird Gladys von Sanitätern abgeholt und äußert jetzt auch laut ihre Vorwürfe gegenüber dem Kind: „You. You're the reason. He went away. He didn't want *you* – these words, almost calmly uttered, flung after the terrified child like a handful of stinging pebbles.“ (B 63) Norma Jeane kommt zu einer eigenen Erklärung für das Unglück der Mutter: „*Your punishment if you're a woman. Not loved enough.*“ (B 68)

Die Beziehung zwischen Mutter und Tochter kennt auch bessere Momente. Wenn sich Gladys in ausgeglichener Gemütsverfassung befindet, zeigt sie manchmal Interesse an ihrem Kind. Gladys sieht in Norma Jeane eine Möglichkeit, ihren gescheiterten Lebenstraum einer Filmkarriere umzusetzen. Schon die Wahl des Namens weist darauf hin: Norma nach Norma Talmadge, Jeane nach Jean Harlow: „You, Norma Jeane, will combine the two, d'you see? In your own special destiny.“ (B 25) Als einziges persönliches Geschenk von ihrer Mutter erhält Norma Jeane eine Puppe, die ihr das blonde Weiblichkeitssklischee in personifizierter Form dauerhaft vor Augen führt: rosa Knospenmund, glasige blaue Augen. Solange Gladys noch bei Gesundheit ist, treibt sie ihre Pläne voran: „I have plans for you, Norma Jeane. For *us*.“ (B 54) Norma Jeane erhält Klavier- und Gesangsunterricht von gescheiterten Künstlern aus dem Appartementhaus, in dem sie mit ihrer Mutter lebt.

Unter diesen Voraussetzungen wundert es nicht, daß Norma Jeane die Filmbegeisterung ihrer Mutter übernimmt, schließlich stellt sie die einzige Gemeinsamkeit zwischen beiden dar, und Gladys ist freundlich zu ihr, solange sie diese Leidenschaft teilen. Sonntags fährt Gladys mit Norma Jeane hinaus aus der Stadt, um die Villen der Filmstars zu sehen, die dem Kind wie märchenhafte

Anwesen erscheinen. Norma Jeane bleiben diese Hollywoodpilgerfahrten in lebhafter Erinnerung:

What enormous houses! They were truly like palaces or castles in the illustrated fairy-tale books she'd seen. Never so happy, mother and daughter, as at these magical times cruising the glittering streets. Norma Jeane was in no danger of stammering and annoying her mother because Gladys did all the talking. (B 55)

Auch mit diesen Ausflugsfahrten verbindet Gladys ihr ‚didaktisches Anliegen‘, Norma Jeane mit Hollywoodwissen und Lebensentwürfen eines idealen Stars zu versehen. Valentino ist für Gladys Anlaß über die Unsterblichkeit großer Stars zu reflektieren: „He had no talent for acting at all. He had no talent for life. But he was photogenic, and he died at the right time. Remember, Norma Jeane – *die at the right time.*“ (B 56)

Norma Jeane lernt aber nicht nur die Welt der Stars in Hollywood kennen, sie ist auch und vor allem aktive Filmrezipientin:

Her mother first took her when she was two or three years old. Her earliest memory, so exciting! Grauman's Egyptian Theatre on Hollywood Boulevard. This was years before she'd been able to comprehend even the rudiments of the movie story, yet she was enthralled by the movement, the ceaseless rippling fluid movement, on the great screen above her. (B 9)

Später dann, als Mutter und Tochter zusammenleben und Gladys weiterhin arbeiten muß, bekommt Norma Jeane statt Mittagessen als einziges Kind in ihrer Schule Geld und kauft sich davon Fruchttörtchen, Limonade, Erdnussbuttercracker – und Kinokarten. Sie geht allein ins Kino und kommt zu einer ungewöhnlichen Erkenntnis. „*For there is no meaning to life apart from the movie story. And there is no movie story apart from the darkened movie theater.*“ (B 10)³⁴⁹

Norma Jeanes Frauen- und Männerideale sind filmgeprägt. Für Norma Jeane sind all die großen weiblichen und männlichen Stars, all die unterschiedlichen Filme, die sie sieht, immer nur Variationen der märchenhaften Geschichte des ‚Dark Prince‘ und seiner ‚Princess‘³⁵⁰. Norma Jeane träumt mit den Figuren

³⁴⁹ Norma Jeane erscheint das Leben bereits als Kind unwirklich, da sie im Laufe der zwei Jahre, während der sie mit ihrer Mutter zusammenlebt, erfahren muß, daß sie sich auf nichts verlassen kann: „So Norma Jeane was left to ponder what the truth was, or if in fact there was ‘truth’, for life wasn’t anything like a gigantic jigsaw puzzle really; in a puzzle all the pieces fit together, neatly and beautiful, like a fairyland, only just that the completed picture was *there*: you could see it, you could marvel over it, you could even destroy it, but *it was there*. In life, she’d come to see, even before the age of eight, nothing was *there*.“ (B 42)

³⁵⁰ Der ‚Dark Prince‘ auf der Leinwand ist eine Mischung aus „*Fred Astaire, Gary Cooper, Cary*

auf der Leinwand und träumt zugleich auch davon, eine von ihnen zu sein:
„And these women [...] they were visions of yourself as in a fairy-tale mirror, Magic Friends in other bodies, with faces that were somehow, mysteriously, your own. Or would one day be your own.“ (B 53)

Oates zieht in einem Interview Parallelen zwischen Norma Jeane und Emma Bovary: „It was my intention to create a female portrait as emblematic of her time and place as Emma Bovary was of hers. (Of course, Norma Jeane is actually more complex, and certainly more admirable, than Emma Bovary.)“³⁵¹ Eine wichtige Gemeinsamkeit zwischen beiden literarischen Figuren, die Oates hier nicht explizit anführt, ist die Prägung der Lebens- und Liebesideale beider Frauen durch populäre Medien: im Falle von Emma durch Romane und Theater, im Falle von Norma Jeane durch Filme.

Dies betrifft alle Bereiche des täglichen Lebens, v. a. Norma Jeanes Verhalten ihren Mitmenschen gegenüber. Ihr ganzes Leben lang wird sie nicht zu einer spontanen, natürlichen Haltung gegenüber ihrer Mutter finden können, da sie nur aus Filmen weiß, wie man mit seiner Mutter umgeht, und Gladys nicht die Art von Mutter ist, die Norma Jeane aus ihrer Filmbetrachtung kennt.³⁵² Am deutlichsten zeigt sich ihre filmgeprägte Lebenshaltung aber in ihrer Einstellung Männern gegenüber.

9.1.2 Norma Jeane und der ‚Dark Prince‘

Die wichtigste Männergestalt im Leben von Norma Jeane ist ihr Vater, den sie nie kennengelernt hat. Ihre Mutter läßt sie über seine Person und seinen Verbleib im Unklaren, bis auf den Hinweis, daß auch er ein Schauspieler sei. An Norma Jeanes sechstem Geburtstag zeigt Gladys ihr ein Filmfoto ihres angeblichen Vaters³⁵³, der eine, wenn auch nicht ausgesprochene, so doch in der Beschreibung erkennbare Ähnlichkeit mit Clark Gable hat. In einer melodramatischen, filmreifen Szene („It was a movie scene. Almost, Norma Jeane could hear the excited skittering music.“ B 21) erzählt Gladys von ihrer Liebesbeziehung und macht ihrer Tochter Hoffnung, daß ihr Vater sich eines Tages ihrer

Grant, Charles Boyer, Paul Muni, Fredric March, Lew Ayres, Clark Gable.“ (B 53) Die ‚Princess‘ ist eine Mischung aus „Ginger Rogers, Joan Crawford, Katharine Hepburn, Jean Harlow, Marlene Dietrich, Greta Garbo, Constance Bennett, Joan Blondell, Claudette Colbert, Gloria Swanson.“ (Ebd.)

³⁵¹ Vgl. Interview with Joyce Carol Oates.

³⁵² Vgl. Norma Jeanes ersten Besuch bei ihrer Mutter im Sanatorium: „She was tasting panic for she found herself in a movie scene yet had been given no words to speak: she must improvise.“ (B 198)

³⁵³ Gladys‘ Bericht über Norma Jeanes Vater deckt sich nicht mit den Angaben aus ihrem weiter oben bereits erwähnten inneren Monolog, und es drängt sich der Eindruck auf, daß Gladys ihre Tochter belügt: „Your father. His name is a beautiful name and an important name but it’s a name I can’t utter. Not even Della [die Großmutter] knows. Della may think she knows – but she doesn’t. *And Della must not know.* Not even that you’ve seen this.“ (B 21)

annehmen wird. Norma Jeane macht sich ihre eigenen Gedanken, wann ihr Vater kommen wird: „If I was pretty enough, my father would come and take me away.“ (B 71) Während ihrer Kindheit besteht Norma Jeanes ganze, verzweifelte Hoffnung auf ein besseres Leben im Warten auf das Erscheinen ihres Vaters, dem damit die Funktion eines Erlösers zukommt.

Früh schon ist sie davon überzeugt, daß Frauen nur von Männern erlöst werden können. Diese Erfahrung im eigenen Leben wird durch ihre Filmerlebnisse verstärkt. Der ‚Dark Prince‘ wird zur entscheidenden Figur in Norma Jeanes Leben. Auf sein Auftauchen und die damit verbundene Erlösung wartet sie ein Leben lang. Es kann der Held auf der Leinwand sein, von dem man träumt, es kann der eigene, fehlende Vater sein, es kann ein dominanter Partner sein, oder – am Ende ihres Lebens – der Tod.³⁵⁴

In ihrer Kindheit lernt Norma Jeane auch, daß man sich um die Gunst des Erlösers bemühen muß. Sie beobachtet die verführerischen Verhaltensweisen ihrer Mutter gegenüber Männern genau:

In the bungalow foyer, on the front walk, and in the street, wherever Gladys found someone to listen, Gladys *did scenes*. If you know movies, you knew that Gladys was *doing scenes*. [...] It was exciting, too, that much of the attention Gladys drew was erotic. [...] Norma Jeane [...] liked it that other adults, especially men, stared with such interest at this woman who was her mother. (B 51)

Sie wirft ihrer Mutter im Stillen vor, daß sie sich nicht genügend um die Männer bemüht, die von ihr fasziniert sind, daß sie sie durch falsches Verhalten abschreckt: „*She might have found a man to marry her. We might have been saved!*“ (B 51 f.)

Norma Jeanes Geschlechterbild findet sich in komprimierter Form im bereits erwähnten märchenhaften Erlösungstraum. Ein kleines Mädchen gelangt zu einem von einer haushohen Mauer umgebenen Garten. Hinter dieser Mauer herrschen paradiesische Zustände, aber dem Mädchen ist es nicht vergönnt, in den Garten zu gelangen:

Never can you climb over this wall, you’re not strong enough; girls aren’t strong enough; girls aren’t big enough; your body is fragile and breakable, like a doll; your body *is* a doll; your body is for others to admire and to pet; your body is to be used by others, not used by you; your body is a luscious fruit for others to bite and to savor; your body is for others, not for *you*. (B 43f.)

³⁵⁴ Vgl. in *Blonde* Kapitel „The Kiss“, hier v. a. S. 11 f.

Die Gestalt der ‚Fairy Godmother‘ zeigt ihr eine Möglichkeit, in den Garten zu gelangen: Sie muß an dem männlichen Torwächter vorbei, der ein häßlicher alter Gnom mit Froschhaut ist:

You must make the doorkeeper take notice of you. You must make the doorkeeper admire you. You must make the doorkeeper desire you. And then he will love you and will do your bidding. Smile! Smile, and be happy! Smile, and take off your clothes! (B 44)

Nach dem Eintritt ins Paradies wird sich sogar der Gnom in einen Prinzen verwandeln und „*never will you be a lonely, unhappy little girl again. So long as you remain with your Prince in the Walled Garden.*“ (Ebd.)

Norma Jeanes Erfahrungen mit Männern vor dem Beginn ihrer Karriere folgen dann auch bereits dem vorgegebenen Muster. Sie versucht den Erwartungen der Männer gerecht zu werden und dadurch ihre Gunst zu erlangen. Sie definiert sich nur über andere:

as all through my life I would know of myself through the witnessing and naming of others. As Jesus in the Gospels is only seen and spoken of and recorded by others. I would know my existence and the value of that existence through others' eyes, which I believed I could trust as I could not trust my own. (B 16)

Norma Jeanes Erfahrungen in Hollywood werden für sie zu einer Bestätigung ihrer klischehaften, filmgeprägten Frauen- und Männerbilder. Insbesondere der Erlösungstraum beschreibt ihren Einstieg ins Filmgeschäft.

9.1.3 Norma Jeanes Weg nach Hollywood

Norma Jeane lernt schon früh, daß es ihr Äußerstes ist, das die Menschen, vor allem die Männer, fasziniert. Bereits als Kind wird sie so zum Opfer männlicher Begierde; ihr Klavierlehrer, ein erfolgloser englischer Schauspieler in Hollywood, nutzt Norma Jeanes Sehnsucht nach Zuwendung aus: „*I loved being tickled! Even if it hurt sometimes. I loved being smooched like Grandma Della would do, I missed Grandma so. I never minded if my face was scratched.*“ (B 68)

Im Waisenhaus hofft sie darauf, eine neue Familie zu finden, und obwohl es viele Interessenten für das Kind gibt³⁵⁵, gibt ihre Mutter sie nicht zur Adoption frei. In ihrem Versteck mit Blick auf die Leuchtreklame von RKO träumt sie von einer besseren Zeit.

³⁵⁵ Norma Jeane weiß, wie sie die Aufmerksamkeit der Besucher gewinnt: „*Though she might have been sad-faced just before, truly Norma Jeane turned on like a lightbulb in the presence of important visitors. Her sweet face, a perfect moon face, and her eager blue eyes, and her quick smile and manners that made you think of a more subdued Shirley Temple – Just such an angel!*“ (B 83)

Als Heranwachsende wird sie schon mit zwölf Jahren von ihrer Umwelt wegen ihres früh entwickelten Körpers sexualisiert. So zieht sie auf dem Schulweg die Aufmerksamkeit junger Männer auf sich: „Look at the ass on that one, the little blonde!“ (B 87) Sie selbst hat ein zwiegespaltenes Verhältnis zu diesem Körper: Einerseits verabscheut sie die pubertätsbedingten Veränderungen, andererseits erfährt sie durch sie die langersehnte Aufmerksamkeit von ihrer Umwelt. „Truly I had no pride! And no shame! Grateful for any kind word or any guy's stare. My young body so strange to me like a bulb in the earth swelling to burst.“ (B 89)

Zu dieser Zeit taucht ein Tagtraum in Norma Jeanes Phantasie auf:

[...] a daydream that played continuously in her head like a film that never ceases, of tearing off her clothes to be seen. In church, in the dining hall, at school, on El Centro Avenue with its noisy traffic. *Look at me, look at me, look at me!* (B 92 f.)

Während ihrer Zeit in der Pflegefamilie wird sie von Männern aller Gesellschaftsschichten umschwärmt.³⁵⁶ Sie geht auch mit vielen Männern aus, hat aber ihre Prinzipien und will, daß die Männer sie respektieren: „Most guys, they can be gentlemen if you insist. It's like Clark Gable and Claudette Colbert: *It Happened One Night.*“ (B 130) Ihr Verhalten diesen Männern gegenüber ist durch Hollywood-Filme bestimmt, so z. B. ihr genaustens eingehaltenes Verhalten im Falle eines Kusses:

They didn't touch me where I didn't want to be touched. [...] They were respectful of me. [...] If they kissed me it was closed mouthed. I knew to keep my lips pursed tightly together. And my eyes closed when we kissed. Rarely would I move. My breathing was quickened but never panting. My hands were still in my lap though I might raise my forearm to push him away, gently. (B 113)

Norma Jeanes Erfahrungen mit Männern in dieser Zeit werden in *Blonde* auch aus der Perspektive zweier Männer gezeigt. Einer von ihnen ist Detective Widdoes. Ihn, wie auch andere, fasziniert an Norma Jeane die Mischung aus kindlicher Unschuld und weiblicher Körperlichkeit. Sie ist ein Kind in einem Frauenkörper.³⁵⁷

³⁵⁶ Vgl. (B 112): „They were soldiers, a sailor, a marine, a rancher, a house painter, a bail bondsman, a trucker, the son of a Redondo Beach amusement park owner, the son of a Van Nuys banker, an aircraft factory worker, Van Nuys high school student athletes, an instructor at Burbank Bible College, an officer for the Los Angeles County Department of Corrections, a repairer of motorcycles, a crop duster, a butcher's assistant, a postal employee, a Van Nuys bookie's son and right-hand man, a Van Nuys High teacher, a Culver City Police Department detective.“

³⁵⁷ „[...] a kid wearing a woman's body like a little girl trying on an adult woman's clothes and seeming to know this and exult in it (the tight jersey top and the way she sat with perfect pinup posture, breathing deeply to expand her rib cage, and her tawny-tanned legs perfect, too, in those

Widdoes trifft sich immer wieder mit ihr, schaut sich sogar aus der Distanz ihr schäbiges Zuhause bei der Pflegefamilie an. Er fühlt sich für das Kind Norma Jeane verantwortlich – „She was the kind of girl who obeys, or who wants to obey, so if you're responsible you take care what you tell her to do“ (B 114) –, scheut sich aber doch, Verantwortung zu übernehmen. Norma Jeane setzt auch gegenüber Widdoes erlerntes Rollenverhalten ein, um ihm zu gefallen. Nur selten erahnt der Detective, daß Norma Jeane nicht nur eine schöne Puppe ist: „She was much smarter than you'd think at first glance. In fact, a few times she'd surprised him. The eyes and the baby voice were misleading. The girl could talk earnestly about things [...] like any adult of Widdoes's acquaintance.“ (B 114)

Norma Jeane heiratet bereits mit sechzehn Jahren zum ersten Mal, eine Ehe, in die sie von ihrer Pflegemutter gegen ihren Willen gedrängt wird, da diese die Konkurrenz des Mädchens in bezug auf ihren Ehemann fürchtet. Norma Jeanes erster Ehemann Bucky sucht eine Frau zum Angeben bei seinen Freunden („Sexy like Rita Hayworth. But a girl you'd want to marry like Jeanette MacDonald.“ B 140). Sein Verhalten steht stellvertretend für die Doppelmoral seiner Zeit, er hat zwar selbst eine Affäre mit einer älteren Frau, doch an die Frau, die er heiratet, stellt er andere Ansprüche: „A guy deserves a virgin to marry. Out of self-respect.“ (B 141) Norma Jeanes Unterwürfigkeit schmeichelt ihm, sie scheint ihn für alles, was er sagt, zu bewundern. Sie ist das genaue Gegenstück des Typs Frau, den er verabscheut: „[...] combative girls who thought it was the sexiest kind of flirting, getting on a guy's nerves like Katharine Hepburn in the movies.“ (B 142)

Nach nur drei Wochen macht er Norma Jeane einen Heiratsantrag; er ist sich zwar nicht sicher, ob er sie liebt, aber er will sie besitzen: „He wouldn't want to lose her to another guy.“ (Ebd.) In dieser Ehe wird Norma Jeane zum Klischee einer Vorstadtehefrau – das Kapitel über diesen Abschnitt ihres Lebens ist mit ‚Little Wife‘ überschrieben. Norma Jeane bemüht sich, eine ‚Hauszierde‘ zu sein; daß sie arbeitet, kommt nicht in Frage („No wife of Bucky Glazier's is going to work. Ever.“ B 144). Zahlreiche Abschnitte dieses Kapitels setzen mit den Worten ein: „She meant to be perfect. He deserved nothing less.“ (z. B.: B 144) Norma Jeane glaubt in ihrer Situation glücklich zu sein und fühlt sich bestätigt in ihrer Annahme, daß Frauen einen männlichen Erlöser brauchen:

Strange to think that, at sixteen, Norma Jeane had succeeded where Gladys had failed. To find a good, loving husband, to be married, a *Mrs.* That was what had made Gladys sick, Norma Jeane knew – not having a husband, and not being loved in the only way that mattered. (B 145)

short shorts riding up nearly to her crotch) and yet not-knowing simultaneously.“ (B 113)

Als die erste Leidenschaft in der Beziehung abebbt und Bucky sich immer öfter davor drückt, direkt nach der Arbeit nach Hause zu kommen, setzt Norma Jeane all ihre Hoffnungen auf ein Kind, daß ihr Bucky aber verwehrt, da ihn die Begehrlichkeit seiner Frau abstoßt. Bei einem ihrer wöchentlichen gemeinsamen Kinobesuche eröffnet Bucky seiner Frau, daß er in den Krieg ziehen will. Die allumfassende Propaganda in Radio, Zeitschriften und vor allem auch den Kino-filmen hat ihre Wirkung auf Bucky nicht verfehlt. Er will es den Helden aus den Medien gleich tun.

Während ihr Mann im Krieg ist, findet Norma Jeane zum ersten Mal zu sich selbst. Sie ist jetzt volljährig und sucht sich eine Arbeit. Zwar ist sie eine Außenseiterin, von den anderen Frauen bei der Arbeit gemieden, doch sie fühlt sich glücklich:

[...] Norma Jeane laughed aloud in startled happiness. She was free! She was alone! For the first time in her life truly alone. Not an orphan. Not a foster child. Not a daughter, or a daughter-in-law, or a wife. It was a luxury to her. It felt like theft. (B 180)

Sie erkennt, daß sie zuvor nicht wirklich glücklich war, daß Bucky sie nicht geliebt hat. Sie wird zu einer ‚Kriegsprofiteurin‘ und hofft im Stillen, daß der Krieg ewig dauern möge, denn nur in Kriegszeiten ist es Frauen möglich, in Selbständigkeit zu leben: sie müssen sich nicht rechtfertigen, wenn sie arbeiten, wenn sie allein leben, wenn sie allein unterwegs sind.

Zu diesem Zeitpunkt tritt der ‚Dark Prince‘ in Gestalt des Photographen Otto Öse in ihr Leben. Er überredet sie dazu, als Pinup-Fotomodell zu arbeiten. Durch seine Fotos wird Norma Jeane bekannt. Bereits Öse und die Agentur, für die Norma Jeane arbeitet, nehmen erste Korrekturen an ihrem Äußeren vor: Haare, Schminke, Haltung, Kleidung, alles erscheint ihnen korrekturbedürftig. Öse, der Norma Jeane ausnutzt, unterschätzt sie, wie schon alle Männer vor ihm: „And she adored *him*. And Jesus she was sweet, if goofy – sometimes trying to talk to him about ‚Marx-ism‘ [...] and ‚the meaning of life‘“ (B 201 f.). Norma Jeanes Ehrgeiz führt sie über die Arbeit als Modell hinaus schließlich nach Hollywood.

9.2 Norma Jeane in Hollywood

9.2.1 Das Bild von Hollywood in *Blonde*

Joyce Carol Oates‘ Roman steht in der Tradition anderer *Hollywood novels*, wie sie in Kapitel 3 vorgestellt wurden. Im folgenden werde ich zentrale Themen und Motive der *Hollywood novel* in Oates‘ Roman *Blonde* nachweisen.

Ein Großteil der Figuren, die Oates' Hollywood bevölkern, bleiben Typen, wie man sie bereits aus anderen *Hollywood novels* kennt: Agenten, Produzenten, Regisseure, die als charakterlos gezeigt werden. Einzige Gemeinsamkeit dieser Figuren ist ihr skrupelloses, menschenverachtendes Streben nach Macht und Geld, wie es besonders deutlich in Budd Schulbergs Erzählung „A Table at Ciro's“ und ausführlicher noch in seinem Roman *What makes Sammy run?* gezeigt wird.

Norma Jeane trifft auf eine von Männern dominierte Gesellschaft, in der Unterwerfung von ihr erwartet wird. Sexualität wird hier Mittel zum Zweck, das auch der Neuankömmling Norma Jeane – ähnlich wie Jenny Robbins bei Schulberg – einsetzen muß, um Rollen zu bekommen:

How many flats, bungalows, hotel suites, 'cabanas', and weekend estates in Malibu she would not recall clearly afterward in these early years of what she presumed would be her career, or in any case her life. Men ruled Hollywood, and men must be placated. This was not a profound truth. This was a banal and thus a reliable truth. (B 286)

Oates zeigt, wie Männer gleich einem modernen Pygmalion in Hollywood künstliche Frauen wie Marilyn Monroe zur Befriedigung ihrer eigenen Bedürfnisse und der der Kinozuschauer erschaffen. So behauptet Norma Jeanes Agent Mr Shinn: „I invented you, I understand you. I'm the one who has interests at heart, believe me.“ Norma Jeanes Antwort: „You d-didn't invent me. I did it myself“ (B 261) löst bei ihm nur Gelächter aus. Er ist auch nicht interessiert an dem Menschen hinter der künstlichen Fassade, die er und seine Mitschöpfer gestaltet haben: „'Marilyn' doesn't have to understand or think. Jesus, no. She has only to be. She's a knockout and she's got talent and nobody wants tortured metaphysical crap out of that luscious mouth.“ (B 262)

Obwohl Frauen wie Norma Jeane in Hollywood wie Puppen gestaltet werden, bei denen Körperlichkeit der einzige interessante Gesichtspunkt für den Betrachter ist, und obwohl die Männergesellschaft Hollywoods diese von ihr geschaffenen Puppen auch zur Befriedigung ihrer eigenen, ganz konkreten sexuellen Bedürfnisse einsetzt, gibt es eine Doppelmoral in diesem amerikanischen Mikrokosmos, die Frauen wie Norma Jeane Grenzen setzt. Als alte Nacktbilder von Norma Jeane auftauchen, löst dies einen Skandal aus: „Nude photographs of contract actresses were outlawed by the studios; 'pornography' was forbidden. The studios were desperate to keep their merchandise 'pure'“ (B 304). Norma Jeanes Agent, der ihr die heftigsten Vorwürfe macht, erleidet gar vor lauter Ärger einen Herzinfarkt: „'Marilyn' was mine, you dumb broad. 'Marilyn' was beautiful, and she was mine; *you had no right to despoil her.*“ (B 306)

Die führenden Männer der Produktionsgesellschaft erholen sich schnell von dem Skandal, da sie ihre Kapitalanlage nicht verlieren wollen. Auch andere

Gründe für ihr Verhalten werden genannt: „The Studio (‘after I sucked all their cocks one by one around the table’) forgave her for the nude photo scandal and raises her salary to \$ 1,000 a week plus incidental expenses.“ (B 311) Ihre materialistische Sicht auf ihr Produkt Marilyn werden sie bis zu Norma Jeanes Lebensende beibehalten: „MARIYN MONROE was a robot designed by The Studio. Too fucking bad we couldn’t patent it.“ (B 633)

Als weiteren wichtigen Akteur innerhalb Hollywoods Gesellschaft zeigt Oates die Klatschpresse. Im Kapitel ‚The Magi‘ belegt sie eindrucksvoll die Macht der Medienvertreter, die als Botschafter einer modernen Ersatzreligion dargestellt werden und denen es obliegt, Erlösergestalten auszurufen: „They were astronomers plotting the trajectories of stars. Ceaselessly they scoured the night sky. They were there at the birth of the star and they were there at the death. They rhapsodized the flesh and they picked at the bones.“ (B 373) Die Reporter feiern Marilyn Monroe in den 1950er Jahren und stürzen sich mit Freude auf jeden weiteren ‚Skandal‘ in ihrem Leben. Als Person des öffentlichen Interesses sieht sie sich nicht nur der verbalen Aggression der Medien ausgesetzt. In einer kleinen Episode am Rande zeigt Oates das Ausmaß der Medienhysterie: Bei einer improvisierten Pressekonferenz schlägt ein übereifriger Reporter Norma Jeane das Mikrophon ins Gesicht, wodurch ihr ein Zahn abbricht.

Oates greift zur Charakterisierung der Gesellschaft Hollywoods auf für die *Hollywood novel* klassische Situationen zurück: Sie zeigt ihre Protagonistin auf Filmpremieren, Filmpartys und auf dem Filmset. Wichtig ist hierbei der Aspekt des ‚Zeigens‘, denn eine moralische Wertung der Geschehnisse bleibt dem Leser überlassen. Auch hier spielt die bereits angesprochene Vielfalt der Erzählerstimmen eine entscheidende Rolle, wobei der Stimme Norma Jeanes besondere Bedeutung zukommt. Allerdings ist es gerade die Hauptfigur, deren Einschätzung der Leser am wenigsten vertrauen kann. Immer wieder wird aus dem Gegensatz zwischen den erzählten Geschehnissen und Norma Jeanes beschönigender Behauptung, sie sei glücklich, klar, daß sie sich selbst betrügt, indem sie von außen an sie herangetragene Ideale zu ihren eigenen macht und ihnen zu entsprechen versucht.

Von den vielen typischen Ereignissen, die den Roman als der *Hollywood novel* zugehörig ausweisen, möchte ich nur eines kurz näher beleuchten, das beispielhaft für viele andere steht: Es handelt sich um die Schilderung der Premiere von *Some Like It Hot*. Nach fast 7 Stunden Maske und Ankleiden, versorgt mit Mitteln zur Stimmungsaufhellung und Beruhigung der Nerven von einem gewissenlosen Arzt, der von der Produktionsgesellschaft bezahlt wird, erscheint Marilyn Monroe auf der Premiere.

Oh God, she’s been stitched so tight in her Sugar Kane gown she could hardly breathe, tight as sausage skin, her breasts jutting out as if about to

burst with milk; & her cushiony buttocks poised on the very edge of the limo seat where she'd been positioned (since she couldn't sit back like the men, the entire dress would explode at the seams). That day she'd been unable to eat & had had no nourishment except black coffee & medication & several quick swallows of champagne [...]. (B 631)

Die Presse hat bereits im Vorfeld auf reißerische Art ihre Rückkehr nach Hollywood mit diesem Film gefeiert:

The Magi had been trumpeting & blazoning & heralding her return for months. TRAGEDY & TRIUMPH was the revelation. MISCARRIAGE IN MAINE. (From the purview of southern California, miscarriage-in-Maine certainly made sense.) TRIUMPH IN HOLLYWOOD. (Hollywood was the place for triumph!) (B 629)

Die Straßen sind von tausenden Schaulustigen gesäumt: „They were awaiting famous faces, & the face (& body) of MARILYN MONROE most eagerly“ (B 630). Oates Beschreibung der anonymen Menge³⁵⁸ erinnert an Nathanael Wests Beschreibung der Schaulustigen in *The Day of the Locust*:

There was a continuous roar of catcalls, laughter and yells, pierced occasionally by a scream. The scream was usually followed by a sudden movement on the dense mass and part of it would surge forward wherever the Police line was weakest. As soon as that part was rammed back, the bulge would pop out somewhere else.

The Police force would have to be doubled when the stars started to arrive. At the sight of their heroes and heroines, the crowd would turn demoniac. Some little gesture, either too pleasing or too offensive, would start it moving and then nothing but machine guns would stop it. Individually the purpose of its members might simply to be to get a souvenir, but collectively it would grab and rend.³⁵⁹

Bei West geht der einzelne Mensch in der Menge auf und wird von der allgemeinen Schaulust mitgerissen. Sowohl bei West als auch bei Oates wohnt dieser Menge ein gewisses Gewaltpotential inne, allerdings kommt es bei Oates nicht zu einer direkten Eskalation. Vielmehr erkennt die Person im Zentrum des Interesses in ihrem halb betäubten Zustand kurzzeitig, wie schon bei einer ande-

³⁵⁸ Vgl. u. a.: „As the limousines drew nearer Grauman's, the site of the premiere, there was a quickening beat to the air, the noise became deafening, the gigantic heartbeat of the crowd accelerated.“ (B 631)

³⁵⁹ Nathanael West: *The Day of the Locust & Miss Lonelyhearts*. New York: New Directions Paperbook, 1962, S. 176.

ren Premierenfeier³⁶⁰, daß sie ihren Traum vom privaten Glück der Masse geopfert hat.

Allerdings sind Norma Jeanes Träume niemals individuell und von der Masse und ihrem Geschmack unabhängig. Die Rolle einer Hausfrau und Mutter, wie für eine Frau ihres Alters typisch in der amerikanischen Gesellschaft ihrer Zeit, kann und will sie nicht übernehmen. Aber auch die Rolle der Kunstdfigur Marilyn, die nur gemäß männlicher Erwartungen funktioniert, entspricht nicht ihrer Persönlichkeit. Sie spielt diese Rolle aber – und gibt damit an die nächste Generation wiederum ein männerbestimmtes Frauenbild weiter –, weil sie nur so von den Massen geliebt wird. „So like royalty she was borne along the Boulevard, to the premiere. Where a cataclysm of lights awaited. [...] The crowd adored her! Their Fairy Princess who would one day die for them.“ (B 632)

Die Studiobosse plagt angesichts des bedenklichen Zustands ihres Stars nur ein Gedanke: „*Monroe wasn't going to last much longer. That was obvious. Gable lasted twenty years and Monroe won't last ten. Fuck!*“ (B 630)

Blonde behandelt somit die klassischen Themen der *Hollywood novel*, wie sie schon Bonora zusammengefaßt hat: „artificiality, superficiality, violence, immorality, and sexuality“.³⁶¹ Auch der von Jonas Spatz in *Hollywood in Fiction* festgestellte Anti-Intellektualismus Hollywoods wird bei Oates thematisiert. Niemand glaubt Norma Jeane, daß sie anspruchsvolle Literatur liest, sich mit Philosophie beschäftigt, und ihre Ambitionen ‚seriöse Filme‘ zu machen, werden von ihren Schöpfern immer wieder untergraben.

9.2.2 Hollywood – *promised land* oder *waste land*?

Durch die obige Beschreibung Hollywoods in *Blonde* dürfte bereits klar geworden sein, daß es sich bei der in der Überschrift zu diesem Unterkapitel formulierten Frage, basierend auf den von John Paris Springer gebrauchten Terminen, nur um eine rhetorische Frage handeln kann. Für Norma Jeane wird das *promised land*, auf das sich seit ihrer Kindheit all ihre Träume richteten, wie für viele andre Zentralfiguren der *Hollywood novel*, recht schnell zum *waste land*.

Norma Jeane ist eine vergeblich Suchende³⁶² in mehrerer Hinsicht. Einerseits sucht sie nach weiblichen Rollenmodellen, nach einer Identität – und un-

³⁶⁰ Vgl. die Schilderung der Premiere zu *Gentlemen Prefer Blondes*, des Films, den sie im Anschluß an ihren Schwangerschaftsabbruch gedreht hatte. „The Blond Actress, urged to her feet by tuxedo arms on either side, was crying. Look! Marilyn Monroe was crying genuine tears! So deeply moved. Whistles, cheers, a standing ovation. *For this you killed your baby!*“ (B 430)

³⁶¹ Vgl. Bonora: *The Hollywood novel of the 1930's and 1940's*, S. 5.

³⁶² Vgl. Chipmans Begriff des für die *Hollywood novel* typischen „naive Seeker [...], who comes to the film colony hoping to realize a dream“. (Chipman: *Into America's Dream-Dump. A Postmodern Study of the Hollywood Novel*, S. 24.)

terscheidet sich damit von den Suchenden in anderen *Hollywood novels*, denen in Hollywood „a loss of identity, a confusion of roles“³⁶³ widerfährt. Andererseits sucht sie Akzeptanz und Liebe, die sie in ihrer Kindheit nie erfahren hat. Diese Liebe erhofft sie sich vom Kinopublikum bzw. im zwischenmenschlichen Bereich von ihrer Idealgestalt des ‚Dark Prince‘, der aus ihrer Filmerfahrung konstruiert ist.

Ihre gescheiterten Beziehungen während ihrer Hollywood-Zeit sind allerdings weniger ein Ergebnis von Hollywoods Umfeld als in ihrer Kindheit begründet. Wie bereits weiter oben nachgewiesen, basiert Norma Jeanes Männerbild auf ihren Erfahrungen als Filmsehende bzw. auf den Ansichten ihrer Mutter, die aber ebenfalls eine passionierte Filmsehende ist. So wundert es auch nicht, daß die erste Beziehung, die sie in Hollywood eingeht, eine Beziehung zu dem Sohn eines ihrer Kindheitshelden ist. Sie ist fasziniert von Cass Chaplin, für dessen Vater bereits ihre Großmutter geschwärmt hat. Nicht nur die Großmutter, auch die Mutter hat ein Bild von Charlie Chaplin in ihrer Wohnung aufgehängt, an das sich Norma Jeane lebhaft erinnert: „[...] he'd gazed upon me, those eyes, haunting soulful beautiful eyes from a wall of Gladys long-ago apartment“ (B 237) oder auch „Charlie Chaplins son! And Chaplin's soul gazing out of his glistening eyes as out of the eyes of the long-ago hero of *City Lights*.“ (B 245) Die Beziehung zu Cass entwickelt sich nach und nach zu einer Dreiecksbeziehung, da Cass außer Norma Jeane auch noch Eddy Robinson liebt. Norma Jeane akzeptiert diese für sie zunächst schockierende Veränderung, nicht zuletzt auch, weil Eddy der Sohn des Schauspielers Edward G. Robinson ist, über den ihre geliebte Großmutter immer mit Hochachtung gesprochen hat.

Eine Gemeinsamkeit aller Männerbeziehungen Norma Jeanes ist, daß sie hofft, von den Männer gerettet zu werden. Sie sucht deshalb immer wieder die Nähe der Berühmten und Mächtigen, sei es nun ‚the Ex-Athlete‘, ‚the Playwright‘ oder am Ende ihres Lebens ‚the President‘. Über ihre Ex-Männer sagt sie: „They are g-great men. Great Americans. I revere them as human beings of fame and achievement in their fields [...].“ (B 673)

Norma Jeane versucht, den amerikanischen Traum von „freedom, individualism, success“³⁶⁴ zu verwirklichen, und scheitert. Freiheit und Individualität sind Norma Jeane in Hollywood in ihrer Rolle als Marilyn Monroe nicht vergönnt. Sie kann weder ihr Äußeres³⁶⁵, noch ihren Lebensstil, noch ihre Rollen frei

³⁶³ Ebd., S. XIII.

³⁶⁴ Vgl. u. a. Spatz: *Hollywood in Fiction*.

³⁶⁵ Immer wieder hadert Norma Jeane mit dem, was die Männer Hollywoods aus ihr gemacht haben: „[I]ts a shock to catch sight of myself unexpected a kewpie doll with such fluffed blond hair & the red lipstick & tight clothes Mr Shinn says I must wear [...]. Oh Christ these brown eyebrows with such silver-platinum hair its so FAKE if Dr Mittelstadt could see me now or Mr Ha-

wählen. Zwar ist die Kunstfigur Marilyn Monroe, die aus Norma Jeane in Hollywood gemacht wird, berühmt, doch selbst der Erfolg hat sich für Norma Jeane nur teilweise bemerkbar gemacht. So berichtet sie ihrer Mutter in einem Brief 1962, nach all ihren Erfolgen, von Geldsorgen aus Anlaß ihres ersten Hauskaufs:

I had to borrow \$\$\$ to make this purchase, I confess. [...] Wish I had more \$\$\$ to show for my long years of work. Broke into film in 1948 & have only about \$ 5000 saved. I'm ashamed when others have made so much \$\$\$ from Marilyn. [...] Hey I'm not bitter of course! Not me. (B 682)

Der Roman kennt aber auch ein Gegenmodell zu Norma Jeane alias Marilyn Monroe. Im Kapitel ‚Rat Beauty‘ trifft Norma Jeane auf einen brünetten Star (der Ava Gardner nachempfunden zu sein scheint). Nicht nur Äußerlichkeiten unterscheiden die beiden Frauen, wie sich im Gespräch herausstellt. Die Brünette verfügt über ein ganz anderes Selbstbewußtsein als die Blondine. Die Brünette lebt und verhält sich wie die mächtigen Männer in Hollywood und verwirrt damit Norma Jeane, die vom Hollywood-Film und seinen Klischeerollen für Frauen indoktriniert ist: „*Women don't behave this way!*“ (B 635) Trotzdem ist sie von ihrer „*dark seductive sister*“ fasziniert: „*If I could be this woman! Yet myself, inside.*“ (B 636) Im Gegensatz zu Norma Jeane, die immer noch als ernsthafte Schauspielerin, als Künstlerin anerkannt werden will („*But I want to be a great actress. I will be a great actress!*“ B 637), ist ihr Gegenüber eine der höchstbezahlten Schauspielerinnen der Welt, die die Leute gern brüskiert, indem sie freimütig eingestehst „*Y'know, I don't know a shit about acting. I've brought nothing to this business. I don't respect it. It's a living. You don't have to get down into the actual dirt like in porn or turning tricks.*“ (B 635) Sie durchschaut die Mechanismen der Branche und spricht sehr geistreich, aber auch sehr grausam darüber: „*Hollywood pays. That's why we're here. We're higher-class hookers. A hooker doesn't make a romance of hooking. She retires when she's saved enough.*“ (B 637) Die Brünette ist (zusammen mit der Gestalt des Schriftstellers) eine der Figuren, die Norma Jeanes Dilemma am klarsten verbalisiert:

Monroe wanted to be an artist. She was one of the few I'd ever met who took all that crap seriously. That's what killed her, not the other. She wanted to be acknowledged as a great actress and yet she wanted to be loved like a child and obviously you can't have both. You have to chose which you want the most. Me, I chose neither. (B 638)

ring Bess Glazer Id be ASHAMED.“ (B 207) In ihrer Hoffnung auf Anerkennung und Erfolg akzeptiert sie aber doch die Veränderungen: „I WILL INVENT MYSELF LIKE THIS CITY INVENTING ITSELF & no backward look.“ (Ebd.)

9.2.3 *Commerce vs. art*

Norma Jeane wird zum Opfer fremder individueller und kollektiver Interessen, da sie sich ihrer selbst nicht sicher ist. Sie glaubt, in ihrer Arbeit als Künstlerin Erfüllung zu finden, doch arbeitet sie einzig und allein nach den Vorgaben Außenstehender, sei es nun ihres Agenten oder aber ihrer Produktionsgesellschaft.

Immer wieder keimt in ihr der Gedanke auf, die Rolle der Marilyn Monroe mit der einer amerikanischen Hausfrau und Mutter, wie sie in ihrer Zeit typisch ist, zu vertauschen. Doch auch diese Rolle kann sie nicht dauerhaft leben, sowohl ihr eigener Anspruch an ihre Karriere als auch die Erwartungen anderer halten sie davon ab. So wird z. B. nicht ganz klar, ob Norma Jeanes erste Abtreibung in letzter Konsequenz ihr eigener freier Wille war. Im Kapitel ‚The Scream. The Song‘ werden bruchstückhaft die Geschehnisse in der Klinik gezeigt, doch bleibt unklar, aus wessen Perspektive. Wenn es sich um Erinnerungen Norma Jeanes handelt, so sieht sich der Leser mit dem Problem konfrontiert, daß sie nur bedingt als eine zuverlässige Instanz anzusehen ist. Ist Norma Jeane letzten Endes auch hier ein Opfer geworden? Zwar hat sie sich selbst zur Abtreibung entschlossen, doch entsteht in diesem Kapitel der Eindruck, daß sie es sich anders überlegt hatte und zum Beenden dieses Schrittes mit sanfter Gewalt genötigt wurde.³⁶⁶

Die Figur des Eddy Robinson charakterisiert Norma Jeane in ihrer Rolle als Marilyn Monroe als „this lost little girl in a whore costume“ (B 347). Joyce Carol Oates läßt immer wieder die unterschiedlichsten Stimmen in ihrem Roman betonen, daß Norma Jeane nicht gleichzusetzen ist mit Marilyn Monroe. Oates interessiert die Verwandlung eines einfachen amerikanischen Mädchens, das Schauspielerin werden möchte, zu einer der Ikonen der Populärkultur, und wie diese Frau letztlich an ihrer Verwandlung zerbricht. Norma Jeane ist bei Oates eine bildungshungrige junge Frau, der man nicht zugesteht, ein Leben abseits des üblichen Lebens Hollywoods zu führen: „*Her problem wasn't she was a dumb blonde, it was she wasn't a blonde and she wasn't dumb.*“ (B 232) Oder in den Worten der Autorin: „She read a great deal, she tried to write poetry. She was hoping to be a serious actress. But in a sense, it was too late because the American public just wanted the stereotype from her.“³⁶⁷ Die Eigenschaft, die ihr den Erfolg als Schauspielerin beschert, ist auch gleichzeitig der Grund für ihr Scheitern im Leben:

³⁶⁶ „Please won't you listen, please I've changed my mind.' Yet it was not her mind to change. She told herself to cheer herself. [...] Still she was trying to explain she'd made a mistake, she didn't want the Operation, but she was in 'good hands'; Mr. Z had promised. A million-dollar investment cannot be risked. It was certain she was at no risk. If she was 'Marilyn Monroe', she would never be at risk if The Studio could prevent it.“ (B 410)

³⁶⁷ *cnn.com*. Book News (27.04.2000). Jamie Allen: Joyce Carol Oates knows what it's like to be „Blonde“. <http://archives.cnn.com/2000/books/news/04/27/oates.blonde/> (08.02.2005)

But she was a born actress. She was a genius, if you believe in genius. Because Norma Jeane didn't have a clue who she was, and she had to fill this emptiness in her. Each time she went out, she had to invent her soul. Other people, we're just as empty; maybe in fact everybody's soul is empty, but Norma was the one to know it. (B 348)

Indem Oates Marilyn Monroe als nur *einen* Teil der Persönlichkeit Norma Jeanes zeigt, greift sie wiederum ein Thema der *Hollywood novel* auf, den Konflikt zwischen Kunst und Kommerz, der für den Künstler im Einzelfall zu einer Frage von Erfolg oder Versagen werden kann. Im Falle Norma Jeanes ist allerdings nicht Geld der treibende Faktor, der sie dazu bewegt, immer wieder in klischeeüberladenen, wenig anspruchsvollen Filmen mitzuwirken. Norma Jeanes Antrieb ist ihre Sehnsucht nach Beliebtheit beim breiten Publikum, das ihre anspruchsvolleren Filme verschmäht. Das folgende Zitat gibt einen Einblick in Norma Jeanes Gedanken:

I live now for my work. I live only for my work. One day I will do deserving of my talent & desire. One day. This I pledge. This I vow. I want you to love me for my work. But if you don't love me I can't continue my work. So please love me! – so I can continue to work. I am trapped here! I am trapped in this blond mannequin with the face. [...] The blond mannequin Monroe is me & is not me. She is not me. She is what I was born. Yes I want you to love her. So you will love me. Oh I want to love you! Where are you? I look, I look & there is no one there. (B 616)

Norma Jeane haßt einerseits ihr Marilyn-Image, die Rollen, die die Bosse der Produktionsgesellschaft ihr zuteilen, und sie hofft von Anfang an auf ernste Rollen.³⁶⁸ Andererseits fürchtet sie nichts mehr, als daß ihr Marilyn-Gesicht sich einmal eines Tages nicht mehr durch ihren Willen und die Arbeit der Maskenbildner hervorzaubern läßt und die Massen begeistert.³⁶⁹

Das Publikum sieht sie nicht als anspruchsvolle Künstlerin. Die Filme, für die man sie verpflichtet, betreiben vielmehr rigoros einen Ausverkauf Norma Jeanes.

In der Schilderung der Filme Marilyns Monroes finden sich für diesen Roman ungewöhnlich klar Stellung beziehende Kommentare, die allerdings auf Grund der Polyphonie des Romans nicht eindeutig einer Figur zugeordnet werden können. An einigen ausgewählten Filmbeschreibungen läßt sich zeigen, daß die-

³⁶⁸ „[...] but she'd hoped, and Mr Shinn had supported her in this hope, that one day soon she'd be cast in a serious role and make a true screen debut. Like Jenifer Jones in *The Song of Bernadette*. Like Olivia de Havilland in *The Snake Pit*. Jane Wyman playing a deaf-mute in *Johnny Belinda*. Norma Jeane was convinced she could play roles like these. 'If only they'd give me a chance.'“ (B 226)

³⁶⁹ Vgl. Abschnitt ‚The Magic Friend‘ im Kapitel ‚Sugar Kane 1959‘ (B 624 ff.).

se (wesentlich deutlicher als im restlichen Text) eine eindeutig feministische Sichtweise wiedergeben: Das Mainstream-Kino Hollywoods erscheint als affirmative Instanz, die übernommene Konzepte von Weiblichkeit im Bewußtsein der Zuschauer verankert.³⁷⁰ Norma Jeane, die selbst Teil dieses Mechanismus ist, kann sich weder vor der Kamera noch in ihrem Privatleben von diesen Rollenkonzepten lösen, in die sie einerseits als Schauspielerin, andererseits als amerikanische Frau ihrer Epoche hineingewachsen ist.

Über einen der frühesten Filme Norma Jeanes, der die Kunstfigur Marilyn mitbegründet, *The Asphalt Jungle*, wird gesagt, daß der Charakter der Angela keinerlei psychologische Motivation hat.³⁷¹ Dies ist aber auch nicht notwendig, denn:

She initiates no scenes, no dramatic exchanges. She is purely reactive, not active. [...] No woman in *The Asphalt Jungle* exists except by way of men. Angela is passive as a pool of water in which others see their reflections, but she does not herself 'see'. (B 254)

Die Frauenrollen dienen im wahren Sinne des Wortes der Ausschmückung der männerdominierten Geschichte.

Der Charakter der Rose in *Niagara* hingegen ist nicht nur eine wesentlich größere und bedeutendere Rolle. Es ist auch ein Film von größerer Relevanz für Norma Jeane. Rose ist ‚The Slut‘ (B 331), die ihren Mann, einen aus dem Koreakrieg heimgekehrten Nervenkranken, mit Hilfe ihres Geliebten töten will. Nachdem der Plan mißlungen ist und statt des Ehemanns der Geliebte bei dem Komplott stirbt, tötet der rasende Ehemann seine Frau.

Im Roman wird für die Gestalt der Rose Partei ergriffen: Roses Verhalten sei durchaus nachvollziehbar, so lautet das Urteil zweier Instanzen. Die erste Instanz, entweder eine unbeteiligte Erzählerstimme oder Norma Jeanes Sicht, betont das Revolutionäre an Roses Verhalten:

If a man isn't a husband to her, she has the right to get rid of him. [...] It's a nasty truth for 1953: a woman might be a man's wife yet not belong to him. Not her body and not her soul. A woman might be a man's wife and not love him, and who she wants to make love with is her own choice. Her life's her own even to throw away. (B 331)

In Kursivdruck findet sich direkt im Anschluß an diese Äußerung noch die Wiedergabe einer weiteren Stimme, bei der es sich wahrscheinlich um eine anonyme Kinobesucherin handelt, die die Wirkung des Films beschreibt:

³⁷⁰ Vgl. dazu die Thesen von Laura Mulvey und Anne Friedberg, hier in Kapitel 5 kurz dargestellt.

³⁷¹ Bei *The Asphalt Jungle* handelt es sich um einen Hardboiled-Krimi, einen typischen Genrefilm, in dem ihr eine kleine Nebenrolle zukommt.

I loved Rose. Maybe I was the only woman in the audience but I'd guess not, the movie was such a smash, long lines waiting to get in [...]. Rose was so beautiful and sexy, you wanted her to get her way. Maybe all women should get their way. We're sick of being sympathetic and understanding. We're sick of forgiving. We're sick of being good. (B 331)

Bei solchen Reaktionen der filmsehenden Frauen ist es nicht verwunderlich, so suggeriert der Roman, daß Hollywoods Männergesellschaft eine Bestrafung Roses im Drehbuch festschreibt. Während der Dreharbeiten reagieren die anwesenden Männer auf die Abschlußszene ungewöhnlich emotional: „*That damned woman. [...] When Cotten finally strangled her, some of us burst into spontaneous applause.*“ (B 330)

Monroes Filme wie z. B. *Gentlemen Prefer Blondes* sind, so der Roman, ein charakteristischer Teil der Nachkriegszeit. „*Gentlemen Prefer Blondes* was synthetic and brassy and overproduced, a triumph of glitzy vulgarity, a Technicolor cartoon about winning, American-style, and so it was a winner [...].“ (B 428) Die Kunstfigur Marilyn Monroe ist ein typisches Ergebnis dieser Zeit, ein Teil dieser Welt: „*The Blond Actress was perpetually smiling, yet without warmth or sentiment or that complexity of spirit called 'depth'.*“ (Ebd.) Marilyn Monroe ist „*the gigantic gorgeous doll-woman*“ (Ebd.), und das Publikum liebt sie so, es will die Täuschung: „*The audience loved it, every slick phony moment of it.*“ (B 430)

Auch die Rolle der Sugar Kane in *Some Like It Hot*, dieses Mal in Form eines Gedankenstroms von Norma Jeane kommentiert, ist „*just another variant of the sad, sick cow but they adored her*“ (B 613). Norma Jeane kann nicht verstehen, warum das Publikum sie in solch dümmlichen Rollen sehen will, sie kann auch nicht verstehen, warum die Menschen über Sugar Kane lachen: „*why was Sugar Kane funny, was Sugar Kane the supreme female impersonator? was this funny? why was this funny? why is female funny?*“ (B 614) Obwohl sie mit ihrer Rolle in diesem Film hadert („*a sex cartoon in another sex farce imagined by men for men for the laughing enjoyment of men*“, B 615), akzeptiert sie sie letztlich doch und versucht auch hier ihr Bestes zu geben. Niemand interessiert das Leiden der Frau hinter der Fassade, selbst wenn es immer wieder offensichtlich wird. So erfährt der Leser aus der Perspektive des Regisseurs „*W*“: „*there was this tragic terrified woman emerging out of Sugar Kane like a confector's sugar mask melting & it's Medea beneath*“ (B 621).

Im Gegensatz zu *Some Like It Hot* fällt *The Misfits* beim breiten Publikum durch: „*It would be damned as special, 'artistic'*“ (B 669) Dieser Film bietet

dem Publikum keine Möglichkeit zur Realitätsflucht, er konfrontiert den Zuschauer vielmehr mit alltäglichen, gescheiterten Existenzen.³⁷²

Norma Jeane hatte große Hoffnungen in diesen Film gesetzt („*Not a blond thing! A woman, at last.*“ B 645), der auf dem Drehbuch ihres Ehemanns, des berühmten Dramatikers, beruht. Vieles in der Gestalt der Roslyn hat der Dramatiker bei Norma Jeane entliehen („Roslyn is the Blond Actress's invention & her screen speech a mimicry of the Blond Actress's private speech“, B 646), so auch konkrete, teilweise schmerzliche Erfahrungen Norma Jeanes. Trotzdem ist die Gestalt der Roslyn kein genaues Abbild Norma Jeanes: „To become Roslyn, she could not remain Norma Jeane; for Norma Jeane was smarter & shrewder & more experienced than Roslyn; Norma Jeane was better educated, if only self-educated.“ (B 650) Auch der Dramatiker, obwohl er sie besser versteht als die meisten Menschen ihres Umfelds, entwirft mit der Gestalt der Roslyn wiederum nur eine weitere Männerphantasie: „Roslyn was painful because 'real' & yet (as any woman in the audience would recognize immediately) only just a 'real dream' (a man's dream).“ (Ebd.)

Norma Jeanes Änderungswünsche am Skript, die sie noch vor Beginn der Dreharbeiten vorbringt, werden von den ausschließlich männlichen Entscheidungsträgern abgelehnt. Sie will Roslyn eine aktiveren Rolle im Film geben: „The more she thought about it, the more she wanted some of Roslyn's corny lines cut [...]. And why couldn't Roslyn herself cut the trapped horses free at the end of the movie?“ (B 649) Vor allem der Regisseur „H“ nimmt sie, die er für *The Asphalt Jungle* entdeckt hatte, nicht ernst: „Just give Roslyn more to do', she'd pleaded. Into their bemused male silence.“ (B 650) Man betrachtet ihre Wünsche als Teil des kapriziösen Verhaltens eines Stars („Marilyn was 'being difficult“, B 650).

Nach diesem Mißerfolg beim Publikum ist eine Rückkehr zu sicheren Erfolg versprechenden Marilyn-Monroe-Sex-Komödien aus Sicht ihres Agenten und der Produktionsgesellschaft unumgänglich: „[...] for why the hell should Americans shell out hard-earned cash to see mopey movies that depress them? Movies like their own fucked-up lives? What's wrong with a few belly laughs? A stirring of the groin?“ (B 697)

³⁷² „The actors resembled broken-down actors. Famous faces yet not themselves. You looked at Gay Langland and thought *Wasn't he once Clark Gable?* You looked at the blond Roslyn and thought *Wasn't she once Marilyn Monroe?* [...] These are people you knew when you were a kid. Gary Langland was a bachelor uncle of yours [...]. These were ordinary Americans of the fifties [...].“ (B 669)

9.3 Marilyn Monroe und die amerikanische Gesellschaft

9.3.1 Die Ikone

Unter der Überschrift ‚The Mystery. The Obscenity.‘ findet sich das kürzeste Kapitel des Romans. Es besteht nur aus fünf Sätzen, in deren Zentrum ein Zitat des Bühnenautors steht: „The intersection between private pathology and the insatiable appetite of a capitalist-consumer culture. How can we understand this mystery? This obscenity.“ (B 543)

Die persönliche Leidensgeschichte der Filmsehenden Norma Jeane wurde bereits in den vorangegangenen Kapiteln erörtert. Es bleibt anhand des Romans die Frage zu klären, warum Marilyn Monroe als Filmschaffende insbesondere in der amerikanischen Gesellschaft zu einem Idol für andere Filmsehende werden konnte. Aufschluß darüber gibt u. a. das Kapitel ‚The American Goddess of Love On The Subway Grating‘, das die Dreharbeiten zu einer der berühmtesten Filmszenen mit Marilyn Monroe zum Thema hat: die Blondine im weißen Kleid über dem U-Bahn-Schacht in *The Seven-Year Itch*.

Anhand dieser Szene zeigt Oates, wie schon zuvor in der Schilderung des Skandals um die frühen Nacktbilder der Schauspielerin, die Doppelmoral der Gesellschaft. Der Körper Marilyn Monroes wird hier in Szene gesetzt, und zwar durchaus mit der Intention, eine erotische Wirkung auf den Betrachter zu entfalten, zugleich soll aber die Unschuld dieses Körpers betont werden, und dies nicht nur durch das Kleid, mit dem er spärlich verhüllt wird. „The dress is magic. Without the dress the girl would be female meat, raw and exposed. [...] The shoulders, arms, breasts belong to a fully mature woman but the face is a girl's face.“ (B 472)

Sie ist die „blond Venus, blond insomnia“, doch eine amerikanische Variante der Venus „The Girl of Your Dreams“ (B 473): „Between the legs, you can trust her she's clean. She's not a dirty girl, nothing foreign or exotic. She's an American slash in the flesh. That emptiness. Guaranteed.“ (Ebd.) „She's an American girl healthy and clean as a Band-Aid. She's never had a soiled or a sulky thought. She's never had a melancholy thought. She's never had a desperate thought. She's never had an un-American thought.“ (B 472)

Die Wirkung, die Marilyn Monroe in dieser Szene auf die anwesenden Männer ausübt, lässt aber erkennen, daß der Aspekt der Unschuld nur beschönigende Fassade ist. Die Inszenierung der ‚American Goddess of Love‘ provoziert bei ihnen ein Bedürfnis nach Macht und Gewalt, das sich in dem Wunsch äußert, die Frau, die ihre Sexualität zur Schau stellt, gewaltsam zu unterwerfen:

Excited aroused staring men. Men in a pack. Men through whom, massed, sexual desire passes like an agitated wave through water. There's a smoldering mood. There's an angry mood. There's a mood-to-do-hurt.

'There's a mood-to-grab-and-tear-and-fuck. There's a festive mood. A celebratory mood. (B 473)

Müssen die zufälligen Betrachter der Szene unverrichteter Dinge wieder abziehen, so fühlt sich der ebenfalls bei den Dreharbeiten zu dieser Szene anwesende Ehemann Norma Jeanes ('the Ex-Athlete') provoziert und dazu berechtigt, seine Frau brutal zusammenzuschlagen, um seinen Macht- und Besitzanspruch zu bekräftigen.

Insgesamt gesehen werden durch Marilyn Monroes Filmrollen, wie sie in *Blonde* kommentiert werden und wie sie weiter oben bereits geschildert wurden, die bestehenden Frauenbilder bestätigt und damit letztlich auch eine konservativ-patriarchalische Gesellschaftsstruktur gestärkt.³⁷³

Durch ihren Erfolg bietet das Produkt Marilyn Monroe Identifikationspotential für die Betrachterin und für den männlichen Zuschauer scheinbar erreichbare sexuelle Verheißung. Durch ihre Herkunft aus einfachsten Verhältnissen ist sie „eine von uns“; somit sehen sich die Zuschauer und v. a. die Zuschauerinnen darin bestätigt, daß auch sie mit etwas Glück und persönlichem Einsatz und Talent den amerikanischen Traum verwirklichen könnten.

Jonas Spatz definiert den Erfolg in Hollywood als eine „combination of money and sex“, im Falle Marilyns besteht für den Betrachter der Erfolg konkret in der Kombination von „physical attributes“ und einer „atmosphere of wealth and power“³⁷⁴. Daß es sich dabei, nach der Darstellung Oates', nur oberflächlich betrachtet um eine Erfolgsgeschichte handelt, denn Marilyn Monroe verfügt weder über Wohlstand noch über Macht, bleibt dem Filmsehenden im allgemeinen verborgen.

Marilyn-Monroe-Fans werden in *Blonde* entweder in Kollektivszenen gezeigt, z. B. bei Filmpremieren oder bei der Truppenbetreuung in Korea, oder als männliche, anonyme Filmsehende. Bei der Masse der Fans handelt es sich um „[...] poor, pathetic people – writing to Marilyn as you'd write to the Virgin Mary“ (B 420). Norma Jean weiß aus eigener Erfahrung, daß „[...] movies are the American religion.“ (B 421) Sie versteht somit ihre Arbeit auch als Dienst am Vaterland, der nicht immer einfach zu vollbringen ist, zumal unter den Fanbriefen sich auch anonyme Hassbriefe finden, in denen sie als blondes Flittchen oder Hure beschimpft wird.

³⁷³ Vgl. James Monaco, der Marilyn Monroe als Vertreterin des Rollenmodells „die verführerische Kindfrau“ charakterisiert: „Nach 25 Jahren mit unabhängigen, witzigen, starken Stars wie Katherine Hepburn, Rosalind Russel und Bette Davis kehrte der amerikanische Film in den frühen Fünfzigern zur klassischen Frauenrolle zurück. Marilyn Monroe bot sich in ihrer bemerkenswerten Karriere auf der Leinwand für die üblichen Männerphantasien an, während sie in ihrem Leben die Grenzen der Fünfziger-Jahre-Erotik mutig in Frage stellte.“ James Monaco: *Film verstehen*. Reinbek: Rowohlt, 2001³, S. 272 und 273.

³⁷⁴ Spatz: *Hollywood in Fiction*, S. 16.

Die Truppenbetreuung in Korea wird aus der Perspektive des sie begleitenden Unteroffiziers geschildert. Die spektakuläre Inszenierung ihres Anflugs und ihres Auftritts führt erneut zur Eskalation von Gewalt:

It's a mob scene. Feeding time in the zoo, apes and monkeys. M.P.s have to beat the most reckless guys back from the landing strip. [...] The mob would've torn her limb from limb loving her, for sure they'd have torn her wild-beaten blond hair out by the roots, crazy with love for Marilyn. (B 471)

Bei einem ihrer Kinobesuche, von dem sie sich eine Rückzugsmöglichkeit in eine vollkommene Welt verspricht, wird Norma Jeane schmerzlich mit der Realität konfrontiert. Sie sieht sich selbst auf der Leinwand in *The Seven-Year Itch* und kann über sich lachen, sie ist stolz auf ihre Arbeit: „There was her blond-actress self on the screen, making strangers relax, laugh, and feel good about human folly, and about themselves. [...] I'm not disgusting. This is comedy. This is art.“ (B 483) Um so schmerzhafter trifft sie die Erkenntnis, daß nicht alle Zuschauer so empfinden. Einige einzelne Männer suchen im Kino nur sexuelle Befriedigung („Here and there scattered through the rows were solitary men, staring up at the screen with fixed-grin grimaces.“ Ebd.) Norma Jeane bleibt als Marilyn Monroe für einen großen Teil der Zuschauer ein reines Sexualobjekt.

9.3.2 Hollywood als amerikanischer Mikrokosmos

Wie auch in ihren anderen Romanen spielen die gesellschaftlichen, sozialen und politischen Ereignisse der Zeit, in die die Handlung eingebettet ist, eine wichtige Rolle. Amerikanische Geschichte wird zur essentiellen Grundlage der Handlung und motiviert das Verhalten der Figuren. Dazu zählen die individuellen Erlebnisse der Menschen in Amerika, insbesondere der Frauen, während der Kriegsjahre³⁷⁵ oder auch die Auswirkungen der McCarthy-Ära auf Hollywood.

Die Wahl Norma Jeane Bakers als Hauptfigur ihres Romans begründet Oates im Interview folgendermaßen:

Some years ago I happened to see a photograph of the 17-year-old Norma Jeane Baker. With her longish dark curly hair, artificial flowers on her head, locket around her neck, she looked nothing like the iconic „Marilyn Monroe.“ I felt an immediate sense of something like recognition; this young, hopefully smiling girl, *so very American* [Hervorhebung d.

³⁷⁵ Oates' Interesse gilt auch der Reflexion der geschichtlichen Ereignisse in den Medien. Wie bereits erwähnt, ist die Entscheidung von Norma Jeanes erstem Mann, in den Krieg zu ziehen und seine junge Frau allein zu lassen, durch die Kriegsberichterstattung in den Wochenschauen und durch die Kriegsfilme jener Jahre motiviert. Interessanterweise wird die Wirkung von Kriegsfilmen auf Filmsehende auch bei Pat Barker in *The Man Who Wasn't There* thematisiert.

Vf.], reminded me powerfully of girls of my childhood, some of them from broken homes. For days I felt an almost rapturous sense of excitement, that I might give life to this lost, lone girl, whom the iconic consumer-product „Marilyn Monroe“ would soon overwhelm and obliterate. I saw her story as mythical, archetypal.³⁷⁶

Oates hat sich mit Norma Jeane eine filmschaffende Filmsehende ausgewählt, die eine für den American Dream beispielhafte Karriere durchläuft. Daß Marilyn Monroes Aufstieg zugleich auch den Abstieg Norma Jeanes bedeutet, deutet Oates als Ironie:

A young girl, born into poverty, cast off by her father and eventually by her mother, who, as in a fairy tale, becomes an iconic „Fair Princess“ and is posthumously celebrated as „The Sex Symbol of the 20th Century,“ making millions of dollars for other people—it’s just too sad, too ironic.³⁷⁷

Oates wendet sich nicht nur gegen die Vermarktung der Kunstfigur Marilyn Monroe und die damit einhergehende Verfestigung von Frauen-Stereotypen in der damaligen Gesellschaft. Wie schon andere Autoren der *Hollywood novel* zuvor wendet sie sich auch gegen den Anti-Intellektualismus der Filmzuschauer und damit letztlich auch gegen weite Teile der Bevölkerung ihres Landes, die Filme nur zur Realitätsflucht zu nutzen scheinen.

Über das tragische Schicksal Norma Jeanes alias Marilyn Monroe hinaus dekonstruiert und demontiert Oates in *Blonde* systematisch die männlichen Idole der amerikanischen Gesellschaft jener Jahre. Neben dem bereits erwähnten hoch gefeierten Sportler, „the Ex-Athlete“, einem selbstsüchtigen Mann, der mit dem Erfolg seiner berühmten Frau nicht umgehen kann und sie wiederholt verprügelt, widmet sich Oates ausführlich der Figur „The President“.³⁷⁸

In ungeheuer drastischer Weise stellt sie den Präsidenten der Vereinigten Staaten von Amerika als den Tiefpunkt in Norma Jeanes Männerbekanntschaften dar: Marilyn ist für ihn „female meat, to be delivered.“ (B 703)

³⁷⁶ *Celestial Timepiece – A Joyce Carol Oates Home Page*. Greg Johnson: Interview with Joyce Carol Oates on „Blonde“.

³⁷⁷ Ebd.

³⁷⁸ Die Protagonistin des Romans wendet sich diesem Mann zu, wie schon ihren beiden prominenten Ehemännern zuvor, weil er gesellschaftlich geachtet ist: „who among women could resist this man, a great man, a war hero, a figure of History, a Prince.“ (B 689) In ihrer Beziehung zu „the President“ akzeptiert Norma Jeane deshalb auch, daß sie auf die in ihren Filmen festgeschriebene Rolle des „Girl dumbblonde style“ (B 690) festgelegt wird und daß der Mann sie beleidigt und erniedrigt.

9.4 Fazit

Joyce Carol Oates' Roman *Blonde* zeigt die Entwicklung der Filmschenden Norma Jeane zur Filmschaffenden Marilyn Monroe und vereint damit in ihrem Text gleichsam einen Roman über das Filmsehen mit einem Filmindustriroman, genauer gesagt einer *Hollywood novel*. Diese Teilung wird gerade durch den Namenswechsel der Hauptfigur deutlich, der nahelegt, daß es sich um die Verwandlung einer Frauenfigur handelt.

Als innovatives Beispiel für eine *Hollywood novel* zeichnet sich *Blonde* v. a. durch seine interessante Erzählperspektive aus. Die Themen hingegen ähneln anderen *Hollywood novels* (vgl. Kapitel 3.1 und 3.2): So wird z. B. Norma Jeane als die in Hollywood gescheiterte Künstlerin gezeigt, die ihre künstlerischen Ambitionen den Erwartungen der Produzenten und Konsumenten unterordnen muß, um erfolgreich sein zu können. Diesen Typus bezeichnet Spatz als „the Fitzgerald image“: „the American artist as a success – a betrayer of his talent for the cheap rewards society.“³⁷⁹

Oates' Roman greift viele Thesen der feministisch orientierten Film Studies auf. *Blonde* schildert eine besonders extreme Form der Verdinglichung des Weiblichen, wie sie bereits in Kapitel 5 angesprochen wurde. Die Filmsehende Norma Jeane wird als Kind durch filmisch vermittelte Geschlechterstereotypen geprägt. Diese können allerdings nur deshalb einen starken Einfluß auf sie haben, weil diese Klischees auch von der Gesellschaft, von ihrem familiären Umfeld, vor allem von der Mutter akzeptiert und verinnerlicht sind. Unhinterfragt macht Norma Jeane die Ideale der Filme zu ihren eigenen, auch weil sie keine alternativen Geschlechterkonzepte während ihres Heranwachsens kennenlernen.

Spätestens in den in Hollywood angesiedelten Kapiteln wird klar, warum die filmischen Rollenklischees so sind, wie sie sind. Figuren wie Marilyn Monroe sind Geschöpfe der Männer. Einerseits dient das Kunstprodukt Marilyn dazu, männliche sexuelle Phantasien zu bedienen.³⁸⁰ Andererseits wird zugleich den weiblichen Zuschauerinnen ein bestimmtes Weiblichkeitsideal vermittelt, das ausschließlich an Äußerlichkeiten orientiert ist und das die bestehenden Gesellschaftsstrukturen bestätigt. Die Filmschaffende Marilyn Monroe trägt dazu bei, die Rollenklischees, die ihr Leben als Filmsehende Norma Jeane zerstört haben, an die nächste Generation weiterzugeben. Dies wird insbesondere in den erzählten (erfolgreichen) Marilyn-Monroe-Filmen deutlich, die in ihrer Wirkung auf das männliche und weibliche Publikum gezeigt werden.

³⁷⁹ Spatz: *Hollywood in Fiction*, S. 87.

³⁸⁰ Vgl. dazu auch Laura Mulveys Konzept von „the woman as icon, displayed for the gaze and enjoyment of men“ („Visual Pleasure and Narrative Cinema“, S. 21) im Hollywood-Mainstream-Film. Auch Mulvey betont den Aspekt der vom Mann durch den Film gemachten idealen Frau: „The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly.“ (Ebd., S. 19)

Ähnlich anderen *Hollywood novels* nimmt auch Oates nicht nur eine kritische Haltung gegenüber Hollywood ein, sondern auch gegenüber der amerikanischen Gesellschaft, die ein Kunstprodukt wie Marilyn Monroe hervorbringen und umjubeln konnte. Die amerikanische Ikone Marilyn sagt bei Oates viel über ihr Herkunftsland aus. Das über die Figur transportierte USA-Bild entwirft ein Bild von der Oberflächlichkeit der Menschen und ihrer Beziehungen zueinander sowie von der Doppelmoral der Gesellschaft.

10 Film sehende und Filmschaffende treffen aufeinander: Scheinwelten in Paul Austers *The Book of Illusions* (2002)

Im Zentrum von Paul Austers Roman *The Book of Illusions* (BoI) steht der Ich-Erzähler David Zimmer, ein Literaturprofessor, der bei einem Flugzeugabsturz Frau und Kinder verliert und dadurch seinen Lebenswillen einbüßt. Monatlang versinkt er in Depressionen, denkt über Selbstmord nach. Er wird zum Einzelgänger und betäubt sich täglich mit Alkohol. Seine Lage verschlimmert sich kontinuierlich, bis er eines Abends durch Zufall eine Fernsehreportage über Stummfilmkomiker sieht, in der ein Ausschnitt aus einem Kurzfilm von Hector Mann, einem in Vergessenheit geratenen (fiktiven) Stummfilmstar der 1920er Jahre gezeigt wird. Zimmer bricht, für ihn selbst überraschend, angesichts von Manns Slapstick in Lachen aus. Fasziniert von der Persönlichkeit Manns, der, nachdem er nur in wenigen Filmen spielte, spurlos unter ungeklärten Umständen verschwand, beschließt Zimmer den Filmen Hector Manns nachzuforschen. Hierin findet er eine Aufgabe, die ihn von seiner persönlichen Situation ablenkt und ihn über Monate hinweg beschäftigt, da sich die wenigen noch erhaltenen Exemplare der Filme Hector Manns, die jahrelang als verschollen galten, in Filmmuseen in Europa und den USA befinden. Schließlich zieht er sich in New York in eine spärlich möblierte Unterkunft zurück, um die Ergebnisse seiner Forschungen niederzuschreiben, wiederum abgeschieden von der Außenwelt. Sein Buch erscheint unter dem Titel *The Silent World of Hector Mann*.

Das alles ist aber wenig mehr als eine Vorgeschichte, die eigentliche Handlung des Romans setzt an dieser Stelle erst ein. Zimmer bezieht nach Abschluß der Arbeiten an seinem Filmbuch ein abgelegenes Haus in den Bergen von Vermont. Auch wenn er den Tiefpunkt seiner Krise überwunden zu haben scheint, so sucht er doch weiterhin die Abgeschiedenheit und das Alleinsein, so sehr, daß er sein Haus nur noch zum Einkaufen verläßt. Als sich ein alter Bekannter bei ihm meldet und ihm anbietet, Chateaubriands *Mémoires d'outretombe*³⁸¹ zu übersetzen, willigt er ein und beginnt auch umgehend mit der Arbeit. Wiederum wird er mit mechanischem Arbeitseifer tätig, sein Leben geht voll und ganz in der neuen Beschäftigung auf.

Bei einem einmaligen Zusammentreffen mit alten Freunden merkt er, daß ihm deren Welt fremd geworden ist. Er trinkt zuviel und macht einer alten Bekannten grundlos eine Szene. Nach diesem Abend bricht Zimmer den Kontakt zu den Menschen seiner Vergangenheit gänzlich ab.

³⁸¹ Auffällig ist, daß die Schriftsteller und literarischen Werke in BoI real existieren, während die darin vorkommenden Filme fiktiv sind.

In dieser Situation erreicht ihn ein Brief einer gewissen Frieda Spelling, die behauptet, daß Hector Mann ihr Ehemann sei, daß er noch lebe und Zimmer als den Autor des einzigen Buches über seine Filme gerne persönlich kennenlernen wolle. Zimmer verhält sich zunächst zögerlich, glaubt an einen Scherz, bis ein weiterer Brief eintrifft, in dem Frieda Zimmer dazu drängt, dem todkranken Hector einen Besuch abzustatten. Sie versucht Zimmer damit zu ködern, daß er Filme Hectors sehen könne, die nach dessen Verschwinden aus Hollywood entstanden seien. Zimmer zweifelt zwar immer noch und verlangt einen Beweis dafür, daß Hector noch lebt. Trotzdem beschäftigt er sich in Gedanken wieder mit Hector Mann. Die Übersetzung läßt er ruhen, statt dessen versucht er anhand von alten Zeitungsausschnitten, Hector Manns Leben bis zu seinem Verschwinden zu rekonstruieren. Das so entstandene Bild von Hector ist aber bruchstückhaft und in sich widersprüchlich.

Aufklärung über die Person Hector Manns erhält Zimmer erst durch die plötzlich auftauchende Alma Grund. Die eine engen Vertraute von Frieda und Hector ist und von ihnen ausgeschickt wurde, um Zimmer nach New Mexico auf Hectors Ranch zu bringen. Zimmer weigert sich zunächst immer noch, nach New Mexico zu reisen. Erst nach einer heftigen Auseinandersetzung willigt er ein, Alma auf Hectors Ranch zu begleiten. Alma und Zimmer beginnen noch am selben Abend eine stürmische Affäre.

Auf der Ranch angekommen, macht Zimmer nur noch kurz die Bekanntschaft des kranken Hectors, da dieser in derselben Nacht verstirbt. Zimmer gelingt es mit Almas Hilfe, einen der Filme Hector Manns zu sehen, bevor Frieda Hectors letzten Willen vollstreckt, indem sie alle seine Filme und Erinnerungsstücke verbrennt.

Zimmer fliegt zurück nach Vermont und wartet dort auf Alma. Telefonisch halten die beiden Kontakt, doch eines Abends erreicht Zimmer ein Fax Almas, in dem sie ihm mitteilt, daß sie nicht mehr weiterleben könne. Durch einen unglücklichen Unfall habe sie Frieda, die Almas einzige Fassung der Biographie Hector Manns verbrannt habe, getötet.

Durch die Arbeit an der Chateaubriand-Übersetzung gelingt es Zimmer, Abstand zu seinen Erlebnissen mit Alma zu bekommen. Im letzten Kapitel erfährt der Leser, daß Zimmer nach einigen Jahren zur Normalität zurückgekehrt ist.

10.1 Die Erzählinstanz und ihre Quellen

Schwierigkeiten bei der Zusammenfassung der Handlung des Romans, aber mehr noch bei seiner Interpretation, ergeben sich durch die äußerst komplexe Konstruktion des Romans. In *The Book of Illusions* werden, wie auch in anderen Texten Austers, Erzählebenen ineinander verschachtelt, zwischen denen zahlreiche Spiegelungen und Querbezüge bestehen.

Erzähler ist zunächst David Zimmer, der rückblickend nicht nur über einen Abschnitt seines Lebens, sondern auch über das Leben von Alma und Hector berichtet. Da er selbst nicht Zeuge dieser Ereignisse war, vermittelt er über weite Teile Wissen nur aus zweiter bzw. dritter Hand.

Alma erzählt Zimmer auf dem Weg nach New Mexico zunächst ihre Geschichte. Hier herrscht die Dialogform vor, und es bleibt offen, wie es der Ich-Erzähler vermag, nach so vielen Jahren ein Gespräch derart detailliert wiederzugeben. Auf der zweiten Etappe der Reise erzählt Alma Zimmer dann die Geschichte Hector Manns, die aber nicht in ihren Worten aufgezeichnet ist, sondern von Zimmer in seinen Worten nacherzählt wird. Dieser Unterschied wird noch betont, wenn er den Leser u. a. darauf hinweist, daß Almas Erzählung chronologische Sprünge aufwies, die von ihm bereinigt wurden. Alma wiederum kann Zimmer nur über Hectors Leben berichten, weil sie sich auf Hectors Erzählungen beruft, die sie allerdings mit Hilfe von Zeugen und Zeitungsarchiven überprüft haben will.

Auch Zimmer verweist verschiedentlich auf schriftliche Zeugnisse, die das von ihm Erzählte belegen. So zitiert er z. B. Zeitungsausschnitte aus der Zeit vor Hectors Verschwinden, die über Hectors Persönlichkeit Aufschluß geben sollen. Er zitiert weiterhin aus seinem Notizbuch, in dem er Auszüge aus Hectors Tagebuch notiert hat, das er in New Mexico einsehen konnte.

Andere wichtige Dokumente, wie Friedas Einladungsbriefe nach New Mexico oder Almas zwanzigseitiges Abschiedsfax, faßt er lediglich zusammen ohne Verwendung von Zitaten. Auch von Almas Manuskript über Hector Manns Leben kann er nur das vorangestellte Motto anführen. Sein eigenes Buch über Hector Mann hingegen hat Zimmer in die Erzählung eingebunden. So zeigt das zweite Kapitel des Romans deutliche stilistische Unterschiede zum Rest der Erzählung. Der Erzähler tritt zurück, um ausschließlich den von Hector Mann verkörperten Filmfiguren Raum zu schaffen. Stil und Aufbau des Kapitels erinnern an einen film- oder literaturwissenschaftlichen Fachaufsatz. Beachtet man die Einbettung des Kapitels in die Gesamtstruktur des Romans, so liegt es nahe anzunehmen, daß es sich um einen Auszug aus oder um eine Zusammenfassung von Zimmers Buch über Manns Filme handelt.³⁸²

Der Erzähler wendet sich gegen Ende seiner Geschichte erläuternd und erklärend an den Leser: Seit den von ihm geschilderten Geschehnissen in New Mexico sind inzwischen elf Jahre vergangen. Der Leser erfährt auch, daß Zim-

³⁸² Dafür spricht sowohl die Art, in der zu diesem Kapitel übergeleitet wird, als auch die Art, in der Zimmer den Faden seiner Erzählung nach dem zweiten Kapitel wieder aufnimmt. Zimmer berichtet am Ende des ersten Kapitels, daß er die Wohnung in New York für ein Jahr gemietet habe: „The lease was good for a year. It began on march first, and that was the day I began writing the book.“ (BoI 28) Zu Beginn des dritten Kapitel heißt es: „I wrote the book in less than nine months.“ (BoI 55)

mer schon tot sein muß: Im Herbst 1998 erlitt er mit 51 Jahren den ersten Herzinfarkt. Er beginnt 1999 mit der Niederschrift des Buches, beendet laut eigener Aussage das Buch Ende Oktober 1999. Eine Veröffentlichung seines Buch, so hat der Erzähler verfügt, ist erst nach seinem Tod möglich.

Mit Hilfe dieser und anderer Aussagen Zimmers lassen sich die unterschiedlichen Zeitebenen des Romans festlegen. Berichtet werden Ereignisse aus Hectors Leben ab dem Jahr 1928. Zimmer erzählt von seinem Leben und seiner Bekanntschaft mit Alma um das Jahr 1988 rückblickend aus der Erzählgegenwart (1999).

Zusätzlich zur Verwirrung um Zeitebenen und Erzählinstanzen kommt eine große Zahl intertextueller Bezüge. So finden sich neben einem Auszug aus Zimmers Chateaubriand-Übersetzung ins Englische Zitate aus Texten von Melville, Hawthorne und Buñuel, auf deren Bedeutung für den Roman in den folgenden Kapiteln noch näher einzugehen sein wird. Alle Intertexte sind aufs engste mit der Figur Zimmer verknüpft, für die Literatur das Medium ist, dem ihr eigentliches Interesse gilt.

Als Literaturprofessor hat Zimmer jahrelang über und mit Literatur gearbeitet, so wird z. B. eine Arbeit Zimmers über Rimbaud erwähnt. Zimmer verfügt zunächst nur über mangelhafte filmspezifische Kenntnisse, ja er äußert gegenüber dem Medium Film im allgemeinen starke Vorbehalte³⁸³. Im folgenden wird zu untersuchen sein, warum sich Zimmer trotzdem derart intensiv mit den Filmen Hector Manns beschäftigt.

10.2 Der Filmschaffende in *The Book of Illusions*

10.2.1 Hector Manns frühe Filme

David Zimmer interessiert sich zunächst nur für die Filme Hector Manns, nicht für die Person. Das Buch, das er schreibt, soll die Filme, die in Filmmuseen lagern und damit einer breiten Öffentlichkeit nicht mehr zugänglich sind, für die Nachwelt bewahren. Geht man davon aus, daß es sich bei dem eingeschobenen

³⁸³ „No matter how beautiful or hypnotic the images sometimes were, they never satisfied me as powerfully as words did. Too much was given, I felt, not enough was left to the viewer's imagination, and the paradox was that the closer the movies came to simulating reality, the worse they failed at representing the world – which is in us as much as it is around us. That was why I had always instinctively preferred black-and-white pictures to color pictures, silent films to talkies. Cinema was a visual language, a way of telling stories by projecting images onto a two dimensional screen. The addition of sound and color had created the illusion of a third dimension, but at the same time it had robbed the images of their purity. They no longer had to do all the work, and instead of turning film into the perfect hybrid medium, the best of all possible worlds, sound and color had weakened the language they were supposed to enhance.“ (BoI 14)

zweiten Kapitel um einen Auszug aus Zimmers Buch handelt, so fällt auf, daß er sich in erster Linie mit der immer wieder von Mann in seinen Filmen dargestellten Figur auseinandersetzt.

Hectors Filmfiguren tragen nie einen eigenen Namen – was durchaus in der Natur des Stummfilms liegt. Zugleich wird dadurch die Grenze zwischen Schauspieler und Rolle durchlässig, was die von Zimmer vorgenommene Gleichsetzung von Hector Mann und seinen Rollen begünstigt. Die inhaltliche Seite der Filme ist für Zimmer entscheidend, filmtechnische Aspekte werden nur am Rande erwähnt.

Am Anfang der Beschreibung steht Hectors äußeres Erscheinungsbild in seinen Filmen: Charakteristisch sind sein Schnurrbart und der weiße Anzug, den er immer trägt.³⁸⁴ Der sich stets in Bewegung befindende Schnurrbart wird, insbesondere bei Nahaufnahmen, zum Spiegel von Hectors Seelenleben. Der weiße Anzug verleiht ihm Eleganz und Anstand, ist aber zugleich Ursache vieler Verwicklungen und wird so zum Symbol für Hectors alltägliche Kämpfe gegen die Unwägbarkeiten des Lebens:

He climbs into it every morning the way a knight climbs into his armor, girding himself for whatever battles society has in store for him that day, and not once does he stop to consider that he is achieving the opposite of what he was intended. [...] The white suit is a sign of Hector's vulnerability, and it lends a certain pathos to the jokes the world plays on him.
(BoI 31)

Hector Manns Filmfigur ist immer „a victim of circumstances, a man with an inexhaustible talent for running into bad luck.“ (BoI 33) Trotzdem schüttelt er Mißgeschicke ab, bleibt standhaft. Eine Art geistiger Ruhe zeichnet ihn aus: Weder fürchtet er sich, noch ist er unbeholfen, sondern er bleibt immer ein Opfer der Umstände.

Zimmer stellt eine Gemeinsamkeit aller Meister der Stummfilmkomödie (Chaplin, Lloyd, Keaton, Langdon) fest, die auch Zimmers Faszination für Hector Mann zum Teil erklärt: „They are all misfits, and because these characters can

³⁸⁴ Austers Figur Hector Mann ist zwar fiktiv, hat aber Vorbilder in der Wirklichkeit. Paul Auster gibt in einem Interview den Hinweis, daß eine der Personen, die ihm bei der Erschaffung Hectors vorgeschwoben haben, Marcello Mastroianni gewesen sei: „Hector Mann is pure invention. [...] As for Hector's characteristics – the handsome face, the white suit, the black mustache – I believe those were inspired by Marcello Mastroianni in *Divorce Italian Style*, a film from the 60s. [...] But Mastroianni's influence is only a guess. I can't be absolutely certain. Hector also shares characteristics with Max Linder [...]. And there's a touch of Raymond Griffith in my portrayal of Hector as well.“ (Vgl. *Failbetter.com* (Fall/Winter 2002). Interview Paul Auster. <http://www.failbetter.com/2002-4/AusterInterview.htm> (08.02.2005))

neither threaten us nor make us envy them, we root for them to triumph over their enemies and win the girl's heart.“ (BoI 32)

Drei frühe Filme Hectors erzählt der Roman ausführlicher: In „The Jockey Club“ spielt Mann eine für seine Filme charakteristische Rolle: „[...] he is a working stiff toiling for others in humble, low-salaried jobs.“ (BoI 34) Als Kellner gelingt es ihm, neben seiner eigentlichen Arbeit einen Juwelendieb zu schnappen. Die Situationskomik steht hier noch im Vordergrund. Der zweite Film, der näher vorgestellt wird, trägt den Titel „The Prop Man“. Dieser Film handelt bereits, so die Einschätzung Zimmers, verschlüsselt von den existentiellen Problemen des Schauspielers Hector Mann. In diesem Film ist Hector Inspizient einer kleinen Theatergruppe und muß für diese, damit die Vorstellung weiterhin stattfinden kann, Requisiten zusammenstehlen, da die Requisiten der Truppe verschwunden sind. Die Filmbeschreibung nimmt hier schon wesentlich breiteren Raum ein als noch bei der Schilderung der Szene aus dem „Jockeyclub“.

Am ausführlichsten schildert Zimmer „Mr. Nobody“. Es handelt sich um Hectors elften und letzten Film, den Zimmer – wohl auch aus seiner persönlichen Situation heraus – für den wichtigsten und symbolträchtigsten von Hectors Filmen hält. Der Leser erfährt, daß Hectors Existenz zu dieser Zeit bereits vom Aufkommen des Tonfilms bedroht ist. Auster läßt seinem Erzähler Zimmer für die Beschreibung des Films zunächst auf der Inhaltsebene, dann auch in der formalen Filmbeschreibung viel Raum.³⁸⁵ Der Erzähler Zimmer verweist zunächst (durch eine komplexe Rekonstruktion) auf die Namensparallelen zwischen C. Lester Chase (dem Schurken des Films) und Seymour Hunt, dem Vertragspartner und Produzenten von Hector Mann, um zu verdeutlichen, daß Hector durch diesen Film auch indirekt Hunt anklagt und mit ihm abrechnet.

Chase zerstört Hectors Filmfigur und raubt ihr ihre Identität, indem er sie durch einen magischen Trank unsichtbar werden läßt.

In effect, this is just what Hunt did to Hector's career in the movies. He put him up on-screen, and then he made it all but impossible for anyone to see him. Hector doesn't vanish in *Mr. Nobody*, but once he drinks the drink, no one can see him anymore. (BoI 40)

³⁸⁵ Auster betont im Interview die Schwierigkeiten, beim Schreiben dieser Szenen einen filmischen Eindruck zu erwecken. Zur Funktion dieser Szenen äußert er sich allerdings nicht: „[...] I must say that describing Hector's films, especially the silent films in chapter two, took a great deal of work. All the visual information had to be there, the physical details of the action – so that the reader could 'see' what was happening – but at the same time, the prose had to move along at a quick pace, in order to mimic the experience of watching a film, which is rushing past you at twenty-four frames per second. I had to go over those passages many times before I felt I had them right. Too many details, and you get bogged down. Not enough, and you don't see anything. It was all a question of striking the proper balance.“ (Ebd.)

Und weiter:

When he shouts in people's faces, his voice goes unheard. He is a specter made of flesh and blood, a man who is no longer a man. He still lives in the world, and yet the world has no room for him anymore. [...] He has simply been erased. (Ebd.)

Der Erzähler Zimmer befindet sich in einer vergleichbaren Situation: Auch er existiert ohne jeglichen Kontakt zu Menschen und ohne zu wissen, wie es in seinem Leben weitergehen soll. Letztlich ist er auf eine ähnliche Art wie Hector ein Toter unter Lebenden. Hector ist durch einen Trank unsichtbar für seine Mitmenschen geworden und von ihnen getrennt, Zimmer hat sich freiwillig für die Menschen seiner Umgebung unsichtbar gemacht, indem er sich in eine abgelegene Berggegend zurückgezogen hat. Ihm hat nicht eine Person übel mitgespielt, sondern, wenn man so will, der Zufall.

Bei der Schilderung des Filminhalts fallen weitere Parallelen zwischen Hectors Filmgestalt und Zimmer auf: Beide sind glückliche Ehemänner und Familienväter, die unvermutet aus ihrem Glück herausgerissen werden: „He kisses his wife good-bye, and the moment he turns away from her and leaves the house, he plunges headfirst into a nightmare.“ (Ebd.) An dieser Stelle verläßt der Erzähler auch die reine Beschreibungsebene, die er bis dahin einzuhalten versuchte: Er gibt nicht nur wieder, was der Filmfigur Hector widerfährt, sondern er deutet und interpretiert das Geschehen auf sehr persönliche, emotionale Art. Zum Vergleich bietet sich die sehr sachliche Schilderung der Szene an, in der Chase Hector vergiftet (vgl. BoI 41 f.).

Hector muß nach der Einnahme des Tranks feststellen, daß sein Spiegelbild verschwunden ist.³⁸⁶ Zunächst glaubt er nicht an die Unsichtbarkeit seines Körpers, muß sie letztlich aber als Fakt anerkennen und gerät dadurch in eine Identitätskrise. Er erfährt am eigenen Leib, daß ein Mensch nur dann wirklich existiert, wenn er von seiner Umwelt wahrgenommen wird. Der Film hat ein Happy End: Hector erwacht am Morgen nach der Einnahme des Tranks und ist wieder sichtbar. Die Erfahrung des Vortags hat tiefgreifende Änderungen in Hector hervorgerufen, er fühlt sich als neuer Mann.

The proof is in the mirror, and if he is able to see his reflection, he will know that the nightmare is over. [...] For a second or two, the expression on his face remains the same, and as he peers into the eyes of the man staring back at him from the wall, it's as if he's looking at a stranger, encountering the face of a man he has never seen before. Then, as the cam-

³⁸⁶ Hier lehnt sich Auster eventuell an einen existierenden Filme an: so findet sich z. B. das Motiv vom verschwundenen Spiegelbild auch in *Der Student von Prag* (Deutschland 1913), in dem der Student Balduin sein Spiegelbild verkauft. (Vgl. u. a. *Reclams Filmführer*, S. 672)

era moves in for a closer shot, Hector begins to smile. Coming on the heels of that chilling blankness, the smile suggests something more than a simple rediscovery of himself. He is no longer looking at the old Hector. He is someone else now, however much he might resemble the person he used to be, he has been reinvented, turned inside-out, and spat forth as a new man. (BoI 52)

Zimmer charakterisiert abschließend „Mr. Nobody“ als „a film about the anguish of selfhood.“ (BoI 53)

10.2.2 Hector Mann und Hollywood

Erst spät, nachdem Zimmer durch die Briefe Friedas erfahren hat, daß Mann noch lebt, beschäftigt er sich eingehend mit der Biographie Hector Manns und versucht das Privatleben des Stummfilmstars zu erforschen.

Zimmers Quellen sind von zweifelhafter Natur: „Most of the information I had collected was unreliable: articles from the tabloid press, junk from the fan magazines, bits of movie reportage rife with hyperbole, erroneous suppositions, and out-and-out falsehoods.“ (BoI 79). Fast alle Aussagen in den biographischen Skizzen über Hector widersprechen sich, die wahre Identität Manns bleibt für Zimmer (und damit auch für den Leser) weiterhin verschwommen. Weder wird klar, woher Hector letztlich stammt (aus Argentinien oder aus Europa), noch ob er mit Akzent Englisch spricht oder nicht, um nur zwei der vielen Unbekannten aus seinem Leben anzuführen. Zimmer vermutet hinter dieser Verwirrung ein System:

Put these contradictions together, and you wind up with nothing, the portrait of a man with so many personalities and family histories that he is reduced to a pile of fragments, a jigsaw puzzle whose pieces no longer connect. Words pour out of him, but he is determined never to say the same thing twice. He appears to be hiding something [...]. (BoI 83 f.)

Obwohl Hectors Karriere bis zu seinemrätselhaften Verschwinden nur siebzehn Monate dauerte, ist er in dieser Zeit ständig in den Klatschspalten der Zeitungen vertreten, vor allem wohl aufgrund von „[...] his *smoldering magnetism*, his *irresistible eyes*, or his *heart-stopping handsome face* [...]“ (BoI 87).

Hectors Verschwinden wird zunächst in den Magazinen in Zusammenhang mit dem Selbstmord seines ehemaligen Arbeitgebers Seymour Hunt gebracht, doch finden die Reporter keine wirkliche Verbindung zwischen beiden Ereignissen. Auch ehemaligen Weggefährten Hectors gelingt es nicht, Licht in die Angelegenheit zu bringen. Obwohl Hector sehr bekannt war, nimmt durch die Schnellebigkeit Hollywoods mit der Zeit das Interesse an Hectors Verschwinden ab.

In der Passage über Hectors Zeit in Hollywood greift der Erzähler Zimmer auf eine sachlich nüchterne, ja wissenschaftliche Aufzählung und Auswertung des Materials zurück: Säuberlich unterscheidet er zwischen a) vier biographischen Skizzen, meist verbunden mit einem Interview, die er zusammenfaßt, chronologisch präsentiert und auf ihren Glaubwürdigkeitsgrad hin auswertet, wodurch er zu einer eigenen kleinen ‚Entdeckung‘ gelangt, nämlich Hectors Ju-dentum, b) Berichten aus Hollywood-Klatschspalten (ca. 20 Artikel liegen Zimmer hier vor, wie er dem Leser mitteilt), c) Dokumente, die längere Zeit nach Hectors Verschwinden erschienen sind (1933, 1941, 1957). Immer wieder greift Zimmer auf Zitate aus der Presse der damaligen Zeit zurück³⁸⁷, wahrt die Chronologie in seiner Darstellung und versucht die Zeitdokumente kritisch zu durchleuchten – leider mit sehr bescheidenem Erfolg.

Erst durch Almas Bericht erfährt Zimmer, warum Hector Mann plötzlich verschwand und wie sein Leben nach seinem Verschwinden weiter verlaufen ist. Keinen Aufschluß erhält Zimmer – und damit auch der Leser – darüber, wer Hector Mann gewesen ist, bevor er nach Hollywood kam, da letztlich nur entscheidend ist, was aus ihm in Hollywood geworden war. Hector scheint schon zu Beginn seiner Hollywood-Karriere entschlossen, sich ein geheimnisumwittertes Image aufzubauen, wozu gehört, daß er mit seiner Identität spielt.

Hector, den Frauen nie abgeneigt, hat nur eine wirklich dauerhafte Beziehung zu Brigid O‘Fallon, einer Journalistin, die ihn auch in Karrierefragen berät. Sie ist die Frau im Hintergrund; in der Öffentlichkeit läßt er sich mit anderen Frauen sehen. Brigid akzeptiert Hectors Frauenbeziehungen, in der Hoffnung, daß er sich irgendwann ganz ihr zuwenden werde. Als Hector sich ernsthaft in eine junge Schauspielerin, Dolores Saint John, verliebt und sie sogar heiraten will, trennt er sich von Brigid. Brigid unternimmt zunächst einen Selbstmordversuch, faßt aber wieder Lebensmut, als sie erfährt, daß sie von Hector schwanger ist. Hector, der um die Schwangerschaft weiß, fühlt sich zwar verantwortlich für das ungeborene Kind, wartet aber ab.

Als Brigid eines Abends in Dolores‘ Wohnung eindringt und sie beschimpft, erschießt Dolores Brigid. Hector vergräbt Brigid in den Bergen und verschwindet.

Hectors Leben ist in der Folge geprägt von dieser Erfahrung in Hollywood. Er wird nicht wieder zu einem ruhigen, ‚normalen‘ Leben zurückkehren können. Nach seinem Verschwinden ändert Mann nicht nur sein Äußeres, sondern wechselt auch seinen Namen. Seine frühere Identität löst sich immer weiter auf, doch ist dies Teil seiner Selbstbestrafung für sein leichtsinniges und unverantwortliches Leben in Hollywood. „A man who had done what he had done de-

³⁸⁷ Nebenbei sei erwähnt, daß Auster hier den Stil der Interviews und der Hollywoodberichterstattung kopiert.

served to be punished. If the world wouldn't do it for him, then he would have to do it himself.“ (BoI 146)

Hector wundert sich im nachhinein, als er die Presseberichte über sein Verschwinden verfolgt, wie wenig die Menschen, auch die Menschen seines direkten Umfelds, ihn gekannt haben, wie oberflächlich letztlich all seine Bekanntschaften waren. Rückblickend sieht er „the business of Hollywood in all its worm-eaten glory.“ (BoI 145) Trotzdem war Hollywood der Ort, der es ihm ermöglichte, künstlerisch tätig zu sein. Im Filmemachen sah er seine Lebensaufgabe, mit der er gerade erst begonnen hatte. Um so härter trifft ihn die Selbstbestrafung, da er nun ein gewöhnliches Leben ohne den Film, seine Kunst, führen muß.

Hollywood wird hier ganz im Stil einer langen literarischen Tradition (vgl. Kapitel 3.1) als ein den Menschen korrumperndes Milieu dargestellt; auch Hectors Geschichte ist eine typische *Hollywood novel* Story, wenn auch perspektivisch gebrochen durch die Vermittlung von Zimmer gemäß Almas Bericht. So findet man hier die typischen Charaktere, wie sie bereits in Kapitel 3.2 am Beispiel von Schulbergs „A Table at Ciro's“ vorgestellt wurden. In Anlehnung an Bruce Chipman lassen sich in *The Book of Illusions* folgende Typen finden:³⁸⁸ Hector steht für den Typus des „naive Seeker [...], who comes to the film colony hoping to realize a dream“. Er wird durch das Leben in Hollywood immer mehr korrumptiert, zwischenmenschliche Beziehungen nimmt er nicht ernst. Brigid O'Fallon ist „the Magic Helper, the faithful sidekick who knows the ropes“. Als Hollywood-Journalistin ist sie die geeignete Beraterin für Hector, die die Stadt und die Menschen kennt. Seymour Hunt ist den „Cheaters“ zuzurechnen. „The Cheaters as dream-panderers, robber barons, and crafty businessmen (usually Jewish) with utter contempt for the audience.“ Er hält Hector unter schlechtesten Bedingungen vertraglich an sich gebunden. Hector ist beim Verlassen Hollywoods zu einem der vielen Betrogenen („the Cheated“, „the disillusioned dreamers who have come up empty-handed“, „the actor as victim/protagonist“) geworden, der nur noch durch seine Flucht aus Hollywood sein Leben retten kann: „Hollywood [...] as a wholly destructive community that cannot be mastered, the seeker quickly learns that escape is the only means to survival“.³⁸⁹ Seine Identität hat er allerdings in Hollywood verloren, und somit wird es nicht weiter schwierig für ihn, mit wechselnden Identitäten zu leben.

Hector Mann treibt in der Folge systematisch die Auflösung seiner Persönlichkeit voran, wozu als erster Schritt gehört, daß er spontan den Namen eines anderen Mannes, dessen Kappe er zufällig findet, annimmt. Herman Loesser, wie er sich in der Folge nennt, sucht sich Jobs, die seinen Neigungen in beson-

³⁸⁸ Vgl. Chipman: *Into America's Dream-Dump. A Postmodern Study of the Hollywood Novel*, S. 24 f.

³⁸⁹ Ebd., S. 137.

derem Maße widerstreben und die ihn gleichzeitig möglichst viel mit seinen Gedanken allein lassen, wie die Arbeit als Nachtwächter. In seiner Freizeit versagt er sich jeglichen Sozialkontakt, versucht statt dessen seinen Bildungsgrad zu erhöhen: „When he wasn't working, Herman Loesser read books from the public library, kept a journal, and talked to no one unless absolutely compelled to.“ (BoI 146) So hat er Gelegenheit, mehrere hundert Bücher zu lesen,

[...] beginning with the standard nineteenth-century novels that everyone had always talked about but which he had never taken the trouble to read (Dickens, Flaubert, Stendhal, Tolstoi), and then, once he felt that he had got the hang of it, going back to zero and deciding to educate himself in a systematic manner. (BoI 147)

Hector sucht die Familie der toten Brigid auf, um seine Qualen noch zu erhöhen, gibt sich aber nicht zu erkennen. Immer in der Furcht lebend, daß seine wahre Identität doch noch entdeckt wird, arbeitet er als Lagergehilfe im Sportwarengeschäft der Familie, steigt dann sogar in der Firma auf. Als sich Brigids Schwester Nora in ihn verliebt und auch der Vater Mann bzw. Loesser dazu drängt, seine Tochter zu heiraten, flüchtet Hector.³⁹⁰

Hector gibt dem Leser durch sein Verhalten einige Rätsel auf: Einerseits vertuscht er aus Angst vor der Polizei den Tod Brigids und geht auch weiterhin kein Risiko ein, von der Polizei gefaßt zu werden, andererseits sucht er Erlösung durch Selbstkasteiungen aller Art. Zum Selbstmord fehlt ihm der Mut, es bleibt beim Versuch. Er landet bei einer Prostituierten, Sylvia Meers, die auf der Suche nach einem Partner für Sex-Livevorstellungen ist:

[...] he stumbled onto something better than death, better than the simple damnation he'd been looking for. Her name was Sylvia Meers, and under her guidance Hector learned that he could go on killing himself without having to finish the job. She was the one who taught him how to drink his own blood, who instructed him in the pleasures of devouring his own heart. (BoI 176 f.)

Die beiden werden Partner, nachdem Sylvia Hectors Bedingung akzeptiert hat, daß er sein Gesicht während der Shows verbergen darf. Diese Forderung hat Hector mit den Vorzügen seiner Anonymität für den Zuschauer begründet, doch letztlich ist die von Hector getragene Maske nur eine weitere Metapher für den Verlust seiner Persönlichkeit.

³⁹⁰ Seinen Abschiedsbrief schreibt er mit der Schreibmaschine, um keine Handschriftenprobe zu hinterlassen.

Put a mask on him, and he would have no personality, no distinguishing characteristics, nothing to interfere with the fantasies of the men who were watching them. They didn't want to see him fuck her, he said, they wanted to imagine they were fucking her themselves. Make him anonymous, and he would be turned into an engine of male desire, the representative of every man in the audience. (BoI 180)

Hector redet sich ein, daß die Zeit mit Sylvia ein weiterer Schritt auf dem Weg seiner Buße sei. Hatte er in seiner Beziehung zu Nora den körperlichen Aspekt der Beziehung unterdrückt, so vermeidet er in der Beziehung zu Sylvia alles, was über die rein professionelle Seite ihrer Absprache hinausgeht. Die gemeinsame Zeit mit Sylvia findet ein plötzliches Ende, als diese Hectors wahre Identität erkennt und ihn erpresst. Hector flüchtet erneut.

Wieder will Hector sich umbringen, hat aber nicht den Mut dazu. Statt dessen bricht er nach Sandusky auf: Diesen Ort hatte er einmal in einem Interview als den Ort seiner Kindheit angegeben: „Hector decided to go there now – just to see what his imaginary past looked like.“ (BoI 191). Dort angekommen beschließt er, in einer Bank Geld zu wechseln, und gerät in einen Banküberfall. Der Räuber nimmt eine attraktive Frau, die Hector bereits zuvor aufgefallen war, als Geisel. Hector stürzt sich auf den Verbrecher, und es gelingt ihm, die Frau zu retten. Er selbst wird schwer verwundet, auch hierfür hat Alma in den Archiven der regionalen Zeitungen die entsprechenden Artikel gefunden. Frieda, so der Name der jungen Frau, verliebt sich in Hector und heiratet ihn kurze Zeit nach seiner Genesung.

10.2.3 Zwischenresümee: Hector Mann und David Zimmer

David Zimmers Interesse an Hector Mann gilt zunächst einmal seinen Filmen. Durch einen Ausschnitt aus Hectors Film „The Teller's Tale“ wird er aus seiner selbstzerstörerischen Erstarrung befreit wird.

It might not have been the most extraordinary bit of comedy I had ever seen, but it pulled me in until I was completely caught up in it, and by the second or third twitch of Hector's mustache, I was laughing, actually laughing out loud. (BoI 11)

Hectors Filmgestalt, ein unbedeutender Kassierer, der gegen die Widrigkeiten des Alltags ankämpfen muß, ist eine typische Hector-Mann-Filmgestalt. Mann zeigt einen Menschen, der einfach nur glücklich und unbehelligt leben will, der dann aber durch äußere, meist zufällige Ereignisse daran gehindert wird. Entscheidend ist hier für den Rezipienten Zimmer die Nähe des Mann-Films zur Tragikomödie. Die Tragik der Filmfigur wird durch die Situationskomik, den Slapstick, für den Zuschauer gemildert. Zimmer akzeptiert letztlich, indem er

über Hector Mann lacht, wieder das Leben mit all seinen grotesk anmutenden Zügen. Er erfährt sich selbst als Figur in einer Tragikomödie, da er erst durch den Verlust seiner wichtigsten Bezugspersonen zu Reichtum (durch die Lebensversicherung seiner Frau, durch die Entschädigungszahlung der Fluggesellschaft) gelangt, den die Familie zu Lebzeiten gut hätte gebrauchen können.

Auch die anderen Filme, die Zimmer während seiner Recherchereise sieht, faszinieren ihn, wie bereits in Kapitel 10.2.1 gezeigt wurde, durch ihr Identifikationspotential. Die Filme Hector Manns haben für David Zimmer eine nahezu therapeutische Wirkung.

Doch nicht nur die Filmfiguren Hector Manns bieten sich zur Identifikation für David Zimmer an. Insbesondere sind die Ähnlichkeiten zwischen David Zimmer und Hector Mann (nach dessen Verschwinden aus Hollywood) offensichtlich: Beide plagt nach dem Tod eines geliebten bzw. mehrerer geliebter Menschen das schlechte Gewissen. Tod und Trauer werden zu zentralen Erfahrungen im Leben beider. Zur Buße ziehen sie sich aus der Welt der Lebenden zurück, verlassen ihr gewohntes Umfeld, brechen den Kontakt zu alten Bekannten ab, von denen sie in ihrer Lebenskrise feststellen müssen, daß sie ihnen nichts mehr bedeuten. Beide inszenieren geradezu ihren Persönlichkeitsverlust gegenüber der Umwelt, so z. B. Zimmer auf der Party der Freunde seiner Frau oder Mann bei seinen Auftritten mit Sylvia Meers. Für beide gewinnt die Welt der Fiktion, sei es durch Film wie im Falle Zimmers, sei es durch Literatur wie im Falle Manns, an Bedeutung gegenüber der alltäglichen, wirklichen Welt. Letztlich führen beide nach Schicksalsschlägen das Leben eines lebenden Toten.

10.3 Der Filmsehende in *The Book of Illusions*

10.3.1 David Zimmer – ein unzuverlässiger Erzähler?

Die oben dargestellten Ähnlichkeiten zwischen Hector Mann und David Zimmer sind sehr augenfällig. Bei der Lektüre des Romans stößt der Leser allerdings immer wieder auf verstreute Hinweise, die den Bericht des Erzählers Zimmer sowohl über Hector Mann als auch über Zimmers Beziehung zu ihm und seinem Umfeld nicht nur als sehr subjektiv erscheinen lassen, sondern vielmehr den Eindruck vermitteln, daß das Leben Hector Manns, zumindest nach seiner Hollywood-Zeit, wie es von David Zimmer dargestellt wird, eine Fiktion in der Fiktion ist.

Paul Austers Versuch, in einem Interview seinen Roman selbst zusammenzufassen, scheint diese These zu bestärken, da er interessanterweise die Handlung nur bis zu dem Zeitpunkt resümiert, an dem Zimmer die Einladung nach New Mexico erhält. Er beendet seine Zusammenfassung mit den Worten: „On

ne peut en dire davantage sur l'intrigue.“³⁹¹ Diese Aussage wird für die folgende Untersuchung zum Ausgangspunkt: Wenn der Leser alles, was Zimmer uns nach Erhalt besagter Einladung berichtet, als nicht zur eigentlichen Handlung zugehörig betrachten kann, handelt es sich dann bei Austers Erzählerfigur, zumindest ab diesem Zeitpunkt der Erzählung, um einen unzuverlässigen bzw. unglaublichen Erzähler?³⁹²

Das Konzept der *unreliable narration* hat, insbesondere in der anglistischen Forschung, eine lange Tradition. Eingeführt 1961 von Wayne C. Booth³⁹³, wurde *unreliable narration* schnell als eine wichtige Kategorie der Erzähltextanalyse anerkannt. 1998 unternahm Ansgar Nünning den Versuch, den Begriff erneut zu definieren und einen Überblick über Formen und Funktionen unglaublichen Erzählens zu geben.³⁹⁴

Der *unreliable narrator* ist zumeist ein homodiegetischer Erzähler, der auch Protagonist der von ihm erzählten Geschichte ist. Auf der Ebene der erzählerischen Vermittlung macht er sich u. a. durch subjektiv gefärbte Kommentare, interpretatorische Zusätze, persönliche Stellungnahmen sowie Leseranreden bemerkbar. Das wichtigste Kennzeichen der *unreliable narration* ist, laut Nünning,

[...] eine Diskrepanz zwischen dem, was ein *unreliable narrator* dem fiktiven Adressaten zu vermitteln versucht, und einer zweiten Version des Geschehens, deren sich der Erzähler nicht bewußt ist und die sich Rezipienten durch implizite Zusatzinformationen erschließen können. Der allgemeine Wirkungseffekt von *unreliable narration* besteht daher oftmals in einer fortschreitenden unfreiwilligen Selbstentlarvung des Erzählers.³⁹⁵

Aus bruchstückhaften Andeutungen muß sich der Leser eine zweite Variante der Geschichte erschließen und die von ihm gesammelten Informationen zu einer kohärenten Sinnebene zusammenfügen. Der *unreliable narrator* wird somit als eine „Interpretationsstrategie des Rezipienten“ verstanden, „der auf diese Weise textuelle Widersprüche oder Inkonsistenzen zwischen Textwelt und sei-

³⁹¹ François Busnel: „L'entretien de François Busnel. Paul Auster: 'New York c'est le monde!'" IN: *L'Express* 02.05.2002, S. 68-71, hier: S. 70.

³⁹² Paul Auster selbst bestätigt in demselben Interview die Interpretierbarkeit seiner Romane: „Et vos livres à vous, peut-on les interpréter? Sûrement. Mais mon travail est d'écrire des livres, pas de les commenter.“ (Ebd., S. 71)

³⁹³ Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: Chicago University Press, 1983.

³⁹⁴ Ansgar Nünning (Hg.): *Unreliable narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaublichen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998.

³⁹⁵ Ansgar Nünning: „Unreliable narration zur Einführung. Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaublichen Erzählens.“ IN: Ansgar Nünning (Hg.): *Unreliable narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaublichen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998, S. 3-39, hier S. 6.

nem Wirklichkeitsmodell auflöst.“³⁹⁶ „Das bedeutet, daß ein Erzähler nicht an sich unglaublich ist, sondern daß es sich dabei um eine Feststellung des Betrachters handelt, die historisch, kulturell und letztlich sogar individuell stark variieren kann.“³⁹⁷

Der Leser denkt als kontextuellen Bezugsrahmen sein Wissen um die reale Welt, sein Wirklichkeitsmodell, mit. So spielen, wie noch zu zeigen sein wird, im Fall von Austers Erzähler Zimmer Vorstellungen von psychologischer Normalität eine wichtige Rolle, wenn es um die Beurteilung der Glaubwürdigkeit der von Zimmer berichteten Geschehnisse geht. Weitere, ebenfalls für *The Book of Illusions* wichtige kontextuelle Bezugsrahmen sind Film und Literatur. Hier sind vor allem Konventionen einzelner Genres und intertextuelle/intermediale Bezüge erwähnenswert.

Vielleicht noch wichtiger als die beiden oben genannten außertextuellen Bezugsrahmen sind die textuellen Signale der *unreliable narration*. Nünning, ebenso wie im selben Band Busch und Allrath, erstellt einen Katalog von Anzeichen im Text, die auf einen unzuverlässigen Erzähler hinweisen.³⁹⁸

Was die Gründe für die Unzuverlässigkeit eines Ich-Erzählers betrifft, so werden im allgemeinen drei angeführt: „the narrator's limited knowledge, his personal involvement, and his problematic valuescheme.“³⁹⁹ Die Vertrauenswürdigkeit des Erzählers ist also letztlich eine „Frage der Verlässlichkeit, Glaubwürdigkeit und Wahrhaftigkeit“ des Erzählers.⁴⁰⁰ Daraus ergibt sich die Möglichkeit, zwischen unzuverlässigem und unglaublichem Erzählen zu unterscheiden.⁴⁰¹

Bei der Untersuchung eines Textes stellt sich somit die Frage, ob die Schilderung des Erzählers nicht den fiktionalen Tatsachen entspricht, es sich also um eine faktische Unglaublichkeit handelt, oder ob die Angemessenheit der Deutung der geschilderten Ereignisse durch den Erzähler vom Rezipienten in Zweifel gezogen wird (normative Diskrepanz).⁴⁰²

Eine Prämisse für das Konzept des *unreliable narrator* ist allerdings der Glaube an die Möglichkeit, „daß ein Subjekt dazu fähig ist, etwas objektiv zu erkennen

³⁹⁶ Ebd., S. 26.

³⁹⁷ Ebd., S. 25.

³⁹⁸ Ebd., S. 27 f.

³⁹⁹ Shlomith Rimmon-Keenan: *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. London, New York: Methuen, 1983, S. 100.

⁴⁰⁰ Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1979, S. 201 f.

⁴⁰¹ Vgl. Renate Hof: *Das Spiel des unreliable narrator. Aspekte unglaublichen Erzählens im Werk von Vladimir Nabokov*. München: Fink, 1984 und Susan Lanser Snaider: *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1981.

⁴⁰² Martinez-Bonati spricht in diesem Zusammenhang von „normative unreliability“ bzw. „factual unreliability“. Vgl.: Felix Martinez-Bonati: *Fictive Discourse and the Structures of Literature. A Phenomenological Approach*. Ithaca, London: Cornell University Press, 1981.

und ein Geschehen wahrheitsgetreu wiederzugeben.“⁴⁰³ Letztlich verliert die Frage, ob der Erzähler lügt oder nur aus seiner beschränkten individuellen Sicht heraus erzählt, an Bedeutung, wenn man davon ausgeht, das Wirklichkeit nicht objektiv wahrgenommen werden kann. Die Quelle der Unzuverlässigkeit kann ja bereits in der vom Erzähler geschilderten Vergangenheit liegen.

So kann das frühere Erleben, das retrospektiv wiedergegeben wird, bereits von einem inakzeptablen Wirklichkeitsmodell bestimmt gewesen sein, und das unzuverlässige Erzählen ist lediglich Resultat einer getreuen Wiedergabe der verzerrten Weltsicht in der Vergangenheit, die der Erzähler auch von seiner gegenwärtigen Position aus nicht korrigieren kann.⁴⁰⁴

Bei David Zimmer handelt es sich meiner Meinung nach um einen solchen Erzähler, der die Illusionen und Selbsttäuschungen seines „Kopfkinos“ schildert, denen er erlegen ist. Er gibt nur das wieder, was er nach seiner individuellen Erinnerung wiedergeben kann.

Zimmer ist damit ein ganz neuer Typus eines Filmsehenden. Über die von ihm erzählten – und als solche gekennzeichneten – Filme hinaus wird sein ganzes Leben für ihn zu einem Film, der nur in seinem Kopf abläuft. Literarische und filmische Anspielungen werden zum Schlüssel des Verständnisses des Romans, da durch die Referenzen auf beide Medien und den erzählten Film „The Inner Life of Martin Frost“ der Leser David Zimmer als unzuverlässigen Erzähler erkennen kann.

Ich werde im folgenden nachweisen, daß Austers Erzähler Zimmer eine Vergangenheit schildert, die so nie stattgefunden hat, sondern die Teil einer durch Trauer, Alkohol und Psychopharmaka hervorgerufenen Illusion, einer Fiktion in der fiktionalen Welt des Romans ist. Dies gilt sowohl für Zimmers eigene Erlebnisse mit Hector Mann und dessen Angehörigen und Freunden als auch für Hector Manns Leben nach seinem Verschwinden aus Hollywood.

10.3.1.1 DER GEISTEZUSTAND DES ERZÄHLERS

Zimmer klammert sich nach dem Tod seiner Familie an Erinnerungen an die Verstorbenen und hat sich von den Lebenden zurückgezogen. Von der Außenwelt isoliert, beginnt er zu trinken und spielt mit dem Gedanken an Selbstmord. Zwar gelingt es ihm, sich mit der Arbeit an dem Buch über Hector Mann abzu-

⁴⁰³ Nünning: „Unreliable narration zur Einführung“, S. 20.

⁴⁰⁴ Dagmar Busch: „Unreliable narration aus narratologischer Sicht: Bausteine für ein erzähltheoretisches Analyseraster.“ IN: Ansgar Nünning (Hg.): *Unreliable narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaublich wiedergabe* Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998, S. 41-58, hier S. 51.

lenken, doch um überhaupt an dem Buch arbeiten zu können, ist er auf starke Beruhigungsmittel angewiesen.

Eine der wenigen Passagen des Buches, die uns den Erzähler Zimmer in direkter Rede präsentieren, handelt von einem Arztbesuch Zimmers. Unmittelbar hat der Leser hier Anteil an seinen Ängsten und Selbstvorwürfen. Auf den wenigen Seiten erfährt er mehr über Zimmers Geisteszustand als in all seinen Selbstaussagen. So befürchtet Zimmer in Situationen, in denen er extremer seelischer Belastung ausgesetzt ist, wie z. B. während eines Fluges, die Kontrolle über sich zu verlieren:

[Zimmer] I imagine myself boarding the plane, and before I even get to my seat, I snap. [Dr. Singh] Snap? In what sense snap? You mean snap mentally? [Zimmer:] Yes, I break down in front of four hundred strangers and lose my mind. I go berserk. [...] If something rubs me the wrong way, I don't think I'll be able to stop myself. Anything is liable to happen. (BoI 23)

Trotz aller Warnungen des Arztes sucht Zimmer den Stress der Kontinentalflüge:

[Dr. Singh:] Slowing down might not be such a bad thing. It would help to take off some of the pressure. [Zimmer:] But pressure is what I need. If I loosened my grip now, I'd fall apart. I'd fly off in a hundred different directions, and I'd never be able to put myself together again. (BoI 25)

Letzten Endes verschreibt Dr. Singh Zimmer, wenn auch wiederstrebend, Xanax.

A potent, highly dangerous drug. Just use as directed, Mr. Zimmer, and you'll be turned into a zombie, a being without a self, a blotted-out lump of flesh. You can fly across entire continents and oceans on this stuff, and I guarantee that you'll never even know you've left the ground.⁴⁰⁵ (BoI 26)

Zimmer bestätigt in seiner weiteren Erzählung die Warnungen des Arztes. Auf seinem Flug nach London leidet er an Bewußtseinsverlust – er hat umgangssprachlich gesprochen einen ‚Filmriß‘ – da er zu viele Tabletten genommen hat („I had never lost track of myself so thoroughly.“ BoI 27). Doch auch wenn er sich nicht auf Reisen befindet, führt Zimmer kein normales Leben, er konzentriert sich einzig und allein auf seine Recherchen über die Filme Hector Manns, immer in Sorge, daß er doch noch wahnsinnig werden könnte, wenn er über

⁴⁰⁵ Auch hier handelt es sich um eine der zahlreichen Doppeldeutigkeiten des Textes. Einerseits spricht der Arzt an dieser Stelle von der Wirkung des Medikaments, Zimmers Flugangst zu besiegen, andererseits bezieht er sich auf die Wirkung von Xanax als Droge, die Zimmer eine Art Losgelöstheit von der Realität verschaffen wird.

sich und sein Leben nachdenken würde. Während seines siebenwöchigen Aufenthalts in Europa lebt er „burrowed in for half the winter like some mad, subterranean beast.“ (BoI 27)

Während seiner Zeit in New York bricht Zimmer auch noch die letzten Kontakte zur Außenwelt ab:

I worked seven day a week, sitting at the desk from ten to twelve hours a day, and except for my little excursions to Montague Street to stock up on food and paper, ink and typewriter ribbons, I rarely left the apartment. I had no telephone, no radio or TV, no social life of any kind. [...] **I was in the book, and the book was in my head, and as long as I stayed inside my head, I could go on writing the book.** It was like living in a padded cell, but of all the lives I could have lived at that moment, it was the only one that made sense to me. **I wasn't capable of being in the world, and I knew that if I tried to go back into it before I was ready, I would be crushed.** (BoI 55) [Hervorhebung d. Vf.]

Kontakte zu seiner früheren (Um-)Welt pflegt er nur noch schriftlich oder später dann bestenfalls per Telefon; er führt ein neues Leben ohne Identität⁴⁰⁶: „I didn't know who I was, and I didn't know what I wanted, and until I found a way to live with other people again, I would continue to be something only half human.“ (BoI 56)

Nachdem Zimmer das Buch beendet hat, lebt er in einem abgelegenen Haus in Vermont. Auch hier verbirgt sich hinter Zimmers Aussagen über sein neues Haus eine Stellungnahme zu seinem Geisteszustand, die dem Leser bei

⁴⁰⁶ Austers *The Book of Illusions* und seine früheren Werke haben ähnliche Themen. So stellt Cortanze über Austers Romane fest, daß sie „voller treibender, vom Weg abgekommener Gestalten, Einzelgänger [sind], die umherziehen, die sich sonderbare Identitäten zulegen, die so tun, als seien sie ein anderer, um zu spüren, daß sie leben.“ (Paul Auster/Gérard de Cortanze: *Die Einsamkeit des Labyrinths*. Reinbek: Rowohlt, 1999, hier: S. 97) sind. Sogar einzelne Motive, die bereits in älteren Romanen Austers Verwendung fanden, finden sich in *BoI*: So verbrennt z. B. Anna Blume am Ende von *In the Country of Last Things* ihre Bücher. Viele von Austers Figuren haben einen Verlust erlebt, und Auster ist sich dieser Konstante in seinem Werk bewußt: „Nehmen wir ein konkretes Beispiel, Quinn in *Stadt aus Glas* [Vgl. *The New York Trilogy*]... Seine Frau und sein Kind sind tot. Er hat jegliche Verbindung zum normalen Leben verloren. Er ist wie ‚ausgehöhlt‘. So kommt es, daß er, als ihn ein Telefonanruf erreicht, ohne zu zögern zusagt. Wäre seine familiäre Situation eine andere gewesen, hätte er einfach geantwortet, daß es sich um einen Irrtum handele. Diese Leere jedoch macht ihn verfügbar, und die Geschichte kann beginnen. Dieses Fehlen bewirkt, daß er nach außen offen ist, in Erwartungshaltung, und wenn eine sonderbare Begebenheit eintritt, kann er ihrem Gang folgen. Ich bin nicht von seltsamen Abenteuern besessen, doch wenn man die Verbindung zu den anderen verliert, dringt man unweigerlich in unbekannte, unkontrollierbare Räume vor.“ (Ebd., S. 95) Am deutlichsten zeigt sich die Geschlossenheit im Erzähluniversum Austers vielleicht in der Tatsache, daß David Zimmer nicht zum ersten Mal in BoI als Figur auftaucht. Bereits in *Moon Palace* verwendet Auster eine Figur diesen Namens.

einer ersten Lektüre vielleicht entgehen kann: „It was a **hospital for the living dead, a way station for the mentally afflicted**, and to inhabit those blank, depersonalized interiors was to understand that **the world was an illusion that had to be reinvented every day**.“ (BoI 57) [Hervorhebung d. Vf.] Niemand wird ihn in diesem Haus sehen, und er wird niemanden sehen müssen.

Der einzige Kontakt zu früheren Bekannten, eine Einladung zu einer Party, die er widerwillig wahrnimmt, bezeugt Zimmers Unfähigkeit, sich unter Menschen zu bewegen. Zimmer findet die Party zunächst nur unerträglich langweilig, kommt mit niemandem ins Gespräch: „I had no idea what they were talking about. I hadn't looked at a paper in over a year, and as far as I was concerned, they could have been referring to events that had been taken place in another world.“ (BoI 71) Nach mehreren Gläsern Alkohol wird Zimmer ausfällig. Es kommt zu einer Szene, als er eine ehemalige Kollegin beschimpft, der er versehentlich ein Glas Scotch über den Rücken gießt. „It was entirely my fault, and yet I immediately turned around and put the blame on her. It was a disgusting outburst, yet one more proof that I wasn't fit to be let out of my cage.“ (BoI 73) Zimmer scheidet im Streit von seinen alten Freunden und Bekannten. Auch der kurze Wortwechsel mit Mary, der besten Freundin seiner Frau, die ihn zu der Party eingeladen hatte, ermöglicht es dem Leser – wie zuvor schon das Gespräch mit dem Arzt –, Zimmer aus der Außenperspektive zu betrachten. Die Äußerungen Marys erscheinen insofern als Korrektiv der Selbstaussagen Zimmers, als sie klar erkennt, daß Zimmer ohne fremde Hilfe diese Lebenskrise, in die er durch den Verlust seiner Familie geraten ist, nicht wird bewältigen können. „You need help, David... I'm not forgetting what you've been through... but patience lasts just so long... Go and see a doctor before you ruin your life.“ (BoI 76)

10.3.1.2 EXPLIZITE INTERTEXTUELLE VERWEISE: MELVILLE UND BUÑUEL

Besonderes Interesse bei der Suche nach Hinweisen für *unreliability* kommt auch dem kontextuellen Bezugsrahmen Literatur zu. So liefert der Text verschiedenste intertextuelle Verweise. Motiviert werden die vielen Rückgriffe auf Literatur im Text zunächst dadurch, daß der Protagonist ein literarisch gebildeter Mann ist, der über bedeutende Autoren der Weltliteratur geschrieben hat, der literarische Übersetzungen aus dem Französischen ins Englische anzufertigen befähigt ist und der auch als Dozent für Vergleichende Literaturwissenschaft gearbeitet hat.

Eine besonders wichtige Form des intertextuellen Bezugs in *The Book of Illusions* ist das Zitat. Zimmers Freund Kronenberg versucht, über den professionellen Kontakt hinaus, am Telefon das Gespräch auf persönliche Dinge zu bringen, doch Zimmer blockt ab. Interessanterweise bedient er sich dazu eines literarischen Zitats: „As our old friend in the dead-letter office used to say: I

would prefer not to.“ (BoI 65) Geht man diesem Zitat nach, zeigt sich, wie zentral diese Stelle für das (Selbst-)Verständnis der Figur Zimmer ist.

In Herman Melvilles Erzählung *Bartleby the Scrivener*⁴⁰⁷ ist die Titelfigur eine schweigsame, unzugängliche Gestalt, die eines Tages im Wall-Street-Büro eines Notars erscheint, um die Stelle eines Kopisten zu übernehmen. Er isoliert sich von allen Menschen an seinem Arbeitsplatz, fällt aber mehr noch durch seine mechanisch anmutende Arbeitsmanie auf. Noch ungewöhnlicher wird sein Verhalten, als er alle ihm aufgetragenen Arbeiten, die von der Routine des Kopierens abweichen, immer wieder mit den Worten „I would prefer not to“⁴⁰⁸ ablehnt. Trotz dieser höflichen Formulierung lässt sich Bartleby durch nichts von seinem einmal gefaßten Entschluß abbringen. Bald weigert er sich auch zu kopieren und blickt schließlich nur noch stumm und unbeweglich von seinem Arbeitsplatz hinter einer spanischen Wand durch das Fenster, das allerdings nur einen Blick auf die gegenüberliegende Hauswand ermöglicht. Da Bartleby durch nichts aus dem Büro seines Arbeitgebers zu vertreiben ist – er haust und schläft sogar in seiner Arbeitsecke – wird er schließlich gewaltsam entfernt. Er landet in einem Gefängnis mit dem bedeutungsschweren Namen *The Tombs*, wo er, nachdem er über längere Zeit die Nahrungsaufnahme verweigert hat, eines Tages unbemerkt, da er von den Lebenden eigentlich schon nicht mehr als einer der ihren wahrgenommen wurde, stirbt. Bartleby hat sich konsequent Stück für Stück selbst zugrunde gerichtet. Insbesondere der Nachtrag zu Bartlebys Leben betreffend seine frühere Tätigkeit in einem *dead letter office* trägt dazu bei, den Eindruck zu verstärken, daß Bartleby als Opfer seiner Lebensumstände psychisch erkrankt war und dadurch allen Lebenswillen verloren hatte.

Wenn Zimmer sich nun direkt in Bezug setzt zu der unglücklichen Existenz eines Bartleby, so entlarvt er damit seine eigene Lebensunwilligkeit, hervorgerufen durch den Verlust seiner Familie.

Mit der zweimaligen Erwähnung des Surrealisten Luis Buñuel wird eine Person angeführt, bei der, ähnlich wie beim Erzähler Zimmer, sowohl Literatur als auch Film ein entscheidender Teil des Lebens waren. Eine erste Erwähnung des Surrealisten findet sich in Zusammenhang mit Almas Hector-Mann-Biographie, da sie einen Absatz aus Buñuels Autobiographie als Motto wählt. An anderer Stelle erfährt der Leser, daß das letzte Buch, in dem Hector Mann bis kurz vor seinem Tod gelesen habe, eben diese Autobiographie Buñuels gewesen sei. Wie sind diese Verweise auf Buñuel im Kontext des Romans zu verstehen? Buñuel ist in seinen Filmen, insbesondere in seinem Frühwerk, z. B. in *Un chien andalou*, auf

⁴⁰⁷ Herman Melville: „Bartleby the Scrivener.“ IN: Ders.: *Billy Budd & Other Stories*. Ware: Wordsworth, 1998, S. 1-35.

⁴⁰⁸ Erstmals ebd., S. 10.

das Austers Erzähler hier rekuriert, für seine „gleitenden Übergänge zwischen äußerer Realität und Bewußtseinswirklichkeit“⁴⁰⁹ bekannt. Einen solchen Übergang erlebt aber auch der belesene Erzähler Zimmer, der dem Leser die Bilder seiner Innenwelt als Realität der Außenwelt vermitteln will.

Wirft man über das Einzelzitat hinaus einen zusätzlichen Blick in das erste Kapitel von Buñuels Autobiographie *Mein letzter Seufzer*, dann finden sich weitere Belege für die Tatsache, daß dieser sowohl in seinem filmischen als auch in seinem literarischen Werk immer wieder die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit aufheben will. Selbst das menschliche Gedächtnis funktioniert nach der Vorstellung Buñuels als eine Instanz, die diese Grenze ständig überschreitet:

Vorstellungen und Phantasien stürmen unentwegt auf die Erinnerung ein, und da wir versucht sind, der Realität des Imaginären zu glauben, machen wir schließlich aus unserer Lüge eine Wahrheit. Was übrigens auch nur von relativer Bedeutung ist, denn beide sind ebenso gelebt, ebenso persönlich.⁴¹⁰

Buñuel sieht diese „falschen Erinnerungen“ weder als einen Betrug an sich selbst noch an anderen: „Man besteht aus seinen Irrtümern und Zweifeln wie aus seinen Gewißheiten.“⁴¹¹

Auch für David Zimmer sind seine imaginären Erinnerungen zu seiner wirklichen Vergangenheit geworden. Somit ist es nicht seine Absicht, den Leser zu täuschen, er ist vielmehr selbst in der Welt seiner Illusionen gefangen. Hinweise auf seine Situation erhält der Leser u.a. durch explizite Referenzen auf literarische Werke, aber auch durch Systemreferenzen auf filmische bzw. literarische Genres.

10.3.1.3 UNSTIMMIGKEITEN INNERHALB DES NARRATIVEN DISKURSES

In bezug auf einen anderen Handlungsstrang verweist Auster selbst im Interview mit der französischen Zeitschrift *lire* auf Filmbezüge in seinem Roman. Es handelt sich hierbei um das Leben Hector Manns nach seinem Verschwinden aus Hollywood. Wie weiter oben schon ausgeführt wurde, erinnert die Schilderung von Hectors Erlebnissen im Hollywood der Stummfilmzeit bzw. der Übergänge zum Tonfilm an die Schilderung ähnlicher Künstlerschicksale im Genre der *Hollywood novel*. Auster weist sogar auf die Nähe der im Roman geschilderten Ereignisse zum Filmischen hin:

⁴⁰⁹ Vgl. Eintrag über Luis Buñuel IN: *Lexikon des internationalen Films*. CD-ROM. Ausgabe 1999/2000.

⁴¹⁰ Luis Buñuel: *Mein letzter Seufzer. Erinnerungen*. Königstein: Athenäum, 1983, hier: S. 3.

⁴¹¹ Ebd.

Le triangle amoureux de départ avec cette femme, Dolorès, tuant par inadvertance la maîtresse de son futur mari, relève typiquement du soap-opéra. De même, le hold-up qui se déroule dans la banque est une scène de genre qui pourrait être extraite d'un film burlesque.⁴¹²

Jeder Abschnitt von Hectors Leben lässt sich den Konventionen einzelner Gattungen zuordnen⁴¹³, wobei die Grenzen zwischen literarischen und filmischen Genres nur schwer zu ziehen sind. Letztlich stehen aber sowohl Literatur als auch Film für eine Welt fernab der Realität, in die sich der Erzähler Zimmer flüchtet und in der er Hector Mann weiterleben lässt⁴¹⁴. Hectors Leben ist durch viele Schicksalsschläge gezeichnet und bietet Zimmer somit eine ideale Welt, in die er sich flüchten kann, um seinem eigenen Leid zu entkommen. Zwar stammt, laut Zimmers Schilderung, die Geschichte über Hectors Leben von Alma, doch selbst Almas Existenz kann der Leser anzweifeln, wie noch zu zeigen sein wird.

Doch wie sind in diesem Zusammenhang Zimmers Erlebnisse in New Mexico einzuordnen? Auch hier trifft man, wenn schon nicht auf jeder Seite, dann doch mit großer Häufigkeit auf Signale sowohl textueller als auch kontextueller Art, die wiederum auf die Unglaubwürdigkeit des von Zimmer Berichteten verweisen. Insbesondere in diesem Teil der Erzählung häufen sich „eingestandene Unglaubwürdigkeiten, Erinnerungslücken und Hinweise auf kognitive Einschränkungen“⁴¹⁵. So erinnert sich Zimmer nur noch an akustische Wahrnehmungen, die er während der Fahrt mit Alma zu Hectors Ranch gehabt hat.

Alma and I were passing through some of the most impressive country in North America, but for all the effect it had on us we could have been sitting in a room with the lights out and the shades drawn. I would travel that road several more times in the days to come, but I remember almost nothing of what I saw on the first trip. Whenever I think about riding in Alma's banged-up yellow car, the only thing that comes back to me is the sound of our voices – her voice and my voice, my voice and her voice – and the sweetness of the air rushing in on me through a crack in the

⁴¹² Catherine Argand: „Rencontre avec Paul Auster.“ IN: *Lire* Mai 2002.

⁴¹³ So wird Hector im Laufe seines Lebens mit allen Formen der Liebesgeschichte in Verbindung gebracht: Bei den O'Fallons erlebt er die tragische, weil durch äußere Umstände unerfüllte asexuelle Liebe (Liebesdrama), mit Sylvia Meers verbindet ihn eine rein geschäftliche sexuelle Beziehung (pornographischer Roman bzw. Film), und Frieda lernt er letztlich kennen, indem er ihr in einer spannungsgeladenen Szene das Leben rettet und zum Held des Tages wird (Abenteuer- bzw. Actionfilm).

⁴¹⁴ Ich gehe hier von der These aus, daß Zimmers Bericht erst ab dem Auftauchen Almas unzuverlässig wird. Die Existenz eines Stummfilmstars Hector Mann und auch seiner früheren Filme wird dabei nicht angezweifelt. Diese sind in Filmarchiven und später sogar als Heimvideo in der Welt des Romans erhältlich.

⁴¹⁵ Nünning: „Unreliable narration zur Einführung“, S. 28.

window. **But the land itself is invisible. It had to have been there, but I wonder now if I ever bothered to look at it.** Or, if I did, if I wasn't too distracted to register what I was seeing. (BoI 201) [Hervorhebung d. Vf.]

Die Fiktionssignale nehmen noch weiter zu. Von seiner Ankunft auf Hectors Ranch Tierra del Sueño⁴¹⁶ berichtet Zimmer: „There was no moon in the sky that night.“ (BoI 220) Doch dann beginnt er nicht nur seine Erinnerung, sondern auch seine Wahrnehmungen zum damaligen Zeitpunkt anzuzweifeln, er wendet sich sogar direkt an seine Leserschaft, um die Subjektivität seiner Wahrnehmungen zu betonen:

Eleven years later, I still wonder what would have happened if I had stopped and turned around before we reached the door. What if, instead of putting my arm around Alma's shoulder and walking straight towards the house, I had stopped for a moment, looked at the other half of the sky, and discovered a large round moon shining down on us? Would it still be true to say that there was no moon in the sky that night? If I didn't take the trouble to turn around and look behind me, then yes, it would be still true. If I never saw the moon, then the moon was never there. I'm not suggesting that I didn't take the trouble. **I kept my eyes open, I tried to absorb everything that was happening around me, but no doubt there was much that I missed as well. Like it or not, I can only write about what I saw and heard – not about what I didn't.** This is not an admission of failure so much as a declaration of methodology, a statement of principles. **If I never saw the moon, then the moon was never there.** (BoI 221) [Hervorhebung d.Vf.]

Äußerungen dieser Art ziehen sich wie ein roter Faden durch Zimmers Beschreibung seines Aufenthalts in Tierra del Sueño. So fragt er sich z. B. im Nachhinein, wo Alma zu dem Zeitpunkt war, als er zum ersten und auch letzten Mal Hector Mann begegnete:

[...] I can't recall if Alma was beside me when I walked up the stairs. I always seem to lose track of her at that point. I look for her in my mind,

⁴¹⁶ Der Name Tierra del Sueño (Traumland) kann einerseits auf die mit dieser Ranch verbundenen Wünsche und Hoffnungen ihres Besitzers Hector Mann bezogen sein, andererseits kann es sich aber auch um einen Hinweis auf Zimmers Unglaubwürdigkeit handeln. Die Ranch wird als ein Kuriosum beschrieben: Hector hatte bei seiner Ankunft in New Mexico einen kleinen Wald angelegt. Zwei- bis dreihundert Pappeln, Weiden und andere vor allem in Mitteleuropa beheimatete Bäume wachsen mitten in der Wüste. Das Privatwäldchen erinnert an Chateaubriands *Mémoires d'outre-tombe*, die er ja gerade übersetzt. Zimmer zitiert die entsprechende Passage zu Beginn des siebten Kapitels. Beim Leser entsteht so der Eindruck, daß es sich um eine Projektion Zimmers und nicht um einen existierenden Wald handelt.

but I never manage to locate her. By the time I get to the top of the stairs, Frieda is inevitably gone as well. **It couldn't have happened that way, but that's how I remember it.** (BoI 222) [Hervorhebung d. Vf.]

Am deutlichsten zeigt sich die Fiktionalität von Zimmers Erleben in folgender Szene in der Küche des Hauses von Frieda und Hector. Zimmer und Alma essen in der Küche des Hauses zu Abend, als Frieda zu ihnen stößt. Im Laufe der Unterhaltung erfährt Frieda, daß Alma und Zimmer ein Paar sind. Sie lächelt:

It was a terrific smile [...] full of amazement and stupefaction [...]. My God, she said, you two work fast, don't you? Who would have expected *that*? No one, I was about to say, but before I could get the words out of my mouth, the telephone rang. It was a **bizarre interruption, and because it came so quickly after Frieda said the word *that*, there seemed to be a connection between the two events, as if the telephone had sounded in direct response to the word**. It broke the mood entirely, extinguished the gleam of mirth that had been spreading across her face. Frieda stood up, and as I watched her walk to the phone [...], **it occurred to me that the purpose of the call was to tell her that she wasn't allowed to smile**, that smiling wasn't permitted in a house of death. It was a crazy thought, but that didn't mean my intuition was wrong. I had been on the point of saying *No one*, and when Frieda picked up the phone and asked who it was, it turned out that no one was there. Hello, she said, who is this? And when no one answered her question, she asked it again and then hung up. She turned to us with an anguished look on her face. **No one, she said. Goddamn bloody no one.** (BoI 231 f.) [Hervorhebung d. Vf.]

Zimmer ist in dieser Szene nicht nur eine der handelnden Figuren. Er greift auch ähnlich einem *Deus ex machina* in die Handlung von außen ein, sein Gedanke „No one“ verselbständigt sich und wirkt in Form eines Telefonanrufs auf das Fortschreiten der Handlung ein. Diese besondere Möglichkeit, mit den übrigen Personen der Handlung zu interagieren, hat aber nur der Urheber der Geschichte.

10.3.1.4 LESERANREDEN UND REZEPTIONSLENKUNG

Im neunten und letzten Kapitel des Buches – das insgesamt aus nur elf Seiten besteht – häufen sich die textuellen Signale, die den Leser das von Zimmer geschilderte Geschehen mit gewissen Zweifeln betrachten lassen.

Zimmer findet nach Almas Selbstmord⁴¹⁷ fern von ihm in New Mexico relativ schnell wieder zu seinem gewohnten Alltag zurück. Er nimmt die Arbeit

⁴¹⁷ Zimmer protokolliert genau die mit Alma gemeinsam verbrachte Zeit bis zu ihrem Tod. Zunächst spricht er davon, sie acht Tage gekannt zu haben. Doch nach und nach schränkt er diese

an seiner Chateaubriand-Übersetzung wieder auf, und wie schon zuvor bei der Arbeit an seinem Buch über Hector Mann bzw. am ersten Teil der Übersetzung Chateaubriands lebt er nur noch für seine Schreibtischarbeit.⁴¹⁸ Das Alltagsleben, wie er am Rande erwähnt, entgleitet ihm aber dabei immer mehr.

For the rest of the summer I felt as though I were living in a different dimension, awake to the things around me and yet removed from them at the same time, as if my body had been wrapped in transparent gauze. [...] that was also the period when I became prone to curious lapses of attention, fits of absentmindedness that seemed to dog me whenever I wandered from my desk. (BoI 314)

Doch Zimmer scheint nach und nach sein Leben wieder in den Griff bekommen zu haben. Er übermittelt dem Leser einige Eckdaten seines weiteren Lebens, betont aber: „It doesn't matter what happened to me after that. This is a book of fragments, a compilation of sorrows and halfremembered dreams, and in order to tell the story, I have to confine myself to the events of the story itself.“ (BoI 316) Interessant erscheint hier vor allem Zimmers Selbsteinschätzung seiner Erzählung als durchsetzt von halberinnerten Träumen. Auch an anderer Stelle thematisiert er das Problem der Glaubwürdigkeit seines Berichts und warum er ihn erst jetzt der Welt in schriftlicher Form vorlegt:

Who would have believed such a story if I had tried to tell it? I had no proof, no evidence to support my case. Hector's films had been destroyed, Alma's book had been destroyed, and the only thing I could have shown anyone was my pathetic little collection of notes, my trilogy of desert jottings: the breakdown of Martin Frost, the snippets from Hector's journal, and an inventory of extraterrestrial plants⁴¹⁹ that had nothing to do with anything. Better to keep my mouth shut [...]. (BoI 316)

Zeitspanne immer mehr ein, und was letztlich an gemeinsamer Zeit übrigbleibt, scheint kaum existent: „I had known Alma for only eight days. For five of those days we had been apart, and when I calculated how much time we had spent together during the other three, it came to a grand total of fifty-four hours. Eighteen of those hours had been lost in sleep. Another seven had been squandered in separations of one kind or another [...]. That left a mere twenty-nine hours when I was actually able to see her [...].“ (BoI 315)

⁴¹⁸ „Translation is a bit like shoveling coal. You scoop it up and toss it into the furnace. Each lump is a word, and each shovelful is another sentence, and if your back is strong enough and you have the stamina to keep at it for eight or ten hours at a stretch, you can keep the fire hot. With close to a million words in front of me, I was prepared to work as long and as hard as necessary, even if it meant burning down the house.“ (BoI 70)

⁴¹⁹ Auch hier gesteht Zimmer im nachhinein die Sinnlosigkeit einer seiner Handlungen zu Zeiten, als Alma noch lebte, ein. Alma gibt Zimmer ein Buch mit auf die Rückreise: *Weeds of the West*. Zimmer erliegt gänzlich der Faszination dieses Buches, in dem er den ganzen Rückflug über liest: „[...] this reference book, with its nine hundred color photographs and precise prose descriptions

Anlaß für die Niederschrift seiner Erlebnisse mit Alma ist seine Befürchtung, daß er bald sterben werde. Mehr noch, mit einer direkten Leseranrede stellt er erneut eine Parallele zwischen seinem Leben und der Welt der Literatur her:

Following Chateaubriand's model, I will make no attempt to publish what I have written now. I have left a letter of instruction for my lawyer, and he will know where to find the manuscript and what to do with it after I am gone. [...] If and when this book is published, dear reader, you can be certain that the man who wrote it is long dead. (BoI 318)

Nachdem er sich auf diese Weise dem Leser angenähert hat, unternimmt er zum Abschluß seines Berichts noch einen „bewußten Versuch der Rezeptionslenkung durch den Erzähler“⁴²⁰, wie er in Verbindung mit Leseranreden beim *unreliable narrator* häufig zu finden ist. Seine Spekulationen, die den Leser stark befremden, gehen dahin, daß Frieda Hector ermordet habe und daß Alma Kopien vom Spätwerk Hectors angefertigt habe. Zwar erscheint es selbst Zimmer erstaunlich, daß Alma sich ihm bezüglich der Filme nicht anvertraut hat („She forgot to tell me. She meant to tell me, but then she forgot.“ BoI 321), trotzdem glaubt er an diese Möglichkeit. Letztlich könnten nur die wiederaufgetauchten Filme Hectors Zimmers Bericht als ‚Wahrheit‘ bestätigen; da Zimmer dem Leser keine anderen Beweise liefern kann, vertröstet er ihn in den letzten Sätzen seiner Geschichte auf das Auftauchen der Filme. „They're only missing, and sooner or later a person will come along who accidentally opens the door of the room where Alma hid them, and the story will start all over again.“ (Ebd.)⁴²¹

of the habitats and characteristics of over four hundred species, held my attention for several hours.“ (BoI 294) Nun ist nichts Ungewöhnliches oder gar Krankhaftes daran, stundenlang in einem Bestimmungsbuch zu blättern, doch Zimmer reagiert in ungewöhnlicher Weise auf das Buch: „In themselves, the plants weren't much to look at, but their names had an impressive music [...].“ (BoI 295) Zimmer überträgt also eine lange Liste von Namen in sein Notizbuch. Mit dieser „random collection of syllables from a dead language – perhaps from the language once spoken on Mars“ (BoI 295) endet das Unterkapitel und lässt den Leser mit einer gewissen Verstörung zurück.

⁴²⁰ Nünning: „Unreliable narration zur Einführung“, S. 28.

⁴²¹ Zimmer selbst unternimmt nicht den Versuch, die Filme oder andere Beweise für seine Geschichte zu finden. Er kehrt nach Almas Tod nie mehr nach Tierra del Sueño zurück: „I wanted to go back to the ranch one last time, but when I pulled up in front of the gate, I didn't have the heart to drive through.“ (BoI 312) Einerseits ist es Zimmer ein dringendes Bedürfnis, irgendeine Art von materiellem Andenken an Alma in Händen zu halten, andererseits bringt er nicht die Kraft auf, durch das Tor der Ranch zu fahren. Auch hier stößt der Leser erneut auf „Diskrepanzen zwischen den Aussagen und den Handlungen eines Erzählers.“ (Ebd., S. 27).

10.3.1.5 PARATEXTUELLE SIGNALÉ

Ein weiterer Indikator für *unreliable narration* auf der Ebene der Gesamtstruktur des Textes sind Nebentexte wie der Titel des Romans:

Bei der Untersuchung der Funktionen von Titeln als Signal für *unreliable narration* ist eine Unterscheidung notwendig zwischen solchen Titeln, die unmittelbar, d. h. ohne Referenz auf den Kontext, in dem die im Titel genannten Begriffe in der Erzählung verwendet werden, als solches Signal verstanden werden können, und solchen, die erst durch die Lektüre des gesamten Textes mit Bedeutung aufgeladen werden.⁴²²

Bei *The Book of Illusions* handelt es sich um einen Titel, dessen Bedeutung sich dem Leser erst durch die Lektüre des Romans erschließt. Auster überläßt es letztlich dem Leser, wie er den Titel interpretieren möchte.

Geht man davon aus, daß Zimmer ein zuverlässiger Erzähler ist, dessen Bericht (= Textwelt) mit der realen Welt kompatibel ist, so kann man den Titel zum einen auf Hector Manns Filmschaffen im allgemeinen als Werk der Illusion beziehen, bzw. feststellen, daß sowohl Hectors als auch Davids Leben auf einer Illusion gegründet wurden. Beide Männer können sich bis zum Einbruch einer Katastrophe in ihr Leben nicht vorstellen, daß ihr relativ glückliches und sorgenfreies Dasein einmal zu Ende gehen könnte. Beider Leben ist nach einem Schicksalsschlag nicht mehr dasselbe: Physisch existieren sie noch, doch selbst diesen Umstand können nur wenige Menschen bestätigen. Zimmer bezeichnet sich selbst als psychisch tot und zieht sich von der Außenwelt so weit zurück, daß seine Existenz mehr eine Illusion zu sein scheint als Realität. Im Fall Manns sprechen sogar alle Anzeichen dafür, daß er gestorben ist, wenn sich auch diese Annahme der Außenwelt als Illusion entpuppt.

Läßt diese Lesart den Leser mit der Gewißheit zurück, daß es keine Gewißheiten mehr geben kann, so führt ihn die zweite Lesart, die Zimmer als unzuverlässigen Erzähler versteht, noch einen Schritt darüber hinaus. Bei der zweiten Lesart kommt vor allem der Literatur, aber mehr noch dem Film als Medium der Illusion eine gesteigerte Bedeutung zu. Film und Literatur sind für David Zimmer so sehr Teil seines Lebens, daß er auch noch rückblickend an seiner durch diese beiden Medien geprägten Sicht seiner Vergangenheit festhält und seinen damaligen Selbstbetrug entweder nicht aufdecken kann oder nicht aufdecken will. Nicht nur der Gedanke, ein Mensch könne eine Wahrheit erkennen, wird hier als Illusion entlarvt, sondern vielmehr spricht der Roman dem

⁴²² Gaby Allrath: „But why will you say that I am mad?“ Textuelle Signale für die Ermittlung von *unreliable narration*.“ IN: Ansgar Nünning (Hg.): *Unreliable narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaublich-würdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998, S. 59-79, hier: S. 75.

heutigen Menschen generell die Möglichkeit ab, eine Wahrheit zu erfahren, da es keine mehr gibt. David Zimmer erzählt seine Geschichte, die von dem Leser aufgrund unterschiedlichster Anzeichen im Text bzw. seines kontextuellen Wissens immer wieder in Zweifel gezogen wird. Doch letztlich bleibt immer die Doppeldeutigkeit des Geschehens erhalten; an keiner Stelle des Romans entpuppt sich David Zimmers Welt eindeutig als Lügengeflecht aus Fiktionen in der Fiktion.

10.3.2 Alma Grund – die Protagonistin in Zimmers Kopfkino?

Mit der Figur der Alma Grund ist ein weiterer intertextueller Bezug verbunden und zwar zu Nathaniel Hawthornes *The Birthmark*. Dieser Bezug wird einerseits explizit hergestellt, durch ein Zitat aus *The Birthmark*⁴²³, andererseits lassen sich starke Parallelen zwischen Hawthornes weiblicher Protagonistin Georgiana und Alma feststellen. Der Prätext ist auch hier, wie im Falle der Erwähnung von Melvilles *Bartleby*, ein wichtiger Schlüssel zur Interpretation des Romans.

Die Protagonistin Hawthornes, Georgiana, wird als ein nahezu vollkommenes Wesen beschrieben. Einzig ein Muttermal trübt ihre engelsgleiche Erscheinung. Dieses Muttermal ist somit das Kennzeichen, das Georgiana als Teil der diesseitigen Welt erscheinen lässt. Ihr Mann, ein Wissenschaftler, ist davon besessen, dieses Mal, das in seinen Augen einen Makel darstellt, aus Georgianas Gesicht zu entfernen. Durch eine geheimnisvolle Prozedur gelingt ihm das scheinbar Unmögliche, doch kann er seinen Triumph nicht auskosten, da Georgiana an den Folgen der Behandlung stirbt:

The fatal Hand had grappled with the mystery of life, and was the bond by which an angelic spirit kept itself in union with a mortal frame. As the last crimson tint of the birth-mark – that sole token of human imperfection – faded from her cheek, the parting breath of the now perfect woman passed into the atmosphere, and her soul, lingering a moment near her husband, took its heavenward flight.⁴²⁴

Hawthornes Text ist im Zusammenhang mit dem Pygmalion-Stoff zu sehen.⁴²⁵ Zwar handelt es sich hier nicht um einen Künstler, sondern um einen Wissen-

⁴²³ „The momentary circumstance was too strong for him; he failed to look beyond the shadowy scope of time...“ (BoI 283). Das Zitat ist nicht vollständig, denn wie auch an anderer Stelle im Roman liefert uns der Erzähler nur eine verkürzte Fassung des Originals. Der letzte Satz der Erzählung lautet: „The momentary circumstance was too strong for him; he failed to look beyond the shadowy scope of time, and living once for all in Eternity, to find the perfect Future in the present.“ (Nathaniel Hawthorne: „The Birth-Mark.“ IN: Ders.: *Tales and Sketches*. New York: Library of America, S. 780)

⁴²⁴ Ebd.

⁴²⁵ In der Erzählung setzt sich der Wissenschaftler Aylmer selbst in Bezug zu Pygmalion: „I feel

schaftler, doch auch hier wird die problematische Relation zwischen Artifiziellem und Lebendigem thematisiert. Umkehrungen des Mythos, in denen lebendige, lebensfrohe Frauen durch Gestaltungsbestrebungen ihrer Gatten den Tod finden, sind Teil der Pygmalion-Stoffgeschichte.⁴²⁶ Der Wissenschaftler Aylmer versucht ein nahezu perfektes Wesen zu perfektionieren und bezahlt diese Anmaßung mit dem Tod der Gattin. Inwieweit der Pygmalion-Stoff für Austers Roman von Bedeutung ist, darauf wird an späterer Stelle noch einzugehen sein.

Explizit wird im Roman Almas Ähnlichkeit zu Hawthornes Georginia betont. Rein äußerlich lässt sich diese Ähnlichkeit an einem an eine Faust erinnernden Muttermal auf einer Gesichtshälfte der beiden Frauen festmachen. Ebenso wie Georginia ist auch Alma bis auf diesen äußerlichen Makel vollkommen, wie der Leser von Zimmer erfährt. Immer wieder betont er ihre unterschiedlichen Vorteile. Sie ist zum einen eine Art Mutter für ihn⁴²⁷, die ihm zuhört, die ihn tröstet, so zum Beispiel als er einen Zusammenbruch während des Fluges nach New Mexico erlebt:

[...] I realized that her other hand was going up and down my left arm, stroking it very gently, using the same soft and rhythmical motion that a mother uses to comfort a miserable child. [...] I imagined that I had slipped into the body of Todd, my own son, and that it was Helen who was comforting me and not Alma. (BoI 125)

Sie ist aber auch die perfekte Geliebte, die Frau, mit der er all das erleben kann, was er nie erlebt hat, sich aber immer wünschte. Wenige Minuten bevor sie im Flugzeug die Mutterrolle übernimmt, präsentiert sich eine ganz andere Alma auf dem Flughafen:

She held my hand, and for a little while we necked in front of the other passengers. It was pure, adolescent abandon – not my adolescence, perhaps, but the one I had always wished for – and it was such a novel experience to be kissing a woman in public that I didn't have time to dwell on the torture ahead. (BoI 124)

myself fully competent to render this dear cheek as faultless as its fellow; and then, most beloved, what will be my triumph, when I shall have corrected what Nature left imperfect, in her fairest work! Even Pygmalion, when his sculptured woman assumed life, felt not greater ecstasy than mine will be.“ (Ebd., S. 768)

⁴²⁶ Vgl. u. a. Monika Schmitz-Emans: „Der neue Pygmalion und das Konzept negativer Bildhauerrei. Zu Varianten des Pygmalionstoffes in der modernen Literatur.“ IN: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 112:2 (1993), S. 161-187.

⁴²⁷ Der Erzähler Zimmer versäumt es auch nicht, den Leser darauf hinzuweisen, daß der Name Alma vom Lateinischen *almus* stamme und „nährend, wohltätig“ bedeutet. Vgl. BoI 116.

Aber gibt es dieses vollkommene Wesen wirklich? Ist sie Teil der äußeren Realität oder Teil der Bewußtseinswirklichkeit Zimmers?

Schon das erste Auftreten Alma Grunds im Roman geschieht unter ungewöhnlichen Vorzeichen. Zimmer hat einen seiner Einkaufsausflüge mit einem Kinobesuch und einen Abendessen in einem Restaurant beendet. Er hat zuviel getrunken, zudem ist das Wetter schlecht: „[...] the conditions that night were hardly ones to guarantee a safe ride home. The irony was that I was aware of all this.“ (BoI 96) Es kommt zu einem Autounfall: „[...] just three miles before the turnoff that would take me up the dirt road to my house, I saw the eyes of an animal gleaming in the headlights. An instant later, I saw that it was a dog.“ (BoI 96)⁴²⁸ Zimmer

⁴²⁸ Das Erscheinen eines Hundes spielt auch an anderer Stelle im Roman eine wichtige Rolle. In Sandusky verläuft sich Hector und gerät in eine städtische öde Wildnis aus abgerissenen Fabrikgebäuden und leeren Lagerhäusern. Hier begegnet er einem räudigen Hund: „Cold, gray weather, a threat of snow in the air, and a mangy, three-legged dog the only living creature within a hundred yards.“ (BoI 192) Hector ergreift ein Gefühl von Nichtigkeit: „a feeling of nullity, an exhaustion so great, so relentless, that he had to lean against the wall of a building to prevent himself from falling down. A frigid wind was blowing in of Lake Erie, and even as he felt it rush against his face, he couldn't tell if the wind was real or something he had imagined. He didn't know what month it was, what year. He couldn't remember his name. Bricks and cobblestones, his breath gusting into the air in front of it, and the three-legged dog limping around the corner and vanishing from sight. It was a picture of his own death, he later realized, the portrait of a soul in ruins, and long after he had pulled himself together and moved on, a part of him was still there, standing on that empty street in Sandusky, Ohio, gasping for breath as his existence dribbled out of him.“ (BoI 192) Ist hier das Auftauchen des Hundes mit dem Gefühl der Nichtigkeit, Vergeblichkeit, des Todes verknüpft, so findet sich im Roman noch eine ähnliche Szene. Hector ist mit dem Hund Friedas unterwegs, wiederum spielt die Szene in einer menschenleeren Gegend bei schlechtem Wetter: „The street was deserted. Mist everywhere, almost impossible to see where I was. Perhaps rain as well, but drops so fine they felt like vapor. A sense of no longer being on the ground, of walking through clouds.“ (BoI 286) Hector entdeckt einen glitzernden, blauen Gegenstand, denn er für einen Stein hält, aber: „The thing I had taken for a stone was a gob of human spit.“ (BoI 286) Dieses Erlebnis der Enttäuschung und Einsicht ist für Hector so prägend, daß es zum namensgebenden Moment für die Blue Stone Ranch wird, auf der Hector und Frieda in New Mexico leben werden: „Hector had already seen that stone, and he knew that it didn't exist, that the life they were about to build for themselves was found on an illusion.“ (BoI 287) Ohne davon ausgehen zu wollen, daß es sich hierbei um einen direkten intertextuellen Bezug handelt, so sei doch auf die Ähnlichkeiten zwischen Hectors Erlebnis mit dem imaginären blauen Stein und Georg Büchners im *Woyzeck* eingearbeitetem Märchen vom Mond, der sich aus der Nähe als stinkender, faulender Käse entpuppt, erwähnt.

Es stellt sich also die Frage, ob dem Hund in Austers Roman eine symbolische Bedeutung zukommt, zumal er auf den verschiedenen Ebenen der Erzählung immer wieder in ähnlichem Kontext erwähnt wird. Eine Untersuchung der Bedeutung des Hundes in den unterschiedlichsten Kulturen erweist sich hier als hilfreich. So verzeichnet *Knaurs großer Religionsführer* in der ägyptischen Religion den schakalköpfigen Anubis, einen Toten- und Friedhofsgott, dessen Priester eine tönerne Hundekopfmaske tragen. Beim Totengericht hat Anubis zusammen mit Horus die Seelen

schleudert mit seinem Wagen gegen einen Strommast, ohne aber weitere Folgen als einen Blechschaden an seinem Auto davongetragen zu haben.⁴²⁹

Als er zu Hause ankommt, wartet Alma Grund, die von Frieda Spelling ausgeschickt wurde, um Zimmer nach New Mexico zu bringen, in ihrem Wagen vor seinem Haus. Zimmer lehnt zunächst jedes Gespräch mit Alma ab. Die gespannte Stimmung zwischen Alma und Zimmer erfährt schnell eine Steigerung ins Aggressive: Zimmer ist nicht mehr Herr seiner selbst, er will Alma wegschicken, doch diese lässt sich nicht abweisen und will Zimmer dazu überreden, ihr zuzuhören und mit ihr zu Hector zu reisen; Zimmer merkt das allmähliche Entgleiten seiner Reaktionen recht früh:

I wasn't afraid of Alma Grund, but my own anger frightened me, and I had no idea what was in me anymore. There had been that outburst at the Tellefsons' party the previous spring, but I had kept myself hidden since then, and I had lost the habit of talking to strangers. The only person I knew how to be with now was myself – but I wasn't really anyone, and I wasn't really alive. I was just someone who pretended to be alive, a dead man⁴³⁰ who spent his days translating a dead man's book. (BoI 102)

Die Situation entgleist völlig, als Zimmer erfährt, daß Alma Informationen über sein Privatleben gesammelt hat und so z. B. von seiner Flugangst weiß und die von Zimmer benötigten Tabletten schon mitgebracht hat. Zimmer bezeichnet Alma als „a phantom who wandered in from the night“ (BoI 107), das er endlich verscheuchen will. Doch Alma ist sogar zur Gewaltanwendung bereit. Zimmer „ahnt“ bereits, was als nächstes passieren wird:

der Verstorbenen zu wägen. Auch im *Lexikon der letzten Dinge* findet sich ein Eintrag zum „Hund“: „In vielen Kulturen ist der H. als Begleiter des Menschen auch zum Symbol des Seelentieres geworden, als Seelenführer. Als Höllenhund Pluton bewacht er Ein- und Ausgang der Hölle. [...] Bei Dante (Göttl. Komödie' 6,13) bewacht Cerberus die Schatten der Toten [...]“ (*Lexikon der letzten Dinge*, S. 215) Die Parallele zu Dante scheint nicht ganz so weit her geholt, wenn man die bei Dante geschilderte Witterung (der dritte Kreis des Regens) mit der bei Auster vergleicht. Zudem wird Dantes bekanntes Werk in *The Book of Illusions* an anderer Stelle erwähnt. Vgl. BoI 147.

⁴²⁹ Erstaunlicherweise entbehrte die Beschreibung des Autounfalls nicht einer gewissen Komik. Nur Zimmers Lebensmitteleinkäufe gefährden während des Aufpralls seine Gesundheit: Eine Dose Tomaten trifft ihn am Kinn und: „As I later found out, I finished the drive home with a package of frozen peas wedged into the small of my back.“ (BoI 97) Auf der Ebene der Erzählung um Hector Mann gibt es zu Zimmers Autounfall eine interessante Parallele. Auch Dolores, Hectors Verlobte, verlor bei heftigem Regen die Kontrolle über ihr Fahrzeug. Sie starb allerdings nach dem Zusammenprall mit einem Telefonmast am Unfallort.

⁴³⁰ Hier handelt es sich nur um eine von unzähligen Stellen im Roman, an der sich der Erzähler Zimmer als „dead man“ bezeichnet.

It was one of the most sublimely exhilarating moments of my life. I was half a step in front of the real, an inch or two beyond the confines of my own body, and when the thing happened just as I thought it would, I felt as if my skin had become transparent. I wasn't occupying space anymore so much as melting in it. What was around me was also inside me, and I had only to look into myself in order to see the world. (BoI 108)

Als Alma dann wirklich die Waffe auf ihn richtet, versagt Zimmers Verstand: „An immense and horrifying beauty had opened up before me, and all I wanted was to go on looking at it [...]“ (BoI 108).

Zwei Deutungsmöglichkeiten, die einander nicht unbedingt ausschließen müssen, ergeben sich für die erste Begegnung mit Alma: Einerseits betont Zimmer, insbesondere in dieser Szene, immer wieder seinen fragilen Geisteszustand, was eine Thematisierung seiner Glaubwürdigkeit impliziert.⁴³¹ Andererseits wirkt diese erste Begegnungsszene der beiden Protagonisten schablonenhaft, so verweisen Kritiker des Romans z. B. auf die Künstlichkeit der Dialoge. Wenn man diese Künstlichkeit nicht als Schwäche des Romans, sondern als bewußtes Stilelement versteht, dann gelangt man zu der Deutung, daß es sich hier nicht um ein in der Textwelt wirklich stattfindendes Ereignis handelt. zieht man als kontextuellen Rahmen Literatur und Film hinzu, so verstärkt sich der Eindruck, daß die Handlung gemäß der Konventionen einzelner literarischer bzw. filmischer Genres verläuft, bzw. daß Zimmers, aber auch Almas Erleben und Verhalten den stereotypen Modellen literarischer Figuren entlehnt ist. So ist es der Rezensent des *Guardian*, der den Namen Raymond Chandler in bezug auf die erste Szene Alma Grund/David Zimmer ins Gespräch bringt: „Raymond

⁴³¹ „The world was full of holes, tiny apertures of meaninglessness, microscopic rifts that the mind could walk through, and once you were on the other side of one of those holes, you were free of yourself, free of your life, free of your death, free of everything that belonged to you. I had chanced upon one of them in my living room that night. It appeared in the form of a gun, and now that I was inside that gun, I didn't care whether I got out or not. **I was perfectly calm and perfectly insane**, perfectly prepared to accept what the moment had offered.“ (BoI 109) [Hervorhebung d. Vf.] Die deutsche Übersetzung bleibt in diesem Kapitel an vielen Stellen undeutlich, so lautet die Übersetzung von „I was perfectly calm and perfectly insane...“ schlicht „Ich stand vollkommen ruhig neben mir und war vollkommen bereit zu akzeptieren, was immer der Augenblick zu bieten hatte.“ (Paul Auster: *Das Buch der Illusionen*, Reinbek: Rowohlt, 2002, S. 136)

Ebenfalls interessant ist an obigem Zitat die Verwendung des Begriffs „aperture“. Die deutsche Übersetzung „Öffnung“ berücksichtigt nicht die Doppeldeutigkeit des Begriffs im Amerikanischen. „Aperture“ ist auch ein gängiger Terminus aus dem Bereich des Films und bezeichnet mit der Blendenöffnung das wichtigste Element einer Kamera und eines Projektors – mithin die Schnittstelle zwischen Welt und Film: „aperture. 1. The opening in a lens, usually formed by an adjustable iris, which controls the amount of light passing to and exposing the film. The aperture in the printing apparatus controls the passage of light to exposed film. 2. The opening in a camera or a projector that defines the area of each frame exposed or projected and at which each frame stops during exposure or projection.“ (*The Macmillan International Film Encyclopedia*, S. 43)

Chandler famously wrote that, when in doubt, a writer should 'have a man come through the door with a gun in his hand.' Auster tweaks the advice ever so slightly: he has a woman come through the door with a gun in her hand.⁴³²

Meiner Meinung nach greift Auster hier nicht aus Verlegenheit auf diese Methode Chandlers zurück, sondern er nutzt diesen Kunstgriff, um zu zeigen, daß der Erzähler David Zimmer in einer Welt lebt und von einer Welt berichtet, in der eine Unterscheidung zwischen Realität und Fiktion nicht mehr möglich ist. Denn nicht nur bedroht Alma Zimmer mit einer Waffe, Zimmer reagiert auch wie ein Protagonist aus Chandlers und evtl. auch Hammetts *hard boiled detective stories*. Seine erste Reaktion gegenüber Alma soll vor allem seine Abgebrühtheit und Gleichgültigkeit gegenüber der Bedrohung verdeutlichen:

Go ahead and shoot, I said. You'll be doing me a great service.⁴³³ The words came out of my mouth before I knew I was going to say them. They sounded harsh and terrible to me, the kind of thing only a deranged person would say, but once I heard them, I realized that I had no intention of taking them back. (BoI 109)

Vergleichbar damit ist z. B. die Reaktion des Privatdetektivs Marlowe in Chandlers Roman *The Lady in the Lake*, der sich auch durch die Bedrohung mit einem Revolver nicht weiter aus der Ruhe bringen läßt, auch wenn seine Gegnerin offensichtlich, anders als Alma, dazu entschlossen ist, ihn zu erschießen.⁴³⁴ Greift man auf Chandler zurück, so ist es schwierig zu unterscheiden, ob es sich um einen intertextuellen oder einen intermedialen Bezug handelt. Die Geschichten Chandlers um seine Figur Marlowe sind zwar zunächst Teil der Literatur, doch einem breiten Publikum sind sie eher durch die filmische Umsetzung vertraut. Insbesondere der Name Humphrey Bogart ist hier eigentlich nicht mehr vom Namen Philip Marlowe zu trennen.

Der Originaltext des Romans arbeitet durchgängig mit einer gewissen sprachlichen Doppeldeutigkeit, die auch bei der Betrachtung der hier behandelten Szene

⁴³² Anthony Quinn: „Sleight of hand.“ IN: *The Guardian* 28.09.2002.

⁴³³ Dieser Satz läßt natürlich noch eine weitere filmische Reminiszenz zu: „Go ahead and shoot. You'll be doing me a favour“ sind Rick Blaines Worte zu Ilsa, als sie mit vorgehaltener Waffe versucht, Victor Lazlo die Flucht zu ermöglichen (*Casablanca*, USA 1942).

⁴³⁴ Vgl. Ende des 31. Kapitels: „Her right hand came up from her coat pocket and she pointed it at me. I grinned. It may not have been the heartiest grin in the world, but it was a grin. 'I've never liked this scene,' I said. 'Detective confronts murderer. Murderer produces gun, points same at detective. Murderer tells detective the whole sad story, with the idea of shooting him at the end of it. Thus wasting a lot of valuable time, even if in the end murderer never does. Something always happens to prevent it. The gods don't like this scene either. They always manage to spoil it.'“ (Raymond Chandler: „The Lady in the Lake.“ IN: Ders.: *Later Novels and Other Writings*. New York: Literary Classics of the United States, 1995, S. 1-200, hier: S. 157 f.)

von Interesse ist. Heißt es in der Übersetzung: „Bis dahin kann ich mich an alles erinnern, an alles bis zu dem Augenblick, da ich diese Worte sagte, und noch ein wenig darüber hinaus; dann wird es ziemlich verschwommen“⁴³⁵, so heißt es zum Vergleich im Original: „I can remember everything up to that point, everything up to the moment when I spoke those words and a little bit beyond, but after that the **sequence** becomes rather murky to me.“ (BoI 110) [Hervorhebung d. Vf.]. Der Begriff ‚sequence‘ kann einerseits neutral für die (Aufeinander-)Folge von Ereignissen stehen, ist aber gleichzeitig auch ein gebräuchlicher Filmterminus. So definiert *The Macmillan International Film Encyclopedia* ‚sequence‘ als:

A number of scenes linked together by time, location, or narrative continuity to form a unified episode in a motion picture. [...] Traditionally, but not necessarily, a sequence begins with a fade-in and ends with a fade-out or some other optical transitional device.⁴³⁶

Fade-in und *fade-out* können an oben zitierter Stelle durch die unvermittelten Übergänge der Abschnitte erzeugt werden, d. h. Seite 99 bzw. Seite 111. Liest man den Begriff als Filmterminus, so verdichten sich die Hinweise, daß Zimmer an dieser Stelle zumindest auf Reminiszenzen an ein bestimmtes Filmgenre zurückgreift, eventuell sogar Geschehnisse schildert, die sich nicht wirklich in seinem Leben ereignet haben, sondern die er sich aus Literatur- bzw. Filmbausteinen zusammenfügt.

Hier ist dann auch der Zeitpunkt, wieder auf Almas Nähe zu Hawthornes Georginia einzugehen. Wenn Hawthornes Erzählung Teil der Pygmalion-Rezeption ist, so stellt sich Auster durch den expliziten Verweis auf die Erzählung *The Birthmark* indirekt auch in die Reihe der Pygmalion-Bearbeiter. Sein labiler Protagonist David Zimmer scheint selbst eine Art Pygmalion zu sein, der sich in seiner Zurückgezogenheit nicht nur Alma⁴³⁷, sondern auch ihre ganze Umwelt unter Verwendung von Literatur- und Filmzeugnissen erschafft. Diese These mag zu diesem Zeitpunkt der Analyse noch etwas gewagt erscheinen, es findet sich zu ihrer Untermauerung in Austers Roman aber noch eine weitere Variante des Pygmalion-Stoffes. Dieser steht auch im Zentrum des letzten Films Hector Manns, den Zimmer in New Mexico gesehen haben will.

⁴³⁵ Paul Auster: *Das Buch der Illusionen*, S. 136.

⁴³⁶ *The Macmillan International Film Encyclopedia*, S. 1241.

⁴³⁷ In John Updikes bereits erwähntem Roman *In the Beauty of the Lilies* wird für die Protagonistin des dritten Teils der Familiensaga von ihrem Agenten ein neuer Name gesucht. Die Wahl fällt auf den Namen Alma, da dieser beim Hörer besondere Konnotationen hervorrufe: „How about Alma? You look like an Alma to me. Sweet but sexy. Kind of mysterious-European, yet salt of the American earth. Alma. It's yours. It's all yours. Can you think of any other Alma, who's a star?“ (S. 317) Ob Paul Auster diesen Roman seines Schriftstellerkollegen kennt, muß leider offen bleiben.

10.3.3 „The Inner Life of Martin Frost“

Aus Manns künstlerischem Vermächtnis sieht Zimmer nur noch einen Film, „The Inner Life of Martin Frost“.⁴³⁸ Hectors vierter auf der Ranch entstandener Film hat eine Spieldauer von 41 Minuten und wurde in Schwarzweiß gedreht. Zimmer protokolliert den Film.⁴³⁹ Die aufgrund dieses Protokolls entstandene Filmbeschreibung und -erzählung ist mit 29 Seiten ausgesprochen umfangreich und stellt eine Binnenerzählung innerhalb der New-Mexico-Episode dar.

„The Inner Life of Martin Frost“ scheint sich durch seinen Realismus, seine Konzentration auf Einzelheiten aus dem Alltagsleben auszuzeichnen. Der Film wirkt zunächst auf Zimmer wie eine Liebeskomödie, doch nach und nach muß er sein Urteil revidieren und nimmt damit vor der eigentlichen Filmerzählung schon eine Deutung des Filmgeschehens für den Leser vor:

In spite of appearances, the setting of the film was not *Tierra del Sueño* or the grounds of the Blue Stone Ranch. It was the inside of a man's head – and the woman who had walked into that head was not a real woman. She was a spirit, a figure born of the man's imagination, an ephemeral being sent to become his muse. (BoI 243)

Die Verwirrung Zimmers resultiert daraus, daß er den Handlungsort des Films aus eigener Anschauung kennt:

⁴³⁸ Da Paul Auster der französischen Literatur sehr verbunden ist, darf man davon ausgehen, daß er die Erzählung „Le Romancier Martin“ aus Marcel Aymés Sammlung *Derrière chez Martin* (1938) kennt. Sein fiktiver Film „The Inner Life of Martin Frost“ verdankt dieser Geschichte über einen Autor, dessen Figuren über ein eigenes Bewußtsein verfügen, die zwischen Buchwelt und Welt des Schriftstellers hin und her pendeln können, wohl die Grundidee. Aymés Martin hat die Macht, über Leben und Tod seiner Figuren zu entscheiden – er kann sogar Menschen aus seiner Welt in die Buchwelt hineinschreiben.

⁴³⁹ Zimmer versucht das Vorhandensein seiner detailgetreuen Aufzeichnungen über „The Inner Life of Martin Frost“ gegenüber dem Leser zu erklären: „The notes I took that morning have helped me to remember details that otherwise would have slipped away from me, to keep the film alive in my head after so many years.“ (BoI 271) Doch letztlich wird seine Darstellung nur noch fragwürdiger, so erwähnt er z. B., daß das Entziffern der hastig in Kurzschrift verfaßten Mitschrift sehr schwierig gewesen sei: „It took weeks of painstaking effort to make the transcription, but once I had a fair copy of the dialogue and had broken down the story into numbered scenes, it became possible to reestablish contact with the film. I have to go into a kind of trance in order to do that (which means that it doesn't always work), but if I concentrate hard enough and get myself into the right mood, the words can actually conjure up the images for me, and it's as if I'm watching *The Inner Life of Martin Frost* again – or little flashes of it, in any case, locked in the projection room of my skull.“ (Ebd.) Sogar zum Hypnotiseur verschlägt es Zimmer, denn „Nothing that happens to us is ever lost“ (Ebd.), und so findet er auch auf diesem Wege wieder Zugang zu dem Film in seinem Kopf.

Until the film began to play out on the screen in front of me, all those things had been real. Now, in the black-and-white images of Charlie Grund's camera, they had been turned into the elements of a fictional world. I was supposed to read them as shadows, but my mind was slow to make the adjustment. Again and again, I saw them as they were, not as they were meant to be. (Ebd.)

Die Schilderung der filmischen Mittel ist für Zimmer hier wesentlich zentraler als sie es bei seiner Beschreibung von „Mr. Nobody“ gewesen ist. Als ein Beispiel unter vielen für Zimmers Schwerpunktsetzung bei der Beschreibung von „The Inner Life of Martin Frost“ sei an dieser Stelle der Anfang der Filmbeschreibung wiedergegeben:

The film begins with a slow, methodical tracking shot through the interior of the house. The camera skims along the walls, floats above the furniture in the living room, and eventually comes to a stop in front of the door. *The house was empty*, an offscreen voice tells us [...]. (BoI 244)

Bei der Wiedergabe der Filmhandlung fällt auf, daß Zimmer sich durchgehend des *us* bei der Beschreibung bedient, obwohl er der einzige Mensch ist, der von diesem Film berichten kann. Dieses *wir* trägt einerseits dazu bei, daß die geschilderte Handlung so plastisch, so filmisch auf den Leser wirkt.⁴⁴⁰ Andererseits wird die 1. Person Plural auch von vielen Drehbuchautoren in den explikativen Passagen ihrer Scripts verwendet, um zu erklären, worauf in einer bestimmten Szene das Hauptaugenmerk des Betrachters liegen soll/wird.⁴⁴¹

Da die Handlung des ausführlich beschriebenen Films für die Deutung des Romans von großer Bedeutung ist, sei sie hier noch einmal kurz zusammengefaßt: Der Schriftsteller Martin Frost wohnt während der Wintermonate im Haus eines befreundeten Ehepaars, Hector und Frieda Spelling. Er will Abstand zu seinem alltäglichen Leben gewinnen, um in Ruhe arbeiten zu können. Nach einer gewissen Eingewöhnungsphase, während der er seine Umgebung genau beobachtet, beginnt er zu schreiben:

It is a harsh, sudden transition. Martin is sitting at a desk in one of the upstairs rooms, pounding away at a typewriter. We listen to the clatter of

⁴⁴⁰ Auster führt im Interview das Urteil seines Freundes, des Schauspielers Harvey Keitel an: „[Il] a lu le livre et m'a dit: 'Tu as inventé une nouvelle forme de cinéma, le film écrit.' C'est peut-être mieux qu'un film tourné. Le lecteur peut le voir, l'imaginer. Donc, concevoir un film parfait.“ (Vgl. Argand: „Rencontre avec Paul Auster.“)

⁴⁴¹ So verwenden – um ein willkürliches Beispiel unter vielen auszuwählen – z. B. Alec Coppel und Samuel Taylor für das Script zu Alfred Hitchcocks *Vertigo* ein *we* als Fokus. Das Drehbuch beginnt mit den Worten: „We see a close view of a roof parapet and the curvaceous rail of fire escape.“ (Vgl. <http://www.screentalk.org>)

the keys, watch him work on his story from a variety of angles and distances. [...] The picture fades to black. When the action resumes, it is morning. A tight shot of Martin's face shows him to be asleep, his head resting on a pillow. (BoI 246 f.)

An diesem Morgen findet Martin völlig überraschend eine Fremde in seinem Bett. Nach einem Moment voller Komik und Slapstick klärt sich die Situation: Die Fremde behauptet, die Nichte der Spellings zu sein und stellt sich als Claire vor: „[...] he asks her for the third time what her name is. Claire, she finally says, Claire ... Claire Martin. Martin snorts with disgust. What is this, he says, some kind of joke?“ (BoI 248) Claire weiß über Martin genau Bescheid und erweist sich gleich zu Anfang ihrer Bekanntschaft als eine Traumfrau für Martin: Sie ist nicht nur hübsch, sondern auch gebildet. Im Haus der Spellings will sie sich auf ihren Abschluß in Philosophie zum Thema ‚Von Descartes zu Kant: Grundlagen der modernen philosophischen Forschung‘ vorbereiten. Claire und Martin einigen sich darauf, daß Claire bleiben kann und jeder der beiden seiner Arbeit nachgeht. Martin schreibt an seiner Geschichte, Claire setzt sich mit den Prinzipien der menschlichen Erkenntnis nach Berkeley auseinander:

As the camera cuts back and forth from one room to the other, we hear Claire reading out loud to herself: *And it seems no less evident that the various sensations or ideas imprinted on the sense, however blended or combined together, cannot exist otherwise than in a mind perceiving them.* (BoI 250)

Die Stimmung zwischen Claire und Martin verbessert sich nach und nach. Martin erfährt von Claire, daß sie alle seine Texte kennt, ein weiterer Punkt, der sie einer Idealfrau näher bringt: „Not only is Claire a spirited and intelligent person, not only is she pleasant to look at, but she knows and understands his work.“ (BoI 252) Claire verführt Martin: „Not in his wildest dreams could he have imagined that things would happen so fast.“ (BoI 253)

Über die weitere Entwicklung auf der Ranch in den nächsten Tagen berichtet die Off-Stimme von Martin, während der Zuschauer eine Montage von verschiedenen Einstellungen des alltäglichen Lebens der beiden sieht. Claire liest weiter ‚ihre‘ Philosophen (jetzt Hume), Martin arbeitet weiter an seiner Geschichte. Der Film liefert erste Hinweise auf die Fragwürdigkeit der hier gezeigten Szenen. Eingeschoben in die Szenen des stillen Glücks der beiden sind andere Bilder:

These small vignettes are interspersed with random close-ups of objects, abstract details that have no apparent connection to what Martin is saying: a pot of boiling water, a puff of cigarette smoke, a pair of white curtains fluttering in the embrasure of a half-open window. Steam, smoke, and wind – a catalogue of formless, insubstantial things. Martin is de-

scribing an idyll, a moment of dreamlike images continues to march across the screen, the camera is telling us not to trust in the surfaces of things, to doubt the evidence of our own eyes. (BoI 255)

Als Hector anruft, stellt sich heraus, daß Frieda keine Nichte hat. Claire wartet vergebens darauf, daß Martin ihre wahre Identität errät. Auch Zimmer, als er den Film zum ersten Mal sieht, weiß zu diesem Zeitpunkt des Geschehens nichts über Claires geheimnisvolle Identität, erst im nachhinein erschließen sich ihm die oben zitierten filmischen Signale. Claire antwortet nicht auf Martins Frage, wer sie sei: „It doesn't matter who I am.“ (BoI 257) Vielmehr schafft sie es, sich durch Make-up wiederum in eine andere Frau zu verwandeln: „[...] Claire goes on working in front of the mirror, transforming herself from one kind of woman into another. The impulsive tomboy disappears, and in her place emerges a glamorous, sophisticated movie-star temptress.“ (BoI 258) Sie vermag es weiterhin, Martin an sich zu binden, trotz der Ungewißheit über ihre Identität.

Zur Auflockerung arbeitet Hector auch in diesem Film wieder mit seinen früheren Slapstickeinlagen, so ist z. B. das gemeinsame Abendessen Claires und Martins geprägt durch etliche, unfreiwillige Slapstick-Einlagen Martins (ein Stuhl zerbricht unter ihm, er spritzt sich Zitronensaft ins Auge...).

Doch die ernsten Anteile überwiegen in diesem Film. In einem Monolog erfährt der Zuschauer, daß sich Martin entschlossen hat, bei Claire zu bleiben, ohne weitere Fragen nach ihrer Herkunft zu stellen. Überraschend für Martin und den Zuschauer erkrankt Claire schwer, doch jedesmal wenn Martin seine Arbeit unterbricht, um sie zu pflegen, verbessert sich ihr Zustand. Sie kann sich sogar wieder mit ihren philosophischen Texten beschäftigen, so z. B. mit einem Text von Kant, den sie auch laut vorliest: „... things which we see are not by themselves what we see ... so that, if we drop our subject or the subjective form of your senses, all qualities, all relations of objects in space and time, nay space and time themselves, would vanish.“ (BoI 264) Wenn Martin arbeitet, verschlechtert sich Claires Zustand, trotzdem bittet sie ihn, seine Geschichte zu beenden:

The camera lingers on Claire's face for a moment or two – and then, as if propelled by the force of her command, Martin is at his desk again, typing. This initiates a sequence of crosscuts between the two characters. We go from Martin back to Claire, from Claire back to Martin, and in the space of ten simple shots, we finally get it, we finally understand what's been happening. (BoI 266)

Das Erzähltempo erhöht sich zu diesem Zeitpunkt merklich. Zimmer gibt nur noch knapp formulierte Szenenbeschreibungen ähnlich einem Drehbuch, die er durchnumeriert, um so die Schnitt-Gegenschnitt-Technik und ihre Wirkung auf

den Zuschauer besser darstellen zu können. Als Martin schließlich den Zusammenhang zwischen dem Abfassen seiner Geschichte und Claires langsamem Sterben versteht, verbrennt er sein Manuskript und kann Claire dadurch retten:

19. Working as fast as he can now, Martin goes on bunching pages and throwing them into fire. One by one, they all begin to burn, each one lighting the other as the flames intensify.
20. Claire sits up. Blinking in confusion; yawning; stretching out her arms; showing no traces of illness. She has been brought back from the dead. (BoI 267 f.)

Der folgende Dialog der Figuren schließt den Film ab, der danach langsam ausgeblendet wird:

[Claire:] My God, Martin, what are you doing?
[Martin:] I'm buying you back, he says. Thirty-seven pages for your life, Claire. It's the best bargain I've ever made.
[C.:] But you can't do that. It's not allowed.
[M.:] Maybe not. But I'm doing it, aren't I? I've changed the rules.
(BoI 268)

Zimmer, und damit auch der Leser, wird nie erfahren, was aus Claire und Martin werden wird.

Auch hier geht Zimmer als Erzähler nüchtern, geradezu wissenschaftlich an seine Aufgabe heran: Er äußert zunächst sein erstes Urteil über den Film und sagt allgemeines über Handlungsort und die Schauspieler (so spricht er z. B. von genetischen Echos, da Alma ihrer Mutter Faye, der Darstellerin der Claire, ähnelt). Er erläutert dann die von Hector verwendete filmische Gestaltung, um sich schließlich der Handlung des Films zuzuwenden. Bei seiner Interpretation des Gesehenen bemüht er sich, den Eindruck eines Erstsehers aufrechtzuerhalten und sich kommentierende Einmischungen zu versagen. Teil seiner bemüht objektiven Schilderung ist der Versuch, Kamerafahrten und Schnitte zu protokollieren.

Zimmer nimmt im Gespräch mit Alma eine Deutung des von ihm gesehenen Films vor, die auf den ersten Blick den Leser, der sich fragt, warum dieser Film so ausführlich erzählt wird, zufriedenstellt: „Martin burned his story in order to rescue Claire from the dead, but it was also Hector rescuing Brigid O'Fallon, also Hector burning his own movies, the more deeply I had entered the film.“ (BoI 272) Zimmer suggeriert hier dem Leser, daß Hector Mann mit „The Inner Life of Martin Frost“ einen sehr persönlichen Film gedreht habe, der eine Verarbeitung seiner Schuld darstelle.

Doch es bietet sich eine zweite Lesart des Films „The Inner Life of Martin Frost“ an. Der fiktive Film, der explizit auf diverse philosophische Konzepte verweist, scheint zunächst nur durch gewisse Ähnlichkeiten, wie zum Beispiel den Handlungsort *Tierra del Sueño* oder das Erscheinungsbild der Darstellerin der Claire, die Alma ähnelt, mit der Realität Zimmers verknüpft zu sein. Auf den zweiten Blick kann man sich aber fragen, und dies nicht zuletzt aufgrund des Umfangs der Binnenerzählung, ob die Verknüpfung der beiden Erzählebenen nicht weitreichender und damit aussagekräftiger ist. Hier soll nun von der Annahme ausgegangen werden, daß der Binnengeschichte eine explikative Funktion in bezug auf Zimmers Verhältnis zu Alma und damit auf die Gesamtdeutung des Romans zukommt.

Ein wichtiger Teil dieser Lesart steht im Zusammenhang mit dem Pygmalion-Stoff, denn bei „The Inner Life of Martin Frost“ handelt es sich um eine Variante desselben. Der Schriftsteller Martin Frost erschafft ein ideales weibliches Wesen in seinen Gedanken, das dann Teil seines Lebens wird. Das fragile Glück der beiden kann nur außerhalb der Gesellschaft bestehen. Erschwerend kommt hinzu, daß Claires Existenz durch die schriftstellerische Arbeit Martins gefährdet ist. Die schriftliche Fixierung von Martins Gedanken tötet sein Geschöpf Claire fast.⁴⁴² Eine gemeinsame Zukunft der Liebenden erscheint ungewiß.

Parallel dazu kann man auch Alma als ein Geschöpf David Zimmers sehen. Wie Claire für Martin, so ist Alma für David Zimmer eine überraschend aus dem Nichts auftauchende Frau, die ihn sowohl durch ihr Äußeres und ihren Charme als auch durch ihre Intelligenz und ihr Interesse an seiner Arbeit für sich einnehmen kann (Claires Interesse an Martins literarischen Texten korrespondiert mit Almas Interesse an Davids Arbeit über Hector Mann). David Zimmer lebt wie Martin Frost zurückgezogen von der Außenwelt, niemand außer ihm kann Almas Existenz bezeugen, da Alma plötzlich verschwindet.

Claire ist, wie Zimmer schon in der Einleitung seines Filmberichts sagt, keine Figur, die außerhalb der Vorstellung Martin Frost existiert. „It [the setting of the film] was the inside of a man’s head – and the woman who had walked into

⁴⁴² Monika Schmitz-Emans verweist in ihrem Pygmalion-Aufsatz auf die „fundamentale Ambivalenz der Schrift – daß sie Dauer verleiht und somit zugleich erstarren läßt.“ (Schmitz-Emans: „Der neue Pygmalion“, S. 174) Austers Binnengeschichte des Martin Frost weist erstaunliche Parallelen zu Poes Erzählung *The Oval Portrait* auf. Bei Poe arbeitet ein Maler versessen an einem Portrait seiner Gattin, die während seiner Arbeit an dem Bild immer mehr kränkelt. Zwar schafft der Maler ein nahezu perfektes Abbild seiner Frau, doch bezahlt er dies letztlich mit ihrem Tod. „Die Ehefrau wird auf die Leinwand gebannt wie ein zu erlegendes Tier auf die Höhlenwand. Je besser das Modell ‚getroffen‘ ist (man denke an den Doppelsinn dieses Wortes), desto näher rückt sein Tod.“ (Ebd., S. 176)

that head was not a real woman. She was a spirit, a figure born of the man's imagination, an ephemeral being sent to become his muse.“ (BoI 243) Innerhalb des Films gibt Claire einen ersten Hinweis auf die besondere Form ihrer Existenz dadurch, daß sie sich mit Philosophen wie Berkeley, Hume und Kant beschäftigt. Insbesondere Berkeley und Kant werden auch von Claire direkt zitiert (s. o.). Von Interesse für Claire sind Äußerungen der Philosophen, die im Kontext der Frage nach der Realität der Außenwelt⁴⁴³ stehen. Besonders ergiebig ist es, sich im Kontext von „The Inner Life of Martin Frost“, aber auch in bezug auf die weiter oben aufgeführten fragwürdigen Wahrnehmungen Zimmers mit Berkeley auseinanderzusetzen. George Berkeley (1684-1753) vertritt die Meinung, daß keine Materie außerhalb des Geistes und damit außerhalb der Vorstellung und der Wahrnehmung existiert. Die Außendinge sind dem Wahrnehmenden nur als Vorstellungen gegeben. Dinge außerhalb der Vorstellung kann es nicht geben. Trotzdem sind die Dinge nicht etwa Einbildungen (Phantasievorstellungen); sie sind als Vorstellungen wirklich da, wo wir sie wahrnehmen, in Raum und Zeit, unter bestimmten Bedingungen für jeden, der normale Sinne hat, vorhanden – aber eben nur in Beziehung zum Wahrnehmenden. Vorstellungen drängen sich dem Wahrnehmenden auf, sie sind von unserem Willen unabhängig und treten gemäß der Naturgesetze auf. Der Urheber der Vorstellungen und der Naturgesetze ist Gott. Er selbst prägt uns die Objektvorstellungen (= Dinge) in bestimmter Ordnung auf.⁴⁴⁴

Claire ist, zumindest für Martin, existent. Da keine andere wahrnehmende Instanz als Martin im Film vorkommt – Martin und Claire sind die einzigen Figuren dieses filmischen Kammerspiels –, bleibt fraglich, ob Claire auch für andere Besucher von Tierra del Sueño wahrnehmbar wäre. Claires Dasein außer-

⁴⁴³ Philosophische Wörterbücher definieren den Begriff „Außenwelt“ folgendermaßen: 1. Kirchner/Michaelis: „Außenwelt heißt die Gesamtheit aller Dinge unserer sinnlichen Wahrnehmung, die sich uns in Raum und Zeit darstellen und die zu unserem Innern einen Gegensatz bilden. Auf der Unterscheidung der Innenwelt von der Außenwelt beruht das Selbstbewußtsein und die Idee der Persönlichkeit.“ („Kirchner, Friedrich/Michaelis, Carl: Wörterbuch der Philosophischen Grundbegriffe.“ IN: *Geschichte der Philosophie. Darstellungen, Handbücher, Lexika*. CD-ROM. Digitale Bibliothek Band 3. Berlin: Directmedia, 1998, S. 11087.) 2. Eisler: „Außenwelt ist der Inbegriff der Außendinge mit ihren Eigenschaften, die Summe des vom Ich Unterschiedenen, Objectiven, in Raum und Zeit constant Vorgefundenen (den Leib des Erkennenden inbegriffen), vom fühlend-wollenden Subject unabhängige Existierenden, der ‚transcendenten Factoren‘ (s. d.), die sich uns in Vorstellungen und Begriffen objectivieren. Was ich als mir Entgegenstehendes, von mir Unabhängiges setze, ist für mich Außenwelt im Gegensatze zur Innenwelt, der stetigen Reihe meiner Erlebnisse als solcher.“ („Eisler, Rudolf: Wörterbuch der philosophischen Begriffe.“ IN: *Geschichte der Philosophie. Darstellungen, Handbücher, Lexika*. CD-ROM. Digitale Bibliothek Band 3. Berlin: Directmedia, 1998, S. 12583.)

⁴⁴⁴ Vgl. „Eisler, Rudolf: Philosophenlexikon.“ IN: *Geschichte der Philosophie. Darstellungen, Handbücher, Lexika*. CD-ROM. Digitale Bibliothek Band 3. Berlin: Directmedia, 1998, S. 17089.

halb von Martins Wahrnehmung ist ungewiß und kann nur geglaubt werden, da keine weitere Instanz bestätigt, daß die Sinne Martins „normal“ funktionieren.

Ähnliches kann der Leser auch von der Existenz Almas vermuten. Zwar begegnet das Paar Alma/David auch anderen Personen, doch treten sie nur in Interaktion mit Personen, die der (Film-) Welt Hector Manns zugeordnet sind. Alle diese Figuren sind aber am Ende der von David berichteten Geschichte verschwunden. Existiert Alma nicht außerhalb der Vorstellung David Zimmers, dann lebt auch Hector Mann nach seinem Verschwinden aus Hollywood nicht weiter und umgekehrt. Da bereits vor dem Auftauchen Almas immer wieder angedeutet wird, daß Zimmers Sinne nicht „normal“ funktionieren und keine Instanz außer Zimmer Alma und die Menschen ihrer Umgebung in *Tierra del Sueño* wahrgenommen hat, muß fraglich bleiben, ob sie existieren. Die Vorstellung Davids allein genügt nicht, um ihre Existenz zu behaupten.

Nach der Filmvorführung von „The Inner Life of Martin Frost“ häufen sich weitere Parallelen zur Filmhandlung und Hinweise auf Almas besondere Form der Existenz. So heißt es z. B. über Almas Erscheinen, nachdem sie an der Verbrennung von Hectors Filmen mitgewirkt hat: „[...] and there was Alma in the open doorway, almost invisible, a spectral outline with light shooting through the tips of her hair, a being of fire.“ (BoI 288) Später dann, nach Almas ‚Tod‘, beginnt Zimmer selbst, Almas Existenz in Frage zu stellen: „Alma was walked in and out of my life so quickly, I sometimes felt that I had only imagined her.“ (BoI 315)

Und auch Alma selbst verstrickt Zimmer in ein Gespräch über (Schein-)Existenzen. Was zunächst auf den ersten Blick wie das Geplänkel zweier Verliebter klingen mag, bekommt unter anderem dadurch, daß der Leser kurz zuvor erst mit der Binnenerzählung „The Inner Life of Martin Frost“ konfrontiert wurde, eine weitere, tiefere Bedeutung. Es verbirgt sich hier eine wichtige Reflexion zum zentralen Thema des Buchs: Illusionen. Zimmer badet die erschöpfte Alma nach der Filmverbrennung und schlägt ihr eine gemeinsame Zukunft vor, die deutliche Parallelen zu Martin Frosts Leben im Film hat: Alma soll in sein abgelegenes Haus in den Bergen von Vermont einziehen, beide könnten dann an ihren jeweiligen Projekten arbeiten, Zimmer an der Chateaubriand-Übersetzung, Alma an ihrer Biographie über Hector. Die verbleibende Zeit könnten sie als Liebespaar gemeinsam verbringen. Auf dieses Angebot hin entspinnt sich folgender Dialog:

What do you think? What I think, she answered slowly, is that if I opened my eyes now, you might not be there. Yes, I said, I see what you mean. On the other hand, if you don't open them, you'll never know if I am or not, will you? I don't think I'm brave enough. Of course you are. And besides, you're forgetting that my hands are in the tub. I'm touching your spine and the small of your back. If I wasn't there, I wouldn't be able to do that, would I? Anything is possible. You could be someone else,

someone who's only pretending to be David. An impostor. And what would an impostor be doing with you here in this bathroom? Filling my head with wicked fantasies, making me believe I can have what I want. It isn't often that someone says exactly what you want them to say. Maybe I said those words myself. Maybe. Or maybe someone said them because the thing he wants is the same thing you want. But not exactly. It's never *exactly*, is it? How could he say the *exact* words that were in my mind? (BoI 290 f.)

Hier stellt Alma, wenn auch spielerisch, die Existenz Davids in Zweifel und spricht damit die Möglichkeit an, daß einer von ihnen beiden nicht in der Außenwelt existieren könnte.

10.4 Fazit

Paul Auster hat, indem er einerseits einen Filmschaffenden und andererseits einen Filmsehenden als Protagonisten wählt, Film einen zentralen Stellenwert in seinem Roman *The Book of Illusions* beigemessen.

Sieht man die Beschreibung von Hector Manns Leben als eigentliches Zentrum des Romans, so kann man *The Book of Illusions* als eine Reminiszenz an die *Hollywood novel* verstehen. Auster nimmt klassische Themen der *Hollywood novel* auf: Problematisierung des Künstlertums in Hollywood, Verlust der Identität, Oberflächlichkeit und Verlogenheit der Hollywood-Gesellschaft.

Die Filmerzählungen dienen, wenn man Austers Text als einen Roman über einen Filmschaffenden versteht, der Ausschmückung der Handlung und der Verdeutlichung der künstlerischen Vorstellungen Hector Manns. Dabei kann man unterscheiden zwischen Hectors eher konventionellen Filmen aus seiner Hollywood-Zeit und „The Inner Life of Martin Frost“ als einem Beispiel für seine unabhängig von äußerem Druck und den Verpflichtungen der Filmbranche entstandenen Filmen. Eine künstlerische Selbstverwirklichung ist für Hector Mann nur außerhalb Hollywoods möglich. Man kann dann aber angesichts des Umfangs der erzählten Filme wie der Rezensent der *Zeit* zu dem Schluß kommen, daß „[...] Auster allzu lang die Filme Hector Manns nacherzählt.“⁴⁴⁵

Diese Sicht ist nur haltbar, wenn man nicht berücksichtigt, wie zentral in der Erzählung um Hector Mann der Themenbereich ‚Kunst und Leben‘ ist. Hector vertritt eine ungewöhnliche Kunstauffassung, die es ihm ermöglicht, seinen Eid, nach Brigids Tod nie mehr Filme zu machen, zu relativieren. Die Begründung seines Handelns ist aufs engste mit seinem Werkbegriff verknüpft:

⁴⁴⁵ Volker Ullrich: „Die Wundertüte des Schicksals.“ IN: *Die Zeit* 08.08.2002.

How did he justify breaking his word? [...] He did it by splitting hairs – and then he made a pact with the devil. If a tree falls in the forest and no one hears it fall, does it make a sound or not? Hector had read a lot of books by then, he knew all the tricks and arguments of the philosophers. If someone makes a movie and no one sees it, does the movie exist or not? That's how he justified what he did. He would make movies that would never be shown to audiences, make movies for the pure pleasure of making movies. It was an act of breathtaking nihilism, and yet he's stuck to the bargain ever since. (BoI 207)⁴⁴⁶

Was ist ein Werk ohne Publikum? Wem gehört ein (Kunst-) Werk? Dem Autor? Der Nachwelt? Alma sieht Hectors Verhalten in der Tradition anderer Kunstschaffender:

As far as I know, Hector is the first artist to make his work with conscious, premeditated intention of destroying it. There's Kafka, of course, who told Max Brod to burn his manuscripts, but when it came to the decisive moment, Brod couldn't go through it. But Frieda will. (BoI 208)

Das Verbrennen der Filme nach Hectors Tod erfordert eine geradezu revolutionäre Kunstauffassung: „It was about making something in order to destroy it. That was the work, and until all evidence of the work had been destroyed, the work would not exist. It would come into being only at the moment of its annihilation [...]“ (BoI 280). Hector und Frieda bewegen sich mit ihrer Kunstauffassung in der Nähe zu den modernen Avantgarden, mit deren Konzepten beide vertraut sind.⁴⁴⁷

Die Interpretation des Romans erhält wiederum neue Impulse, wenn man Hector Manns Kunskonzept zum Ausgangspunkt nimmt und den Filmsehenden und Ich-Erzähler David Zimmer im Zentrum des Romans sieht. Im Kontext der filmsehenden Figur wandelt sich dann auch die Funktion der erzählten Filme. Der Roman gewährt dem Leser, fast möchte man sagen, dem Zuschauer,

⁴⁴⁶ Für die zweite Lesart wird das hier angesprochene Konzept des Immaterialismus, u. a. George Berkeleys *esse est perip* bzw. *esse est aut peripere aut peripi* von besonderer Bedeutung sein.

⁴⁴⁷ Wie bereits weiter oben erwähnt, spielt der Surrealist Buñuel eine große Rolle im Leben Hector Manns. So wählt er ein Motto von Buñuel für die von ihm autorisierte Biographie: „A while later, the quotation began, I suggested that we burn the negative on the place du Tertre in Montmartre, something I would have done without hesitation had the group agreed. In fact, I'd still do it today; I can imagine a huge pyre in my own little garden where all my negatives and all the copies of my films go up in flames. It wouldn't make the slightest difference. (Curiously, however, the surrealists vetoed my suggestion.) That broke the spell somewhat.“ (BoI 284) Eine Stelle in Hectors Tagebuch belegt, daß er auch mit den Dadaisten vertraut ist. Hector berichtet hier, daß er unterwegs ist mit Friedas Hund, „[a] wiggly black thing named Arp, after the artist. Dada man.“ (BoI 286)

einen Einblick in Zimmers Kopfkino, in seine private Welt der Illusionen. Diese Welt ist durchsetzt vom Literatur- und Filmwissen des Erzählers. Zentrales Thema ist in diesem Roman über einen Filmsehenden die Frage nach der Wirklichkeit, nach der Verbindlichkeit von Realitätserfahrung und der Erfahrbarkeit von Welt.

Der Filmsehende David Zimmer wird in der Außenperspektive (z. B. des Arztes, der alten Freunde) als schwierige und labile Persönlichkeit charakterisiert. Wie oben ausführlich gezeigt, lassen sich im Text genügend Hinweise finden, die die Vermutung rechtfertigen, es handele sich bei David Zimmer um einen unzuverlässigen Erzähler. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die auffällige Verknüpfung seiner persönlichen Erfahrungen mit Filmgenrekonventionen (vgl. erster Auftritt Almas) und die Nähe der mit ihm interagierenden Personen zu literarischen Vorbildern (die Gestalt Almas in Anlehnung an Hawthornes Georgina, Alma als die ideale Frau im Sinne des Pygmalion-Stoffes).

Zimmers Erlebnisse mit Alma, Hector und Frieda sind Fiktion in der Fiktion. Ähnlich einem Film oder einem Traum erscheinen Zimmer seine Erlebnisse als Wirklichkeit im Moment des Erlebens. Er flüchtet sich nach der schmerzlichen Verlusterfahrung in die Wirklichkeit seines Kopfes, der aufgrund seines Berufs und seiner Interessen voll von Bildern aus Fiktionen ist. Diese Fiktionen stammen sowohl aus literarischen als auch aus filmischen Quellen. Eine Unterscheidung ist hier kaum mehr möglich, vielleicht auch nicht wünschenswert für den Autor Auster, der sich in Film und Literatur zu Hause fühlt.

Den erzählten Filmen kommt für das Verständnis des Filmsehenden-Romans *The Book of Illusions* eine essentielle Bedeutung zu. Die ersten erzählten Filme aus Hector Manns Hollywood-Phase bewirken eine Veränderung des Filmsehenden David Zimmer, der dadurch lernt, sein Weiterleben trotz des Todes seiner Familie zu akzeptieren. Die Filme geben den Anstoß für eine Reihe von Handlungen Zimmers (Europa-Reise, sein Buch über Hector Mann).

„The Inner Life of Martin Frost“ hat eine andere Funktion. Auf der Ebene der Handlung kommt diesem Film eine eher unbedeutende Rolle zu. Er verändert nichts mehr im Leben des Filmsehenden. Für den Leser des Romans ist dieser Film aber von größter Bedeutung, da er als Binnenerzählung nicht nur korrelativ, sondern auch konsekutiv mit dem Romanganzen verknüpft ist. Der erzählte Film weist eindeutige Parallelen zu den Erlebnissen des Protagonisten Zimmer auf, die, zusammengenommen mit der Annahme eines unzuverlässigen Erzählers, zu einer neuen Sicht des Romans beitragen. Der erzählte Film wird zum Schlüssel der Romaninterpretation, oder in den Worten Paul Austers: „[...] Hector's films are an essential part of the narrative.“⁴⁴⁸

⁴⁴⁸ Vgl. *Failbetter.com* (Fall/Winter 2002). Interview Paul Auster.

Film wird in *The Book of Illusions* als alltäglicher Teil menschlichen Lebens, aber auch als Sinnbild für die Illusionshaftigkeit jeglichen Wissens über das Leben im allgemeinen und das eigene Leben im speziellen verwendet. Doch gerade weil der Film bekanntermaßen ein Teil der Welt der Illusionen ist, ermöglicht er im Roman immer wieder ein tieferes Verständnis der Vorgänge.

11 Synthese: Filmsehende in der Gegenwartsliteratur – Gemeinsamkeiten und Unterschiede

Nach der detaillierten Analyse der Einzelbeispiele soll zum Abschluß noch einmal vergleichend der Beantwortung der Frage nachgegangen werden, warum Filmsehen im Gegenwartsroman thematisiert wird. Dabei wird sowohl die Funktion des Films für den Protagonisten als auch die Funktion des Films/des filmischen Kontexts für das Romanganze zu betrachten sein.

Als eine der wichtigsten Gemeinsamkeiten der in den Einzelanalysen untersuchten Romane hat sich die in Kapitel 5 formulierte Arbeitshypothese von dem hohen Grad an erzähltechnischer Komplexität der Beispiele bewahrheitet. Dies betrifft in erster Linie die Erzählsituation der Romane, aber auch den unkonventionellen Umgang mit Raum- und Zeitstrukturen. Wenn wir noch einmal einen Blick auf die Erzählsituation der analysierten Romane werfen, so läßt sich folgendes rekapitulieren:

In Widmers *Der blaue Siphon* gibt es einen bzw. zwei Filmsehende, je nach zugrunde liegendem Verständnis der Folgen einer Zeitreise. Der Ich-Erzähler ist unzweifelhaft durch die Anordnung der Erzählung in ein älteres und ein jüngeres Ich aufgespalten. Mit dieser Erzählsituation spielt der Text.

Auch in Makines *Au temps du fleuve Amour* wird aus der Ich-Perspektive erzählt, es gibt aber außer dem filmsehenden Ich-Erzähler noch zwei weitere zentrale filmsehende Figuren, deren Filmerleben ebenfalls aus der Sicht des Ich-Erzählers geschildert wird. Die Richtigkeit des vom Erzähler beschriebenen Innerenlebens seiner Freunde wird nicht in Frage gestellt. Der Erzähler kann hier für andere Figuren sprechen. Makines Roman ist mit Sicherheit (und dies nicht nur in bezug auf die Frage der Perspektive) das konventionellste Beispiel der hier analysierten Filmsehenden-Romane.

Bei Hofmanns *Der Kinoerzähler* steht die Titelfigur als filmsehender Filmschaffender im Zentrum, durch den filmsehenden Erzähler, den Enkel des Kinoerzählers, wird aber noch eine zweite filmsehende Figur eingeführt. Das Spiel mit der Erzählstimme ist hier ausgeprägt. Der Enkel des Kinoerzählers berichtet sowohl aus der Perspektive eines Erwachsenen als auch mit der kindlichen Stimme der Ich-Figur. Zudem läßt Hofmann uns immer wieder am Denken und Fühlen unterschiedlicher Figuren durch Zitatmontage teilhaben. Wie in Kapitel 8 gezeigt, ist es nur zum Teil möglich, die Herkunft der Zitate durch explizite Zuordnung zu erkennen, oftmals muß eine solche Zuordnung erst vom Leser erbracht werden. Ergebnis ist ein Eindruck von Ambivalenz, insbesondere in bezug auf die Figur des Kinoerzählers und sein Künstlertum.

Oates' *Blonde* beschäftigt sich mit nur einer Filmsehenden, die sich zur Filmschaffenden entwickelt. Die Protagonistin erzählt aber nur in wenigen Passagen aus der Ich-Perspektive. Oates verwendet vielmehr eine Stimme in der dritten Person Singular, größtenteils mit Fokalisation auf die Zentralfigur. Sie wechselt immer wieder in die Perspektive anderer Figuren, die eine Außensicht ermöglichen, die nicht immer mit der Sicht der Protagonistin übereinstimmt. Wie im *Kinoerzähler* bleiben auch in *Blonde* die fremden Stimmen teilweise anonym, teilweise werden sie Figuren zugeordnet. In einigen Fällen handelt es sich sogar um kollektive Stimmen in der ersten Person Plural. Eine klare Festlegung der Frage, wer sieht bzw. wer erzählt, ist für den Roman als Ganzes nicht möglich. Die Mischung von Stimmen und Perspektiven wird konsequent durchgehalten.

Auch in Austers *The Book of Illusions* gibt es nur eine zentrale filmsehende Figur. Hier scheint die Frage nach der Erzählsituation auf den ersten Blick einfach zu beantworten: David Zimmer ist der Ich-Erzähler, der durch den ganzen Roman hindurch spricht. Er berichtet aber über Ereignisse, an denen er nicht beteiligt war, d. h. er gibt Informationen aus zweiter oder gar dritter Hand wieder. Zudem findet sich im Text eine große Anzahl von Signalen für eine *unreliable narration*. Die anfangs so eindeutig scheinende Sicht auf die Vorgänge wird dadurch nach und nach in Frage gestellt.

Ebenfalls auffällig ist der Umgang mit Raum und Zeit in den filmsehenden Romanen sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene. Auch hier soll eine kurze Zusammenstellung noch einmal einen Gesamtüberblick ermöglichen.

Eine extreme Aufhebung der Raum- und Zeitstruktur findet sich in Widmers Erzählung. Durch die Zeitreise, die wie selbstverständlich ihre Ursache in einem Kinobesuch hat, überwindet der Erzähler nicht nur die Grenzen von Zeit, sondern auch von Raum.⁴⁴⁹ Die Chronologie kann in dieser Erzählkonstruktion keine Rolle mehr spielen. Dies wird besonders deutlich im erzählten Film.

Bei Makine können die Filmsehenden mit Hilfe der Belmondo-Filme eine andere, weit entfernte Welt kennenlernen. Auch hier öffnet das Kino eine Tür zu einer anderen Welt, indem das Filmerlebnis zum Anlaß für die erste große Reise der Jugendlichen wird, ebenso wie für ihre Entscheidung, als Erwachsene ihre Heimat zu verlassen. Die Zeitstruktur im Roman erfährt durch das Filmthema keine Veränderung.

⁴⁴⁹ Das kindliche Alter ego des Erzählers kommt nach der Zeitreise direkt in der Stadt, in der der erwachsene Erzähler lebt, an. Der erwachsene Erzähler muß in der Vergangenheit mit der Eisenbahn fahren, um zu seinen Eltern zu gelangen. Bei der Rückkehr kann auch er ins Kino am Wohnort der Eltern gehen, um in seine Gegenwart, in seine Heimatstadt zurückzukehren.

In Hofmanns Roman wird der Stummfilm zur Metapher für die ‚gute alte Zeit‘. Der Kinoerzähler hofft, durch die Wiedereinführung des Stummfilms die Uhr zurückdrehen zu können und damit sein gesellschaftliches Ansehen, aber auch seine Gesundheit wiederherzustellen. Auf der Ebene der Erzählung ergibt sich durch die Aufspaltung des Erzählers in Ich-Erzähler und Ich-Figur auch eine Vermischung der Zeitebenen, die vom Erzähler auch explizit thematisiert wird (Stichwort: unzuverlässige Erinnerung) und die zu einer Aufhebung des Zeitempfindens beim Leser führt. Einziger verbindlicher zeitlicher Anhaltspunkt sind die Filme, die mit ihrem Produktionsjahr gekennzeichnet sind.

Oates‘ Roman ist zwar in große, chronologisch angeordnete Erzählabschnitte gegliedert, doch innerhalb dieser Blöcke wird die Chronologie der Geschehnisse nicht immer eingehalten. Auch variiert das Verhältnis zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit im Roman sehr stark. Manche Abschnitte in Norma Jeanes Leben werden in wenigen Sätzen zusammengefaßt, anderes wird zeitdeckend geschildert.

In Austers Roman verlangt die Rekonstruktion der unterschiedlichen Zeitebenen ebenfalls einen aufmerksamen Leser. Berichtet werden Ereignisse aus dem Leben des Filmschaffenden Hector Mann ab dem Jahr 1928. Zimmer erzählt von seinem Leben und seiner Bekanntschaft mit Alma um das Jahr 1988 rückblickend aus der Erzählgegenwart etwa im Jahre 1999. Der Erzähler insistiert darauf, daß er zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Buches bereits tot ist. Wie im Rahmen der Untersuchung des *unreliable narrator* bei Auster gezeigt, thematisiert Zimmer seine fragwürdige Wahrnehmung von Raum und Zeit selbst immer wieder.

Eine weitere Gemeinsamkeit der Romane ist, daß klassische Gattungszuordnungen hier nicht mehr greifen. Das Thema ‚Filmsehender‘ scheint neuartige Gattungskombinationen zu begünstigen.

Der blaue Siphon ist eine Art autobiographischer Zeitreiseerzählung im Rahmen eines Textes über Filmsehen, wobei der fiktive erzählte Film sowohl zur inhaltlichen und formalen Begründung der Zeitreise dient als auch auf der reinen Inhaltsebene persönliche Erfahrungen des Erzählers spiegelt.

Au temps du fleuve Amour kann als interkultureller Entwicklungs- oder Initiationsroman im Rahmen eines Filmsehenden-Romans beschrieben werden. Die interkulturelle Komponente kommt einzig durch die erzählten existierenden Filme im Roman zum Tragen.

Der Kinoerzähler ist ein (auto-)biographischer Künstlerroman im Rahmen eines Filmschaffenden-, aber auch eines Filmsehenden-Romans. Die Diskussion der Begriffe ‚Kunst‘ und ‚Künstler‘ ergibt sich einzig durch die erwähnten/erzählten existierenden Filme und das Filmschaffen des Kinoerzählers.

Blonde erzählt in Form eines Entwicklungsroman die Geschichte einer Filmsehenden, die zur Filmschaffenden wird. Die Abschnitte des Romans über die Filmschaffende entsprechen den Gattungsmerkmalen einer *Hollywood novel* mit dem Schwerpunkt Künstlerthematik. Erzählte und erwähnte Filme werden im ersten Teil des Romans durch ihre Sozialisationsfunktion zum Ausgangspunkt der Entwicklung Norma Jeanes zu Marilyn Monroe.

Bei *The Book of Illusions* handelt es sich um eine Kombination aus einem psychologischen Roman über einen Filmsehenden und einer *Hollywood novel* über einen Filmschaffenden mit dem Schwerpunkt Künstlerthematik. Auch hier wird ein Filmerlebnis zum Katalysator der Handlung bzw. der erzählte fiktive Film am Ende des Romans dient durch seine überdeutlichen Parallelen zur Romanhandlung der Neubeurteilung der gesamten Erzählung.

Allgemein lassen sich nun folgende gemeinsame Themen der untersuchten Texte zusammenfassen: Zentral sind die Bereiche „Individuum und Gesellschaft“ – oftmals verbunden mit Gesellschaftskritik – und „Künstler und Kunst“ – mehr oder minder zentral in allen Beispielen dadurch gegeben, daß in jedem der analysierten Texte Künstlerfiguren auftauchen.

Das wichtigste gemeinsame Thema möchte ich „der Filmsehende als Suchender“ benennen. Alle filmsehenden Figuren der Analysebeispiele empfinden ihr Leben vor dem Filmerlebnis als defizitär, wenn auch aus unterschiedlichen Gründen. Bei Widmer leidet der Erzähler an der Unausweichlichkeit von individuellem Verlust durch Tod und allgemeinem Leid durch Krieg. Bei Makine sind die vaterlosen Protagonisten auf der Suche nach einem Vorbild, zugleich empfinden sie die Ausweglosigkeit ihres Lebens in Sibirien, das für sie keine erstrebenswerte Zukunft bereit hält. Bei Hofmann wird die Situation vor dem Filmsehnen/Filmschaffen am wenigsten thematisiert. Es wird aber deutlich, daß sich der Kinoerzähler ohne Film der Bedeutungslosigkeit der eigenen Existenz bewußt wird, daß er nicht die Anerkennung durch andere finden kann, die er so dringend braucht. Bei Oates ist die junge Filmsehende ohne familiären Rückhalt, v. a. die Abwesenheit des Vaters beschäftigt sie. Sie ist auf der Suche nach weiblichen Identifikationsfiguren, da sie sich (mehr oder minder unbewußt) durch normkonformes Verhalten Liebe und Anerkennung verspricht. Bei Auster geht dem Filmerlebnis der Verlust der Familie, der für David Zimmer mit dem Verlust des Lebenswillens gleichzusetzen ist, voraus.

Wird Film also in diesen Texten durchweg als ein positiver Helfer bei der Überwindung individueller Krisen gezeigt? Ja und Nein. Die Figuren selbst nehmen durchweg eine positive Haltung gegenüber dem Film ein, dabei spielt es keine Rolle, ob es sich um fiktive oder existierende Filme handelt. Filmsehende betonen die guten Auswirkungen ihrer Filmerlebnisse, obwohl insbesondere in

den multiperspektivischen Texten auch negative Folgen des Filmsehens thematisiert werden. So entsteht ein ambivalentes Bild der Wirkungen des Filmerlebnisses, oft auch des Filmsehenden, dessen Bewertung letztlich dem Leser überlassen wird.

Bei Widmer ermöglicht es Film dem erwachsenen Erzähler einerseits, neuen Lebensmut zu fassen und innerfamiliäre Konflikte zu lösen. Im Fall seines kindlichen Alter ego trägt der Film zu einem Schritt in Richtung Erwachsenwerden bei. Andererseits ist das Filmerlebnis für den erwachsenen Erzähler mit einer gewissen Ernüchterung verbunden, da ihm in der Vergangenheit endgültig klar wird, daß er selbst als Zeitreisender die Welt nicht ändern kann, daß er v. a. dem Tod nichts entgegenzusetzen hat. Für das kindliche Alter ego ist das Filmerlebnis mit Angst und Schrecken verbunden. Nach dem Verlassen des Kino- saals sieht er sich einsam in eine ihm unbekannte Welt geworfen, in der er sich erst nach und nach zurechtfinden lernt.

Bei Makine haben Film und Filmstar eine Sozialisationsfunktion. Die Sozialisation erfolgt aber nicht ins heimische Umfeld, sondern in einen fiktiven Westen. Da der Westen in starkem Kontrast zur Wirklichkeit der Filmsehenden steht, wird bei ihnen eine Sehnsucht nach dieser anderen Welt geweckt, was letztlich zum Aufbruch der Protagonisten Richtung Westeuropa führt. Die Figuren nehmen damit zwar ihr Leben selbst in die Hand, werden letzten Endes aber heimatlos. Die durch das Filmerlebnis ausgelöste Heimatlosigkeit wird vom Erzähler nicht mit Verbitterung beurteilt. Für das Überwiegen der positiven Folgen des Filmsehens sprechen außerdem die durch die gesehenen Filme geweckten künstlerischen Ambitionen der Filmsehenden.

Besonders deutlich wird die ambivalente Sicht auf die Folgen des Filmsehens bei Hofmann. Das Künstlertum des Kinoerzählers ist ohne Film nicht möglich, gleichzeitig ist Film für ihn seine Rückzugsmöglichkeit aus dem bedrückenden Alltag. Das Filmerleben bewirkt aber keine Veränderungen in seinem Leben, vielmehr verstärkt es die selbstgewählte Isolation des Kinoerzählers. Glücklich ist er nur, wenn er an der Welt des Films partizipieren kann, sei es als Filmschaffender oder als Filmsehender. Durch die oben bereits angesprochene Stimmenvielfalt in *Der Kinoerzähler* ist es schwierig, die Hauptfigur in ihrem Filmsehen und Filmschaffen zu beurteilen, da selbst die Sicht des Enkels, der seinen Großvater liebt, ambivalent bleibt.

Bei Oates erfährt die Filmsehende eine Sozialisation durch die filmisch vermittelten Frauenbilder. Indem sie ihr Wissen um das Auftreten von weiblichen Filmstars nutzt, scheint sie als Filmschaffende sogar ihr Ziel zu erreichen, endlich anerkannt und geliebt zu sein. Ihre Wandlung von Norma Jeane zu Marilyn Monroe verstärkt aber ihre Isolation und das Gefühl, weder als Künstlerin noch als Mensch geachtet und akzeptiert zu werden. Das Kunstprodukt Marilyn Monroe ist erfolgreich und wird die Zeiten überdauern, die Frau hinter der Fas-

sade, die Filmsehende Norma Jeane scheitert. Obwohl sie immer wieder von sich behauptet, glücklich zu sein, entsteht durch die Vielstimmigkeit des Romans ein anderer Eindruck.

Für Austers Protagonisten David Zimmer ergibt sich nach dem Filmerlebnis eines alten Hector-Mann-Films zunächst eine Aufgabe, die es ihm ermöglicht, trotz des Verlusts seiner Familie weiterzuleben. Sein Filmsehen in den Filmarchiven der Welt und das sich darin anschließende Verschriftlichen seiner Filmerlebnisse unterstützt aber seine selbstgewählte Isolation. Erst Jahre später wird er zu einem ‚normalen‘ Leben zurückkehren können.

Filmsehen wird in den oben behandelten Romanen als individuelles Erleben mit individuellen Folgen je nach Eigenschaften und Lebensbedingungen der filmsehenden Figur gezeigt. Film vermittelt in den Romanen Normen und Werte eines erfüllten Lebens, dazu gehören auch z. B. bestimmte Geschlechtervorstellungen. Am wenigsten treffen diese Feststellungen allerdings auf die beiden Romane zu, die sich fiktiver Filme bedienen, *The Book of Illusions* und *Der blaue Siphon*.

Was ist also letztlich die Bedeutung des Filmsehenden-Themas für den Gegenwartsroman? Für die Inhaltsebene der Romane dürfte diese Frage durch die Analysen bereits umfassend beantwortet sein. Was bleibt, ist die Frage nach Auswirkungen für die Art der Darstellung des Erzählten. Zu Anfang dieses letzten Kapitels habe ich bereits auf Besonderheiten der Erzählung und des Erzählers in den Beispieltextrnen in Form der Aufhebung der Chronologie und der Komplexität der Erzählsituation hingewiesen. Lassen sich diese Besonderheiten aus der Wahl des Filmsehens als Thema erklären? Zumindest teilweise. In Kapitel 5 wurde abgehoben auf die veränderte Weltwahrnehmung des Filmsehenden. An folgende Eigenschaften des fiktionalen Films sei hier noch einmal erinnert:

Die Filmwahrnehmung verstärkt die Einsicht in die Zeichenhaftigkeit der Welterfahrung. Der Filmsehende kennt die Notwendigkeit, eine Welt in seinem Kopf aus vielen Einzelszenen oder gar Einzelbildern zusammenzusetzen. Macht man sich diese Bruchstückhaftigkeit der Filmwahrnehmung bewußt und überträgt sie auf unsere alltägliche Wahrnehmung, so führt sie zu einer Infragestellung von Wirklichkeit. So hinterfragt der Leser den filmsehenden Zimmer als *unreliable narrator*, dessen Wirklichkeit aus filmischen und literarischen Bildern zusammengesetzt ist und nur in seinem Kopf existiert.

Film vermittelt durch das direkte (nicht wie z. B. beim Lektüreprozeß zeichenvermittelte) Erleben von Bildern einen starken Wirklichkeitseindruck. Er weist damit Ähnlichkeiten zum Erleben eines Traums auf. Auch diese Eigenschaft des Films wird im Roman genutzt, um die Wirklichkeitswahrnehmung zu hinterfragen. Bei Widmer wird die Verknüpfung von Traum und Film durch die

Exposition explizit vorgenommen. Beide, Traum und Film werden zu einem Bild für Widmers Vorstellung von der Wirklichkeit als Leinwand, hinter der die wirkliche Wirklichkeit verborgen liegt.

Filmsehen verändert unser Raum- und Zeitempfinden. Im Film kann der Zuschauer gleichzeitig an mehreren Orten sein, er kann innerhalb weniger Sekunden große Zeitsprünge mitvollziehen. Dies ist sicherlich eine Erklärung für den ungewöhnlichen Umgang mit Raum und Zeit in Romanen wie *Blonde*, *Der blaue Siphon* oder auch auf der inhaltlichen Ebene in *Au temps du fleuve Amour*.

Im Film hat der Betrachter die Möglichkeit, das gezeigte Geschehen nicht nur aus der Perspektive eines unbeteiligten Zuschauers (wie im Theater) wahrzunehmen. Der Film arbeitet vielmehr mit ständigen Perspektivwechseln, die auch die Möglichkeit eröffnen, durch die Augen eines am Geschehen Beteiligten zu sehen. Der Multiperspektivismus ist, wie bereits gezeigt, in unterschiedlicher Ausprägung ein Merkmal vieler Filmsehenden-Romane.

Faßt man die Gemeinsamkeiten auf inhaltlicher und ästhetischer Ebene zusammen, wird deutlich, daß die Mehrdeutigkeit von Welterfahrung das zentrale Motiv aller Texte ist. Am deutlichsten wird dies in Austers *The Book of Illusions*, das mit seiner Einbindung des erzählten fiktiven Film „The Inner Life of Martin Frost“ einen Schritt weiter geht als die anderen Romane: Hier wird die Erfahrbarkeit von Welt an sich in Frage gestellt. Weder gibt es für die Figuren die Möglichkeit, die Welt zu erkennen, noch für den Leser. Dieser kann sich nicht sicher sein, ob Zimmer in unserem Sinne von Wahrnehmung die Wahrheit spricht. Erkenntnikritik und Fragen der Ontologie sind explizit Themen in Austers Roman, die extremste Position, die seine Romanfigur Zimmer vielleicht am besten erklären würde, wird aber nicht erwähnt: Die des radikalen Konstruktivismus,⁴⁵⁰ der durchaus in der Tradition der bei Auster angesprochenen Philosophen (Descartes, Berkeley, Hume, Kant)⁴⁵¹ steht. Der radikale Konstruktivismus geht davon aus, daß erkennende und wahrnehmende Systeme wie der menschliche Organismus sich durch Geschlossenheit auszeichnen,

d. h. daß es sich bei der Wahrnehmung der ‚Außenwelt‘ tatsächlich um eine Projektion handelt. [...] Der physiologische Erkenntnisapparat interagiert nicht mit irgendeiner ‚Umwelt‘, aus der er ‚Reize‘ aufnähme, die es dann zu ‚verarbeiten‘ gelte. Vielmehr [...] interagiert das zentrale Nervensystem in allererster Linie mit sich selbst. Das Gehirn befaßt sich nahezu ausschließlich mit dem Gehirn. Gegenstände und Eigenschaften der

⁴⁵⁰ Vgl. *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Hrsg. v. Lorenz Engell [u. a.]. Stuttgart: DVA, 1999. Darin: Lorenz Engell: „Wahrnehmung. Zur Einführung“, S. 301-307 und Ernst von Glaserfeld: „Konstruktion der Wirklichkeit und des Begriffs der Objektivität“, S. 348-371.

⁴⁵¹ Vgl. Glaserfeld: „Konstruktion der Wirklichkeit“, S. 348 ff.

,Außenwelt‘ sind nicht mehr als Arbeitshypothesen, mit denen der Organismus seine Umwelt abtastet, aber nicht genauer als unbedingt nötig. Die Dinge um uns sind unsere Konstruktionen; nicht das Auge sieht, sondern das Gehirn konstruiert mithilfe des Auges eine optische Umwelt. Diese Konstruktionen sind die Wirklichkeit, solange sie funktionieren oder, wie Glaserfeld es formuliert, solange sie ,Viabilität⁴⁵² aufweisen.⁴⁵³

Und weiter:

Da eine feste, erkennbare, dinglich-reale Außenwirklichkeit als Substrat und vor allem Kontrollinstanz unseres Verhaltens entfällt, verbleibt, will man einem unvertretbaren Solipsismus entgehen, nur der Andere, also der andere wahrnehmende Organismus, das andere operativ geschlossene System, als verbindliche Grundlage des Handelns.⁴⁵⁴

Zimmers Beschreibungen seiner Wahrnehmungen und seines Handelns zeugen davon, daß er wahrnimmt, was ihn zum erfolgreichen Handeln befähigt, was viabel für ihn ist. Dies kann ihm aber eigentlich nicht zum Vorwurf gemacht werden, denn:

Wir müssen die Umwelt nie so sehen, wie sie ,in Wirklichkeit‘ ist (was wir ohnehin nicht können) [...]. Vom Gesichtspunkt des Handelnden ist es irrelevant, ob seine Vorstellungen von der Umwelt ein ,wahres‘ Bild der optischen Wirklichkeit darstellen – was er braucht, ist eine Vorstellung, die es ihm erlaubt, Zusammenstöße mit den Schranken der Wirklichkeit zu vermeiden und an sein Ziel zu kommen.⁴⁵⁵

Wahrnehmung und Erkenntnis sind somit konstruktive, nicht abbildende Tätigkeiten. In Austers Roman ist die Möglichkeit ausgeschlossen, zwischen subjektiven Hirngespinsten und der objektiven Erlebenswelt der Gemeinschaft zu unterscheiden, da Zimmer als weltabgewandter Außenseiter keine Kontakte zu anderen Menschen unterhält und er somit keine Zeugen anführen kann.

⁴⁵² Für Glaserfeld ist Viabilität (Gangbarkeit) ein zentraler Begriff: „etwas wird als viabel bezeichnet, solange es nicht mit etwaigen Beschränkungen oder Hindernissen in Konflikt gerät.“ (Ebd., S. 355) Er gebraucht zur Beschreibung seines Konzepts von Wahrnehmung das Bild vom blinden Wanderer im Wald, der beim wiederholten Durchwandern des Waldes ein Netz von Wegen in seinem Kopf aufbaut. Er weiß, wo er laufen kann. Über die Hindernisse (Wald, Bäume) weiß er hingegen nichts, was ein außenstehender Beobachter sehen könnte. „Das heißt, unsere Sinnesorgane ,melden‘ uns stets nur mehr oder minder hartes Anstoßen an ein Hindernis, vermitteln uns aber niemals Merkmale und Eigenschaften dessen, woran sie stoßen.“ (Ebd. S. 356)

⁴⁵³ Engell: „Wahrnehmung. Zur Einführung“, S. 305.

⁴⁵⁴ Ebd., S. 306.

⁴⁵⁵ Glaserfeld: „Konstruktion der Wirklichkeit“, S. 357.

Das verstärkte Auftreten filmsehender Figuren im Gegenwartsroman sowie der Erfolg dieser Romane beim Publikum deuten daraufhin, daß in diesen Romanen Themen und Probleme von allgemeiner Relevanz für unsere Zeit behandelt werden. Das zentrale Thema des Filmsehenden-Romans ist, wie hier gezeigt, die Mehrdeutigkeit von Welterfahrung bzw. ihre Unmöglichkeit.

12 Bibliographie

Film sehende, Filmschaffende und Film als Thema im Roman

Folgende Primärtexte liegen dieser Arbeit zugrunde (in Klammer angegeben ist das Jahr der Erstveröffentlichung):

- Adair, Gilbert: *The Holy Innocents*. London: Minerva, 1991 (1988).
- Adair, Gilbert: *The Dreamers*. London: Faber, 2003 (2003) [*The Dreamers* ist die überarbeitete Fassung von *The Holy Innocents* aus Anlaß der Verfilmung des Romans durch Bernardo Bertolucci 2002].
- Albers, Jürgen: *Hitler in Hollywood oder die Suche nach dem Idealscript*. Göttingen: Steidl, 2000 (1997).
- Auster, Paul: *The Book of Illusions*. London: Faber, 2002 (2002).
- Barker, Pat: *The Man Who Wasn't There*. New York: Picador USA, 2001 (1989).
- Bernheim, Emmanuèle: *Stallone*. Paris: Gallimard, 2004 (Collection Folio) (2002).
- Bowker, David: *From Stockport with Love*. London: Hodder and Stoughton, 1999 (1999).
- Bukowski, Charles: *Hollywood*. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1989 (1989).
- Boudjedra, Rachid: *Les 1001 années de la nostalgie*. Paris: Gallimard, 1988 (Collection Folio) (1979).
- Brown, Alan: *Audrey Hepburn's Neck*. New York: Simon & Schuster Inc., 1996 (1996).
- Coover, Robert: *A Night at the Movies or, You must remember this*. London: Paladin, 1989 (1987).
- Coover, Robert: *Ghost Town*. New York: Henry Holt & Company, 1998 (1998).
- Davies, Robertson: *Murther & Walking Spirits*. Toronto: Penguin, 1992 (1991).
- Didion, Joan: *Play It As It Lays*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001 (1970).
- Fitzgerald, F. Scott: *The Last Tycoon*. London: Penguin, 2001 (1940).
- Handke, Peter: *Der kurze Brief zum langen Abschied*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980 (1972).
- Härtling, Peter: *Hubert oder Die Rückkehr nach Casablanca*. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand, 1978 (1978).
- Hofmann, Gert: *Der Kinoerzähler*. München: dtv, 1995 (1990).

- Hotakainen, Kari: *Lieblingsszenen*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2001 (*Sydänkohtauksia eli kuinka tehtiin Kummisetä*, 1999).
- Isherwood, Christopher: *Prater Violet*. London: Methuen, 1984 (1946).
- Kotzwinkle, William: *The Exile*. London: Bodley Head, 1987 (1987).
- Lewitscharoff, Sibylle: *Montgomery*. Stuttgart, München: DVA, 2003 (2003).
- Llamazares, Julio: *Stummfilmszenen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998 (*Escenas de cine mudo*, 1994).
- Lodge, David: *The Picturegoers*. London: Penguin, 1993 (1960).
- Makine, Andreï: *Au temps du fleuve Amour*. Paris: Gallimard, 1999 (Collection Folio) (1994).
- Middendorf, Klaus: *Big Dablu*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998 (1998).
- Miñana, Juan: *Nachrichten aus der wirklichen Welt*. Berlin: Berlin Verlag, 2001 (*Noticias del mundo real*, 1999).
- Monénembo, Tierno: *Cinéma*. Paris: Editions du Seuil, 1997 (1997).
- Nova, Craig: *The Book of Dreams*. New York: Ticknor & Fields, 1994 (1994).
- Oates, Joyce Carol: *Blonde. A Novel*. New York: Ecco Harper Collins, 2001 (2000).
- Oe, Kenzaburo: *Tagame. Berlin – Tokyo*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2005 (*To rikaeko – Chenjiringu*, 2000).
- Pelletier, Chantal: *La Visite*. Paris: Balland, 2003 (2003).
- Percy, Walker: *The Moviegoer*. New York: Alfred A. Knopf, 1984 (1961).
- Percy, Walker: *Lancelot*. London: Grafton, 1988 (1977).
- Pirandello, Luigi: *Die Aufzeichnungen des Kameramanns Serafino Gubbio*. Berlin: Propyläen, 1997 (*Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, 1915).
- Puig, Manuel: *Der Kuß der Spinnenfrau*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1994 (*El beso de la mujer araña*, 1976).
- Puig, Manuel: *Verraten von Rita Hayworth*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986 (*La traición de Rita Hayworth*, 1968).
- Rushdie, Salman: *The Satanic Verses*. London: Vintage, 1998 (1988).
- Schulberg, Budd: *What Makes Sammy Run?* New York: Modern Library, 1952 (1941).
- Sobin, Gustaf: *In Pursuit of a Vanishing Star*. New York: W. W. Norton & Company, 2002 (2002).
- Sobin, Gustaf: *Venus Blue*. New York: Random House, 1991 (1991).
- Spark, Muriel: *Reality and Dreams*. London: Constable and Constable, 1996 (1996).

- Stead, C. K.: *Sister Hollywood*. London: William Collins and Co., 1989 (1989).
- Tharoor, Shashi: *Show Business*. New York: Arcade, 1992 (1991).
- Theobaldy, Jürgen: *Sonntags Kino*. Köln: Palmenpresse, 1992 (1978, durchgesehene Neuauflage 1992).
- Updike, John: *In the Beauty of the Lilies*. New York: Alfred A. Knopf, 1996 (1996).
- Vidal, Gore: *Myra Breckinridge*. Boston: Little, Brown and Company, 1968 (1968).
- Viel, Tanguy: *Cinéma*. Paris: Les Editions de Minuit, 1999 (1999).
- Volpi, Jorge: *Der Würgeengel*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2002 (*El temperamento melancólico*, 1996).
- Waugh, Evelyn: *The Loved One. An Anglo-American Tragedy*. Boston: Little, Brown and Company, 1948 (1948).
- West, Nathaniel: *The Day of the Locust & Miss Lonelyhearts*. New York: New Directions Paperbook, 1962 (1939.)
- Weyergans, François: *La Démence du Boxeur*. Paris: Editions Grasset & Fasquelle, 1992 (1992).
- Widmer, Urs: *Der blaue Siphon*. Zürich: Diogenes, 1994 (1992).
- Winter, Leon de: *Der Himmel von Hollywood*. Zürich: Diogenes, 2000 (*De Hemel van Hollywood*, 1997).

Anthologien zum Thema ‚Film(e) in der Literatur‘

- Baecque, Antoine de (Hg.): *Le Cinéma des écrivains*. Paris: Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1995.
- Das Kino im Kopf. Eine Anthologie*. Hrsg. v. Hans Stempel u. Martin Ripkens. Zürich: Arche, 1984.
- Prieur, Jérôme (Hg.): *Le Spectateur nocturne. Les Ecrivains au cinéma. Une Anthologie*. Paris: Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma, 1993.
- Shinder, Jason (Hg.): *Lights, Camera, Poetry! American Movie Poems. The First Hundred Years*. San Diego, New York, London: Harcourt Brace & Co., 1996.

Sonstige verwendete Primärliteratur:

- Auster, Paul: *Das Buch der Illusionen*. Reinbek: Rowohlt, 2002.
- Aymé, Marcel: „Le Romancier Martin.“ IN: Ders.: *Oeuvres romanesques complètes. Bd. 2*. Hrsg. v. Michel Lécureur Paris: Gallimard, 2000 (Bibliothèque de la Pléiade), S. 667-692.
- Buñuel, Luis: *Mein letzter Seufzer. Erinnerungen*. Königstein: Athenäum, 1983.

- Chandler, Raymond: „The Lady in the Lake.“ IN: Ders.: *Later Novels and Other Writings*. New York: Literary Classics of the United States, 1995, S. 1-200.
- Hawthorne, Nathaniel: „The Birth-Mark.“ IN: Ders.: *Tales and Sketches*. New York: Library of America, 1982, S. 764-780.
- Mann, Thomas: *Der Zauberberg*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1994.
- Melville, Herman: „Bartleby the Scrivener.“ IN: Ders.: *Billy Budd & Other Stories*. Ware: Wordsworth, 1998, S. 1-35.
- Nabokov, Vladimir: „The Assistant Producer.“ IN: Ders.: *Nabokov's Dozen. A Collection of Thirteen Stories*. New York: Books for Libraries Press, 1969, S. 75-93.
- Schulberg, Budd: „A Table at Cico's.“ IN: *Writing Los Angeles. A Literary Anthology*. Hrsg. v. David Ulin. New York: Library of America, 2002, S. 273-283.
- Schwartz, Delmore: „In Dreams Begin Responsibilities.“ IN: Ders.: *The World is a Wedding*. Norfolk: New Directions, 1948, S. 188-196.

Literaturkritik/Sekundärliteratur:

- Albersmeier, Franz-Josef: *Theater, Film, Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1992.
- Albersmeier, Franz-Josef: „Ramón Gómez de la Serna oder die avantgardistischen Ismen im Schlepptau des Kinos.“ IN: *Kino-(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Hrsg. v. Jochen Mecke u. Volker Roloff. Tübingen: Stauffenburg, 1999 (Siegener Forschungen zur romanischen Literatur- und Medienwissenschaft, Bd. 1), S. 187-202.
- Albersmeier, Franz-Josef: „Literatur und Film. Entwurf einer praxisorientierten Textsystematik.“ IN: Zima, Peter V. (Hg.): *Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1995, S. 235-268.
- Allrath, Gaby: „But why will you say that I am mad?“ Textuelle Signale für die Ermittlung von unreliable narration.“ IN: Ansgar Nünning (Hg.): *Unreliable narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaublich-würdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998, S. 59-79.
- Ames, Christopher: „Shakespeare's Grave: the British Fiction of Hollywood.“ IN: *Twentieth Century Literature* 47:3 (2001), S. 407-430.
- Argand, Catherine: „Rencontre avec Paul Auster.“ IN: *Lire Mai* 2002.
- Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Urs Widmer*. München: edition text + kritik, 1998 (text + kritik, Bd. 140).
- Auster, Paul/Cortanze, Gérard de: *Die Einsamkeit des Labyrinths*. Reinbek: Rowohlt, 1999.

- Bacarisse, Pamela: „Manuel Puig and the Uses of Culture.“ IN: *The Review of Contemporary Fiction* 11:3 (1991), S. 197-207.
- Baudry, Jean-Louis: „Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks.“ IN: *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Hrsg. v. Lorenz Engell [u. a.]. Stuttgart: DVA, 1999, S. 381-404.
- Berger, Wilhelm Richard: *Der träumende Held. Untersuchungen zum Traum in der Literatur*. Hrsg. v. Norbert Lennartz. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.
- Bertram, Thomas (Hg.): *Der Rote Korsar. Traumwelt Kino der fünfziger und sechziger Jahre*. Essen: Klartext, 1998.
- Black, Joel: „You Must Remember This?: The Intimate and the Obscene in Filmic Narrative.“ IN: *Yearbook of Comparative and General Literature* 40 (1992), S. 83-89.
- Bonora, Diane Christine: *The Hollywood Novel of the 1930's and 1940's*. State University of New York at Buffalo, Ph. D. Diss., 1983 (Mikrofilm).
- Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: Chicago University Press, 1983.
- Brecht, Bertolt: „Der Dreigroschenprozess.“ IN: Ders.: *Schriften zur Literatur und Kunst I (1920-1932)*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1967.
- Brodsky, Joseph: „Kriegsbeute. Mit ‚Tarzan‘ den Westen entdecken.“ IN: Verena Lueken (Hg.): *Kinoerzählungen*. München, Wien: Hanser, 1995 (Edition Akzente), S. 14-33.
- Brooker-Bowers, Nancy: *The Hollywood Novel and Other Novels about Film 1912-1982. Annotated Bibliography*. New York, London: Garland, 1985 (Garland reference library of the humanities, Bd. 463).
- Busch, Dagmar: „Unreliable narration aus narratologischer Sicht: Bausteine für ein erzähltheoretisches Analyseraster.“ IN: Ansgar Nünning (Hg.): *Unreliable narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaublichen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998, S. 41-58.
- Busnel, François: „L'entretien de François Busnel. Paul Auster: 'New York c'est le monde!“ IN: *L'Express* 02.05.2002, S. 68-71.
- Butler, Jeremy G.: „The Star System and Hollywood.“ IN: *The Oxford Guide to Film Studies*, Hrsg. v. John Hill und Pamela Church Gibson. Oxford: Oxford University Press, 1998. S. 342-353.
- Capovilla, Andrea: *Der lebendige Schatten. Film und Literatur bis 1938*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 1994 (Literatur in Geschichte, Geschichte in Literatur, Bd. 32).
- Chassay, Jean-François: „La Machine en mouvement: *A Night at the Movies* de Robert Coover.“ IN: *Etudes Littéraires* 28:2 (1995), S. 45-55.
- Chipman, Bruce L.: *Into America's Dream-Dump. A Postmodern Study of the Hollywood Novel*. Lanham, Maryland: University Press of America, 1999.

- Clerc, Jeanne-Marie: *Littérature et cinéma*. Paris: Nathan, 1993.
- Cohen, Keith (Hg.): *Writing in a Film Age. Essays by Contemporary Novelists*. Niwot: University Press of Colorado, 1991.
- Corbatta, Jorgelina: „Brief Encounter: An Interview with Manuel Puig.“ IN: *The Review of Contemporary Fiction* 11:3 (1991), S. 165-176.
- Diamond-Nigh, Lynne: *Robertson Davies. Life, Work, and Criticism*. Toronto: York Press, 1997.
- Dieckmann, Dorothea: „Spiel mir das Lied.“ IN: *Die Zeit* 07.03.2002 [Rezension zu Robert Coovers *Geisterstadt*].
- Dieterle, Bernhard: „Traumreflexion in Literatur und Film.“ IN: Ders. (Hg.): *Träumungen. Traumerzählungen in Film und Literatur*. St. Augustin: Gardez!-Verlag, 1998 (Filmstudien, Bd. 9), S. 183 ff.
- DeBellis, Jack: „2001: A Space Odyssey in *Rabbit Redux*.“ IN: *Literature-Film-Quarterly* 21:3 (1993), S. 209-217.
- Ders.: *The John Updike Encyclopedia*. Westport: Greenwood Press, 2000.
- Ecker, Hans-Peter: „Die fragile Zitadelle. Zur Reflexion medialer Vermittlung von Realität in Urs Widmers Erzählung *Der blaue Siphon*.“ IN: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 147 (1995), S. 1-22.
- Eckert, Roland/Winter, Rainer: *Mediengeschichte und kulturelle Differenzierung. Zur Entstehung und Funktion von Wahlnachbarschaften*. Opladen: Leske & Budrich, 1990.
- Edington, K.: „The Hollywood Novel: American Dream, Apocalyptic Vision.“ IN: *Literature-Film-Quarterly* 23:1 (1995), S. 63-67.
- Eggeling, Giulia: *Mediengeprägtes Erzählen. Aspekte der Medienästhetik in der französischen Prosa der achtziger und neunziger Jahre*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2003.
- Engel, Manfred: „Literatur-/Kulturgeschichte des Traumes.“ IN: Castein, Hanne/Görner, Rüdiger (Hg.): *Dream Images in German, Austrian and Swiss Literature and Culture*. München: Iudicium, 2002 (Publications of the Institute of Germanic Studies, University of London, Bd. 78), S. 13-31.
- Engell, Lorenz: „Wahrnehmung. Zur Einführung.“ IN: *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Hrsg. v. Lorenz Engell [u. a.]. Stuttgart: DVA, 1999, S. 301-307.
- Exil in den USA*. Hrsg. v. Eike Middell, Alfred Dreifuss u. Volker Frank. Frankfurt a. M.: Rödenberg, 1980.
- Ferrua, Pietro: „Nouvelles perspectives comparatistes. Le Ciné-roman; vers le ciné-roman et au-delà.“ IN: *Neohelicon* 17:2 (1990), S. 261-271.

- Freese, Peter: *Die Initiationsreise. Studien zum jugendlichen Helden im modernen amerikanischen Roman*. Neumünster: Wachholtz, 1971 (Kieler Beiträge zur Anglistik und Amerikanistik, Bd. 9).
- Freshney, Pamela: „*The Moviegoer and Lancelot*: The Movies as Literary Symbol.“ IN: *The Southern Review* 18:4 (1982), S. 718-727.
- Friedl, Bettina: „‘Vicarious Participation’. Hollywood in American Fiction.“ IN: Weber, Alfred/Friedl, Bettina (Hg.): *Film und Literatur in Amerika*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1988, S. 189-212.
- Gaube, Uwe: *Film und Traum. Zum präsentativen Symbolismus*. München: Fink, 1978.
- Gimferrer, Pere: „Annäherungen an Manuel Puig.“ IN: *Materialien zur lateinamerikanischen Literatur*. Hrsg. v. Mechthild Strausfeld. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, S. 295-311.
- Glesenapp, Jörn: „Jenseits des Rio Grande. Mythische Strukturen im US-amerikanischen Mexikowestern.“ IN: *Märkte, Medien, Vermittler. Zur interkulturellen Vernetzung von Literatur und Film*. Hrsg. v. Manfred Engelbert, Burkhard Pohl u. Udo Schöning. Göttingen: Wallenstein, 2001 (Göttinger Beiträge zur Nationalität, Internationalität und Intermedialität von Literatur und Film, Bd. 1), S. 355-386.
- Glasersfeld, Ernst von: „Konstruktion der Wirklichkeit und des Begriffs der Objektivität.“ IN: *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Hrsg. v. Lorenz Engell [u. a.]. Stuttgart: DVA, 1999, S. 348-371.
- Götsch, Dietmar: „Literatur als Darstellung medialer Vermittlungsprozesse. Internationale Filmmythen und Medienreflexion in Jan Kjærstads Roman *Homo falsus*.“ IN: *Märkte, Medien, Vermittler. Zur interkulturellen Vernetzung von Literatur und Film*. Hrsg. v. Manfred Engelbert, Burkhard Pohl u. Udo Schöning. Göttingen: Wallenstein, 2001 (Göttinger Beiträge zur Nationalität, Internationalität und Intermedialität von Literatur und Film, Bd. 1), S. 421-455.
- Goldstein, Laurence: *The American Poet at the Movies. A Critical History*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.
- Grabe, Eckhard: *Cinematologie & Poetologie. Kunstbetrachtungen im Hollywood-Roman*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1992 (Epistemata Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 91).
- Greve, Ludwig (Hg.): *Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm*. Ausstellungskatalog des Dt. Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach. München: Koesel, 1976.
- Grotzer, Peter: *Die zweite Geburt. Figuren des Jugendlichen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. 2 Bde. Zürich: Ammann, 1991.

- Grünzweig, Walter: „Die vergebliche Entrümmerung beschädigter Kinderköpfe: Nationalsozialismus in den Werken Gert Hofmanns.“ IN: *German Studies Review* 12:1 (1989), S. 55-67.
- Güttinger, Fritz (Hg.): *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*. Frankfurt a. M.: Deutsches Filmmuseum, 1984 (Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums Frankfurt).
- Gumprecht, Holger: „New Weimar“ unter Palmen. *Deutsche Schriftsteller im Exil in Los Angeles*. Berlin: Aufbau, 1998.
- Hardy, John Edward: *The Fiction of Walker Percy*. Urbana: University of Illinois Press, 1987.
- Harris, Thomas: „The Building of Popular Images. Grace Kelly and Marilyn Monroe.“ IN: *Stardom. Industry of Desire*. Hrsg. v. Christine Gledhill. London, New York: Routledge, 1991, S. 40-44.
- Heilbut, Anthony: *Kultur ohne Heimat. Deutsche Emigranten in den USA nach 1930*. Weinheim [u. a.]: Quadriga, 1987.
- Hickethier, Knut: *Einführung in die Medienwissenschaft*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2003.
- Hof, Renate: *Das Spiel des unreliable narrator. Aspekte unglaubwürdigen Erzählens im Werk von Vladimir Nabokov*. München: Fink, 1984.
- Ingenschay, Dieter: „Manuel Puig: 'El Beso De La Mujer Araña'“ IN: *Der hispano-amerikanische Roman. Bd. 2: Von Cortázar bis zur Gegenwart*. Hrsg. v. Volker Roloff u. Harald Wentzlaff-Eggebert. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1992, S. 193-204.
- James Joyce A to Z. *An Encyclopedic Guide to His Life and Work*. Hrsg. v. A. Nicholas Fargnoli u. Michael Patrick Gillespie. London: Bloomsbury, 1995.
- Jaretzky, Reinhold: „Die schnelle Verwandlung der Väter.“ IN: Siblewski, Klaus (Hg.): *Peter Härtling im Gespräch*. Frankfurt a. M.: Luchterhand, 1990, S. 84-105.
- Joris, Pierre: „Coover's Apoplectic Apocalypse or 'Purviews of Cunning Abstractions'“ IN: *Critique* 34:4 (1993), S. 220-231.
- Joshua, Essaka: *Pygmalion and Galathea. The History of a Narrative in English Literature*. Aldershot, Burlington: Ashgate, 2001.
- Kaes, Anton (Hg.): *Kino-Debatte. Texte zum Verständnis von Literatur und Film 1909-1929*. Tübingen: Niemeyer, 1978.
- Kaiserkern, Babette: *Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez und der Film. Kritische Untersuchungen zu Geschichte und Phänomenologie des Films in der Literatur*. Frankfurt a. M. [u. a.]: Lang, 1995 (Hispano-American, Bd. 10).
- Kasper, Karl-Heinz: „Die Russen und Europa. Der Fall des Schriftstellers Andrej Makine.“ IN: Steltner, Ulrich (Hg.): *Auf der Suche nach einer größeren Heimat...*

- Sprachwechsel/Kulturwechsel in der slawischen Welt.* Jena: Collegium Europaeum Jenense, 1999 (Schriften des Collegium Europaeum Jenense, Bd. 20), S. 51-61.
- Kino-(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur.* Hrsg. v. Jochen Mecke u. Volker Roloff. Tübingen: Stauffenburg, 1999 (Siegener Forschungen zur romanischen Literatur- und Medienwissenschaft, Bd. 1).
- Koebner, Thomas: „Der Film als neue Kunst. Reaktionen der literarischen Intelligenz.“ IN: *Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft*. Hrsg. v. Helmut Kreuzer. Heidelberg: Quelle und Meyer, 1977, S. 1-31.
- Kreutzer, Leo: *Literatur und Entwicklung. Studien zu einer Literatur der Ungleichzeitigkeit*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1989. [darin: „Kapitel IX. Der Kuß der Polymorphie. Manuel Puigs Roman *Der Kuß der Spinnenfrau*.“ S. 170 ff.]
- Kuhn, Reinhard: *Corruption in Paradise. The Child in Western Literature*. Hanover, London: University Press of New England, 1982.
- Lanser Snaider, Susan: *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- Lawson, Lewis A.: „Cinematography in *The Moviegoer*.“ IN: Braendlin, Hans P. (Hg.): *Ambiguities in Literature and Film*. Tallahassee: Florida State University Press, 1988, S. 42-49.
- Lehnert-Rodiek, Gertrud: *Zeitreisen. Untersuchungen zu einem Motiv der erzählenden Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Rheinbach-Merzbach: CMZ-Verlag, 1987 (Bonner Untersuchungen zur vergleichenden Literaturwissenschaft, Bd. 3).
- Löser, Philipp: *Mediensimulation als Schreibstrategie. Film, Mündlichkeit und Hypertext in postmoderner Literatur*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1999.
- Lohmeier, Anke-Marie: „Filmbedeutung.“ IN: *Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte*. Hrsg. v. Fotis Jannidis [u. a.] Berlin, New York: de Gruyter, 2003, S. 512-526 (Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie, Bd. 1).
- Lowry, Stephen/Korte, Helmut: *Der Filmstar. Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2000.
- Ludes, Peter: *Einführung in die Medienwissenschaft. Entwicklungen und Theorien*. Berlin: Schmidt, 2003².
- Lueken, Verena (Hg.): *Kinoerzählungen*. München, Wien: Hanser, 1995 (Edition Akzente).
- MacCabe, Colin: „On Impurity. The Dialectics of Cinema and Literature.“ IN: Murphet, Julian/Rainford, Lydia (Hg.): *Literature and Visual Technologies. Writing after Cinema*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003, S. 15-28.

- Magenau, Jörg: „Erziehung durch Hollywood.“ IN: *TAZ* 15.08.1998 [Rezension zu John Updikes *Gott und die Wilmots*].
- Martinez, Matias/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck, 2002³.
- Martinez-Bonati, Felix: *Fictive Discourse and the Structures of Literature. A Phenomenological Approach*. Ithaca, London: Cornell University Press, 1981.
- Mecke, Jochen/Roloff, Volker: „Intermedialität in Kino und Literatur der Romania.“ IN: *Kino-(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Hrsg. v. Jochen Mecke u. Volker Roloff. Tübingen: Stauffenburg, 1999 (Siegener Forschungen zur romanischen Literatur- und Medienwissenschaft, Bd. 1), S. 7-20.
- Mielczarek, Zygmunt: „Gedächtnis und Vorstellung. *Der blaue Siphon* von Urs Widmer.“ IN: *Nach den Zürcher Unruhen. Deutschsprachige Schweizer Literatur seit Anfang der achtziger Jahre. Konferenzbeiträge*. Hrsg. v. Zygmunt Mielczarek. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1996, S. 20-31.
- Monaco, James: *Film verstehen*. Reinbek: Rowohlt, 2001³.
- Moses, Gavriel: *The Nickel was for the Movies. Film in the Novel from Pirandello to Puig*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1995.
- Mulvey, Laura: „Visual Pleasure and Narrative Cinema.“ IN: Dies.: *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press, 1989, S. 14-26.
- Nischik, Reingard M.: „Das Bild in der Fiktion.‘ Film in Kurzprosatexten.“ IN: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 45:2 (1995), S. 131-155.
- Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.): *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1998.
- Nünning, Ansgar (Hg.): *Unreliable narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaublichwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Literatur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998.
- Nünning, Ansgar: „Unreliable narration zur Einführung. Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaublichwürdigen Erzählens.“ IN: Ansgar Nünning (Hg.): *Unreliable narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaublichwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998, S. 3-39.
- Paech, Anne/Paech Joachim: *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2000.
- Paech, Joachim: *Literatur und Film*. Stuttgart: Metzler, 1988.
- Paefgen, Elisabeth K.: „Kinobesuche. Uwe Johnsons Romane und ihre Beziehung zur Filmkunst. Entwurf eines Projekts.“ IN: *Johnson-Jahrbuch* 10 (2003), S. 159-172.

- Paver, Chloe E. M.: „Als Hitler und der Tonfilm kamen: Cinematic, Technological, and Historical Narratives in Gert Hofmann’s *Der Kinoerzähler*.“ IN: *The Modern Language Review* 97:3 (2002), S. 632-652.
- Prodolliet, Ernest: *Das Abenteuer Kino. Der Film im Schaffen von Hugo von Hofmannsthal, Thomas Mann und Alfred Döblin*. Freiburg [Schweiz]: Universitätsverlag, 1991.
- Quaresima, Leonardo: „Geil und gähnend‘. Der Schriftsteller als Filmzuschauer.“ IN: Schenk, Umbert (Hg.): *Erlebnisort Kino*. Marburg: Schüren, 2000, S. 55-67.
- Quinn, Anthony: „Sleight of hand.“ IN: *The Guardian* 28.09.2002 [Rezension zu Paul Austers *The Book of Illusions*]
- Raab, Josef: „From Intertextuality to Virtual Reality: Robert Coover’s *A Night at the Movies* and Neal Stephenson’s *Snow Crash*.“ IN: *Science, Technology, and the Humanities in Recent American Fiction*. Hrsg. v. Peter Freese u. Charles Harris. Essen: Blaue Eule, 2004, S. 238-260.
- Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen, Basel: Francke, 2002.
- Rajewsky, Irina O.: „Intermedialität ‚light?‘ Intermediale Bezüge und die ‚bloße Thematisierung‘ des Altermedialen.“ IN: *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft*. Hrsg. v. Roger Lüdeke u. Erika Greber. Göttingen: Wallstein, 2004 (Münchener Komparatistische Studien, Bd. 5), S. 27-77.
- Rimmon-Keenan, Shlomith: *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. London, New York: Methuen, 1983.
- Rombes Jr., Nicholas D.: „*The Satanic Verses* as a Cinematic Narrative.“ IN: *Literature-Film-Quarterly* 11:1 (1993), S. 47-53.
- Rushdie, Salman: „Weg aus Kansas.“ IN: *Cinema. Unabhängige Schweizer Filmzeitschrift* 38 (1992), S. 97-124.
- Rutz, Gerd-Peter: *Darstellungen von Film in literarischen Fiktionen der zwanziger und dreißiger Jahre*. Hamburg: LIT, 2000 (Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte, Bd. 8).
- Sarver, Stephanie: „Homer Simpson meets Frankenstein. Cinematic Influence in Nathaniel West’s *The Day of the Locust*.“ IN: *Literature-Film-Quarterly* 24:2 (1996), S. 217-222.
- Schede, Hans-Georg: *Gert Hofmann. Werkmonographie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999 (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 289).
- Scheidt, Dagmar: „Pero los sueños son metira, capitán. Pura mentora, como las películas.‘ Film und filmische Techniken in *Beltranebros* von Antonio Muñoz Molina.“ IN: *Kino-(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Hrsg. v. Jochen Mecke u. Volker Roloff. Tübingen: Stauffenburg, 1999 (Siegener Forschungen zur romanischen Literatur- und Medienwissenschaft, Bd. 1), S. 223-245.

- Schmeling, Manfred: *Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell*. Frankfurt a. M.: Athenäum, 1987.
- Schmidt, Christoph: „Gejagte Vorgänge voll Pracht und Nacktheit“: Eine unbekannte kinematographische Quelle zu Thomas Manns Roman „Der Zauberberg“ IN: *Wirkendes Wort* 38:1 (1988), S. 1-5.
- Schmitt, Claudia: „Sprache und Identität im interkulturellen Roman: P. Chamoiseau, M. Kundera und A. Makine.“ IN: *Sprache und Identität in frankophonen Kulturen. Frankreich Forum. Jahrbuch des Frankreichzentrums der Universität des Saarlandes. Bd. 4/2001-2002*. Hrsg. v. Manfred Schmeling u. Sandra Duhem. Opladen: Leske & Budrich, 2003, S. 173-193.
- Schmitz-Emans, Monika: „Der neue Pygmalion und das Konzept negativer Bildhauerei. Zu Varianten des Pygmalionstoffes in der modernen Literatur.“ IN: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 112:2 (1993), S. 161-187.
- Schneider, Irmela: „Filmwahrnehmung und Traum. Ein theoriegeschichtlicher Streifzug.“ IN: Dieterle, Bernhard (Hg.): *Träumungen. Traumerzählungen in Film und Literatur*. St. Augustin: Gardez!-Verlag, 1998 (Filmstudien, Bd. 9), S. 23-46.
- Schneider, Jost: *Einführung in die Roman-Analyse*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 2003.
- Schumacher, Heinz: „Jeder Mensch trägt ein Kino in seinem Kopf.“ Zu Gert Hofmanns Roman *Der Kinoerzähler*.“ IN: *Literatur für Leser* 14:4 (1991), S. 250-261.
- See, Carolyn Penelope: *The Hollywood Novel. An Historical and Critical Study*. University of California, Los Angeles, PH. D. Diss. 1963. (Mikrofilm)
- Simmons, Philip E.: „Toward the Postmodern Historical Imagination: Mass Culture in Walker Percy's *The Moviegoer* and Nicholson Baker's *The Mezzanine*.“ IN: *Contemporary Literature* 33:4 (1992), S. 601-624.
- Slide, Anthony: *The Hollywood Novel. A Critical Guide to over 1200 Works with Film-related Themes or Characters (1912 through 1994)*. Jefferson, North Carolina: McFarland, 1995.
- Spatz, Jonas: *Hollywood in Fiction. Some Versions of the American Myth*. The Hague: Mouton, 1969.
- Springer, John Parris: *Hollywood Fictions. The Dream Factory in American Popular Literature*. Norman: University of Oklahoma Press, 2000 (Oklahoma Project for Discourse and Theory, Bd. 19).
- Springer, John Parris: „This is a Riot You're in: Hollywood and American Mass Culture in Nathaniel West's *The Day of the Locust*.“ IN: *Literature-Film-Quarterly* 24:4 (1996), S. 439-444.
- Stacey, Jackie: „Feminine Fascinations. Forms of Identification in Star-Audience Relations.“ IN: *Stardom. Industry of Desire*. Hrsg. v. Christine Gledhill. London, New York: Routledge, 1991, S. 141-163.

- Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1979.
- Taylor, John Russel: *Fremde im Paradies. Emigranten in Hollywood 1930-1950*. Berlin: Siedler, 1984.
- Thelen, Udo: „Schreiben in einer anderen Sprache. Sprachauffassung und Sprach(en)verwendung bei Andrei Makine und Milan Kundera.“ IN: *Schreiben in einer anderen Sprache. Zur Internationalität romanischer Sprachen und Literaturen*. (Romanistisches Kolloquium XIII) Hrsg. v. Wolfgang Dahmen [u. a.] Tübingen: Narr, 2000 (Tübinger Beiträge zur Linguistik, Bd. 448), S. 275-291.
- Tschilschke, Christian von: *Roman und Film. Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde*. Tübingen: Narr, 2000 (Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft).
- Tschilschke, Christian von: „Ceci n'est pas un film.“ Die filmische Schreibweise im französischen Roman der Gegenwart.“ IN: *Kino-(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Hrsg. v. Jochen Mecke u. Volker Roloff. Tübingen: Stauffenburg, 1999 (Siegener Forschungen zur romanischen Literatur- und Medienwissenschaft, Bd. 1), S. 203-221.
- Tudor, Andrew: *Image and Influence. Studies in the Sociology of Film*. London: George Allen & Unwin, 1974.
- Ullrich, Volker: „Die Wundertüte des Schicksals.“ IN: *Die Zeit* 08.08.2002 [Rezension zu Paul Austers *Das Buch der Illusionen*].
- Updike, John: „Einsam im Matrosenanzug. Liebt mich, sagt Gene Kellys Musical *On the Town*.“ IN: Verena Lueken (Hg.): *Kinoerzählungen*. München, Wien: Hanser, 1995 (Edition Akzente), S. 42-50.
- Waine, Anthony: „Little Man, Big Man: Masculinity and Popular Culture in Peter Härtling's *Hubert oder die Rückkehr nach Casablanca*.“ IN: *Forum for Modern Language Studies* 37:3 (2001), S. 286-297.
- Weber, Alfred: „Film und Literatur in Amerika. Eine Einführung.“ IN: Weber, Alfred/Friedl, Bettina (Hg.): *Film und Literatur in Amerika*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1988, S. 1-19.
- Weiser, Claudia: *Pygmalion. Vom Künstler und Erzieher zum pathologischen Fall. Eine stoffgeschichtliche Untersuchung*. Frankfurt a. M. [u. a.]: Lang, 1998.
- Widmer, Urs: *Die sechste Puppe im Bauch der fünften Puppe im Bauch der vierten und andere Überlegungen zur Literatur. Grazer Poetikvorlesungen*. Zürich: Diogenes, 1995.
- Wuthenow, Ralph-Rainer: *Im Buch die Bücher oder Der Held als Leser*. Frankfurt a. M.: Europäische Verlagsanstalt, 1980.
- Wyllie, Barbara: *Nabokov at the Movies. Film Perspectives in Fiction*. Jefferson, NC: Mc Farland & Co., 2003.

Zamora, Lois Parkinson: „The Reader at the Movies: Semiotic Systems in Walker Percy's *The Moviegoer* and Manuel Puig's *La traición de Rita Hayworth*.“ IN: *The American Journal of Semiotics* 3:1 (1984), S. 50-67.

Zima, Peter V. (Hg.): *Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1995.

Zima, Peter V.: „Ästhetik, Wissenschaft und ‚wechselseitige Erhellung der Künste‘. Einleitung.“ IN: Zima, Peter V. (Hg.): *Literatur intermedial : Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1995, S. 1-28.

Lexika und Nachschlagewerke

Bellinger, Gerhard J.: *Knaurs großer Religionsführer*. München: Droemer-Knaur, 1992.

Beltz, Walter (Hg.): *Lexikon der letzten Dinge*. Augsburg: Pattloch, 1993.

Bulgakova, Oksana: „Film/filmisch.“ IN: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bden. Bd. 2 Dekadenz bis Grotesk*. Hrsg. v. Karlheinz Brack [u. a.]. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001, S. 429-462.

Daemmrich, Horst S. und Ingrid: *Themes & Motifs in Western Literature. A Handbook*. Tübingen: Francke, 1987.

„Eisler, Rudolf: Wörterbuch der philosophischen Begriffe.“ IN: *Geschichte der Philosophie. Darstellungen, Handbücher, Lexika*. CD-ROM. Digitale Bibliothek Band 3. Berlin: Directmedia, 1998.

„Eisler, Rudolf: Philosophenlexikon.“ IN: *Geschichte der Philosophie. Darstellungen, Handbücher, Lexika*. CD-ROM. Digitale Bibliothek Band 3. Berlin: Directmedia, 1998.

Encyclopaedia Britannica. CD-ROM. 2003 Deluxe Edition. London: Encyclopaedia Britannica Inc., 2003.

Hagener, Malte/Töteberg, Michael: *Film, an International Bibliography*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2002.

Hügel, Hans-Otto (Hg.): *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2003.

Katz, Ephraim: *The Macmillan International Film Encyclopedia 3nd Edition*. Revised by Fred Klein and Ronald Dean Nolan. London, Basingstoke: Macmillan, 1998.

„Kirchner, Friedrich/Michaelis, Carl: Wörterbuch der Philosophischen Grundbegriffe.“ IN: *Geschichte der Philosophie. Darstellungen, Handbücher, Lexika*. CD-ROM. Digitale Bibliothek Band 3. Berlin: Directmedia, 1998.

KLjG (Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur). Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. München: edition text & kritik, 1983 ff.

KLG (Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur). Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. München: edition text & kritik, 1978 ff.

Krusche, Dieter: *Reclams Filmführer*. Unter Mitarbeit von Jürgen Labenski und Josef Nagel. Stuttgart: Reclam, 2003¹².

Lexikon des internationalen Films. CD-ROM. Ausgabe 1999/2000. München: Sys-thema Verlag, 1999.

Merriam-Webster's Collegiate Dictionary from Encyclopædia Britannica 2003 Deluxe Edition CD-ROM. 1994-2002 Merriam-Webster, Inc.

The Oxford Guide to Film Studies. Hrsg. v. John Hill u. Pamela Church Gibson. Oxford: University Press, 1998.

Verwendete Internetquellen:

Allgemeines:

Perlentaucher. <http://www.perlentaucher.de>

Screentalk. <http://www.screentalk.org>

Literaturkritik. <http://www.literaturkritik.de>

Zu einzelnen Autoren:

Zu Paul Auster:

Failbetter.com (Fall/Winter 2002). Interview Paul Auster.

<http://www.failbetter.com/2002-4/AusterInterview.htm> (08.02.2005)

Zu Emmanuèle Bernheim:

Gallimard. Rencontre avec Emmanuèle Bernheim.

<http://www.gallimard.fr/catalog/Entetiens/01041891.htm> (13.01.2005)

Zu Andreï Makine:

Penguin Reading Guides. „Once upon the River Love.“ An Interview with Andreï Makine.

http://www.penguinputnam.com/static/rguides/us/once_upon_the_river_love.html (26.09.2002)

Zu Klaus Middendorf:

DeutschlandRadio-Online. Deutschlandfunk Büchermarkt (27.01.1999). Florian Felix Weyh: Klaus Middendorf „Big Dablju“.

<http://www.dradio.de/cgi-bin/es/neu-lit-buch/772.html> (22.07.2003)

Zu Joyce Carol Oates:

cnn.com. Book News (27.04.2000). Jamie Allen: Joyce Carol Oates knows what it's like to be „Blonde“.

<http://archives.cnn.com/2000/books/news/04/27/oates.blonde/> (08.02.2005)

Celestial Timepiece – A Joyce Carol Oates Home Page. Greg Johnson: Interview with Joyce Carol Oates on „Blonde“.

<http://www.usfca.edu/fac-staff/southerr/blonde.html> (08.02.2005)

Salon.com. Pam Rosenthal: Marilyn from within.

<http://www.salon.com/books/feature/2000/04/18/blonde> (08.02.2005)

Zu Gustaf Söbin:

W.W. Norton & Company – General Interest Books. Reading Group Guide „In Pursuit of a Vanishing Star“. From the Author.

<http://www.wwnorton.com/rgguides/inpursuit.htm> (17.07.2003)

Zu Shashi Tharoor:

Institute of International Studies, UC Berkeley. Conversations with History. Shashi Tharoor Interview.

<http://globetrotter.berkeley.edu/people/Tharoor/tharoor-con1.html>
(07.01.2005)

Zu John Updike:

Salon.com. Dwight Garner: „As close as you can get to the stars.“ The Salon Interview: John Updike.

<http://www.salon.com/08/features/updike.html> (16.08.2005)