



FILM UND BUCH

DAS MAGAZIN FÜR FILM- UND LITERATURANALYSE

EDITORIAL



Liebe Leserinnen, liebe Leser,

herzlich willkommen zur vierten Ausgabe von **Film und Buch**. 2012 war eindeutig das Jahr des K-Pop. Inzwischen dürften auch Leute diese Musikrichtung kennen, die sich noch nie mit Südkorea beschäftigt haben. Man könnte auch sagen "Psy machts möglich". Doch ohne das Video, wäre "Gangnam Style" nie zu einem globalen Hit geworden. Ein Grund für uns, südkoreanische Videoclips generell unter die Lupe zu nehmen.

Doch erfahren Sie in dieser Ausgabe nicht nur etwas über koreanische Popkultur. Wir widmen uns der Frage, wieso Fritz von Herzmanovsky-Orlando über das WC schreiben wollte, nehmen uns Fassbinders Kamera vor, untersuchen, aus welchem Grund es in Horrorfilmen immer um Türen geht, betrachten das Phänomen Buchblog und gehen den Spuren des Golem in Film und Literatur nach. Ein großes Dankeschön geht zudem wieder an Achim Schnurrer, der uns seinen Artikel über den österreichischen Autor Leo Perutz zur Verfügung stellte.

Wir wünschen Ihnen interessante und unterhaltsame Lesestunden!

Ihre Redaktion **Film und Buch**

P.S.: Inzwischen gibt es uns auch als Homepage und als Blog. Die Adressen finden Sie am Ende dieses Magazins.

Impressum

Herausgeber: Max Pechmann, Jung-Mee Seo; Email: filmundbuch@web.de.

Coverkonzept und gestalterische Beratung: Seohyun Moon; **Copyright des Coverfotos:** Star Empire Entertainment.

Mitarbeiter: Achim Schnurrer, Richard Albrecht, Sabine Schwientek, Alexander Pechmann, Jürgen Egelseer, Stefan Höltgen

Film und Buch ist ein unabhängiges Magazin und erscheint vierteljährlich als Ebook. Für unverlangt eingesandte Manuskripte, Fotos und Zeichnungen wird keine Haftung übernommen. Die mit Namen versehenen Artikel geben nicht unbedingt die Meinung der Redaktion wieder. Alle Text- und Bildbeiträge sind urheberrechtlich geschützt. Vervielfältigung und die Weitergabe als Ganzes bedarf der ausdrücklichen und schriftlichen Genehmigung des Herausgebers.

INHALT

Stefan Höltgen

It opens Doors.....4

Alexander Pechmann

Gedämpfte Trompeten.....12

Richard Albrecht

Fassbinders Kamera.....14

Sabine Schwientek

Der Golem.....20

Achim Schnurrer

Leo Perutz.....31

Jürgen Eglseer

Phänomen Buchblog.....50

**Max Pechmann/
Jung-Mee Seo**

Report to the Dancefloor -

Videoclips aus Korea.....53

**Rezensionen..9-11, 18-19,
48-49**

Stefan Höltingen

It opens Doors

Im Film werden Gegenstände zu Symbolen. Im Horrorgenre hat sich hierbei ein ganz spezielles Symbol herauskristallisiert: die Tür. Doch welche Bedeutung kommt ihr im Horrorfilm zu?



Alltagsgegenstände werden in Filmen oft dadurch, dass sie im Bild akzentuiert werden, mit einer Bedeutung aufgeladen, die ihnen in der außerfilmischen Welt auf den ersten Blick nicht unbedingt anhaftet, die (im Pierce'schen Sinne) symbolisch ist. Diese Symbolisierungsleistung geschieht ganz offensichtlich, indem solche Gegenstände in Nah-, Groß- oder Detailaufnahmen ins Bild geraten oder subtiler, indem sie sich als wiederkehrende Bild-Motive durch den filmischen Diskurs ziehen. Im Prinzip ähnelt der Film darin dem Traum, in welchem Nebensächlichkeiten des Alltags ebenfalls durch Verdichtung (die Verknüpfung mehrerer Aspekte zu einem einzigen) und Verschiebung (die Übertragung eines Themas auf ein anderes) zu einer herausragenden Bedeutung gelangen. Da die Nähe zwischen dem Horrorfilm und dem Alptraum in der Literatur immer wieder erwähnt wird, wäre es interessant, alltägliche Gegenstände, die in Horrorfilmen auftauchen, auch einmal auf ihre mögliche symbolische Bedeutung zu untersuchen. Eine wie auch immer geartete „Traumsymbolik“ kann da-

bei aber nicht das einzige Kriterium der Interpretation solcher Motive bleiben – vielmehr sollte die Art und Weise wie in ihr Dinge mit Bedeutungen aufgeladen werden auch auf andere Symboliken übertragen werden.



Der Eingang

Ein Motiv, das in seiner Alltäglichkeit kaum unauffälliger und in seiner filmischen Präsenz daher oft unbemerkt bleibt, ist die Tür. In wenigen Fällen wird die Tür zum Titel gebenden Gegenstand des Horrorfilms erhoben – etwa in Tibor Takács „The Gate“ (Kanada/USA 1987), in welchem zwei Jugendliche das Tor zur Unterwelt öffnen, aus dem dann Dämonen steigen. Zumeist bleibt die Tür im Titel ein Abstraktum, das für die räumliche Nähe oder prinzipielle Erreichbarkeit steht: „The Dead next Door“ (USA 1988) – ein Independent-Zombiefilm, der das Grauen der Fleisch fressenden Untoten „unter uns“ bzw. „nebenan“ ansiedelt oder Brownriggs „Don't open the Door!“ (USA 1975), der die Gefahr, in der seine Protagonistin schwebt, als sie in das Haus ihrer Großmutter zurückkehrt, durch den Titel vor-

ausdeuten will. (In einem früheren Film warnte der Regisseur bereits „Don't look in the Basement!“, USA 1973.) Die Tür wird in diesen Beispielen aus ihrer rein architektonischen Perspektive, oder in der damit in naher Verbindung stehenden „sprichwörtlichen“ Funktion betrachtet.

Als Motiv im Film selbst besitzen Türen jedoch stets eine Bedeutung, die jenseits ihrer bloß architektonischen Eigenschaften liegt. Thierry Kuntzel bemerkt hierzu: „Das Öffnen und Schließen von Türen sorgt für Interpunktionen im Film. [...] Die Tür als narratives Signal, Suspense-Anzeiger, dramatische Akzentuierung ist nicht zufällig zu Anfang und am Ende mit einer Auf- und Ablende verbunden.“ Die Tür öffnet also gleichsam Räume und Handlungseinheiten. Wie sehr das Öffnen und Schließen von Türen mit der Erwartung, dass „etwas“ geschieht, verbunden ist, lässt sich in Matthias Müllers Experimentalfilm „Home Stories“ (Deutschland 1990) erahnen. Müller schneidet aus verschiedenen Hollywood-Melodramen der 1950er Jahre Szenen aneinander, in denen Frauen aufwachen, aus dem Bett steigen, das Licht ein- und wieder ausschalten und Türen öffnen – unterlegt mit bedrohlich klingender Musik. Hinter den geöffneten Türen ist jedoch nichts zu sehen, beziehungsweise schneidet Müller wiederum nur zur nächsten Szene, in der eine andere Frau eine andere Tür öffnet und so weiter. Die Sequenzen werden durch die Inszenierung der Türen zugespitzt und dann unvermittelt abgebrochen, was uns als Zuschauer mit unserer (enttäuschten) Erwartungshaltung konfrontiert.



Einlass ins Grauen

Nun ist „Home Stories“ kein Horrorfilm – er macht aber deutlich, wie die Tür als narratives Element in Horrorfilmen funktioniert: Sie trennt zwei Handlungsräume voneinander – einen, in dem sich der unversehrte Protagonist befindet und einen, in dem sich die vermeintliche Bedrohung befindet. Die Tür als Membran fungiert einerseits zur Erzeugung von Thrill: Wird das, was hinter der Tür ist, in den Raum des Protagonisten eindringen und ihn bedrohen/vernichten? Andererseits kann sie Suspense erzeugen: wenn wir wissen, dass sich etwas hinter der Tür befindet, von dem der Protagonist nichts ahnt und durch das Öffnen der Tür in sein Verderben geht. Werden die Raumgrenzen durch die Kameraposition, etwa indem diese den Grundriss der Räume von oben zeigt, überwunden, so offenbart sich die Bedeutung der Tür als Element des Suspense. Eine verschlossene Tür suggeriert dem Protagonisten zunächst Sicherheit, indem sie den Raum, in dem er sich befindet, vom Raum, in dem sich das oder der „Andere“ befindet, trennt. Aus diesem Grund ist der Angriff des Monsters gegen die Tür stets auch ein Angriff gegen Sicherheitsfantasien und ein Zeichen für die konsequente, allgegenwärtige Bedrohung: Der Griff der Dämonen durch die Türfüllung in „Evil Dead“ (USA 1982), der Zombies durch die Kellertüren in „Dawn of the Dead“ (USA/Italien 1977) und die Haustür in „Night of the living Dead“ (USA 1968).

Aus der anderen Perspektive betrachtet verschließt die Tür einen Raum, in dem sich mysteriöses oder verbotenes befindet. Sie trennt die heile Welt vom heillosen Chaos hinter ihr. Jene Szene in Tobe Hoopers „The Texas Chainsaw Massacre“ (USA 1974), in der einer der Jugendlichen von Leatherface in das Schlachthaus gezerrt wird, dauert nur wenige Sekunden: Die Stahltür wird aufgerissen, das Opfer mit einem Hammer betäubt, in den Raum hineingezogen und die Tür wird wieder zu gerissen. Wenige Horrorfilme verfügen über eine ähnlich brachiale Szene, die über die Separation von Räumen und deren Überwindung das Thema des in die Welt hereinbrechenden Grauens so kongenial bebildert. Der moderne Horrorfilm lüftet mit seiner Bebilderungsmanie

das Geheimnis hinter der Tür. Blieb in klassischen Horrorfilmen der Raum jenseits unserer Welt oft vage, düster und ahnungsschwanger, so wird er uns seit den 1960er Jahren in seiner ganzen Grauenhaftigkeit vor Augen geführt. Für den Blick in das Reich des Todes tauscht der Zuschauer den Grusel der Ahnungslosigkeit mit dem Schock des Sehenmüssens. John Carpenters „Die Fürsten der Dunkelheit“ (USA 1987) bebildert diesen Tausch und Verlust der visuellen Unschuld, indem er zeigt/vergegenständlicht, was sich auf der anderen Seite befindet und bis dato nur Gegenstand von Mythen gewesen ist.



Die symbolische Öffnung

In Clive Barkers „Hellraiser“ (GB 1987) wird ein Zauberwürfel weiter gereicht, von dem es heißt, er öffne Türen. Diese Türen sind im Plot des Films gleich zweifach kodiert: Einerseits tun sich nach Benutzen des Würfels tatsächlich Risse in Wänden und Fußböden auf, durch die die Dämonen der Vorhölle in unsere Welt gelangen; andererseits sind die Türen hier aber auch Eingänge in die Welt der sexuellen Perversion. Die Dämonen in Lack und Leder, übersät mit Piercings und Wundmalen, sind nicht nur Folterknechte des Fegefeuers, sie sind – wie sie sich selbst nennen – auch „Botschafter des Schmerzes“. Die in „Hellraiser“ geöffneten Türen besitzen daher neben ihrer transitionalen (Raum überwindenden) auch eine transgressive („Moral überwindende“) Funktion – sie verbinden zwei Vorstellungswelten miteinander, die in der heteronormativen Welt des Nicht-Horrors durch ihren Gegensatz (gesund/krank, nor-

mal/verrückt, Lust/Schmerz...) zueinander bestimmt sind.

Am Deutlichsten wird diese Funktion in Filmen, in denen es um den Wahnsinn geht. „Der Wahnsinn bricht in die heile Welt“, heißt es sprichwörtlich und oft ist dieser Einbruch an das Motiv der Tür gekoppelt. In Stanley Kubricks „The Shining“ (USA/GB 1980) sehen wir gleich mehrere Türen, die auf diese Weise kodiert sind: Der Zimmertür zu Raum 217, hinter der sich „Unbeschreibliches“ abgespielt haben soll. Die Tür zum Vorratsraum, die letztlich durch ihr mysteriöses Geöffnetwerden nicht nur das Fantastische Element in den Film hinein-, sondern auch den Wahnsinn aus dem Raum herauslässt. Oder die Tür zur Wohnung der Familie Torrance durch die der verrückt gewordene Jack gegen Ende mit einer Axt einzudringen versucht (und es auch schafft). Das markanteste Bild aus „The Shining“ ist jenes, in dem Jack durch den soeben aufgehackten Spalt in der Tür schaut und seiner Frau zuruft „Wendy, I’m home!“ Die „Normalität“, die sie in der Wohnung zu hüten versucht hat, ist damit verschwunden, der Wahnsinn ist in Form ihres geisteskranken Mannes eingebrochen. Eine andere Szene, die dies illustriert, stammt aus dem Serienmörderfilm „Das Stumme Ungeheuer“ (USA 1982) mit Chuck Norris. Hier ist es ein Mann, der eigenmächtig sein Psychopharmakum abgesetzt hat und dadurch zur Raserei gelangt. Schon in den Anfangsszenen des Film sehen wir, wie er mit einer Axt die Tür zu einem Raum bearbeitet, in welchem sich seine Vermieterin verschanzt hat. Als sich ihm von hinten ein älterer Mann nähert, der ihn aufhalten will, dreht sich der Verrückte kurz um, schlägt dem Angreifer die Axt in den Schädel und setzt die Bearbeitung der Tür fort. Auch dies geschieht alles in Sekundenbruchteilen und lässt dem Zuschauer keine Zeit, das Geschehen zu verarbeiten – der Wahnsinn dringt im Horrorfilm unaufhaltsam und ohne Zeit zu verlieren in unsere Welt ein oder zerrt uns in die seine (wie in „The Texas Chainsaw Massacre“). Wir sind zu überrascht (das heißt: „Wir kommen zu spät.“) um uns dagegen zu schützen.



Der Verschluss

Sowohl in „Das Stumme Ungeheuer“ als auch in „The Shining“ bekommen die Türszenen jedoch auch noch eine zusätzliche Funktion, die die symbolische noch übersteigt. Das Faszinosum der Tür liegt in ihrer funktionalen Ähnlichkeit zur Filmblende. Bereits für den klassischen Horrorfilm ist auf die Doppeldeutigkeit Tür/Blende hingewiesen worden. Das Monster in James Whales „Frankenstein“ (USA 1931) steht plötzlich auf, als sein Erschaffer eine Falltür in der Decke über ihm öffnet und er von einem Sonnenstrahl „belichtet“ wird. Und Jahre zuvor ist es ebenso „das Licht der Welt“, das den Somnambulen Cesare in Robert Wienes „Das Kabinett des Doktor Caligari“ (Deutschland 1920), in Bewegung setzt und zu seinem Tun treibt. Solange der Deckel jener Kiste (des Sarges), in dem Cesare schläft, verschlossen ist, geschieht kein Unglück. Diese frühen Beispiele des Horrorfilms führen dem Zuschauer nicht nur die Selbstähnlichkeit zwischen ihrem Türen-Motiv und der Filmaufnahme vor, sondern gleichzeitig auch die dispositive Verfasstheit der Kinosituation überhaupt. Auch der Film „erwacht“ erst „zum Leben“, wenn die Leinwand belichtet wird. Zuvor ist er nur latent – nicht da und nicht abwesend.

Im modernen Horrorfilm wird diese Perspektive auf das Motiv der Tür an den bereits erwähnten visuellen Verlust der Unschuld des Zuschauers gekoppelt. Wiederum lassen sich zwei Szenen in den Horrorfilmen „Das Stumme Ungeheuer“ und „The Shining“ finden, die dies illustrieren. Der psychopathische Killer im

Chuck-Norris-Film versteckt sich in einer Szene hinter einer geöffneten Tür. Sein Opfer (eine junge Frau), das den Raum betritt sieht ihn nicht und ahnt also nichts von der Gefahr in die es sich begibt. (Nur wir wissen es, denn wir kennen die Konventionen des Genres.) Als die Frau dann im Raum steht, geschieht alles in Bruchteilen von Sekunden: Die Tür schließt sich und aus dem Hintergrund jagt der Killer nach vorn, greift der Frau ins Gesicht und schlägt sie mit dem Hinterkopf gegen die Wand. Nicht was passiert, sondern wie es inszeniert wird, ist hier das Besondere: Der Killer hält sich im unscharfen Hintergrund auf, bewegt sich nach vorn in den Focus-Bereich und reißt dann nicht nur den Kopf der Frau, sondern auch den Blick des Zuschauers mit sich: Die Kamera folgt dem Geschehen mit einer rasanten Fahrt nach vorn und es wirkt so, als sei es unser Blick, der den Kopf des Opfers gegen die Wand schlägt.



Der Einbruch des Blicks

Zwei Jahre zuvor hat Stanley Kubrick in „The Shining“ zusammen mit seinem Kameramann John Alcott (der bereits die sagenhaften Steadicam-Fahrten für den Film gedreht hatte) eine ganz ähnliche Szene realisiert. Wiederum ist es jene Sequenz, in der sich Jack durch die Wohnungstür zu seiner Familie durchhackt. Mit Unterbrechungen wird uns das Geschehen in drei Einstellungen vorgeführt. In der ersten Einstellung sehen wir Jacks Schläge in einem Reißschwenk, der der Bewegung der Axt folgt, jedoch zeitlich hinterher hängt. In der zweiten

Einstellung haben sich der Schlag Jacks und der Schwenk der Kamera synchronisiert. In der letzten schließlich eilt die Kamera der Bewegung der Axt voraus! In dieser kurzen Sequenz kulminiert die „Philosophie“ des modernen Horrorfilms, der seit Hitchcocks „Psycho“ (USA 1960) und Powells „Peeping Tom“ (GB 1960) stets vom Eindringen des Blicks in das Geheimnis/Private/Verbotene gehandelt hat. Kam der Zuschauerblick in der ersten „Shining“-Sequenz wie im klassischen Horrorfilm noch „zu spät“ und in der zweiten (oder in der Szene aus „Das Stumme Ungeheuer“) wie im modernen Horrorfilm „zugleich“, so deutet die dritte Einstellung darauf hin, wohin die Reise des Genres zwangsläufig gehen muss: Dahin, dass unser Blick immer schon dort sein will, wo die Kamera erst noch hingelangen muss.

Die Tür, durch die sich Jack in „The Shining“ hackt, wird zum Sinnbild für all die Barrieren, mit denen es der Filmzuschauer zu tun hat: die räumliche, die ihn im Kinosaal vom Raum im Film trennt (und die für das Problem des „Dabeiseins“ steht) und die zeitliche, die den Kinobesucher darauf hinweist, dass er immer schon „zu spät“ kommt, weil das, was er auf der Leinwand sieht, notwendig vergangen sein muss (ihn von der „Zeitzeugenschaft“ fernhält). Der Zuschauer hingegen will nicht nur live dabei sein, wenn etwas geschieht, sondern am besten schon vorher. Sein Blick will Zeuge der Umstände sein, die das Grauen auslösen – um es vielleicht zu verhindern, die Spannung aufzulösen oder einfach nur um den Überblick zu behalten. Die Tür zeigt ihm, dass dies unmöglich ist, dass er gezwungen ist, „zu spät“ zu kommen – im Gegensatz zum Film-Opfer, dass Linda Williams zufolge immer „zu früh“ erscheint: „[...] einige der gewalttätigsten und erschreckendsten Augenblicke des Horrorfilms entstehen dann, wenn das weibliche Opfer dem Psycho-Killer-Monster unerwartet begegnet, unvorbereitet – dies macht das besondere Gefühl der Spannung aus.“ Aus dieser Differenz baut sich das Filmerlebnis des Horrorfilms auf und es spiegelt sich am Motiv der Tür und ihren vielfältigen Funktionen im Genre.

Literatur:

- Linda Williams: Filmkörper – Geschlecht und Gerne. In: G. J. Lischka (Hg.): Symposium „Feminismus und Medien“. Bern: Benteli 1991, S. 249-278, hier: S. 272.
- Thierry Kuntzel: Die Filmarbeit, 2. In: montage/av, heft 8/1/1991, S. 24-84, hier: S. 24 und 29. (PDF)
- <http://belmondosfunkhundd.blogspot.com/2007/05/der-feind-im-inneren.html>

REZENSIONEN

Sach- und Fachliteratur über Horrorfilme gibt es en masse. Doch Texte oder Bücher, die sich speziell mit dem skandinavischen Horrorfilm auseinandersetzen, suchte man bisher vergeblich. Der an der Universität Göttingen tätige Geisteswissenschaftler Niels Penke hat es sich daher zur Aufgabe gemacht, diese filmhistorische und filmästhetische Lücke zu schließen. Als Herausgeber des Bandes „Der skandinavische Horrorfilm“ liefert er eine Sammlung von zwölf Artikeln ab, welche die unterschiedlichen Facetten des geographisch wie kulturell verorteten Genres untersuchen.

Die Artikel beschäftigen sich sowohl mit den historischen und kulturellen Hintergründen des Genres sowie deren künstlerische Umsetzung. Interessant hierbei ist, dass, wie Niels Penke schreibt, vor den 1990er Jahren Horrorfilme aus Skandinavien eher eine Seltenheit waren. Das bedeutet jedoch nicht, dass sie international nicht wahrgenommen wurden. So z.B. sind manche Filme Ingmar Bergmans teilweise dem Horrorgenre zuzuordnen. Speziell mit seinem Werk „Die Stunde des Wolfs“ setzt sich Matthias Teichert auseinander. Bergman beeinflusste u.a. Wes Craven, dessen 70er Jahre Skandalfilm „Last House on the Left“ ein Remake von Bergmans „Die Jungfrauenquelle“ ist. Erst ab dem neuen Jahrtausend kam es zu einer deutlichen Zunahme von Produktionen, welche diesem Genre zugeordnet werden können.

Nicht nur auf der Kinoleinwand suchen Zombies, Vampire und Psychopathen die Zuschauer heim, sondern auch zuhause auf dem Bildschirm. Lars von Triers Krankenhausserie „Geister“ beeinflusste nachfolgende Serien wie etwa Stephen Kings „Kingdom Hospital“ oder die südkoreanische Miniserie „Coma“. Das Krankenhaus als Spukhaus, mit diesem Thema beschäftigen sich ausführlich Andreas Jacke und Sophie Wenerscheid.

Das Thema Horrorfilm zieht unweigerlich das Thema Zensur mit sich. Hauke Seven macht sich in seinem Artikel über den Splatterfilm „Evil Ed“ (eine Satire auf das schwedische Zensurwesen) daran, die deutsche Zensuritis zu durchleuchten.

Vor allem aktuelle Untersuchungen des Horrorgenres kommen nicht umhin, sich mit dem Thema Remake auseinanderzusetzen. Diesem Bereich widmet sich Petra Schrackmann, die in ihrem Artikel die skandinavischen Horrorfilme mit ihren Hollywood-Remakes vergleicht.

Weitere Artikel setzen sich mit Rollenbildern im Film auseinander sowie mit gesellschaftskritischen Aspekten von Horrorfilmen. Auch Einzelanalysen wie zu „Antichrist“ sind in dem Band vertreten. Allen Artikel gemeinsam ist, dass sie gut geschrieben und zugleich überaus informativ sind, sodass die Texte nicht nur für eine begrenzte Fachgemeinde interessant und bereichernd sind, sondern auch für Leser, welche sich mit dem Thema Film außerhalb des akademischen Bereichs beschäftigen.

Insgesamt liefert die Sammlung einen sehr guten Überblick über die Ästhetik und die soziokulturellen Hintergründe des skandinavischen Horrorfilms. Damit ist der Band zugleich ein wesentlicher Beitrag zur aktuellen Transnational Cinema Theory, zu welcher es in Deutschland noch immer relativ wenig Literatur gibt, und lässt auch die Remakeforschung nicht unberührt. „Der skandinavische Horrorfilm“ ist ein Buch, das sowohl Leser anspricht, die sich kritisch mit dem Horrorgenre auseinandersetzen wollen, als auch Studenten und ausgebildete Akademiker der Kultur- und Filmwissenschaft, da es noch weitgehend unberührtes Terrain betritt und somit den Anreiz liefert, sich weiter mit diesem speziellen Genre auseinanderzusetzen.



Niels Penke (Hg.):

**Der skandinavische
Horrorfilm.**

**Kultur- und
ästhetikgeschichtliche
Perspektiven**

Transcript Verlag 2013,
316 Seiten, 32,80 Euro,
ISBN: 978-3-8376-2001-6



Stephen Rebello:
**Hitchcock und die
Geschichte von Psycho**
Heyne Verlag 2013,
412 Seiten, 9,99 €,
ISBN: 978-3-453-43726-5

Jeder, der diese Rezension liest, dürfte schon einmal den Film „Psycho“ gesehen haben oder mindestens den Titel kennen. In der Tat zählt Hitchcocks Meisterwerk zu den bekanntesten Filmen überhaupt. Doch aus welchem Grund? Wieso wird ein Low-Budget-Film, der noch dazu in die beiden Genres Thriller und Horror einzuordnen ist, nicht nur dermaßen erfolgreich, sondern zugleich wegweisend für alle nachfolgenden Filme?

Dieser Frage geht Drehbuchautor und Journalist Stephen Rebello in seinem Buch „Hitchcock und die Geschichte von Psycho“ nach. Um an die notwendigen Informationen zu gelangen, interviewte Rebello die Leute, die damals an dem Film mitgearbeitet haben.

So kommen neben den Darstellern auch die Mitarbeiter zu Wort, welche hinter den Kulissen tätig waren. Man muss hierbei erwähnen, dass Rebello die Interviews in den 80er Jahren durchführte und das Buch in den USA bereits 1989 erschienen ist. Das Buch wurde inzwischen unter dem Titel „Hitchcock“ verfilmt und dies erklärt, wieso Rebellos Reportage erst jetzt auf Deutsch erscheint. Rebello kreiert ein überaus lebendiges Bild der damaligen Produktionsbedingungen. Wenn man wissen möchte, auf welche Weise ein Regisseur zu seinen Ideen kommt, wie ein Drehbuch konzipiert, geschrieben und immer wieder verändert wird, wer sich für die damaligen Zensurbestimmungen interessiert und schließlich auch dafür, wie ein Film gedreht wird, der kommt bei diesem

Buch voll auf seine Kosten. Denn im Grunde genommen kann „Psycho“ als Beispiel für das Filmemachen überhaupt betrachtet werden. In diesem Sinne ist der Inhalt nicht nur unglaublich unterhaltsam, sondern zugleich überaus lehrreich.

Bis ins letzte Detail erfährt der Leser, auf welche Weise der Film nach und nach Gestalt annahm. Selbst Informationen über das Casting der Darsteller, über die Zusammenstellung der Kostüme sowie über das Kreieren von Mutter in ihrem Lehnstuhl fehlen nicht. Das Hauptkapitel beschäftigt sich natürlich mit der berühmten Duschszene. Rebello erzählt, vor welchen Schwierigkeiten die Drehleute standen und wie die Szene letztendlich gefilmt wurde. Vor allem aber erklärt er, was eigentlich das Originelle an der Szene war und aus welchem Grund sie bis heute so bedeutend ist.

Stephen Rebellos Reportage ist sowieso ein Muss für jeden Hitchcock-Fan. Aber auch Leser, welche sich für das Thema Film im Allgemeinen interessieren, finden hier jede Menge an interessanten Informationen. Das Buch ist sehr leicht und flüssig geschrieben. Im angenehmen Plauderton schildert der Autor die gesamte Geschichte von „Psycho“ und lässt dabei keine weiteren Fragen offen. Sehr zu empfehlen.

Fernsehserien haben längst ihr Image als schlecht gemachte Unterhaltung abgelegt. Aufwendig inszenierte TV-Serien erobern seit einiger Zeit die Bildschirme rund um den Globus. Egal ob es sich um Krankenhaus-, Familien- oder Krimiserien handelt, allen gemein ist, dass sie mit einer bisher noch nicht da gewesenen Qualität produziert werden. Qualität bedeutet hierbei, dass nicht nur die technische Produktion verbessert wird und teilweise derjenigen von Kinofilmen gleicht, sondern auch der Inhalt der jeweiligen Folgen eine soziale, kulturelle und ästhetische Tiefe erfährt. TV-Serien können nicht mehr auf eine saloppe Weise unter den Begriff „seichte Unterhaltung“ kategorisiert werden.

Der Erfolg dieser neuen Serien spricht für sich und ist nicht nur auf die USA und Europa beschränkt. Auch in Asien werden Serien wie „CSI“, „Dr. House“ oder „Lost“ mit Spannung verfolgt. Betrachtet man dies aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive, so bedeutet dies, dass der symbolische Inhalt des sog. Quality TV kulturübergreifend von Bedeutung ist und nachvollzogen werden kann. Die Serien erhalten einen transnationalen, sprich globalen Charakter. In unterschiedlichen Ländern bilden sich Fan-Kulturen zu der ein oder anderen Serie, welche durch gezielte Aktionen seitens der Produzenten unterstützt werden. Zwischen Serie und Rezipient entsteht eine Beziehung, welche vor allem durch Wiedererkennen und Vertrautheit geprägt ist und welche dazu führen kann, dass TV-Serien durch ihre regelmäßigen Sendetermine im Sinne von Berger und Luckmann Rückversicherungen auf die Alltagsrealität sind.

Das Buch „Transnationale Serienkultur“, das von den Medien- und Kulturwissenschaftlern Susanne Eichner, Lothar Mikos und Rainer Winter herausgegeben wurde, setzt sich gezielt mit dieser Thematik auseinander. In verschiedenen Artikeln renommierter Akademiker wird das Thema Quality TV analysiert. Robin Nelson geht z.B. auf die Geschichte des Phänomens Fernsehserie ein, Susanne Eichner untersucht, inwieweit man Serien mit dem Phänomen Blockbuster vergleichen kann und Rainer Winter vergleicht Serien mit dem Phänomen Kult-

film. Neben diesen hoch interessanten Analysen enthält der Band zudem theoretische Auseinandersetzungen, welche sich u. a. auf die unterschiedlichen narrativen Aspekte beziehen. Hierbei werden die Verwendungen von Split-Screens untersucht, Serien, deren Folgen jeweils abgeschlossene Geschichten präsentieren, und auf welche Weise sich moralische Bedenklichkeiten für Serien innovativ auswirken können. Dieses Thema wird in einem weiteren Artikel ausgeweitet, indem der Frage nachgegangen wird, wieso ausgerechnet eine unmoralische Hauptfigur bei den Rezipienten „gut ankommt“. Ein eigenes Kapitel beschäftigt sich mit südamerikanischen Telenovelas und ihrer transnationalen Bedeutung, in dem speziell eine kolumbianische Serie mit ihren europäischen Adaptionen verglichen wird. Überlegungen zur Fernseherschauerforschung schließen den Band ab.

Insgesamt setzt sich der Band „Transnationale Serienkultur“ äußerst detailliert mit den verschiedenen kulturellen, ästhetischen und technischen Aspekten auseinander. Die einzelnen Beiträge sind sehr gut geschrieben und liefern überaus interessante Informationen. Leider lässt der Band einen Artikel über die südkoreanischen Dramas vermissen, welchen eine nicht mindere transnationale Bedeutung zukommt. Dennoch ist das Buch ein wichtiger Beitrag zur aktuellen Fernsehforschung und dürfte sowohl bei Wissenschaftlern als auch bei Studierenden auf großes Interesse stoßen.



Susanne Eichner/Lothar Mikos/Rainer Winter(Hrsg.):
Transnationale Serienkultur.
 Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien.
 Springer Verlag 2013,
 419 Seiten, 44,99 €,
 ISBN: 978-3-531-17868-4

Alexander Pechmann Gedämpfte Trompeten

Das Klo als literarisches Thema? Auch das gibt es. Fritz von Herzmanovsky-Orlando hatte vor, darüber ein Theaterstück zu schreiben. Doch dabei ist es nicht geblieben.



Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde das moderne Klosett als große Errungenschaft der Zivilisation und Sanitärtechnik zum ersten Mal literarisch gewürdigt. Fritz von Herzmanovsky-Orlando schrieb 1914 an seinen Freund, den surrealistischen Grafiker Alfred Kubin: „Pissoire, Aborte und Nachttöpfe sind Brennpunkte des occulteren Sinnenlebens.“

Was auch immer Herzmanovsky-Orlando mit „occulteren Sinnenleben“ gemeint haben mag, er bereitete zu diesem Thema ein Volksstück in drei Akten vor, von dem uns leider nur ein Fragment erhalten blieb: „Der Sturz in den Orcus“. Aufhänger des Stücks ist die Einführung des neuartigen Sturzklosetts, Fabrikat „Wilson“, in der österreichischen Provinz und die allgemeine Abneigung konservativer Dorfbewohner gegenüber dem modernen WC. Im Mittelpunkt der Ereignisse steht jedoch das althergebrachte und von den Urvätern ererbte Plumpsklo, eine reichlich morsche „Verdauungskommode“ über einer tiefen Grube, deren Benutzung anscheinend mit allerlei Gefahren verbunden war.

Als der Hausvater, der zuvor über die neumodische Einführung des Wasserklosetts schimpfte, bei Benutzung der traditionellen Vorrichtung einbricht und in die Grube stürzt, kommt es zu allerlei komödiantischen und tragischen Verwicklungen, bis er zum Happy End von der Feuerwehr gerettet wird.

Eine Variation dieser Geschichte sollte in der Posse „Gedämpfte Trompeten“ verarbeitet werden. Hier bestellt Ulrike, die bezaubernde Nichte des griesgrämigen Alois, einen WC-Vertreter ins Haus. Dieser verliebt sich in Ulrike, doch Alois ist gegen die Verbindung. Wie Alois das neue WC heimlich ausprobieren will, entpuppt sich dieses als Roboter, der ihn mit Porzellanarmen packt und gefangenhält, bis er der Heirat seiner Nichte zustimmt.



Während diese spannenden Projekte Herzmanovsky-Orlandos nie fertiggestellt wurden, sind von dem kleinen Prosastück „Das Zugklosett Tschurtschenthaler“ zwei gleichermaßen spektakuläre Varianten erhalten geblieben. Es handelt sich um den seltenen Versuch, in einem Text die Perspektive der Kloschüssel zu berücksichtigen. Ich zitiere zunächst aus der hand-

schriftlichen Fassung (Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, 13.616, Fasz. 10, f. 1, 12v.): „Das Zugklosett ‚Tschurtschenthaler‘ war nun seit Wochen verstopft. Traurig blickte es drein, die Arme verschränkt, das Haupt mit der großen Schutzbrille traurig gesenkt. Niemand besucht den vereinsamten ‚Tschurtschenthaler‘, wie er in guten Tagen von zufriedengestellten Gönnern tituliert wurde. Kein ernster, würdiger Mann kam zu ernstem Tun; kein schäkerndes Mägdlein begaukelte es, um es mit raschem Tau zu erquicken. Auch Meister Igeltanz, der behördlich autorisierte Closetfachmann (der nebenbei die Closetpapiermarke ‚Igel‘ vertrieb), der als ehemaliger Taucher bei der Marine oft seinen Schlund untersucht hatte, kam nicht mit der heilenden Bürste, ihm die verlorene Lebens- und Berufsfreude wiederzugeben. Es schien als habe man ihn – Tschurtschenthaler – einfach verworfen!!!

Was konnte er dafür – so haderte Tschurtschenthaler oft mit sich selbst – dass Kirschkernzeit gewesen war!“

In der überarbeiteten Fassung ist es das Klosett selbst, das die Stimme erhebt: „Du lieber Himmel! Man ist ja ohnehin geduldig wie ein Lamm und noch dazu wie ein lahmes Lamm und schluckt so manches hinunter, die sonderbarsten Dinge, nicht die tägliche, of recht fragwürdige Kost! Der kurzröckige Backfisch schlüpft herein, verriegelt, sieht sich scheu um, zieht aus dem Busen einen Liebesbrief, liest ihn glühenden Auges – risch – rasch, zerissen ... ich schluck ihn, den papierenen Liebesseufzer ... manch Girren erstarb in meinem Mund ... dann wieder kommt ein ächzender Greis – nein, nicht zum Erleben ...“



Fritz Ritter von Herzmanovsky-Orlando (1877–1954) wurde erst spät als Meister des Phantastischen und Grotesken gewürdigt. Er hatte sich wegen gesundheitlicher Probleme bereits in jungen Jahren aus dem Berufsleben zurückgezogen und dem Studium allerlei obskurer esoterischer Lehren gewidmet, deren weltliche Ziele von der Vorhersage von Lottозahlen bis zur Erkundung biologischer Mutation mittels magischer Tanzrituale reichten. Aus dem literarischen Werk des Exzentrikers erschien zu Lebzeiten lediglich „Der Gaulschreck vom Rosennetz“ (1928), ein Buch voller absurder Einfälle und Anspielungen auf die Eigenheiten und Persönlichkeiten des alten Österreich. Die zahllosen anderen Texte – darunter weitere umfangreiche Romane, die in einem sonderbaren Land namens Tarockei (oder: Tarockanien) spielen und Dramen mit befremdlichen Titeln wie „Prinz Hamlet der Osterhase“ wurden erst in der posthumen Werkausgabe zugänglich.



Richard Albrecht

Fassbinders Kamera

oder warum, wann und wie

Rainer Werner Fassbinder (1945-1982) selbst die Kamera führte

Wer an Rainer Werner Fassbinder denkt, denkt als erstes an den Regisseur Fassbinder. Dies verdrängt jedoch die Tatsache, dass Fassbinder bei vielen seiner Filme auch hinter der Kamera stand.

„Schlafen kann ich wenn ich tot bin.“
(RWF)



Den ersten, grundlegenden Aspekt der Titelfrage/n kann ich nur ansprechen. Und nicht beantworten. Auch der bis heute kundigste Fassbinder-Biograph, Christian Brad Thomsen, bleibt hier beiläufig und erwähnt nur: nach dem auch kommerziell erfolgreichen Kinofilm "Die Ehe der Maria Braun" (1978). Thomsen wertet diesen Film als etwas „Einzigartiges im Werk Fassbinders.“ Es war zugleich der „letzte gemeinsame Film mit Kameramann Michael Ballhaus, und man spürt, daß die beiden sich allmählich verbraucht hatten.“ Und weiter: „Seine nächsten beiden Filme, *In einem Jahr mit 13 Monden* und *Die dritte Generation*, beschloß Fassbinder selbst zu filmen, um wieder ein ganz physisches, persönliches und stofflich herausforderndes Verhältnis zur Filmarbeit zu bekommen.“ (Thomsen 1993: 354/455)

Zu beiden folgenden Frageteilen kann ich - gesichertes - Material zusammenstellen und - anstatt weiterer - dem Fassbinder-Biographen folgen, der die Form Fassbinder'scher Kameraführung mehrfach anspricht. Das bedeutet: hier wird nur eine filmgeschichtliche Marginalie folgen. Nicht mehr. Freilich auch nicht weniger.

WANN

Die deutsch(sprachig)e Ausgabe von Thomsens Fassbinder-Buch enthält eine 1992 zusammengestellte Filmographie. Die dort verzeichneten 47 Fassbinder-Filme vom 8 mm Erstwerk "This Night" (1966) über WDR-produzierte Filme wie die fünfteilige Familienserie "Acht Stunden sind kein Tag" (1972, Kosten etwa 1,375 Millionen DM) oder die opulente vierzehnteilige Fernsehserie "Berlin Alexanderplatz" (1979/80, Kosten etwa 13 Millionen DM) bis zu Fassbinders letzter Filmarbeit, "Querelle" (1982, Kosten etwa 4,4 Millionen DM) enthalten die üblichen Listen zu Buch, Regie, Kamera, Schnitt, Ton, Musik, Bauten, Ausstattung, Kostüme, Maske, Assistenzen, Darstellern und Produktionsbeteiligten.

Dabei fällt erstens auf, daß der jeweils als „Franz Walsch“ ausgewiesene Fassbinder nicht nur in seinen Filmen der ersten Jahre wie in seinen erstbeiden „großen“, jeweils achtundachtzigminütigen, Kinofilmen "Liebe ist kälter als der Tod" (1969) und "Katzelmacher" (1969) selbst den Schnitt übernahm, sondern dies auch später praktizierte, zuletzt gemeinsam mit seiner letzten Lebensgefährtin Juliane Lorenz für die Kinofassung von "Bollwieser" (1976/77), bei "Despair – Reise ins Licht" (1977), "Die Ehe der Maria Braun" (1978), "Berlin Alexanderplatz" (1979/80), "Lilli Mar-

leen" (1980), "Theater in Trance" (1981) und "Querelle" (1982). Auffällig ist zweitens, daß Fassbinder einen seiner Filme nach 1969, "In einem Jahr mit 13 Monden" (1978), wieder allein schnitt. Speziell dieser Fassbinder-Film war drittens zugleich eines der beiden Werke, für die der technisch routinierte und marktlich durchgesetzte Filmemacher auch die Kameraführung allein übernahm. Der andere war "Die dritte Generation" (1978/79). Hier arbeitete Juliane Lorenz wieder als Cutterin mit.

Das heißt: "In einem Jahr mit dreizehn Monden" (1978), der Film zwischen der Fassbinder-Episode in "Deutschland im Herbst" (1977/78) und "Die dritte Generation" (1978/79), sollte besonders interessieren, genauer: wie arbeitete der Kameramann Fassbinder, der mit national wie international so bekannten professionellen Kameraleuten wie zunächst Dietrich Lohmann, sodann Michael Ballhaus und zuletzt Xaver Schwarzenberger gedreht hatte, selbständig an diesem Film, in dem er Produktion, Buch, Regie, Ausstattung, Kamera und Schnitt übernahm?



GRIM TALES

by Douglas Messerli

"I found Fassbinder's In a Year with 13 Moons such an overwhelmingly rich film that it is hard to know where to begin. Perhaps the somewhat occult explanation at the beginning of the film, despite the fact that Fassbinder seems to negate it throughout, will help to explain the contradictory realities the film presents."

Fassbinders "In einem Jahr mit 13 Monden" (1978, Länge 124 ´, Kosten etwa 700.000 DM) gilt nicht nur in Deutschland als sein „persönlichstes und radikalstes Werk“ (Töteberg 2002: 112). Sondern wurde noch gut drei Jahrzehnte später auch von Douglas Messerli, dem us-amerikanischen Editor des International Cinema Review, als „überwältigend reicher Film“ mit grimmig-unerbittlicher Geschichte vorgestellt.

WIE

Der 13-Monde-Film gilt als Fassbinders erschütterndstes Filmwerk, auch als Reaktion auf den Suizid seines damaligen Freundes und als seine eigene Rückkehr ins Leben. In einem Jahr mit 13 Monden erzählt melodramatisch die letzten fünf Lebenstage eines Transsexuellen in Frankfurt am Main in einer an die Welt von Schlachthöfen erinnernden Leidensgeschichte dieses „überflüssigen Stück“ Fleisches mit seiner Selbstkasteiung in Form einer Auto-kastration. Fassbinder variiert erneut sein Grundthema: entfremdete und deformierte, empathie- und liebesunfähige Figuren mit regressiven und infantilen, selbst- und fremdzerstörerisch wirkenden Verhaltensmustern (zitiert nach Töteberg 2002: 114): „Der Film ist eine Zumutung. Fassbinder erspart dem Zuschauer nichts: *Hau bloß ab, du blöde Kuh, sonst schlacht ich dich ab.*“

Werkgeschichtlich steht der 13-Monde-Film zwischen Fassbinders ersten erfolgreichen, auch kommerziellem Durchbruchfilm "Die Ehe der Maria Braun" (1978, Länge 120 ´, Kosten etwa 1,975 Millionen DM) und "Die dritte Generation" (1978/79, Länge 110 ´, Kosten etwa 800.000 DM). Zugleich waren dieser, den damaligen deutschen RAF-Terrorismus auf nihilistische Nullbotschaften zuspitzende, Film wie

der der 13-Monde die letztbeiden Filme, in denen Fassbinder jeweils selbst und allein die Kamera übernahm: die produktive Zusammenarbeit mit dem langjährigen Kameramann Michael Ballhaus, der dann in den USA arbeitete, endete mit Fassbinders erstem „deutschen Hollywoodfilm“ (Töteberg 2002: 116-121) "Die Ehe der Maria Braun". Dies war eine filmästhetische Zäsur, hatten beide doch nicht nur im WDR-Fernsehfilm "Martha" (1973, Länge 111', Kosten etwa 500.000) eine spezielle Kameraführung zur Überführung oder Transformation von motion [Bewegung] in emotion [Gefühl] erprobt, sondern in der filmischen Darstellungsform einer Begegnung (die volksmundig „Liebe auf den ersten Blick“ genannt wird) ihr Markenzeichen geschaffen: „Die Kamerafahrt, kombiniert mit einem Zoom, der so genannte Vertigo-Effekt, wurde zum Markenzeichen von Ballhaus, der mit Fassbinder vierzehn Filme drehte [und] dann nach Hollywood ging.“ (Töteberg 2002: 83; Ballhaus soll mehrfach für den Oscar nominiert worden sein und erhielt zuletzt 2012 den Deutschen Filmpreis für „herausragende Verdienste um den deutschen Film.“)



Fassbinders Biograph Thomsen wertet den „umstrittenen“ 13-Monde-Film als Erzählung von einem Transvestiten, der „nicht mehr weiterleben kann“ und dessen Tod doch nichts Anderes ist „als der letzte, verzweifelte Schrei nach einem anderen Leben.“ (Thomsen 1993: 331/332) Zugleich wird herausgearbeitet, daß Fassbinder, auch in autotherapeutischer Ab-

sicht, zahlreiche Rezeptionserwartungen dramaturgisch zerstört, hintertreibt und, ähnlich wie vor ihm nur einmal Jean-Luc Godard in "Die Karabinieri" (1963), „von seinen Tragödien ablenkt anstatt sie auszumalen.“ In diesem paradoxen Prinzip drückt Fassbinder „ein hohes Maß an emotionalem Engagement“ aus, indem „er gerade diesem Engagement entgegenarbeitet.“ (Thomsen 1993: 332; alle folgenden Zitate ebenda: 333-340).

Wie das cinematechnisch inszeniert wird hat Thomsen an zahlreichen Szenen veranschaulicht: insbesondere die kontrapunktische Gegenläufigkeit von Bild und Ton soll bewußt Rezeptionsirritationen schaffen und diffus werden, „weil wir weder dem Bild noch dem Ton unsere volle Aufmerksamkeit schenken.“ Ist nach diesem „provozierenden Prinzip“ der Rezeptionsverwirrung der 13-Monde-Film aufgebaut, so fehlt diesem Fassbinder-Film über „zerstörte Menschenschicksale“ auch jeder melodram-versöhnliche Schluß – nicht aber, wie Thomsen am „Monolog über Erwins Kindheit“ herausarbeitet, die gesellschaftliche Kritik als Kritik der Gesellschaft wenn es heißt: „Das macht keiner selbst, sein Leben kaputt. Das macht die Ordnung, die die Menschen für sich geschaffen haben.“

Mit seinen 13 Monden kommt Fassbinder an die Grenzen allen (film-) künstlerischen Realismus und nähert sich einer „surrealen Dimension: hinter dem Alltagsrealismus lauert der Vorhof der Hölle.“ Die verdeutlicht Thomsen am „Monolog über Erwins Kindheit“ als dem „ergreifendsten Text, den Fassbinder je geschrieben hat“: „auch dieser wird gegen seinen Wortlaut gefilmt: die Nonne spricht nicht zu beiden, die sie gebeten haben, Erwins Kindheitsgeschichte zu erzählen, sondern nur zu sich selbst. Sie läuft rastlos im Kreuzgang herum, völlig desinteressiert an ihren 'Zuhörern' ... Sie spricht mir monoton-teilnahmsloser Stimme, als läse sie irgendeinen beliebigen Buchtext vor, und ihre Stimme wird außerdem noch von einer musikalischen Begleitung zerstückelt, die ebenfalls eher zertreut als die Konzentration auf das Gesagte verstärkt. Und die Schnitte und Kamerabewegungen zwischen der Nonne und ihren 'Zuhörern' sind überdies

so apart, daß auch das Bild dem Bericht der Nonne entgegenarbeitet.“

Fassbinders Kameraführung ordnet sich wie sein späterer Zusammenschnitt dieses Zweistundenfilms seinem übergreifend-allgemeinen Anliegen als Autor, Regisseur und Produzent unter. Es bleibt wenig Eigenständigkeit. Die Kamera enthüllt in einer Schlüsselszene das „gnadenlose Spiegelbild“ des vor den Spiegel gezerrten Transvestiten „und sein/ihr Aussehen, das fette, leere Gesicht, das lahme Gesicht verhöhnt, sehen wie, die Zuschauer, etwas ganz anderes im Spiegel: einen zutiefst erschrockenen Menschen, der um Liebe fleht, so hilflos und gedemütigt, daß auf dieser Grundlage keine Liebe mehr möglich ist.“ Und in einer anderen Schlüsselszene nach dem Tod verstärkt die Kameraführung die Irritationsstrategie und trägt so zu einer paradoxen Wirksamkeit bei, die mir wie bewußt angestrebte gebrochen-erweiterte Meta-Identifikation durch Distanzierung von aller spontanen Einfach-Identifikation vorkommt:

„Die Kamera bleibt lange vor der Tür von Elviras Wohnung, ausgesperrt von Anton Saitz´ Leitwächter, während Saitz mit der Roten Zora auf dem Fußboden bumst und Elvira leblos auf dem Bett liegt. Und als die Tür endlich geöffnet wird, distanziert sich der Film noch immer von der konkreten Szene, indem auf der Tonspur ein langer Monolog präsentiert wird, den die noch lebende Elvira über frühere Selbstmordversuche hält, die als Klageruf einer Seele in höchster Not gemeint waren. Indem so wieder der Zusammenhang zwischen Bild und Ton gesprengt wird, das Bild von dem einen Selbstmord erwähnt und der Ton von einem anderen, erreicht Fassbinder nicht den Effekt, den man eigentlich erwartet: der Eindruck des Todes wird nicht verstärkt, sondern geschwächt, weil sich die Zuschauer noch immer nur schwer auf die beiden Handlungsabläufe konzentrieren können und daher beides nur halb miterleben.“

LITERATUR

Richard Albrecht

Mahler, Meinhof, Baader - waren ihre Kader. Subjektwissenschaftliches zur neo-terroristischen Ideologie; in: FORUM Wissenschaft, 29 (2012) 1: 52-55

-Von der Filmkamera über den Schwebestand zum Schwindelcharakter:
<http://filmundbuch.files.wordpress.com/2012/05/film-und-buch-1-20122.pdf>

-Mindfuck:

<http://filmundbuch.files.wordpress.com/2012/07/film-und-buch-2.pdf>

Douglas Messerli

Grim Tales; in: International Cinema Review, Los Angeles, August 18, 2010

<http://internationalcinemareview.blogspot.de/2010/09/rainer-werner-fassbinder-in-einen-jahr.html>

Hans Helmut Prinzler

Filme; in: Thomsen, Rainer Werner Fassbinder; deuts(sprachig)e Ausgabe 1993: 406-421

Michael Töteberg

Rainer Werner Fassbinder. Reinbek: Rowohlt, 2002 [rororo-rm 50458], 160 p.

Christian Brad Thomsen

Fassbinder, hans liv og film. Kopenhagen: Gyldendal, 1991, 409 p.

-Rainer Werner Fassbinder. Leben und Werk eines maßlosen Genies. Aus dem Dänischen von Ursula Schmalbruch. Hamburg: Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins, 1993, 427 p. [und 62 sw-Abbildungen]

-Fassbinder: Life and Work of a Provocative Genius. Translated by Martin Chalmers. London/Boston: Faber & Faber, 1997, X/358/16 p.; Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004, X/358 p.

Gerhard Zwerenz

Der langsame Tod des Rainer Werner Fassbinder. München: Schneekluth [Münchner Edition] 183 p.

-poetenladen-Beiträge über Rainer Werner Fassbinder(2008-2010):

<http://www.poetenladen.de/zwerenz-gerhard-sachsen32-fassbinder-totenfeier.htm>;

<http://www.poetenladen.de/zwerenz-gerhard-sachsen33-rainer-werner-fassbinder.htm>;

<http://www.poetenladen.de/zwerenz-gerhard-sachsen97-fassbinder.htm>; <http://www.poetenladen.de/zwerenz-gerhard-sachsen99-17-fassbinder-oper.htm>

REZENSIONEN

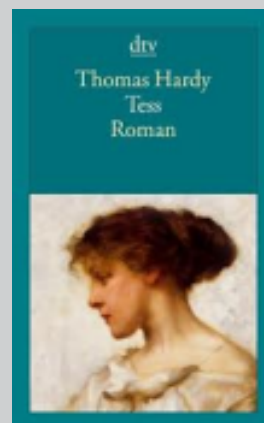
Als Thomas Hardys Roman „Tess of the d'Urbervilles“ 1891 erschien löste er einen Skandal aus. Vor allem männliche Leser betrachteten den Roman als einen Angriff auf die vorherrschenden Moralvorstellungen. Der Untertitel lautete „A pure Woman“ (eine reine Frau). Doch gerade an dieser Bezeichnung regten sich die damaligen Gemüter auf. Die Frage lautete, wie Hardy seine Heldin oder vielleicht besser Antiheldin nur als „rein“ bezeichnen kann, wenn sie doch vorehelichen Geschlechtsverkehr hat, ein uneheliches Kind gebiert und später einen Mann ermordet?

Tess Durbeyfield ist im Grunde genommen ein Opfer. Das Leben bei ihren Eltern in dem Dorf Marlott ändert sich praktisch von einer Sekunde auf die andere, als ihr Vater erfährt, dass er ein Nachfahre des ehemaligen Rittergeschlechts d'Urberville ist. Schnell versucht ihre Mutter, Mittel zu finden, um diese Erkenntnis finanziell auszunutzen. Tess wird kurzerhand in einen Nachbarort geschickt, wo angeblich weitere Nachfahren dieser Familie leben, welche jedoch im Gegensatz zu Tess' Familie Gutsbesitzer sind. Sie begegnet Alec d'Urberville, einem niederträchtigen Lebemann, der ihre Unerfahrenheit ausnutzt. Tess stürzt dadurch in eine tiefe Krise, aus der sie sich nur langsam erholt. Auf einem Bauernhof versucht sie als Milchmagd ihre Vergangenheit zu vergessen. Doch die Begegnung mit Angel Clare, der auf demselben Hof sein Wissen über landwirtschaftliche Methoden erweitern will, um später einmal einen eigenen Bauernhof zu führen, konfrontiert sie erneut mit ihrem „unmoralischen“ Erlebnis. Die Liebesbeziehung zwischen Tess und Angel wird durch einen weiteren Aspekt bedroht. Alec hat Tess aufgespürt und stellt ihr erneut nach.

Hardys Roman über eine Frau, deren Leben durch die patriarchalen Moralvorstellungen der viktorianischen Gesellschaft quasi zur Hölle gemacht wird, liest sich auch heute noch packend und ergreifend. Der Autor liefert dem Leser eine Fülle an lebendigen Charakteren, die man auch nach Beendigung des Buches nicht so schnell vergisst. Sensationell ist hier-

bei, wie Hardy im Laufe des Romans Tess' Charakter von einem unerfahrenen Mädchen zu einer geplagten Frau verändert. Während damalige (männliche) Leser Tess mit Verachtung gestraft haben, ist man heute dazu geneigt, mit der Figur Mitleid zu haben.

Hardy zeigt, dass Frauen in der damaligen Gesellschaft den Ansichten über Moral und Anstand, welche nicht von Frauen, sondern von Männern geprägt wurden, völlig ausgeliefert waren. Während für Männer moralische Regeln weniger streng ausgelegt wurden, waren Frauen auf der Stelle gebrandmarkt, wenn sie sich nicht an die herrschende Moral hielten. Diese zu Gunsten der Männer ausgelegten Bestimmungen prangert Hardy in „Tess“ entschieden an. Laut Dorothee Birke, welche das Nachwort zu dieser Ausgabe verfasst hat, soll Thomas Hardy von seinen weiblichen Lesern viele Dankesbriefe und Zustimmung erhalten haben. „Tess“ ist jedoch alles andere als eine trockene Abhandlung über Moralvorstellungen. Der Konflikt zwischen den unterschiedlichen Ansichten prägt vielmehr den Ablauf der Handlung sowie das Verhalten der Figuren. „Tess“ wird dadurch zu einem spannenden Roman über eine Frau, die nicht so leben darf wie sie möchte.



Thomas Hardy

Tess

Deutscher Taschenbuch

Verlag 2013,

585 Seiten, 9,90 Euro,

ISBN:

978-3-423-14188-8



Keigo Higashino:
Verdächtige Geliebte.
Klett Cotta 2013,
320 Seiten, 19,99 Euro,
ISBN:
978-3-608-93966-8

Kann ein Kriminalroman, bei dem der Täter bereits nach wenigen Seiten feststeht, spannend sein? Besonders wenn es darum geht, den Täter zu ermitteln?

Es kann. Das beweist der japanische Autor Keigo Higashino mit seinem Roman „Verdächtige Geliebte“. Darin erzählt Higashino die Geschichte der alleinerziehenden Mutter Yasuko, die zusammen mit ihrer Tochter in einer kleinen Wohnung lebt und tagsüber in einer Imbissbude arbeitet. Als ihr zu Gewalt neigender Ex-Mann sie in ihrer Wohnung aufsucht, bringt sie ihn in einer Art Affekthandlung um. Für den Mord gibt es einen Zeugen. Ishigami, ihren Nachbarn, von Beruf Mathematiklehrer. Doch statt Yasuko anzuzeigen, hilft er ihr, den Mord an ihrem Mann zu vertuschen. Der Grund, Ishigami ist in Yasuko heimlich verliebt. Währenddessen aber beginnt die Polizei in einem Mord, bei dem es um eine halb verbrannte Leiche geht, zu ermitteln. Die Spur führt sie zu Yasuko. Und nun beginnt es in der Tat spannend zu werden. Denn was darauf folgt ist ein erstklassiges Katz und Maus-Spiel, bei dem Ishigami immer wieder versucht, den Verdacht von Yasuko abzuwenden.

Ja, es gibt sie tatsächlich noch: gut geschriebene Bücher, die spannend und einfallsreich sind und sich dadurch dem derzeitigen Einheitsbrei, der in Sachen Thriller und Kriminalliteratur angeboten wird, bewusst entziehen.

Keigo Higashinos Roman ist klassisch und modern zugleich. Er erinnert entfernt an Patricia Highsmiths Meisterstücke, ist zugleich aber eine Kritik an der modernen japanischen Gesell-

schaft, welche noch immer geprägt ist von einem traditionellen Patriarchat, in welchem es Frauen schwer haben, ihre Rechte durchzusetzen. Dies macht Higashino am Fall Yasukos deutlich, welche weiterhin von ihrem ehemaligen Mann, den sie in einem Nachtclub kennen gelernt hat, terrorisiert wird. Rein rechtlich gesehen ist sie ihm schutzlos ausgeliefert, sodass ihre Tat nicht nur als Befreiungsschlag bewertet werden kann, sondern auch als einen deutlichen Angriff gegen die traditionellen Bestimmungen.

Zugleich aber ist „Verdächtige Geliebte“ ein Wettstreit zweier Superhirne, die versuchen, sich gegenseitig zu übertrumpfen. Denn Ishigamis Gegenspieler ist ein für die Polizei arbeitender Physiker namens Dr. Yukawa, dem dieser Fall von Anfang an seltsam vorkommt. Während Yukawa den erfolgreichen Wissenschaftler verkörpert, der hohes Ansehen genießt, erscheint Ishigami als das genaue Gegenteil, wirkt im gewissen Sinne beinahe schon kafkaesk. Die Gegenspieler verkörpern zugleich soziale Gegensätze, was den Roman nicht zu einem oberflächlichen Stück Unterhaltungsliteratur macht, sondern ihm eine interessante Tiefschichtigkeit verleiht.

Keigo Higashinos „Verdächtige Geliebte“ ist endlich einmal das, was man als einen gelungenen Roman bezeichnen kann. Die Lektüre macht unglaublichen Spaß und lässt den Leser ständig mit Yasuko mitfiebern. Unsere Empfehlung: lesen!

Sabine Schwientek

Der Golem - Von der Kabbala zur Popkultur

Der Golem ist eine jüdische Sagengestalt und Bestandteil der jüdischen Geheimlehre. Mit der Zeit aber fand er Einzug in die Phantastik und wurde Teil der Popkultur.



Der Sage nach soll es Lehm von unberührtem Land gewesen sein, aus dem ein Rabbiner den Golem formte, in Anlehnung an die Erschaffung Adams wie sie das Alte Testament beschreibt: „Und Gott der Herr machte den Menschen aus einem Erdenkloß, und er blies ihm ein den lebendigen Odem“.ⁱ In der alttestamentarischen Schrift findet sich auch die älteste bekannte literarische Erwähnung des Wortes *golem* (גולג): „Deine Augen sahen mich, da ich noch unbereitet war“ heißt es in Psalm 139, 16. Martin Luther übersetzte den Begriff mit ‚unbereitet‘, im hebräischen bedeutet er ‚formlose Masse‘ oder ‚Klumpen‘.

In der jüdischen Mythologie existieren zahlreiche Geschichten über Golem -Geschöpfe. Sie alle verbindet das Motiv der künstlichen Zeugung. Die größte Popularität genießen die Sagen vom Prager Golem und seinem Schöpfer Rabbi Jehuda Löw ben Bezalel (1512-1609). Gemäß der Legende schuf Rabbi Löw anno 1580 zusammen mit seinem Schwiegersohn Jizchak ben Simson und dem Leviten Jakob ben

Chajim Sasson den Golem. Die drei Männer stehen für die Elemente Feuer, Wasser und Luft. Ihr Zusammenwirken im Rahmen eines kabbalistischen Rituals erweckt das vierte Element, die Erde, zum Leben: „Sie formten aus Lehm die Gestalt eines Menschen in der Länge von drei Ellen mit allen Gliedern. Der Golem lag vor ihnen mit dem Antlitz gegen den Himmel. [...] Nun befahl Rabbi Löw dem Priester Jizchak sieben Rundgänge, von rechts beginnend, um den Lehmkörper zu machen, wobei er ihm die Zirufim, die Verschmelzung der Worte anvertraute, die er dabei zu sprechen hatte. Als das geschehen war, ward der Lehmkörper feuerrot. Und Rabbi Löw befahl dem Leviten Jakob ebenso viele Rundgänge, von rechts beginnend zu machen, bedeutete auch ihm die für sein Element bestimmten Zirufim. Als dieser seine Aufgabe beendet hatte, erlosch die Feuerröte, und es strömte Wasser in den Lehmkörper [...]. Nun machte Rabbi Löw selbst den Rundgang, legte dem Lehmkörper ein auf Pergament geschriebenes Schem in den Mund“.ⁱⁱ Mit Schem ist der Name Gottes gemeint, konkret die Worte: ‚Gott ist wahr‘. Abschließend sprachen die Männer die heilige Formel, die die tote Materie zum Leben erweckte. Diesem Motiv liegt die Theorie der praktischen Kabbala, der jüdischen Geheimlehre, zugrunde: „sie lehrt die Einheit von Symbol und Idee in der Natur, im Menschen und im Universum. Mit und auf die Symbole wirken, heißt auf die Ideen und die rein geistigen Wesen (Engel) wirken; das ist das Prinzip aller mystischen Beschwörung.“ⁱⁱⁱ

Die Kabbala (übersetzt: das Vermächtnis) hat ihren Ursprung im 11. Jh., z.T. sind ihre Theorien jedoch erheblich älter. Der Glaube an eine Verbindung zwischen den hebräischen Schrift-

zeichen und der Entstehung künstlichen Lebens läßt sich bis ins 4. Jahrhundert v. Chr. zurückverfolgen: „Diesen ältesten Belegen zufolge wird der Golem durch Buchstabenkombinationen belebt.“^{iv} Er ist zeitgleich Produkt und Personifikation der kabbalistischen Buchstabenmystik. Gemäß der jüdischen Geheimlehre lassen sich aus den Buchstaben Pin-Codes bilden, deren magische Kraft aus der Kombination resultiert, wobei jedem Buchstaben ein bestimmter Zahlenwert zugeordnet ist. Die eigentliche Schöpfungskraft erwirkt der Kabbalist indem er die Formel wiederholt ausspricht. Dieser Sprechgesang führt schließlich zur Ekstase, einem Zustand, den man mit Gottesnähe interpretiert.



Kabbala

Die kabbalistische Hintergrundidee zur Sage vom Golem basiert auf dem Buch *Sefer Yetzirah* (Buch der Schöpfung). „In ihm werden die 22 Buchstaben des hebräischen Alphabets kommentiert und die komplizierte Zahlen- und Buchstabenmystik der Kabbala“.^v Diese abstrakte Thematik verband sich in der Golem-Sage mit einer Geschichte aus dem Talmud: Dort erschafft der babylonische Rabbiner Rava einen künstlichen Menschen, der ebenso wie der Golem stumm ist.^{vi} Die älteste bekannte schriftliche Abhandlung über die Herstellung eines Golem stammt von Eleazar ben Judah von Worms (1165-1230), der das Motiv in einem hebräischen Kommentar aufgriff. Auch hier steht der Glaube an die Schöpfungskraft der Schriftzeichen im Vordergrund. In der Prager Sage wird die magische Buchstabenformel dem

Golem in den Mund gelegt, in anderen Versionen schreibt der Rabbi sie auf dessen Stirn. Bei der Vernichtung des Golem tilgt der Rabbi den ersten Buchstaben des Wortes *méth* (מֵת), zu deutsch ‚Wahrheit‘ - so entsteht das Wort *m th* (תּוּת), das ‚Tod‘ bedeutet. Beschrieben wird der Golem anfangs als riesenhaftes, menschenähnliches Wesen von enormer Körperkraft, doch unfähig zu sprechen, ohne Vernunft und Sexualtrieb. Je nach Version bzw. Alter der Sage ist er Sklave, Dienstbote, Beschützer, Assistent, Schüler und ‚Schabbesgoi‘, d.h. ein Nicht-Jude, der die für Juden verbotene Arbeit am Sabbat verrichtet. Auch funktioniert der Golem als Mittler zwischen Juden und Christen. Er hilft den Christen bei schweren körperlichen Arbeiten und wird so zum Symbol für die freundliche Gesinnung und das Entgegenkommen der Juden. Viele dieser Rollen kamen erst später hinzu, darunter die des Beschützers, obwohl sie einen erklärbaren historischen Hintergrund hat. Im Mittelalter, als die ersten Versionen der Golem-Sage aufkommen, ist die Gefahr von Pogromen allgegenwärtig. Der Kreuzzugseifer schürt den Hass auf Andersgläubige. Die Juden sehen sich immer wieder mit Vorwürfen wie Hostien-schändung und Ritualmorden an Christen, in der Hauptsache Kinder, konfrontiert. Vor diesen antisemitischen Angriffen soll sie der Golem bewahren. In der Sage weist Rabbi Löw ihn an: „Deine Aufgabe wird es sein, die Juden vor Verfolgungen zu schützen“.^{vii} Gegner des Golem und seines Schöpfers Rabbi Löw ist der Priester Taddäus, eine Art Schwarzmagier, dessen Ziel es ist, „Frieden und Eintracht in Hader und Zwietracht zu verwandeln und neue abergläubische Blutbeschuldigungen hervorzurufen“.^{viii} Erstmals 1909, in Judah Rosenbergs Buch *Der Golem oder Das wundersame Wirken des Rabbi Löw*, taucht die Sagengestalt als Volksheld auf, als guter Geist der jüdischen Gemeinde.

Doch der Golem hat auch eine dunkle Seite - er kann zum amoklaufenden Giganten werden. „Das zusätzliche Zauberlehrlings-Motiv von der Bedrohung für seinen Schöpfer hat sich in polnischen Versionen der alten Sage entwickelt und ist erstmals in einem Brief belegt, den der christliche Autor Christoph Arnold 1674

schrieb.^{ix} Die polnische Sage ist älter als die um den Prager Golem, jedoch weniger bekannt. Hier wird als Schöpfer der Rabbiner Elija Ba'al Schem von Chelm (gest.1583) genannt. Nachdem dieser den Golem geschaffen hat, wächst das Geschöpf seinem Herrn buchstäblich über den Kopf und ist kaum mehr zu bändigen. Nur mit einer List gelingt es dem Rabbi, die Gefahr zu bannen. Er befiehlt dem Golem ihm die Schuhe auszuziehen. Als der Koloss sich bückt, entfernt der Rabbi „das Aleph, den ersten Buchstaben des hebräischen Alphabets, auf der Stirn des Golem. Das führt allerdings dazu, daß der Rabbi unter der toten zusammenstürzenden Lehmmasse begraben wird.“^x In der Prager Version wird der Golem zur Bedrohung, als Rabbi Löw einen Freitagnachmittag vergisst, dem Golem seine Tagespflichten mitzuteilen. „In der Regel pflegte Rabbi Löw ihm zu befehlen, am Sabbat nichts anderes zu tun, als auf der Wacht zu stehen und Aufpasserdienste zu leisten.“^{xi} Das Geschöpf reagiert in ratlosem Zorn. „Kaum hatte sich der Tag geneigt und man sich zum Empfang des Sabbat vorbereitet, da lief der Golem in der Judenstadt wie ein Wahnsinniger umher und wollte alles niederreißen. Seine Beschäftigungslosigkeit machte ihn ebenso scheu wie wütend.“^{xii} Im letzten Moment gelingt es dem Rabbi, sein Geschöpf zu besänftigen. Außer Kontrolle gerät der Golem auch, wenn ihm ein Unbefugter Befehle erteilt wie z. B. die Frau des Rabbi. Als sie dem Golem aufträgt in ihrer Abwesenheit Wasser zu holen, holt er es in solchen Mengen, dass am Ende das Haus überflutet ist. Hier zeigt sich eine Parallele zu Goethes *Zauberlehrling*.

Die Vernichtung des Prager Golem wird in der Sage auf das 1593 datiert, nach einigen Jahren friedlichen Zusammenlebens von Christen und Juden. Die Hoffnung auf Toleranz und Akzeptanz scheint sich erfüllt zu haben. Gemäß Isaak Kohen, Löws Schwiegersohn, gab Kaiser Rudolf II. dem Rabbi 1592 sein Versprechen, zukünftig gegen den böswilligen Vorwurf der Ritualmorde vorzugehen. Damit ist der Golem in seiner Funktion als Beschützer verzichtbar geworden und die, die ihn schufen, beschließen seinen Tod. „Die drei Männer begannen das

Zerstörungswerk, die Vernichtung des Golem. Grundsätzlich taten sie alles umgekehrt wie bei dessen Schöpfung. [...] Auch die Worte aus dem ‚Buche der Schöpfung‘ wurden rückwärts gelesen. Nach diesen Veranstaltungen erstarrte der Golem wieder zu einem Lehmkloß, wie er es vor seiner Belebung gewesen war.“ Ort des Geschehens ist der Dachboden der Prager Altneusynagoge. Die Überreste des Golem in Form eines Lehmklumpen sollen bis heute dort ruhen. Egon Erwin Kisch, der ‚Rasende Reporter‘, besuchte Anfang der 30er Jahre das ‚Grab‘ des Golem. „Den Golem fand er zwar nicht, aber seltsame Spuren, die weiterzuverfolgen unmöglich war.“^{xiii}



Faust II

In der Golem-Sage manifestiert sich die Faszination des Menschen an den Mysterien der Schöpfung und der Ehrgeiz sie zu ergründen. Die alchemistischen Lehren zum Thema wirkten sich auf das Motiv des Golem aus. Spätestens seit der Antike ist die Erschaffung künstlichen Lebens ein Thema, das Ärzte und Naturphilosophen inspiriert. Unter dem Namen Homunkulus summieren sich die Vorstellungen vom Kunstmenschen und es kursieren zahlreiche fantastische Rezepte für seine Herstellung. Eines davon erscheint 1538 in dem Buch *De natura rerum*, als dessen Autor Paracelsus gilt. Der sagenumwobene Arzt und Alchemist rät: Spermien in einem Gefäß mit Pferdemit vierzig Tage brüten zu lassen und dann das so entstandene durchsichtige Lebewesen weitere 40 Tage mit Menschenblut zu füttern. Das Ergebnis ist ein Menschenkind, jedoch deutlich kleiner als ein echtes. Zu den Gelehrten, die einen solchen Kunstmenschen geschaffen haben sollen, zählen u.a. Simon Magus, Albertus Magnus und Thomas Fludd. Letzterem wird die

Züchtung eines menschlichen Kopfes zugeschrieben. Gemäß konventioneller Auffassung konnte ein solches Experiment jedoch nur mit Hilfe überirdischer Mächte gelingen, meist galt ein Pakt mit dem Teufel als Voraussetzung für die Zeugung des Homunkulus - so auch in *Faust II*. Zwar kommt es hier nicht zu einem Kontrakt zwischen Alchemist und Höllenfürst, doch ist Mephisto Zeuge bzw. Pate des Experiments.

Im christlichen Glauben ist die künstliche Erschaffung von Leben ein Sakrileg und also Teufelswerk, im Judentum dagegen gilt das Ergründen göttlicher Geheimnisse keineswegs als Frevel. Weisheit ist dem jüdischen Glauben nach ein Zeichen für die Besonderheit eines Menschen, denn nur wer Gott nahe ist, dem gewährt er Einsicht in sein Wissen. Die legendäre Erschaffung eines Golem wird daher auch den bedeutendsten Rabbinern zugeschrieben, darunter Rabbi Löw. Der berühmte Gelehrte wurde allerdings erst im 18. Jh. mit der Sage in Verbindung gebracht. Prag war zu diesem Zeitpunkt Zentrum der kabbalistischen Lehre. „Als man 1725 den Grabstein von Löw [...] instandsetzte, lebte das Interesse an diesem ungewöhnlichen Lebenslauf mehr als 100 Jahre nach seinem Tod wieder auf.“^{xiv} Seither ranken sich zahlreiche Mythen um den Rabbiner und sein Grab wurde zu einer Pilgerstätte. „Die erste gedruckte und somit belegbare Verbindung von Löw mit dem Golem wird 1837 in Berthold Auerbachs Roman *Spinoza* hergestellt, obgleich es möglicherweise schon lange vorher eine jiddische mündliche Tradition gab.“^{xv} Dabei war der Rabbiner zu Lebzeiten ein Gegner von Magie und Wunderglauben im Gegensatz zu seinem Zeitgenossen, dem englischen Kabbalisten John Dee. In Michael Scotts Fantasyroman *Der unsterbliche Alchemist* (2007) ist Dr. John Dee Schöpfer eines Golem. Dees Schriften beeinflussten die okkulte Philosophie, insbesondere die Lehre der Rosenkreuzer, weit über die Epoche hinaus. Berühmtberüchtigt machte ihn außerdem sein Wirken als Geisterbeschwörer, der von sich behauptete, „er habe zusammen mit seinem Verbündeten Edward Kelley die Macht erlangt, Engel zu beschwören.“^{xvi} Sei-

nen Gegnern galt er als Teufelsjünger, Spötter nannten ihn ‚Queen Elisabeths Merlin‘. In der Zeit, in der die Golem-Sage spielt, war John Dee zu Gast in Prag, ebenso wie etliche andere ‚metaphysische Propheten‘. Sie alle hofften auf die (finanzielle) Unterstützung Kaiser Rudolfs II. Der Herrscher interessierte sich wie seine Bittsteller für Alchemie und Okkultismus und sammelte Kuriositäten aller Art. In der Wiener Hofbibliothek sind heute noch „zwei Alraunen aus dem Nachlaß Kaiser Rudolfs II. erhalten, die als Männchen und Weibchen gekleidet sind.“^{xvii} Diese ‚Wunderpflanze‘, auch Mandragora genannt, wurde wegen ihrer menschenähnlichen Wurzel häufig mit dem Motiv des Homunkulus in Verbindung gebracht, so z. B. in Achim von Arnims Erzählung *Isabella von Ägypten*. Arnim greift in seiner Geschichte auch das Motiv des Golem auf in Gestalt eines aus Tonerde geschaffenen Duplikats der Protagonistin Isabella. In dem deutschen Stummfilm *Alraune* von Henrik Galeen aus dem Jahr 1928 wird eine Prostituierte mit dem Samen eines hingerichteten Mörders befruchtet. Produkt dieser künstlichen Zeugung ist das Mädchen Alraune. Dem Aberglauben nach entsteht die Alraune aus dem Sperma oder dem Urin von Menschen, die durch den Strang starben.



Neben den alchemistischen Theorien von künstlichem Leben auf Basis organischer Stoffe wurde die Golem-Sage auch von Geschichten über mechanische Menschen inspiriert. Mythischer Archetypus der Androiden ist Talos, der Bronzegigant, der in der griechischen Sage

Kreta bewacht und als Kunstmensch mit Achillesverse für die Golem-Sage Pate stand. Bereits im Altertum beschäftigten sich Forscher, unter ihnen der vielseitige Gelehrte Archytas von Tarent (5.- 4. Jh. v. Chr.), mit der Herstellung tier- und menschengestaltiger Automaten. Auf Basis von Uhrwerkmechanismen entstanden dann ab der Renaissance erste Wunderwerke wie die *Mandolinenspielerin* von Giannello Torriano aus dem Jahr 1540. Ihr folgen die Androiden des Barock: Jacques de Vaucansons *Flötenspieler* oder Friedrich von Knauss' selbstschreibende Maschine galten dem Publikum des 18. Jahrhunderts als wundersame Sensationen. Zu eher zweifelhaftem Ruhm brachte es der sogenannte *Schachtürke* von Wolfgang von Kempelen. Diese menschengestaltige Maschine konnte angeblich Schach spielen, war jedoch bloß eine Scharlatanerie, denn im Inneren versteckt saß ein kleinwüchsiger Mensch, der den Apparat bediente. Durch E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Die Automate* fand Kempelens *Schachtürke* Eingang in die Literatur. Automaten, ob echt oder fingiert, faszinierten das Publikum. Ihren Höhepunkt erreichte die frühe Automatenkunst mit den Maschinenkindern des Uhrmachers Pierre Jaquet-Droz (1721 - 1790). Diese drei Figuren - Schreiber, Organistin und Zeichner - füllen noch heute ihre jeweilige Funktion präzise aus und wirken verblüffend realistisch in Aussehen und Bewegung.



E.T.A. Hoffmann "Der Sandmann"

Eine derart perfekte Nachbildung des Menschen und seiner Funktionen hat neben ihrem Reiz auch etwas Furchteinflößendes. Christlich geprägte Sagen warnen vor den Folgen, die es hat, wenn sich der Mensch zum Schöpfer macht. Beispielsweise die schweizer Sage *Der geschundene Senn*: Nachdem ein Senn mit seinen Knechten eine Puppe durch Füttern zum Leben erweckt hat und diese ihnen den Sommer lang dient, fordert das Geschöpf schließlich als ‚Lohn‘ einen der Männer. Das Los trifft den Senn. Während die beiden anderen gehen, schindet die Puppe ihren Schöpfer, d.h. sie zieht ihm die Haut ab. „Das Schinden des Senn ist wohl mittelalterlich-christliche Zutat, die das frevelhafte Tun, die Schaffung und Belebung der Almpuppe und den Verkehr mit ihr exemplarisch sühnen soll.“^{xviii} Zwar verflüchtigt sich der Aspekt der Sünde unter dem Einfluss der Aufklärung, doch die Sinnverbindung zwischen künstlicher Zeugung und Unheil bleibt bestehen. Das macht das Thema für das Genre des Schauerromans attraktiv. Jean Pauls *Frau von bloßem Holz*, E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* oder *Die Golems* von Annette von Droste-Hülshoff sind Werke, die in diesem Zusammenhang entstehen und die mehr oder weniger deutlich die Golem-Sage zum Vorbild haben. Populär wurde der Golem innerhalb der deutschen Romantik durch den Artikel *Entstehung der Verlagspoesie* von Jakob Grimm, veröffentlicht 1808 in der *Zeitung für Einsiedler*. 1814 folgt Clemens Brentanos *Erklärung der sogenannten Golem* in der Rabbinischen Kabbala. Beide Autoren wählen den Golem als Metapher für die Macht der Worte. Annette von Droste-Hülshoff und E.T.A. Hoffmann hingegen betonen die düsteren Momente der Sage. Für sie ist der Golem ein stumpfsinniges Werkzeug in den Händen seines Erschaffers.

Gravierende Fortschritte in den Bereichen Naturwissenschaft und Technik gepaart mit einem aufkommenden Faible für Folklore geben der Idee vom Golem im 19. Jh. neuen Auftrieb. Unter anderem Gustav Philippson (1841), Franz Klutschak (1841) und Leopold Weisel (1847) behandeln die Sage in ihren Werken. Greifbar nah scheint der uralte Traum künstliches Leben zu schaffen, nicht durch Magie,

sondern kraft neu entdeckter Energien. Inspiriert von der Erfindung der ersten elektrischen Batterie im Jahr 1800 schrieb Mary W. Shelley den Roman *Frankenstein oder Der moderne Prometheus*, veröffentlicht 1818. Das Geschöpf wird in dieser Geschichte bekanntlich zur Nemesis seines Schöpfers und richtet bzw. läutert sich am Ende selbst auf einem Scheiterhaufen, „so dass kein sterbliches Auge mich mehr sieht; dass kein Verwegener aus meinen Überresten erraten kann, wie man solche Wesen schafft, wie ich eines bin.“^{xxix} Vorbild für Frankensteins ‚Monster‘ war der Golem, doch Shelleys Kunstmensch prägt eine neue Sicht - an die Stelle des ferngesteuerten Wesens tritt ein dem Menschen auch emotional ähnliches Geschöpf. Diese Darstellung beeinflusst wiederum die modernen Interpretationen der Golem-Sage. Mit verantwortlich für die Vermenschlichung des Golem ist das Aufkommen der Psychoanalyse Ende des 19. Jh. und der damit verbundene Trend, jedes Handeln nach seinen psychologischen Motiven zu hinterfragen. In den Werken von Gustav Meyrink, Halper Leivick und Abraham Rothberg wird der Golem „vermenschlicht und als "Doppelgänger" psychologisiert.“^{xx} Dem gegenüber steht die Entwicklung des Golem zum Monster, so beschrieben u.a. in dem Gedicht von Detlev von Liliencron:

*Bäume reißt er aus der Erde,
Häuser wuppt er in die Wolken,
Schleudert Menschen in die Lüfte,
Stülpt den Hradschin auf den Kopf.*^{xxi}

Judenfeindliche Tendenzen propagierten das Bild vom monströsen Golem, während jüdische Autoren auf den Antisemitismus mit der Darstellung des Golem als Retter und Helden reagierten. Als erster kolportierte Judah Rosenberg 1909 dieses Motiv, das angeblich auf eine Schrift aus dem 16. Jh. zurückgeht. „Rosenberg behauptete, in der Bibliothek von Mainz ein altes Manuskript aus dem Jahre 1583 von Löws Schwiegersohn, Rabbi Isaak Kohen, gefunden zu haben, in dem die ‚wahre Geschichte‘ um den Rabbi Löw verzeichnet sei.“^{xxii} In dichterischer Freiheit schuf Rosenberg damit die vermeintlich historische Grundlage für die

Popularisierung des Golems als Volkshelden. Dieses Bild wurde „durch Chajim Blochs Übersetzung aus dem Hebräischen *Der Prager Golem. Von seiner ‚Geburt‘ bis zu seinem ‚Tod‘* (1919) breit rezipiert. Oscar Wiener tradierte diesen Mythos in seinen *Böhmischen Sagen* (1919). [...] Chajim Bloch überträgt 1920 in seinem Buch *Israel der Gotteskämpfer. Der Baalschem von Chelm und sein Golem. Ein ostjüdisches Legendenbuch* den Mythos von Prag nach Polen zurück und bekräftigt erneut den Anspruch der Legende auf historische Wahrheit.“^{xxiii} Angesichts des Nazi-Terrors schrieb Egon Erwin Kisch 1938: "Du weißt doch, dass ich ein direkter Nachkomme des weisen Rabbi Löw bin, der aus Lehm den Golem modelliert hat und ihm, wenn den Juden Unrecht droht, befahl: Erhebe dich und gehe! So einen Golem würden wir brauchen, wenn die Nazis auf uns losgehen werden. Ich würde ihm auch befehlen: Erhebe Dich und geh, die Feinde rücken auf mein Prag zu!"^{xxiv} Spätestens im Zweiten Weltkrieg wurde der Golem zur heilsbringenden Ikone. Einer damals aufkommenden Legende zufolge, kam ein SS-Offizier auf der Suche nach den Überresten des Golem ums Leben und auch die Tatsache, dass die Prager Altneu-Synagoge von Bombenangriffen verschont blieb, schrieb man der Macht des Golem zu.

Der Volksheld Golem fand schließlich Eingang in die Pop-Kultur: In Quentin Tarantinos Film *Inglourious Basterds* fürchtet sich Hitler vor dem ‚Bärenjuden‘ weil er denkt, der Nazijäger wäre ein Golem und auch die Akte X - Folge *Kaddish* thematisiert diese Idee eines mythischen Beschützers. Hier vermischt sich das Motiv des Kunstmenschen mit dem des Wiedergängers und des Dibbuk, einer Geistergestalt aus dem jüdischen Volksglauben: Nach der Beisetzung des ermordeten Isaac Luria formt ein mysteriöser Unbekannter auf dem Friedhof eine menschenähnliche Figur aus Erde. Bald darauf wird einer von Isaacs Mördern erwürgt aufgefunden. Weitere Auftritte als Nazi-Gegner hat der Golem in James Sturms Comic *The Golem's Mighty Swing*, in dem Computerspiel *Cyberdreams* nach einer Geschichte von Harlan Ellison sowie in dem

Fernsehfilm *Schimanski – Das Geheimnis des Golem*. Mit dem Begriff Golem sind hier die Schweizer Bankkonten von Opfern der Judenverfolgung gemeint.

Abgeleitet von der Darstellung des Golem als heldenhaftem Verteidiger seines Volkes sehen manche eine Parallele zwischen der alt-jüdischen Sagengestalt und der Comic-Figur Superman. Jerry Siegel und Joe Shuster, die Erfinder von *Superman*, waren Juden und kreierten den Comic in den 30er Jahren, zur Zeit der Judenverfolgung in Nazi-Deutschland. Das legt den Golem als Vorbild zwar nahe, tatsächlich orientierten sich Siegel und Shuster jedoch an Film-Helden wie u.a. Tarzan und mythologischen Heroen wie Samson und Herkules. In den 70er Jahren wurde der Golem selbst zum Comic-Helden. Unter dem Slogan ‚For centuries he has waited – Now, he attacks!‘ kämpfte er als ‚The Thing That Walkes Like a Man‘ in der Marvel-Reihe *Strange Tales* gegen Schurken und Ungeheuer. Daneben trat die Sagengestalt noch in weiteren Comics auf wie z. B. in Band 87 der Serie *Prinz Eisenherz* von Gary Gianni.

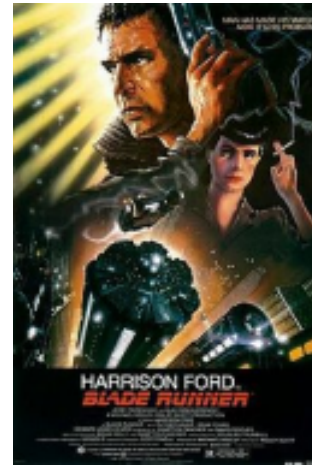


Vor allem die Filme von Paul Wegener und der Roman von Gustav Meyrink begründeten Anfang des 20. Jh. den Golem-Kult. Unabhängig voneinander modernisierten beide Männer die Sage und machten sie so einem breiten Publikum bekannt: Wegener, indem er den Golem auf die Leinwand brachte, Meyrink, indem er den Golem neu erfand. Von der Sage über-

nimmt Meyrink nur Fragmente: Sein Golem hat sich fast vollständig von dem legendären Vorgänger entfernt. In dem 1915 veröffentlichten Roman ist der Golem „ein vollkommen fremder Mensch, bartlos, von gelber Gesichtsfarbe und mongolischem Typus, [...] in altmodische, verschossene Kleider gehüllt, gleichmäßigen und eigentümlich stolpernden Ganges, so, als wolle er jeden Augenblick vornüber fallen“.^{xxv} Für Meyrink ist der Golem kein erdgeborener Kunstmensch, sondern Produkt des kollektiven Unterbewusstseins, ein Phantom, aufgetaucht aus den Untiefen der menschlichen Psyche. „Immer einmal in der Zeit eines Menschenalters geht blitzschnell eine geistige Epidemie durch die Judenstadt, befällt die Seelen der Lebenden zu irgendeinem Zweck, der uns verhüllt bleibt, und lässt wie eine Luftspiegelung die Umrisse eines charakteristischen Wesens erstehen, das vielleicht vor Jahrhunderten hier gelebt hat und nach Form und Gestaltung dürrstet.“^{xxvi} Gleichzeitig greift Meyrink das Doppelgängermotiv auf, ein schon im 19. Jh. besonders beliebtes Thema der Schauerromane. Den Namen Prags (= Schwelle) wörtlich nehmend, betont Meyrink die Stadt und insbesondere das Judenviertel als einen mystischen Ort zwischen Diesseits und Jenseits, Realität und Traum. Der Roman spielt in den 80er Jahren des 19. Jh., als ein Großteil des historischen Prager Ghetto der Modernisierung zum Opfer fiel. Es ist also auch eine Geschichte zwischen Gestern und Morgen. Alle 33 Jahre erscheint der Golem, am Fenster eines Zimmers ohne Eingang. „Meyrink entlarvt sich übrigens als in der christlichen Welt sozialisierter Autor, wenn er den Bericht von einem Golem aus vergangenen Tagen einbaut, der beim Läuten der Kirchenglocken helfen musste. Glocken gibt es bekanntlich in keiner Synagoge.“^{xxvii} Kernthema von Meyrinks Roman ist die kabbalistische Lehre, für die sich der Autor auch privat interessierte.

Wo Meyrinks Golem als schattenhaftes Traumgebilde durchs Ghetto geistert, läßt Wegeners Golem mit jedem Schritt die Gassen respektive die Leinwand erzittern. Gespielt von Paul Wegener selbst, ist der Golem der Urvater aller Kinokolosse, einschließlich Frankenstein

Monster. Nach dem ersten Teil drehte Wegener 1920 eine erweiterte Version der Geschichte unter dem Titel *Der Golem, wie er in die Welt kam*. Dieser gilt als Meisterwerk des expressionistischen Films, nicht zuletzt wegen der atmosphärischen Kulisse nach Entwürfen von Hans Poelzig. Der Architekt gibt der Sage ein kafkaeskes Zuhause: „Die Gassen und Plätze haben keine Realität. Sie wirken unwirklich, überwirklich. Da gibt es Winkel und Erker, Fenster und Türen, wie wir sie aus unseren Träumen kennen, nicht aus dem Leben. Da gibt es geheimnisvolle Gänge, in denen sich das Licht bricht, in denen die Schatten länger und länger werden und immer unheimlicher.“^{xxviii} In ihrem Drehbuch griffen Paul Wegener und Henrik Galeen das Bild vom Golem als Beschützer auf. Rabbi Löw erschafft den Kunstmenschen zur Sicherheit der Juden und tatsächlich sind es die Kräfte des Golem, die vor der Vertreibung aus dem Ghetto bewahren. Doch als sich der Golem in die Tochter des Rabbi verliebt, kommt es zur Katastrophe. In Wegeners Film tritt der Golem erstmals als tragischer Held auf und erstmals emanzipiert er sich von seinem Herrn - statt äußerer Befehlsgewalt folgt er seinen Gefühlen. „Der Film vermittelt die Aussage, dass es keinen reinen Funktionalismus ohne zwischenmenschliche Treue, Liebe und Leidenschaft gibt“, schreibt Alexander Wöll. „Dies ist eine Uminterpretation, die den jüdischen Golem ohne Zutun eines Rabbinen christlich erlöst, und somit in die alte jüdische Sage eine antisemitisch deutbare Komponente mischt.“^{xxix} Der Film war ein Welterfolg, allein in New York lief er zehn Monate in ausverkauften Kinosälen und trug damit wesentlich zur Popularität der Sagengestalt bei. Für Januar 1933 plante Paul Wegener eine weitere Verfilmung des Themas unter dem Titel *Das steinerne Phantom*, aufgrund der Machtübernahme der Nazis konnte das Projekt jedoch nicht realisiert werden. Die Golem-Sage wurde noch mehrmals verfilmt u.a. von Julien Duvivier (1936), Herbert J. Leder (1967) und Piotr Szulkín (1980). Eugen d'Albert widmete dem Thema eine Oper und Karel Svoboda ein Musical.



Auch im Science Fiction - Genre hat der Golem seine Spuren hinterlassen. Als künstlich geschaffener Diener war er Vorbild für zahlreiche Werke über Roboter, Androiden und Cyborgs. Der Mensch des 20. Jh. identifizierte sich oft mehr mit dem Geschöpf als mit dem Schöpfer. Der Golem wurde in dem Zusammenhang Sinnbild für die von der Industrie ausgebeuteten Arbeiter. Das Bild vom Roboter, von einer zum Frondienst geschaffenen Kreatur, gewann im Rahmen der Industrialisierung an Bedeutung und dehnte sich schließlich auch auf das Motiv des Golem aus. In seiner Reportage *Den Golem wiederzuerwecken* (1934) nannte Egon Erwin Kisch den Golem einen willenlosen, versklavten „Menschenautomat“.^{xxx} Ähnlich sah es Karel Čapek. In seinem 1921 uraufgeführten gesellschaftskritischen Theaterstück *R.U.R.* (Rossum's Universal Robots) griff Čapek die Sage vom Golem auf: Die in der amerikanischen Fabrik R.U.R. biochemisch gezüchteten Lebewesen dienen allein dem Zweck, den Menschen auf sklavischer Weise zu dienen, wogegen sie sich irgendwann auflehnen. Der Begriff ‚Robot‘ wurde von Josef Čapek, Karels Bruder geprägt. Die Gefahr, dass sich das Geschöpf gegen seinen Schöpfer auflehnt bändigte Isaac Asimov in seiner Science-Fiction-Welt durch den Einbau entsprechender Sicherungen in Androiden: Das erste Gebot von Asimovs Robotik gilt dem Schutz des Menschen. Diese Art der vorprogrammierten Zähmung künstlichen Lebens ist für Literatur und Film wenig

attraktiv, da spannungsarm. In der Pop-Kultur soll der Roboter vor allem eins: gefährlicher Gegner des Menschen sein. Der rebellierende Golem fand vielfache Entsprechung in Science-Fiction-Filmen wie *Westworld* (1972), *Des Teufels Saat* (1976) und *Blade Runner* (1982). Die Kontrolle der Schöpfer über ihre künstlich geschaffenen Lebewesen versagt hier nach Vorbild der Golem-Sage, doch die Angst, die sich in solchen Geschichten spiegelt, hat einen realen Hintergrund. Es ist die Versagensangst des Menschen in einer technisch immer leistungsstärkeren Welt. Der Golem ist nach technokratischer Lesart sowohl Leidensgenosse als auch Konkurrent des Menschen, wobei sich seine Überlegenheit weniger auf seine Körperkraft als auf seine Intelligenz bezieht. Die Verbindung zwischen Golem und künstlicher Intelligenz mag neu erscheinen, sie geht aber auf das alte Sagenrepertoire zurück, konkret auf die Sage von der hinuntergefallenen Thorarolle: Hier tritt der Golem als ‚Denkmaschine‘ auf. Als Rabbi Löw auf eine Traumfrage keine konkrete Antwort erhielt, schrieb er „die Buchstaben auf ein Papier und übergab es dem Golem mit dem Auftrag, aus ihnen die Antwort zu finden. Als der Golem den Papierstreifen besehen hatte, entnahm er gleich dem Bücherschrank ein Gebetbuch, schlug es auf und wies auf jenes Kapitel“.^{xxxii}



Den Golem als übermenschlich intelligente Maschine beschreibt u.a. Stanislaw Lem 1981 in seinem Roman *Golem XIV*. Für die Verwandlung der Sagengestalt in einen Computer ist nicht zuletzt Gershom Scholem verantwortlich. Der Kabbala-Forscher schlug 1965 vor, den neu-

en Großrechner des Weizmann-Instituts nach dem Golem zu benennen. Unter dem Namen *Golem No. 1 (Golem Aleph)* wurde das Gerät dann in Betrieb genommen. Wenige Jahre später schuf die Künstlerin Niki de Saint Phalle ihre Version der alt-jüdischen Sagengestalt. Ende der sechziger Jahre erhielt sie den Auftrag, eine Skulptur für den Rabinowitz Park in Kyriat Hayovel, Jerusalem zu gestalten. Saint Phalles Golem, den Reiseführer gern als „Denkmal für die unbekannte Schwiegermutter“ bezeichnen, ist Kunstwerk und Spielplatz in einem.

Jüngeren Generationen ist der Golem vor allem als Fantasy-Monster bekannt - allein die Welt der Rollenspiele wartet mit ganzen Golem-Armeen auf, angefangen bei dem Urmodell von *Dungeons & Dragons*, dem sogenannten Clay Golem. Neben diesem Klassiker aus Lehm gibt es Golem-Geschöpfe aus u.a. Glas, Lava, Papier, Holz, Stein und sogar schmutziger Wäsche. Als Hohle Köpfe suchen Golem-Monster Terry Pratchetts Scheibenwelt heim, Jonathan Stroud schrieb 2004 über *Bartimäus und das Auge des Golem* und *Die Simpsons* machten in der Folge *Treehouse of Horror XVII* Bekanntschaft mit einem Golempärchen. Diese Popularität könnte auch ein Abgesang sein - gemessen am aktuellen Stand der Forschung, sind wir vielleicht nur noch wenige Schritte von der Schwelle zum Kunstmenschen entfernt und in nicht allzu ferner Zukunft präsentiert uns die Wissenschaft ihre Version der Sagengestalt. Eins steht fest, sie wird nicht aus Lehm sein, offen bleibt die Frage ob dieser Golem Fluch oder Segen ist, des Menschen Freund oder Feind oder Spielball profitgieriger Konzerne.

ⁱ Altes Testament, 1. Moses 2, 7

ⁱⁱ Der Prager Golem – Jüdische Sagen aus dem Ghetto, S.46, Vitalis -Verlag, Prag

ⁱⁱⁱ Encausse Gérard Papus, Die Kabbala, S. 19-20, Fourier Verlag Wiesbaden

^{iv} Alexander Wöll, Der Golem. Kommt der erste künstliche Mensch und Roboter aus Prag? in: Marek Nekula; Walter Koschmal; Joachim Rogall (Hg.): Deutsche und Tschechen. Geschichte - Kultur – Politik, S.

235-245, Beck Verlag, München 2001

v Michael Kneissler, Warum sind Geheimlehren so erfolgreich?, P.M. Magazin 08/2011, S. 82

vi Angaben nach Wikipedia, the free encyclopedia, Artikel: The Golem

vii Der Prager Golem – Jüdische Sagen aus dem Ghetto, S.46, Vitalis -Verlag, Prag

viii a.a.O., S. 45

ix Alexander Wöll, Der Golem. Kommt der erste künstliche Mensch und Roboter aus Prag?

x a.a.O.

xi Der Prager Golem – Jüdische Sagen aus dem Ghetto, S.49, Vitalis -Verlag, Prag

xii a.a.O., S. 49

xiii Dr. Eduard Frank, Nachwort zu Gustav Meyrink, Der Golem, S. 283, Ullstein, Frankfurt 1989

xiv Alexander Wöll, Der Golem. Kommt der erste künstliche Mensch und Roboter aus Prag?

xv a.a.O.

xvi Frances A. Yates, Die okkulte Philosophie, S. 94 – 95, Edition Weber, Amsterdam 1991

xvii L. Hansmann u. L. Kriss-Rettenbeck, Amulett - Magie - Talisman, S. 89, Nikol Verlag, Hamburg 1999

xviii Leander Petzoldt (Hg.), Deutsche Volkssagen, S. 426, C.H.Beck Verlag, München 1978

xix Mary W. Shelley, Frankenstein oder Der moderne Prometheus, S. 348, Edition c.o.t.s. 1982

xx Alexander Wöll, Der Golem. Kommt der erste künstliche Mensch und Roboter aus Prag?

xxi Detlev von Liliencron, Bunte Beute, Schuster & Loeffler, Berlin 1903

xxii Alexander Wöll, Der Golem. Kommt der erste künstliche Mensch und Roboter aus Prag?

xxiii a.a.O.

xxiv E. E. Kisch zitiert nach Böhmen am Meer. Literatur im Herzen Europas, S. 125, Chemnitzer Verlag 1999

xxv Gustav Meyrink, Der Golem, S. 48-50, Ullstein, Frankfurt 1989

xxvi a.a.O., S. 51

xxvii Alexander Wöll, Der Golem. Kommt der

erste künstliche Mensch und Roboter aus Prag?

xxviii Curt Riess, Das gab's nur einmal, S. 116, Bertelsmann 1956

xxix Alexander Wöll, Der Golem. Kommt der erste künstliche Mensch und Roboter aus Prag?

xxx Dr. Robert Hector, Der Mythos vom künstlichen Menschen – über Automaten, Roboter, Cyborgs und Androiden, www.light-edition.net/hector/analy/2hec45.htm

xxxi Der Prager Golem – Jüdische Sagen aus dem Ghetto, S.47, Vitalis -Verlag, Prag

Literatur zum Thema:

Der Prager Golem – Jüdische Sagen aus dem Ghetto, Vitalis -Verlag, Prag o. J.

Gross, Raphael u. Erik Riedel (Hg.), Superman und Golem. Der Comic als Medium jüdischer Erinnerung (Ausstellungskatalog), Jüdisches Museum, Frankfurt 2008

Hansmann, Liselotte u. Lenz Kriss-Rettenbeck, Amulett - Magie - Talisman, Nikol Verlag, Hamburg 1999

Hector, Dr. Robert, Der Mythos vom künstlichen Menschen – über Automaten, Roboter, Cyborgs und Androiden, www.light-edition.net/hector/analy/2hec45.htm

Kisch, Egon Erwin in: Böhmen am Meer. Literatur im Herzen Europas, Chemnitzer Verlag 1999

Kneissler, Michael, Warum sind Geheimlehren so erfolgreich?, in: P.M. Magazin 08/2011
Meyrink, Gustav, Der Golem, Ullstein Verlag, Frankfurt/M – Berlin 1989

Papus, Encausse Gérard, Die Kabbala, Fourier Verlag, Wiesbaden o. J.

Petzoldt, Leander (Hg.), Deutsche Volkssagen, C.H. Beck Verlag, München 1978

Ranke-Graves, Robert von u. Raphael Patai, Hebräische Mythologie, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1994

Rosenfeld, Beate, Die Golemsage und ihre Verwertung in der deutschen Literatur, Breslau 1934

Scholem, Gershom, Der Golem von Prag und

Achim Schnurrer

LEO PERUTZ

Die Romane des österreichischen Schriftstellers Leo Perutz (1882-1957) gehören zu den faszinierendsten Werken der phantastischen Literatur. Selbst Alfred Hitchcock interessierte sich für Perutz' Mischung aus Thriller und Schauerroman.



TEIL EINS

In der Literaturwissenschaft war Leo Perutz schon immer umstritten. Zu seinen Lebzeiten mochte man sich nicht mit ihm beschäftigen, weil seine Romane und Novellen zu eingängig geschrieben waren, zu unterhaltend daher kamen und deshalb nicht würdig, sich wissenschaftlich damit auseinander zu setzen. Glücklicherweise gibt es derartige Vorbehalte heutzutage nicht mehr. Stattdessen streitet man jetzt darüber, zu wem Perutz gehört, in welche Kategorie, in welches Denksystem man sein Werk einordnen darf.

Hans-Harald Müller beispielsweise, zu dessen unstrittigen Verdiensten zählt, das wieder erwachende Interesse an Leo Perutz vor gut zehn Jahren mitbefördert zu haben, lehnt rundweg ab, das Werk dieses Autors der phantastischen Literatur zuzurechnen. Aber selbst wenn man seiner Definition folgt, die das phantastische Genre auf nicht viel mehr als den Schauerroman einengt, bleiben im Werk von Leo Perutz

genug Beispiele, die es rechtfertigen, von phantastischer Literatur oder zumindest von Literatur mit phantastischen Elementen zu sprechen. Doch dazu später mehr.

Leopold Perutz wurde in Prag geboren. Seine Eltern, Emma und Benedikt Perutz, gehörten zur Schicht wohlhabender Prager Handelsjuden. Der Vater betrieb zusammen mit seinem Bruder Eduard eine florierende Baumwollfabrik, die nach ihrem Vater unter dem Namen ‚Josef Perutz Söhne‘ firmierte. Benedict Perutz orientierte sich mit seiner Firma an dem Vorbild von zwei seiner älteren Brüder, die Jahre zuvor in Prag das Handelsunternehmen ‚Brüder Perutz‘ gegründet hatten, aus dem später ein weltweit operierendes Textilunternehmen wurde.

Die Prager Judenstadt

Leopold kam als erstes von insgesamt vier Kindern am 2. November 1882 zur Welt. Der Ort von Kindheit und Geburt hinterließ auf den späteren Schriftsteller prägende Eindrücke. Im Epilog zu seinem Roman „Nachts unter der steinernen Brücke“ schrieb er:

„Um die Jahrhundertwende, zu der Zeit, als ich fünfzehn Jahre alt und Schüler des Gymnasiums war – ein schlechter Schüler, der dauernd Nachhilfe benötigte –, sah ich die Prager Judenstadt, die diesen Namen freilich schon lange nicht mehr führte, sondern die ‚Josefstadt‘ genannt wurde, zum letzten Mal, und in meiner Erinnerung lebt sie, wie sie sich damals mir zeigte: aneinander gedrängte, altersschwache Häuser, Häuser im letzten Stadium des Verfalls, mit Vor- und Zubauten, die die engen Gassen verstellten. Diese krummen und winkligen Gassen, in deren Gewirr ich mich auf das hoffnungsloseste verlaufen konnte, wenn ich mich nicht vorsah. Lichtlose Durch-

lässe, düstere Höfe, Mauerlücken und höhlenartige Gewölbe, in denen Trödler ihre Waren feilhielten, Ziehbrunnen und Zisternen, deren Wasser von der Prager Krankheit, dem Typhus verseucht war, und in jedem Winkel, an jeder Ecke eine Spelunke, in der sich die Prager Umwelt zusammenfand. Ja, ich kannte das alte Judenviertel.“ (1)

In dem Spätwerk „Nachts unter der steinernen Brücke“ verzahnt Leo Perutz vierzehn Erzählungen in kunstvoller Weise zu einem Roman über das alte Prag des frühen 17. Jahrhunderts. Und obwohl er hier zum Teil historische Figuren wie Johannes Kepler, Wallenstein oder Kaiser Rudolf II. auftreten lässt, ist „Nachts unter der steinernen Brücke“ nur mit Einschränkungen ein historischer Roman.

Die filigrane Methodik, mit der Leo Perutz Realität und Fiktion nicht nur in diesem Werk miteinander verwoben hat, erklärt sich letztlich aus dem biografischen Hintergrund des Autors. Allerdings kann kein Zweifel daran bestehen: Perutz hätte sich gegen die inhaltliche Vermischung von Biografischem mit dem literarischen Produkt heftig zur Wehr gesetzt.



Das Verschwinden des Autors

Das Verhältnis des Autors zu seinem Werk schildert ein Brief, den Perutz an die Zeitschrift „Die Literatur“ schickte: „Ihr Verlangen nach einer autobiographischen Skizze bringt mich in Verlegenheit. Ich befürchte, mit meiner Darstellung meines Lebenswegs weder bei den Lesern meiner Bücher noch bei den Lesern Ihrer Monatschrift Interesse vorzufinden. Meine innere

Entwicklung ergibt sich für jeden, nur nicht für mich, aus der Lektüre meiner Romane. Meine Auffassung der schriftstellerischen Tätigkeit war leider bei jedem Buch, an dem ich arbeitete, notgedrungen eine andere. ...“ (2)

Hans-Harald Müller, der sein Buch über Leo Perutz folgerichtig in einen biografischen und einen dem Werk gewidmeten Part aufteilt, erläutert die Haltung des Autors: „Seine Romane sollten nach ihrer Vollendung gänzlich unabhängig von der kontingenten Person ihres Autors leben, und dieser wollte, wie sein Vorbild Arno Holz, ‚immer mit seinem Werk und niemals mit seiner Person in den Vordergrund‘ treten.“ (3) Konsequenterweise hat Perutz in seinem ganzen Leben kein einziges Interview gegeben und auch keine Äußerungen über sein Werk veröffentlicht. Dennoch – im gleichen Maße wie dieses Zurücktreten des Autors hinter seine Arbeit Respekt verdient, ist es auch eine Haltung, die ihr eigenes Scheitern gleichsam im Marschgepäck mit sich führt. Für die wenigen Zeilen, mit denen der Dichter und sein Werk an dieser Stelle portraitiert werden soll, scheint mir diese strikte Aufspaltung zwischen Person und Produkt untauglich zu sein.

1899 zerstörte ein Brand die väterliche Fabrik, worauf die Familie nach Wien zog. Dort verließ der „schlechte Schüler“ drei Jahre später das K.K. Erzherzog Rainer Real-Gymnasium ohne Matura. Er scheiterte ausgerechnet an seinem Mathematikprofessor. Während der Vater schon kurz nach der Übersiedelung nach Wien wieder als Textilunternehmer zu Ansehen und Vermögen kam, verschlug es Leo Perutz im Jahr 1903 als „Einjährigen-Freiwilliger auf eigene Kosten“ zum Militär. Er wurde zum Korporal befördert und schrieb seinen Eltern am 17. September 1904: „Gestern hat sich mein Feldwebel erschossen. Weswegen weiß man nicht. Ich hab mir ein Stückl Schädel als Andenken aufgehoben. Die Manöver haben unser Regiment im Ganzen 8 Tote und 21 Subarbitrierte gekostet.“ (4)

Wenig später wird Perutz wegen eines Magenleidens aus dem Militärdienst entlassen. Es ist offensichtlich, dass der Tod des Feldwebels den Anstoß zu einer frühen Erzählung lieferte, die Perutz im Jahr 1907 unter dem Titel „Der

Feldweibel Schramek“ in der Weihnachtsbeilage der ‚Teplitzer Zeitung‘ veröffentlichte. Später überarbeitete er den Text zu einer Novelle, die nach dem Ersten Weltkrieg unter dem Titel „Das Gasthaus zur Kartätsche. Eine Geschichte aus dem alten Österreich“ im Münchener Musarion-Verlag erschien.

Statistik und Wahrscheinlichkeit

Von Albert Einstein wird kolportiert, dass er in der Schule in Mathematik und Physik als Versager gegolten hätte. Der berufliche Werdegang seines Zeitgenossen Leo Perutz weist ähnliche Ecken und Kanten auf, wenn auch mit vergleichsweise geringerem Effekt. Der Mann, von dem Carl von Ossietzky später schrieb, „Er ist ein Dichter mit der Fähigkeit, ungewöhnlich fesselnde Romane zu schreiben. Ich betone: ein Dichter“, wurde Versicherungsmathematiker. (5) Und zwar in der gleichen Gesellschaft, die noch einen anderen Autor von Weltgeltung beschäftigte: Franz Kafka.

An der Philosophischen Fakultät der Universität Wien besuchte er als Gasthörer Lehrveranstaltungen zur Versicherungsmathematik, Integral- und Differentialrechnung, belegte Kurse zur Wahrscheinlichkeitsrechnung, sowie Statistik und Handelsrecht. In Triest wurde er als „mathematischer Beamter“ von der ‚Assecurazioni Generali‘ angestellt. Er blieb aber nur kurz in Triest, wechselte kein Jahr später zur ‚Anker-Versicherung‘ und kam im Zuge dieses Wechsels zurück nach Wien.

So gut es ihm in Triest auch gefallen hatte, so sehr fehlte ihm das vertraute Umfeld in Wien. Insbesondere der tägliche Umgang mit Kaffeehaus-Freunden und -Bekanntem, mit denen er zum Teil seit der Schulzeit in einem kleinen, informellen, literarischen Zirkel namens „Frei-licht“ verkehrte. Aber auch die junge, aufstrebende Disziplin der Versicherungsmathematik beschäftigte ihn über die Arbeit hinaus. In der „Mathematisch-statistischen Abteilung“ der österreichisch-ungarischen Versicherungswirtschaft hielt er Vorträge und verfasste eine Reihe von Abhandlungen zur Prognostik von Risikostatistiken. Die von ihm entwickelte „Perutzsche Ausgleichsformel“ wurde auf Jahre hinaus zu einem Instrument im Versicherungswesen. Die Sicherheit, die ihn bei der Beschäftigung

mit mathematischen Problemen erfüllte, schien ihm in seiner literarischen Arbeit zu fehlen. Er schrieb fleißig, reichte gelegentlich die eine oder andere Erzählung im Kreis seiner „Frei-licht-Freunde“ herum und veröffentlichte – nichts.

Erste Erzählungen

Benedict Fred Dolbin, der für den „Aufbau“ in New York eine Portraitskizze Perutz‘ zeichnete, schrieb über dessen literarischen Anfänge: „Frühzeitig geriet er in den Kreis der Literaten und Bohémiens, die das Café Central in der Herrengasse zu ihrem Hauptquartier machten. Wenige seiner Tischgenossen hatten davon Kenntnis, daß der zwar besessene, doch mittelmäßige Tarockspieler Perutz sich in seinen Musestunden mit Studien der Archäologie des Mittelmeerraums und japanischen Miniaturen des 17. und 18. Jahrhunderts abgab, geschweige denn unheimliche Kurzgeschichten schrieb.

Als er mir einmal verstohlen drei seiner Manuskripte zur Beurteilung zusteckte, war ich so skeptisch, dass ich deren Durchsicht lange verschob. Kaum jedoch hatte ich gebannt die von außerordentlicher Phantasie erfüllten Erzählungen durchflogen, eilte ich damit zu Karl Kraus, um meine hohe Meinung über Echtheit und Besonderheit dieser Begabung bestätigen zu lassen.“ (6)

Während sich Dolbin noch das Talent des Autors von berufener Seite bestätigen lassen musste, schickte der namhafte Wiener Literat Richard Beer-Hofmann einen von Perutz zugesandte Text kurzerhand an ‚Die Zeit‘, eine renommierte Wiener Zeitung, die im März 1907 die Novelle „Der Tod des Messer Lorenzo Bardi“ in ihrer Sonntagsbeilage veröffentlichte. Perutz blieb während seines ganzen Lebens mit Beer-Hofmann, der zum Kreis der Autoren um Arthur Schnitzler und Hugo von Hofmannsthal gehörte, für diesen entscheidenden Schritt dankbar. Die Freundschaft, die beide Schriftsteller seitdem verband, überdauerte auch die schwierigen Zeiten des Exils und endete erst mit dem Tod Beer-Hofmanns 1945 in New York.

Richard A. Beermann, der später selbst unter dem Pseudonym Arnold Höllriegel ein bekann-

ter Journalist und Romanautor wurde, zählte zu den ältesten Freunden von Perutz. Beide kannten sich noch aus der Schulzeit. Beermann war es, der Perutz nach den ersten Gehversuchen mit Erzählungen und Novellen dazu drängte, eine seinen Neigungen angemessenere Form zu suchen, den Roman.

Einen Entwurf für einen ersten Roman schleppte Perutz – so Beermann in seinen Erinnerungen – bereits seit der Schulzeit mit sich herum. 1911 begann er dann mit der Niederschrift, die er in den folgenden Jahren noch mehrmals überarbeitete. Einzelne Kapitel erschienen schließlich als Vorabdruck in den Zeitschriften ‚März‘ und ‚Der neue Merkur‘. „Ein reizender Empfehlungsbrief“ von Alfred Polgar, der seit Jahren mit Perutz befreundet war und wie er zu den Stammgästen des Café Central gehörte, bewirkte, dass „Die dritte Kugel“ im Oktober 1915 im Münchener Verlag Albert Langen erschien. Mit diesem ebenso fulminanten wie erfolgreichen Romandebüt begründete Perutz seine literarische Karriere. Schon im Frühjahr 1916 folgte die zweite Auflage.

Vor dem Hintergrund der Eroberung Mexikos und den Kämpfen der spanischen Konquistadoren erzählt Leo Perutz in diesem Roman von einer schicksalhaften Begegnung. Während die weißen Eroberer vom unermesslichen Reichtum des Aztekenreiches geblendet sind, tritt eine kleine Gruppe deutscher Auswanderer zwischen die Kontrahenten in Gestalt des Königs Montezuma und des spanischen Abenteurers Cortez. Doch drei mit einem Fluch behaftete Kugeln machen alle Pläne zunichte und verändern den Gang der Geschichte.



Der Erste Weltkrieg

Der Roman erfreute sich einer begeisterten Aufnahme bei Kritikern und Lesern. Kurt Tucholsky lobte ihn über den grünen Klee und begleitete auch zukünftige Bücher von Perutz mit wohlwollenden Besprechungen. Der noch sehr junge Bertold Brecht zählte ebenfalls zu den enthusiastischen Lesern und ließ sich von „Der dritten Kugel“ zu seiner Ballade „Von des Cortez Leuten“ inspirieren. Auch noch Jahrzehnte später, als er nach einer Empfehlungsliste bedeutender literarischer Werke gefragt wurde, Bücher die man lesen sollte, war der Roman von Perutz darunter.

Noch vor dem Abschluss der Arbeit an der ‚Dritten Kugel‘, musste Perutz im Dezember 1914 zur Musterung.

„Freigekommen wegen Kurzsichtigkeit“ notierte er in seinem Kalender. Ein halbes Jahr später wurde er ein weiteres Mal abgewiesen. Doch im August 1915 nahm man auf die bisherigen Umstände keine Rücksicht mehr. Der Erste Weltkrieg verlangte nach neuen Soldaten und Perutz wurde als Landsturm-Infanterist zum k.u.k. Infanterieregiment Nr. 88 eingezogen. Während er in Szolnok, Ungarn für den Einsatz an der Front ausgebildet wurde, ging die Arbeit an seinem zweiten Roman zügig voran.

Das neue Projekt sollte ein flotter, leicht-geschriebener Unterhaltungsroman werden, den er gemeinsam mit dem Wiener Schriftsteller Paul Frank verfasste. Die räumliche Distanz zwischen Wien und Ungarn behinderte die Zusammenarbeit nicht. Beide Autoren schickten sich wechselseitig die von ihnen verfassten Kapitel, um sie vom jeweils anderen überarbeiten zu lassen und somit stilistisch anzugleichen.

„Das Mangobaumwunder“ war Ende 1915 fertiggestellt und erschien im Frühjahr 1916 wieder bei Albert Langen in München. „Die unglaubliche Geschichte“, wie der Untertitel des Romans lautet, erzählt eine phantastische Begebenheit in Wien, in die ein bekannter Alpinist, ein Toxikologe und ein mysteriöser indischer Gärtner verwickelt sind. Im Grunde könnte man das „Mangobaumwunder“ in die Reihe jener Kolonialromane des 19. Jahrhunderts einfügen, die auf die übersinnlich-mysteriösen Fähigkeiten abheben, über die – wie

man damals gerne glaubte – jeder Fakir in Indien gebot. Tatsächlich aber geht der Roman darüber hinaus, denn die Schilderung der Charaktere lässt Raum für leisen Spott und Schmunzeln, ohne in seinen Beschreibungen ins rein Karikaturistische zu verfallen.

An der Front

Lange konnte sich Leo Perutz nicht über seinen neuerlichen literarischen Erfolg freuen. Im Juni wird er mit seiner Einheit an die Front verlegt und schreibt darüber seinem Onkel: „Meine Eltern wissen nicht, daß ich an der Front bin, sondern glauben mich in der Etappe. Wir haben seit dem 6. Juni täglich unseren russischen Angriff gehabt, ich hab aber den Vorteil bei der Armee Bothmer (deutsche Südararmee) zu sein, die nicht einen Schritt zurückgegangen ist. Ich habe auch sonst viel Sau gehabt, war manchmal im ärgsten Feuer, ohne auch nur einen Streifschuss bekommen zu haben.“ (7)

Dieses Glück verließ ihn schon wenig später. Am 4. Juli 1916 wurde Perutz an der galizischen Ostfront während der ersten Burkanow-Offensive durch einen Lungenschuss lebensgefährlich verletzt. Es dauert Stunden bis er aus dem Schützengraben geborgen wurde und notfallmäßig im Lazarett behandelt werden konnte. Dabei wurde ein Geschoss aus der Lunge entfernt. Eine weitere Operation musste im Feldspital von Stry durchgeführt werden. Ende September war er schließlich soweit transportfähig, dass man ihn nach Wien verlegen konnte. Dort allerdings verschlechterte sich sein Zustand wegen einer Sepsis wieder derart, dass er mehrere Wochen in akuter Lebensgefahr schwebte.

Nach vielen Monaten der Rekonvaleszenz galt er Ende Juli 1917 als so weit wiederhergestellt, dass er sich bei seinem Regiment zurückmelden musste. Jetzt wurde er allerdings als untauglich für Fronteinsätze eingestuft und verbrachte den Rest des Krieges beim sogenannten KPQ, dem Kriegspressequartier. Dort traf er auf einen berühmten Kollegen: Egon Erwin Kisch.

Für das Kriegspressequartier unternahm Perutz zusammen mit anderen Korrespondenten 1918 zwei Dienstreisen, die ihn bis ans Schwarze Meer führten, also weit hinter die Front. Er ver-

fasste über diese Reisen einige Artikel von völlig unmilitärischem Charakter. Darin heißt es u.a.: „In der kleinen Grenzstadt feierte ich mein erstes Wiedersehen mit weißem Mehl. ... Das war der erste Schritt ins Feindesland. Denn daß wir uns wirklich unter erbitterten und unversöhnlichen Feinden befanden, daß die Schaumrollen nichts waren als eine Falle, merkten wir sofort, als wir nach den Preisen fragten.“ (8)



In Ketten

Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs begann auch in Österreich eine Zeit der Umstürze und Umbrüche. Die Roten Garden versuchten zu putschen, unter ihnen an exponierter Stelle ein mittlerweile enger Freund Perutz', der Journalist Egon Erwin Kisch. Leo Perutz, der noch im Krieg die Arztochter Ida Weil geheiratet hatte und inzwischen Vater einer Tochter geworden war, versteckte Kisch in seiner Wohnung und bei seinen Eltern, als nach ihm gefahndet wurde. Kisch sollte nicht die einzige Person bleiben, die bei den Perutz in diesen unruhigen Zeiten einen Unterschlupf fand. Die Freundschaft mit Kisch und die tatkräftige Hilfe, die Perutz einer Reihe von Verfolgten in jener Zeit angedeihen ließ, ist auch insofern bemerkenswert, als er mit den umstürzlerischen Zielen der Roten Garden keineswegs sympathisierte. Wie „Das Mangobaumwunder“ basiert auch der 1918 erschienene Roman „Zwischen neun und neun“ auf Vorarbeiten, die bis in die Zeit zu Beginn des Krieges zurückreichten. „Ein Alptraum als Wirklichkeit oder die Wirklichkeit als Alptraum?“ schrieb die ‚Berliner Morgenpost‘ über diesen Roman, der nicht nur zu den spannendsten gehört, die Perutz bisher ver-

fasst hatte, sondern auch den eingeschlagenen Erfolgsweg des Autors fortsetzte. Noch im gleichen Jahr erlebte das Buch, das im ‚Berliner Tageblatt‘ vorabgedruckt wurde, die zehnte Auflage.

Der Student Stanislaus Demba erlebt in diesem „metaphysischen Thriller“ vor der Kulisse der behäbig-plüschigen, kleinbürgerlichen Welt Wiens eine Kette von sich steigernden Katastrophen, die unweigerlich in ein schier unkontrolliertes Chaos münden. Er verbirgt ständig seine Hände, die mit Handschellen gefesselt sind. Aber je mehr er versucht, seine missliche Lage zu verbergen und sich unauffällig zu geben, desto verdächtiger macht er sich, desto mehr verrät er seiner Umgebung, dass etwas mit ihm nicht stimmt. Ständig auf der Flucht vor unbekannten Verfolgern und verstrickt in einem undurchsichtigen Gespinnst aus Schuldgefühlen und Angst, erinnerte der Student Demba viele an Kafkas Josef K. Franz Rottensteiner schrieb über diesen Roman: „Was bei Perutz scheinbar ganz auf dem Boden der gewöhnlichen Wirklichkeit steht, wächst ins Monströse: Demba irrt durch eine Welt, die das Abbild seiner Ängste ist, denn er ist ein Gejagter ja nur in dem Sinn, daß er wegen einer Nichtigkeit von der Polizei gesucht wird, und er ist ein Opfer der Gesellschaft ja nur in dem Sinn, daß ihn die Gesellschaft zu dem gemacht hat, was er geworden ist. Letztendlich ist Demba ein Opfer seiner selbst.“ (9)

Der Roman zeigte Wirkung. MGM erwarb die Filmrechte, ließ den Stoff allerdings nie für die Leinwand umsetzen. Alle späteren Versuche Perutz, eine Freigabe der Rechte zu erwirken blieben erfolglos. Es wäre interessant herauszufinden, ob die Blockierung der Rechte damit zusammenhängen, weil sich Alfred Hitchcock von diesem Roman zur Handschellenszene seines Films „The Lodger“ anregen ließ. Auch Eric Ambler gesteht freimütig in Bezug auf einen seiner frühen Einakter, „die Handlung ... bei Leo Perutz, einem österreichischen Schriftsteller gestohlen“ zu haben. „Ein Mann flieht aus Polizeigewahrsam und versucht einen Tag und eine Nacht lang, sich aus seinen Handschellen zu befreien.“ (10) Später wird „Zwischen neun und neun“ von Hans Sturm fürs Theater adaptiert. Die Aufführung erhält wohl-

wollende Kritiken u.a. von Alfred Döblin und Alfred Kerr.



Bis zum jüngsten Tag

Der nächste Roman, den Perutz im Sommer 1919 fertig stellte, sollte seinen Ruhm in Frankreich begründen. „Der Marques de Bolibar“ schlüpft wieder ins Gewand des historischen Romans und schildert den Untergang zweier Rheinbund-Regimenter im Krieg der Spanier gegen Napoleon.

Wie schon beim zuvor erschienenen Roman „Zwischen neun und neun“ beschränkte sich der Erfolg des „Marques de Bolibar“ nicht nur auf das Buch. Der Stoff kam zuerst in einer Stummfilmfassung unter der Regie von Friedrich Porges im Jahr 1921 in die Kinos und erlebte später noch eine zweite Verfilmung als Tonfilm in Großbritannien. Eine Dramatisierung des Romans wurde 1930 mit Paul Wegener in der Hauptrolle am Deutschen Volkstheater in Berlin uraufgeführt.

Als nächstes erschien die Cagliostro-Novelle „Die Geburt des Antichrist“ (1921), die ebenfalls verfilmt wurde. Doch schon vor dieser Novelle hatte sich Perutz einem weiteren größeren Romanprojekt zugewandt: „Der Meister des jüngsten Tages“, eine Arbeit, die er zugunsten der Novelle unterbrochen hatte. Anhand der Notizbucheintragungen, die sich im Nachlass von Leo Perutz zum „Meister des jüngsten Tages“ fanden, wird die Arbeitsweise des Autors deutlich. Er verfasste den Roman nicht durchgängig linear, sondern beendete die Arbeit an dem Buch mit dem 19. Kapitel. Lan-

ge nachdem er die eigentlichen Schlusskapitel längst geschrieben hatte. Nachdem der Roman 1923 bei Albert Langen in München erschienen war, entwickelte er sich zu einer der erfolgreichsten Veröffentlichungen des Autors während der zwanziger Jahre. Er wurde in eine Reihe von Sprachen, wie ins Finnische, Tschechische und Russische übersetzt und kam auch in Großbritannien und den USA heraus. Während dieser Zeit arbeitete Leo Perutz hauptberuflich in der Wiener Anker-Versicherung. Für seine schriftstellerische Arbeit blieben ihm nur die Abende oder die Wochenenden, an denen er sich zudem noch um seine Frau und seine mittlerweile zwei Töchter kümmern musste. Zu den bereits erwähnten in diesen Jahren veröffentlichten Werken muss man noch das Romanfragment „Der Vogel Solitär“ hinzuzählen. Ob es sich dabei tatsächlich um den ersten Stoff handelt, an dem Perutz seinerzeit gescheitert ist, kann heute nicht mehr schlüssig nachvollzogen werden.

Für heutige Kritiker birgt „Der Meister des jüngsten Tages“ jedenfalls immer noch eine Reihe von Überraschungen. Beate Pinkerneil schrieb in der FAZ: „Es fängt an wie eine Kriminalstory. Der Schuldige einer Reihe von unerklärlichen Morden (oder Selbstmorden) soll ausfindig gemacht, die Kette mysteriöser Zufälle als Schein und Fassade entlarvt werden, hinter der sich raffinierteste Logik und Kalkül verbergen.“ (11) Dann zieht sie einen frappierenden Vergleich und zwar zu Umberto Ecos Welterfolg „Der Name der Rose“. Beide Romane weisen Pinkerneil zufolge eine „nahezu identische Konstruktion“ auf.



TEIL ZWEI

Das Jahr 1923 wurde für Leo Perutz zu einem einschneidenden Wendepunkt seines Lebens. Hatte er seine bisherigen schriftstellerischen Erfolge wie „Zwischen neun und neun“ oder „Die dritte Kugel“ neben seinem Hauptberuf als Versicherungsmathematiker verfasst, so stürzte er sich ab diesem Jahr in die Unwägbarkeiten einer freiberuflichen Schriftstellerexistenz. Der zweite Teil widmet sich den Höhepunkten und Niederlagen in Perutz' Leben und Arbeit und nicht zuletzt den für jüdische Schriftsteller tödlichen Gefahren während der Nazi-Diktatur, die den Dichter schließlich ins Exil trieben.

Von Perückenmachern und Meisls Gut

Im Sommer 1923 kündigte Perutz seine Stellung bei der Anker-Versicherung. Im gleichen Jahr starb sein Vater und seine beiden jüngeren Brüder Paul und Hans führten die väterliche Firma fort. Da sich seine Bücher gut verkauften und die Firma seiner Brüder auch für ihn eine monatliche Einnahme abwarf, glaubte er den Schritt in die Selbstständigkeit wagen zu können. Andererseits war Perutz ein überaus penibler Bearbeiter seiner Texte, geleitet von höchsten Ansprüchen, so dass sich auch nach dem Wegfall der Angestellteneinkünfte das Tempo seiner Produktion nicht allzu sehr steigern ließ.

Da er und seine Familie nun in der Hauptsache von seiner schriftstellerischen Arbeit leben mussten, suchte und fand er schon bald weite-

re Tätigkeitsfelder. Er bearbeitete einige Neuübersetzungen von Romanen Victor Hugos und verdingte sich als gutbezahlter Drehbuchautor. Bei den Filmskripten aus seiner Feder ließ er allerdings vertraglich festschreiben, dass er nicht als Drehbuchautor genannt werden dürfe. Diese Arbeit rettete ihn oft über schwierige Zeiten hinweg. Noch im Jahr 1935, als sich die politische Großwetterlage bereits deutlich verdüstert hatte, verfasste er zusammen mit Josef Than das Drehbuch zum Rudolf Forster-Film „König der Maske“. In einem Brief der ausführenden Horus-Film hieß es: „Im gegenseitigen Einverständnis und aus Ihnen und uns bekannten Gründen bleibt Ihre Mitarbeit ... völlig geheim.“ (12)

1924 erschien der Roman „Turlupin“, die Geschichte eines Perückenmachers, der in Tagen des Kardinals Richelieu den Gang der Geschichte Frankreichs verändert. Ihm – so erzählt Perutz – ist es zu verdanken, dass die französische Revolution erst 1789 begann und nicht schon 150 Jahre zuvor. Mit den Worten „vielleicht hat Gott nach Art der großen Herren sich einen guten Tag aus einem einfältigen Menschen gemacht“ endet der Roman mit einer zugleich anrührenden wie durch und durch lakonisch geschriebenen Schilderung einiger scheinbar nebensächlicher Ereignisse, die er mit der Präzision eines Uhrwerks inszeniert. Im gleichen Jahr begann Perutz mit der Arbeit an „Meisls Gut“, eine Arbeit, die er immer wieder aus den unterschiedlichsten Gründen unterbrechen musste. Sie sollte erst fast dreißig Jahre später unter dem Titel „Nacht unter der steinernen Brücke“ erscheinen und neben dem posthum veröffentlichten Roman „Der Judas des Leonardo“ zum Opus Magnum und zugleich zum Vermächtnis des Autors werden. „Meisls Gut“ musste während schwieriger Zeiten reifen. Als Perutz die Arbeit an diesem Werk das erste Mal unterbrach, widmete er sich stattdessen einem anderen Roman, den er in seinen Notizen „Ullstein-Roman“ nannte. Aus dem einfachen Grund, weil er für dieses neue Projekt einen Verlag gefunden hatte, der ihm die bis dato besten Konditionen bieten konnte. Der Titel „Wohin rollst du, Äpfelchen ...?“ ist einem russischen Volkslied entlehnt und erschien vorab in einer Millionenaufgabe als Fortset-

zungsroman in der ‚Berliner Illustrierten Zeitung‘, dem seinerzeit auflagenstärksten Blatt Europas. Fortsetzungsromane gehörten damals zu einem der wichtigsten Bestandteile von Illustrierten und Zeitungen. Durch sie wurde die Leserschaft ans Blatt gebunden. Populäre Autoren und ihre Romane verschafften den Verlagen bedeutende Leserzuwächse.

So auch Perutz neuestes Werk, das der ‚Berliner Illustrierten Zeitung‘ zu rund 30.000 Ne abonnten verholfen haben soll. Schon Wochen vor der Veröffentlichung der ersten Folge wurde die Neugier der Leser mit einer groß angelegten Plakataktion angeheizt. Zuerst erschienen auf den Litfasssäulen mannshohe Plakate, die in gewaltigen Lettern nur die Aufschrift „Wohin?“ trugen. Eine Woche später folgte die Aufschrift „Wohin rollst du, Äpfelchen ...?“ Und erst in der darauffolgenden Woche erfuhren die Passanten die Auflösung: „Wohin rollst du, Äpfelchen ...? Der neue Fortsetzungsroman in der ‚Berliner Illustrierten Zeitung‘. Von Leo Perutz. Beginn: 25. März.“

Nach dem Abschluss der Vorveröffentlichung erschien der Roman auch in der Reihe ‚Die gelben Ullstein-Bücher‘. Neben Erich Maria Remarques „Im Westen nichts Neues“ wurde das neue Buch von Perutz dank dieser Werbeaktion zum bekanntesten Titel in der Weimarer Republik. Wie bei Remarques Roman verselbständigte sich auch hier schon bald der eingängige Titel. In ihrer Dissertation aus dem Jahre 1948 analysierte Ilse-Lore Worch dieses plötzliche Eigenleben: „Wie eine persönliche Anrufung wurden die Worte „Wohin rollst du, Äpfelchen ...?“ (1928) zur Parole der Endzwanziger Jahre. Der Titel löste sich ab vom Roman und gewann ein eigenes Leben, er wurde charakteristisch für die Ungewissheit der Zeit und den Zweifel an der Existenz.“ (13)

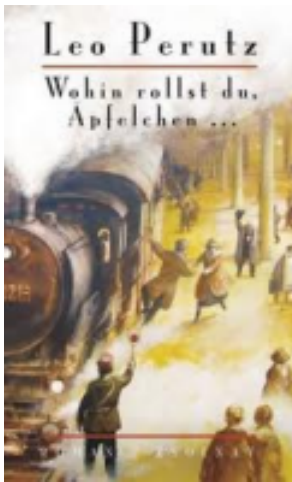
Ausdruck einer Zeit

Perutz mochte mit dieser Veröffentlichung auf dem Höhepunkt seines schriftstellerischen Ruhmes angelangt sein. Wurde er für frühere Veröffentlichungen in den Feuilletons gefeiert, so wurde der neue Roman ungeachtet seines Erfolges von der Kritik weitgehend ignoriert. Allerdings nahmen Schriftstellerkollegen das

Buch begeistert auf.

„Sehr geehrter Herr Perutz“, schrieb ein später internationale Erfolge feiernder Autor, „ich habe nicht die Gewohnheit ... schmeichlerische Briefe an meine Lieblingsautoren zu schreiben ... Am letzten Samstag habe ich ‚Wohin rollst du, Äpfelchen ...?‘ mit auf die Reise ... genommen. ... und ich muß sagen, daß ich vollkommen davon ergriffen bin. Ich könnte lange über das Buch schreiben – über die Psychologie, über die Kontinuität, und über die Edgar Poe’sche Menschlichkeit des Ganzen – aber mein Deutsch reicht sicher dazu nicht aus. ... Das Wort ‚Genie‘ hat längst durch Missbrauch an Wert und Sinn verloren, sonst hätte ich das Buch einfach als genial bezeichnet. ... Ich drücke mich, ich sehe schlecht aus ... Also schicke ich Ihnen nur meine herzlichsten Wünsche für Ihren weiteren Erfolg.“ (14)

Geschrieben hatte diesen Brief ein gewisser Ian Fleming, der spätere Erfinder des legendären James Bond.



Persönliche Krisen, Verlust und Freundschaft

Es kennzeichnet die Biografie von Leo Perutz, dass große Erfolge oft im Schatten noch größerer persönlicher Katastrophen stattfanden. Dieser Zwiespalt war nicht nur den bitteren, unsicheren Zeiten geschuldet, die den Lebensweg dieses großen Dichters beeinflussten, sondern ereigneten sich mit einer vergleichbar unerbittlichen, magischen Präzision, der auch viele Protagonisten seiner Romane ausgesetzt waren. Zeitgleich mit dem Erscheinen von „Wo-

hin rollst du, Äpfelchen ...?“ verlor Perutz seine Frau, die kurz nach der Geburt des dritten Kindes am 13. März 1928 an den Folgen einer Lungenentzündung starb. In einer beinahe trotzigen Geste erhielt der Sohn den Namen Felix.

Annie Lifczis, eine mit Perutz befreundete Übersetzerin und Literaturagentin schreibt in ihren Erinnerungen an Leo Perutz über diese Zeit: „Der Tod seiner Frau versetzte ihn in eine ungestüme, wilde Trauer. Er wollte ihr Verschwinden nicht wahrhaben, holte Medien ins Haus, um mittels spiritistischer Sitzungen mit der Toten Kontakt aufzunehmen. Ich erinnere mich, daß er erzählte, von ihr erfahren zu haben, an welchem Ort sie als Geschenk für die Kinder bestimmte Korallenkettchen verborgen habe, und er hätte sie auch tatsächlich an jenem Ort gefunden ...“ (15)

In Folge dieser persönlichen Krise litt auch die Arbeit an weiteren Projekten. Zusammen mit Paul Frank hatte er zwar noch zeitgleich zum „Äpfelchen“ den Unterhaltungsroman „Der Kosak und die Nachtigall“ geschrieben, doch der nächste Roman „Der schwedische Reiter“ geriet ins Stocken.

Die Dramatisierungen seiner älteren Stoffe regten Perutz und Frank an, selber Theaterstücke zu verfassen. Allerdings gelang es ihnen letztlich auch nur mit Hilfe von Hans Adler das Boulevardstück „Die Reise nach Preßburg“ zu vollenden. Obwohl es mit Lilli Darvas und Hans Moser prominent besetzt war und im renommierten, von Max Reinhardt geführten ‚Theater an der Josefstadt‘ im Dezember 1930 Premiere hatte, fiel das Stück bei Publikum und Kritik gleichermaßen durch.

Zwei unfertige Romane in Arbeit, die nicht vorwärts gehen wollten, lediglich zwei kleinere Novellen und das Theaterstück veröffentlicht, stellten die Jahre 1929 bis 1931 in der Eigenschaft Perutz‘ einen schöpferischen Tiefpunkt dar, der nur durch zwei Dinge erhellt wurde. Zum einen muss dazu die Freundschaft mit dem fünfzehn Jahre jüngeren Schriftsteller Alexander Lernet-Holenia gezählt werden, den Perutz Mitte 1928 kennen gelernt hatte. Zum anderen war das die Idee zum „Muttergotteskorn“, die Leo Perutz zur Arbeit an einem neuen Roman inspirierte, den er schließlich Anfang

1933 beenden konnte. Das Buch erschien schließlich im September 1933 unter dem Titel „St. Petri Schnee“ im Wiener Zsolnay-Verlag.



Die Zeichen der Zeit

Ungeachtet der Tatsache, dass Perutz gelegentlich an seinen eigenen hohen Qualitätsansprüchen scheiterte und bereits begonnene Stoffe wieder zur Seite legte, war er mit seiner Kreativität durchaus freigiebig. Mehr als einmal überließ er Ideen für Romane oder Erzählungen anderen Autoren. Etwa Alexander Lernet-Holenia, der Perutz das Thema für den Roman „Jo und der Herr der Pferde“ (Berlin, 1933) verdankte. (16)

Eine Reihe von Autoren verließen Ende der zwanziger, Anfang der dreißiger Jahre den Albert Langen Verlag, weil die Veröffentlichungspolitik dieses Verlages zunehmend nationalistischer wurde. So auch Leo Perutz. Als jüdischem Autor fiel für ihn nach der Machtergreifung der Nazis in Deutschland der wichtigste Markt für seine Publikationen weg. Zwar konnte „St. Petri Schnee“ noch in der Ullstein-Zeitschrift „Die Dame“ vorveröffentlicht werden, aber schon die Buchausgabe des Zsolnay-Verlags konnte nicht mehr nach Deutschland geliefert werden. Am 5. Mai 1933 vermerkt Perutz: „Brief von [Verlag] Langen. Absage der Neuauflage des ‚Mangobaumwunder‘ (wegen Hitler). Verlust von 1500 Schilling.“ (17)

Auch unabhängig von der Tatsache, dass die NS-Machthaber die Bücher jüdischer Schriftsteller verbrannt und verbannt hatten, hätte „St.

Petri Schnee“, selbst wenn es von einem nicht-jüdischen Autor verfasst worden wäre, keine Chance auf Veröffentlichung in Nazi-Deutschland gehabt. Allein das Thema einer religiös-fundamentalistischen Massensuggestion, die in diesem Roman mittels der Getreideseuche ‚Petrischnee‘ ausgelöst werden soll, konnte als Gleichnis auf den politischen Massenwahn jener Zeit gelesen werden. Der mythisch-religiöse Unterton, der in vielen Veranstaltungen der NS-Diktatur mitschwang und die verbrecherische Arbeit zahlloser NS-Organisationen bis hin zur Waffen-SS begleitete, klang auch in „St. Petri Schnee“ in einer Weise an, die den Machthabern des Dritten Reiches nicht genehm sein konnte.

Perutz konstruierte in diesem Buch zwei gegensätzliche Realitätsebenen mit so einer so großen erzählerischen Virtuosität, dass der Leser nicht entscheiden kann, welche der beiden Ebenen Traum und welche Wirklichkeit ist. Nicht zuletzt wegen seiner sich in den letzten Jahren zunehmend verschlechternden finanziellen Situation und auf Grund der Tatsache, dass ihm Deutschland seit dem Auftritt der braunen Diktatur verschlossen war, wandte sich Leo Perutz wieder dem Theater zu. Vorerst mit noch weniger Erfolg als bisher; die Komödie „Warum glaubst du mir nicht?“ – wieder erarbeitet in Zusammenarbeit mit Hans Adler und Paul Frank – fand keine Bühne, die das Stück aufführen wollte. Allerdings wurde dann die gemeinsam mit Paul Frank verfasste Kriminalkomödie „Morgen ist Feiertag“ 1935 in Wien uraufgeführt und ein guter Erfolg.

Zur gleichen Zeit, sieben Jahre nach dem Tod seiner ersten Frau Ida Weil, heiratete Leo Perutz am 16. Juni 1935 seine zweite Frau, die 1904 geborene Grete Humburger. Annie Lifczis schrieb in ihren Erinnerungen an Leo Perutz über diese Zeit und seine zweite Frau: „Perutz, damals etwa fünfzigjährig, wurde sich plötzlich seiner Freiheit als Witwer bewusst und knüpfte heftige und leidenschaftliche Flirts mit einer Anzahl von Frauen an, teils mit, teils ohne Erfolg. Wir kannten diese jungen Frauen aus seinen Erzählungen, aber nur unter Phantasie-Namen, die er ihnen aus Gründen der Diskretion gab. ... Es waren meist schöne, mondäne und verwöhnte Frauen, die eigentlich

dem unbändigen Bohémien, der er war, kein Interesse entgegenbrachten – er wusste sie aber doch durch seine Originalität zu fesseln, weil er eben so ganz anders als jene Leute war, denen sie bisher begegnet waren. Man sah sogar über seine Hässlichkeit hinweg: er war kahl, von sonderbarem, fast asiatischem Typus, seine Augen hinter dicken Brillengläsern, schwarz und sehr lebhaft. Sein Äußeres erinnerte ein wenig an den damals berühmten Schauspieler Paul Wegener. Trotz seiner Kriegsverletzung, die ihn die halbe Lunge kostete, war er ein überaus kräftiger und sportlicher Mann geblieben ... Mit einer dieser Frauen, von der er uns zuerst unter dem Pseudonym „das gewisse Mariandel“ (siehe Rosenkavalier) erzählt hatte, ging er nach einigen Jahren eine zweite Ehe ein. ...“ (18)

Nach langer Arbeit gelang es Perutz schließlich im darauffolgenden Jahr endlich den „Schwedischen Reiter“ zu vollenden. Etliche Kritiker wie auch Perutz selbst hielten diesen Roman für seinen besten.

Otto F. Beer schrieb über den „Schwedischen Reiter“ in der ‚Welt am Sonntag‘: „Hier erleben wir einen Dieb und Vagabunden, der sich im Schlesien des beginnenden 18. Jahrhunderts, inmitten von Krieg und Verwüstung, die Identität eines Fluchtgenossen aneignet, eines schwedischen Offiziers. In dessen Namen heiratet er die Cousine des Offiziers, wird ein tüchtiger Schlossherr und liebender Vater. Das Geschehen ist aufgerollt vor einem packenden Zeitpanorama voll Not, Verwüstung und Barbarei. Unwahrscheinliches und Phantastisches wird von Perutz immer wieder mit der Logik des Unlogischen ins Geschehen eingefügt, so daß sich die epische Kraft des Erzählers aufs Neue bestätigt.“ (19)

Finis Austriae

Obwohl noch vor Beginn des Zweiten Weltkriegs Übersetzungen des „Schwedischen Reiters“ in Ungarn, Schweden, Tschechoslowakei, Norwegen und den Niederlanden erschienen, verschlechterte sich die persönliche Situation für Perutz von Tag zu Tag. Seit der Machtübernahme der Nazis hatte er sich immer wieder mit dem Gedanken an Emigration beschäftigt. Als Joseph Schildkraut, ein ehemaliger Schauspieler des Deutschen Volkstheaters in Wien, „Morgen ist Feiertag“ am Broadway inszenierte, gab es für Perutz kurzzeitig die Hoffnung nach Amerika auswandern zu können. Trotz guter Kritiken und eines umjubelten Amerika-Debüts von Curt Bois in diesem Stück, zerklüfteten sich jedoch die vagen USA-Pläne rasch wieder.

Nach dem „Anschluss“ Österreichs im März 1938 wurde die Emigration für Perutz und seine Familie zu einer Frage des Überlebens. Obwohl sich Leo Perutz kaum mit dem Gedanken anfreunden konnte, nach Palästina auszuwandern, schloss er sich schließlich seinen beiden Brüdern an, die Wien bereits Ende April verlassen hatten.

1891 Wiener Juden wurden bis Juni 1938 ins Konzentrationslager Dachau verschleppt. Darunter auch zwei Freunde von Perutz: Franz Elbogen und Hugo Sperber. Während Elbogen nach einigen Monaten gerettet werden konnte, kam Sperber in Dachau ums Leben. Anfangs wunderte sich Perutz, dass man ihn verschont hatte, bis ihm schließlich Ende Juni ein anderer Freund, der Schriftsteller Bruno Brehm, einen Besuch abstattete. Brehm, der offen mit den neuen Machthabern sympathisierte, besprach mit Perutz die Möglichkeiten, ihn vor dem Zugriff der Nazis zu beschützen. Seit des Einmarschs der Nazis in Österreich hatte er Mittel und Wege gefunden, Perutz vor der Willkür der neuen Machthaber zu bewahren.

Obwohl sie politisch Welten trennte, hat Perutz Brehm dieses Engagement stets hoch angerechnet. Enttäuscht war er andererseits von seinem Freund Alexander Lernet-Holenia, der sich seit dem Tag des Nazieinmarschs in Österreich nicht mehr bei Perutz blicken ließ. Die erste Station der Emigration führte Perutz und seine Familie im Juli 1938 nach Venedig. Wäh-

rend sie darauf warteten, eine Schiffspassage nach Haifa zu erhalten, verfasste Perutz das Fragment „Mainacht in Wien“, in der er ironisch distanziert die politische Situation schildert. Ein authentisches Zeitdokument, dem nicht anzumerken ist, dass der Autor gerade selber zum Opfer der beschriebenen Umstände geworden ist.

Am 10. September 1938 notiert Perutz an Bord der MARCO POLO: „Kühler Abschied von Europa“. (20)



Im Exil

Am 15. Mai 1939 schrieb Leo Perutz an Richard A. Bermann, der seinerseits nach New York emigriert war: „Gestern wachte ich auf und war in Tel Aviv berühmt. Einige Dutzend mir unbekannte Menschen sprachen mich auf der Straße, im Autobus und im Kaffeehaus an. Die größte hiesige Tageszeitung ... hat nämlich die Unvorsichtigkeit begangen, „Zwischen neun und neun“ ohne meine Erlaubnis zu drucken. Da ich auf eine Reklamation eine schnoddrige Antwort bekam, nahm ich mir einen Rechtsanwalt. Die Folge davon war, daß alle anderen Tageszeitungen die Sache aufgriffen, und der Fall ist augenblicklich ein Gegenstand der Zeitungsdiskussion ... und schließlich hat sich auch die Diebin entschlossen, mit mir zu verhandeln. ... ein normaler Abdruck ... hätte längst nicht dieses Aufsehen gemacht. ... Das Land hier ist wirklich ideal. In anderen Ländern veröffentlichen sie meine Romane überhaupt nicht, und wenn, drücken sie das Honorar. Hier fragt man nicht erst, druckt den Roman und muß mir

dann das Honorar zahlen, das ich bestimme, und dann macht man mir auch noch unfreiwillig Reklame. ...“ (21)

Der leise Sarkasmus dieses Briefes lässt das Gefühl ahnen, das Perutz' Exilleben durchzog. Tatsächlich blieb diese Veröffentlichung für lange Zeit seine einzige Publikation in Palästina. Die Frage, wie und wovon er im Exil lebe, beantwortete Perutz in einem Brief aus dem Jahr 1941 an Alma Mahler-Werfel mit der ihm üblichen lakonischen Ironie: „Vor einigen Tagen traf ich in Jerusalem den Dr. Sonne und wir sprachen von Ihnen, und so war ich gar nicht überrascht, als gestern Ihr Brief kam, denn wenn es etwas gibt, an das ich glaube, so ist es die Duplicität der Fälle. ... Ich lebe nicht in Jerusalem, weil man eine Stadt, in der man lebt, nie richtig kennen lernt. Von allen europäischen Städten, die mich interessiert haben, kenne ich Wien, eben weil ich dort lebte, am allerwenigsten. Ich fahre jeden Monat auf 4-5 Tage nach Jerusalem ... In Tel-Aviv habe ich das Meer. Sehr gelacht habe ich über Ihre Frage, ob ich eine Professur ausübe. Nein, mangels Vollbart. Auch wüßte ich nicht, was man von mir lernen könnte. Ich schreibe meine Bücher mit der gleichen Plage und dem gleichen Vergnügen wie vorher, vermutlich für meinen Schreibtisch, der sich als mein verständnisvollster Verleger erwiesen hat. ... so bin ich in Trödlerläden und Fellachendörfern hinter antiken Ausgrabungen her ... Ziergläsern, Glasmosaikperlen, Glyptik, Keramik und Bronzegegenständen. Und mit der Jagd auf diese Dinge vergeht mir der Krieg. Ein Fortschritt! Im letzten Krieg habe ich ausschließlich Läuse gejagt. ... ich habe niemand in Hollywood, den von mir zu grüßen, ich Sie bitte könnte. Höchstens Werfel, aber den wollen Sie wohl nicht bei der Arbeit stören. ...“ (22)

Der Ton dieses Briefes darf nicht darüber hinwegtäuschen. Perutz ging es im Exil zunehmend schlechter. Die in alle Welt verstreuten Freunde fehlten ihm und die Karikatur einer Kaffeehaus-Szene in Tel-Aviv kaschiert nur wenig die depressive Grundstimmung, in der er sich in jenen Jahren befand. Anders als in den Kaffeehäusern Wiens fand er in Tel-Aviv zu keiner Zeit jene Gesprächspartner, die er brauch-

te, um überhaupt schreiben zu können. Zwischen ihm und Max Brod herrschte keine rechte Sympathie, das Erzählen seiner literarischen Stoffe im Kreis seiner Freunde war es, was seiner Arbeit zu „Muskeln, Fleisch und Sehnen“ verhalf.

Also blieben er und seine Familie abhängig vom Bruder Hans, der nach New York gegangen war. Neben der Beschäftigung mit Antiquitäten begann er sich auch wieder verstärkt der Mathematik zuzuwenden.

Zu einem Lichtblick in jener Zeit entwickelte sich für ihn der Kontakt mit Hugo und Annie Lifczis, die nach Argentinien ausgewandert waren. Ihnen gelang es, dass das Werk von Leo Perutz nach und nach in Südamerika verlegt wurde und dort viele Freunde gewann. Einer von ihnen war Jorge Luis Borges, der zu den wichtigsten Bewunderern von Perutz in Lateinamerika wurde. Einen noch größeren Erfolg als die Veröffentlichung seiner Romane erreichten die Lifczis für Perutz mit der Kriminalkomödie „Morgen ist Feiertag“. Der Regisseur Luis Saslavsky verfilmte den Stoff unter dem Titel „Historia di una noche“. Der Film entwickelte sich in ganz Südamerika und auch in den USA zu einer Art Dauerbrenner, der jahrelang in den Kinos lief. Dank Jorge Luis Borges erlebte der „Meister des jüngsten Tages“ 1946 eine südamerikaweite Verbreitung.

Der vergessene Autor

Erst nach dem Zweiten Weltkrieg fand Perutz auch in Palästina einen Agenten, dem es gelang, einige seiner Novellen an Verlage zu vermitteln. Mit dem Ende der mörderischen Nazi-Diktatur, standen nicht nur die Völker Deutschlands und Österreichs vor einem Trümmerhaufen. Auch die vom Dritten Reich ins Exil vertriebenen Literaten, Musiker, Künstler sahen sich – sofern sie die Zeit des Exils überhaupt überlebt hatten – mit der Situation konfrontiert, nicht nur einer anderen Zeit, sondern regelrecht einer anderen Welt anzugehören. Perutz formulierte dieses Gefühl in einem Brief an Gerty Hanemann: „Ich bin für Europa ein forgotten writer.“ (23) Und an Bruno Brehm schrieb er 1947: „Die Verleger von einst, die ich kannte, gibt es nicht mehr. Und die Verleger von heute haben wahrscheinlich nicht die

leiseste Ahnung, daß ich jemals vorhanden gewesen bin.“ (24) Trotzdem gab er nicht auf und obwohl es nicht einfach gewesen sein dürfte, von Palästina aus in Österreich einen Verleger zu finden, erschienen 1947 und 1948 in Linz Neuauflagen von „Die dritte Kugel“, „Der Marques de Bolibar“ und „Der Meister des jüngsten Tages“. Doch nach dem plötzlichen Tod des Verlegers erhielt er für die Bücher keine Honorare und als er dagegen klagte, machte der Verlag Konkurs. Allerdings verramschte er noch jahrelang die Romane.

In den langen Jahren von Exil und Krieg war es Perutz zumindest gelungen, ein neues großes Werk zu vollenden: „Nachts unter der steinernen Brücke“. Inzwischen kamen einige Neuauflagen bei Zsolnay heraus, doch diesen Roman lehnte der Verlag „wegen des virulenten Nachkriegsantisemitismus“ ab. (25)



Auch Rowohlt und Piper lehnten das Buch ab. Schließlich konnte Perutz es in Eugen Kogons Frankfurter Verlagsanstalt unterbringen. Das Buch erschien im Spätsommer 1953. Perutz schrieb an Gerty Hanemann: „Ich habe schon 15 Kritiken aus Deutschland bekommen, die ganz anders aussehen als alle meine früheren. Ich bin nicht mehr der Verfasser von ‚Abenteurerromanen‘. Deine Worte ‚dichterisch‘ und ‚vollendet‘ tauchen in fast allen Kritiken auf.“ (26)

Trotz dieser positiven Reaktionen stand auch diese Veröffentlichung wie schon zuvor die in Linz erschienenen Bücher unter keinem guten Stern. Wegen des drohenden Konkurses der

Frankfurter Verlagsanstalt schien diesem Roman der direkte Weg aus der Druckerei auf die Ramschische vorbestimmt. Kurz vor Perutz' Tod erwarb die Europäische Verlagsanstalt den Restbestand und bewahrte damit das Buch vor diesem Schicksal.



Die Schatten der Vergangenheit

Unmittelbar nach der Kapitulation bemühte sich Perutz darum, wieder mit alten Freunden in Wien Kontakt aufzunehmen. Viele Freunde und Bekannte hatten das Exil nicht überlebt. Den Wiener Freunden schickte er jahrelang Lebensmittelpakete, aber er half auch auf andere Weise, die bei seinen Freunden im Exil Verwunderung auslöste.

Neben antifaschistischen Schriftstellern und Künstlern zählten auch einige Autoren mit Nazi-vergangenheit, die sich nach dem Krieg mit Anklagen vor Volksgerichten konfrontiert sahen, zu Perutz' Freundeskreis. Perutz setzte sich mit einer entlastenden Aussage u.a. für Bruno Brehm ein und schrieb darüber an Hugo Lifczik: „Glauben Sie doch nicht der Schwarz-Weiß-Technik unserer Zeit: Daß alle Faschisten, nur deswegen, weil sie faschistisch gesinnt waren, automatisch Schurken sein müssen, und daß die Ulmanns, nur weil sie als Juden zur Welt kamen, schon Edelmenschen sind. ... Im Juni 1938, als ein solcher Besuch für einen Arier schon gefährlich werden konnte, erschien er in meiner Wohnung und bot mir seine Hilfe an. Ich kann Lumpereien eines Menschen restlos vergessen, aber ich bin nicht imstande, eine mutige, anständige und freundschaftliche Hand-

lung einfach aus meinem Gedächtnis zu streichen. Unser Lernet, der bis zu Hitlers Einmarsch zweimal wöchentlich sich bei mir mit mir ‚zusammenrottete‘, ließ seit dem 12. März 38 nichts mehr von sich hören, ja nicht einmal einen Telefonanruf hat er bei mir riskiert. Es interessierte ihn überhaupt nicht, ob und wie ich den Nazis entkäme. ...“ (27)

Trotz der Verbitterung, die Perutz Alexander Lernet-Holenia gegenüber empfunden haben mochte, vergaß er auch diese ‚Lumperei‘ und erneuerte die Freundschaft zu ihm. Ab 1950 besuchte er ihn und andere Freunde in Österreich und Deutschland regelmäßig.

Als im Jahr 1948 der Staat Israel proklamiert wurde, erwog Perutz erneut ins Exil zu gehen. Die kriegerischen Auseinandersetzungen die auf die Gründung Israels folgten, veranlassten ihn zu diesen Überlegungen. Einzig die Stelle, die er im gleichen Jahr als Versicherungsmathematiker fand und die er bis zu seinem Tod beibehielt, dürfte ihn dazu bewogen haben zu bleiben.

„Ich hatte Palästina gern“, schrieb er nach Argentinien, „aber es hat sich seit einem Jahr sehr geändert. Die Araber in dem uns gehörenden Teil sind so gut wie verschwunden. ... Ich mag auch das Nationalgefühl nicht und auch nicht den Patriotismus, beide sind schuld an jedem Unheil, das seit 150 Jahren über die Welt gekommen ist. Mit Nationalgefühl beginnt's und mit Cholera und Ruhr und Diktatur endet es. ... dabei weiß ich, daß mir ewig nach Palästina und sogar nach Tel-Aviv bange sein wird. So geht es einem, der allzu viele Vaterländer hat. Ich habe deren drei gehabt, und alle drei wurden mir wegeskamotiert.“ (28) Bis zum 4. Juli 1957 arbeitete Perutz an seinem letzten Roman: „Der Judas des Leonardo“. Er beendete das Werk auf dem Schiff während der Überfahrt nach Italien. Inzwischen verbrachte er die Sommermonate in Europa und lebte während des Winters in Israel. Am 25. August des gleichen Jahres starb er in Bad Ischl nach einer kurzen, heftigen Erkrankung und wurde wenig später an einem nebligen, regnerischen Sommertag auf dem dortigen Friedhof beigesetzt. Im Wiener ‚Forum‘ schrieb Friedrich Torberg: „Am 2. November 1957 wäre er 75 Jahre alt geworden. Aus

diesem Anlaß hätte er in den Gazetten allerlei Freundliches und Ehrenvolles über sich lesen können und hätte sehr gestaunt, wie hoch man ihn allenthalben schätzt. Denn in den letzten Jahren bekam er davon nicht viel Konkretes mehr zu merken (und im übrigen hat er schon früher nie so recht daran geglaubt). ...“ (29)



Alexander Lernet-Holenia

Leonardo und die Suche nach dem Bösen

Zwei Jahre nach Perutz' Tod wird „Der Judas des Leonardo“ veröffentlicht. Alexander Lernet-Holenia war gebeten worden, das fertige Manuskript durchzusehen und für den Satz vorzubereiten. „Ich habe mich dieser Aufgabe um so lieber und mit um so größerem Respekt unterzogen, als ich Leo Perutz stets als meinen besonders verehrten Lehrmeister betrachtet habe.“ (30)

Joachim Behaim, ein böhmischer Kaufmann, will in Mailand eine alte Schuld eintreiben. Endlich begegnet er auch einem Mädchen wieder, dessen Bild ihn nicht mehr losgelassen hat. Die tragische Liebe der schönen Niccola zu dem Kaufmann wird ergänzt durch einen zweiten Erzählstrang, in dem Perutz von einer weiteren Suche berichtet, nämlich der des Leonardo da Vinci, der für sein berühmtes „Abendmahl“ noch ein Modell für den Kopf des Judas braucht. Das soll nicht irgendein daher gelaufener Spitzbube sein, sondern den „allerschlechtesten Menschen von ganz Mailand“ will er finden. In einer dritten Erzählebene führt Perutz eine weitere historische Figur in den Roman ein und schildert das – geschichtlich unverbürgte – Ende des berühmten Vaganten François Villon.

Die beiden letzten Romane von Leo Perutz entstanden über einen Jahrzehnte umfassenden Zeitraum. Die langen Pausen in ihrer Entstehung entsprachen den Wirren von Flucht, Exil und Krieg. Aber nicht nur: In seinem „Judas“ wird Leonardo wiederholt von seinen Auftraggebern ob seiner angeblich laxen Arbeitshaltung angegangen, man kritisiert die lange Entstehungszeit der Auftragswerke.

„... „Gnädiger Herr, ihr seht mich ganz erstaunt“, erwiderte ihm Messer Leonardo, „denn ich arbeite mit solchem Eifer an diesem Abendmahl, daß ich darüber zu essen und zu schlafen vergesse.“ – „Und das wagt Ihr, mir zu sagen!“, rief der Prior hochrot vor Zorn. „Mir, der ich dreimal täglich in das Refektorium komme, um Euch, wenn Ihr einmal da seid, dabei zu betreten, wie Ihr in die Luft starrt! Das nennt Ihr also Arbeit! Bin ich etwa ein Büffel, den man an der Nase führt?“ – „Und ich habe“, fuhr Messer Leonardo unbeirrt fort, „dieses Werk in meinem Kopfe, unablässig daran arbeitend, so weit gefördert, daß ich Euch bald zufrieden stellen und denen, die nach mir kommen werden, zeigen könnte, was ich vermag“ ...“ (31)



Was ist phantastisch?

„Der Judas des Leonardo“ ist wie alle Romane aus der Feder Leo Perutz' ein Musterbeispiel für die große Kunstfertigkeit, mit der der Autor seine Stoffe zu gestalten verstand. In seinen Werken trafen sich konzeptionelle Fähigkeiten mit großem sprachlichem Talent. Der Verräter in seinem nachgelassenen Werk ist zugleich ei-

ne Charakterstudie eines bestimmten Typus des Deutschen, der im Verrat an der Liebe, getrieben von der ihm eigenen Sturheit vor allem und zuerst sich selbst verrät. Dass er dabei auch andere mit ins Unglück zieht, scheint ihm nicht bewusst zu werden. Doch gleichwohl kann er sich deshalb der Verantwortung für sein Handeln nicht einfach entledigen. Auf eine subtile Weise hat Perutz mit diesem Roman drängenden Fragen nach Charakterschwäche, Schuld, Verantwortung einen verbindlichen Ausdruck verliehen, der nach dem Ende von Holocaust und Weltkrieg hoch brisant war und bis auf den heutigen Tag nichts an Aktualität eingebüßt hat.

Es ist kein Widerspruch, dass die gelegentlichen Parallelen im persönlichen Schicksal des Dichters Leo Perutz wie ein Echo auf den magischen Realismus wirken, der sich – weit weg von Südamerika – in einer ganzen Reihe seiner Arbeiten wiederfinden lässt.

Im Sinne der Definition des bulgarischen Literaturtheoretikers Tzvetan Todorov können nur wenige Werke von Leo Perutz eindeutig der phantastischen Literatur zugeordnet werden. Meiner Ansicht nach ist diese Definition jedoch längst überholt. Zum einen wird sie der Vielgestaltigkeit, dem Spektrum an Genres, der vergangenen wie gegenwärtigen phantastischen Literatur nicht mehr gerecht. Zum anderen ist der von Todorov vorausgesetzte Begriff – das Moment bleibender Unsicherheit, wenn Protagonist und Leser nicht mehr entscheiden können, ob bestimmte Ereignisse natürlichen oder übernatürlichen Ursprungs sind – zu vage. Letztlich kann insbesondere der Leser mit mancherlei Erklärungen aufwarten, mit denen er zumindest subjektiv genau dieses, vom Autor intendierte Gefühl dann doch rationalisiert.

Ungeachtet aller definitorischen Untauglichkeiten in Bezug auf literaturwissenschaftliche Theorien des Phantastischen sei abschließend gesagt, dass sich der Autor dieser Zeilen über jeden neuen Leser, der das Werk von Leo Perutz für sich entdeckt, freut. Wenn der neue Leser dank des Etiketts der phantastischen Literatur darauf aufmerksam wird, was spricht dagegen? Die Nachbarschaft zu Größen wie Franz Kafka, E.T.A. Hoffmann oder Edgar Allan Poe beschädigt den Ruf von Leo Perutz keines-

wegs.

Es ist zudem kein Etikettenschwindel, im Gegenteil. In jede gut sortierte Bibliothek phantastischer Literatur gehört das Werk von Leo Perutz fraglos neben die oben erwähnten Autoren.

Anmerkungen:

Das vorliegende Portrait wäre ohne die verdienstvolle Ausstellung „Leo Perutz 1882 – 1957“ in der Deutschen Bibliothek, Frankfurt am Main, 1989 nicht möglich gewesen. Dem im gleichen Jahr bei Zsolnay erschienenen Katalogbuch zu dieser Ausstellung verdankt dieser Aufsatz eine Fülle von Zitaten aus dem Briefwechsel und dem Nachlass.

- (1) Leo Perutz, *Nachts unter der steinernen Brücke*, Reinbek bei Hamburg, 1990, S. 245
- (2) Katalogbuch zur Ausstellung in der Deutschen Bibliothek, Frankfurt am Main 1989. Hrsg. Klaus-Dieter Lehmann, bearbeitet von Hans-Harald Müller und Brita Eckert, Wien/Darmstadt, 1989 (Katalog), S. 151. – Brief von Leo Perutz aus dem Jahr 1925.
- (3) Hans-Harald Müller, *Leo Perutz*, München, 1992 (Müller), S. 9
- (4) Katalog, S. 15
- (5) Katalog, S. 162
- (6) Katalog, S. 405f
- (7) Müller, S. 31
- (8) Müller, S. 33
- (9) Leo Perutz, *Zwischen neun und neun*, Reinbek bei Hamburg, 1988, S. 200
- (10) Müller, S. 39
- (11) Katalog, S. 425
- (12) Katalog, S. 235
- (13) Katalog, S. 189
- (14) Katalog, S. 192
- (15) Katalog, S. 196
- (16) Katalog, S. 209
- (17) Müller, S. 58f
- (18) Katalog, S. 196
- (19) Leo Perutz, *Der schwedische Reiter*, Reinbek bei Hamburg, 1988, S. 2
- (20) Müller, S. 68
- (21) Katalog, S. 275
- (22) Katalog, S. 283
- (23) Müller, S. 85
- (24) Müller, S. 85

- (25) Müller, S. 86
- (26) Müller, S. 86
- (27) Katalog, S. 342
- (28) Katalog, S. 346
- (29) Katalog, S. 398f
- (30) Leo Perutz, Der Judas des Leonardo, Reinbek bei Hamburg, 1991, S. 205
- (31) Leo Perutz, Der Judas des Leonardo, Reinbek bei Hamburg, 1991, S. 12

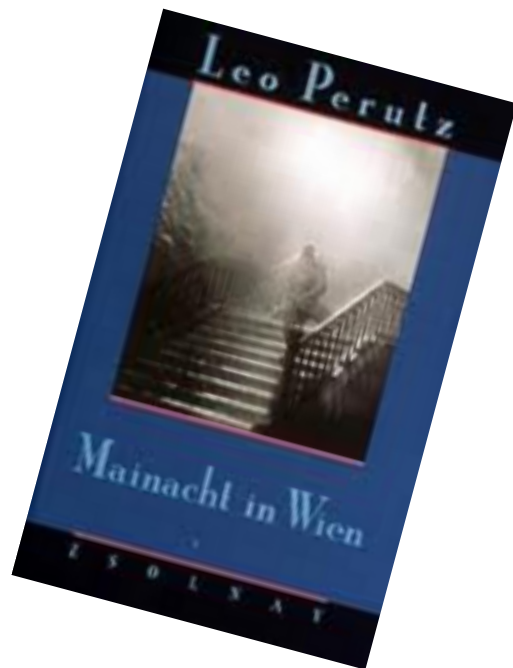
Bibliografische Angaben:

Das Werk von Leo Perutz ist in den letzten Jahren von verschiedenen Verlagen publiziert worden. In Hardcover liegt es bei Zsolnay, Wien vor. Aktuell erscheint es in einer Taschenbuchausgabe bei dtv. Broschurausgaben verschiedener Romane sind bei Droemer Knaur erhältlich. Antiquarisch können auch noch problemlos die Rowohlt-Taschenbücher der Werke von Perutz erworben werden.

Zusätzlich zu den genannten Ausgaben ist bei Zsolnay 1996 noch das Fragment „Mainacht in Wien“ erschienen.

Ausführlichere bibliografische Angaben finden sich in: Wilhelm Schernus/ Hans-Harald Müller, „Leo Perutz: Eine Arbeitsbibliographie“, Frankfurt am Main, 1991 (Hamburger Beiträge zur Germanistik 15).

Über Leo Perutz: Neben o.a. Katalogbuch war der Band von Hans-Harald Müller, „Leo Perutz“, München, 1992 (Beck'sche Reihe: Autorenbücher) für diesen Beitrag unverzichtbar.



REZENSIONEN

Das Subgenre des Kriegshorrorfilms ist vor allem im Low-Budget-Bereich beheimatet. Bei den meisten Produktionen handelt es sich um Geistergeschichten, die genauso gut aus der Feder eines M. R. James oder Ambrose Bierce stammen könnten.

So auch das Debut von Jamie Osorio Marquez, der in seinem Film „The Squad“ eine Gruppe kolumbianischer Soldaten in eine abgelegene Militärstation schickt. Der Funkkontakt zu dieser Station ist vor wenigen Tagen abgebrochen. Es steht daher die Befürchtung im Raum, dass sie von Rebellen eingenommen wurde. Als die kleine Einheit die Station erreicht, findet sie diese verlassen vor. Nichts lässt auf ein Kampfgeschehen schließen. Dennoch stimmt etwas mit diesem Ort nicht. Die Soldaten werden von Panikattacken heimgesucht und sonderbare Geräusche erklingen aus den leeren Räumen der Station...

„The Squad“ ist kein Actionfilm, sondern vielmehr eine Studie über eine Gruppe Männer, welche mit ihren tiefsten Ängsten konfrontiert werden. Unweigerlich führt dies bei den in dem Film agierenden Soldaten zu einem Konflikt gegenüber ihren Vorstellungen von Männlichkeit, was wiederum zu Auseinandersetzungen innerhalb der Gruppe führt. In dieser Extremsituation kommt es zu Überreaktionen, Wut und Hass, sodass die Einheit mehr und mehr zerbricht.

Regisseur Marquez liefert ein düsteres und unheimliches Drama ab, dessen Wirkung durch die tristen Farben und tiefen Schatten noch verstärkt wird. Beinahe minutiös verfolgt er die psychischen Veränderungen seiner Protagonisten. Manchmal schießt er jedoch über sein Ziel hinaus, indem er Szenen zu sehr in die Länge zieht. Langeweile kommt in dem Film jedoch keine auf. Die beklemmende, dichte Atmosphäre, welche Marquez von Anfang an kreierte, hält den Zuschauer in ihrem Bann. Marquez arbeitet dabei mit den klassischen Methoden eines Spukfilmes: er lässt dichten Nebel aufkommen,

lässt unheimliche Geräusche erklingen und setzt das Licht so ein, dass die Schatten kaum vertrieben werden. Unterstützt wird Marquez von hervorragenden Schauspielern, welche ihre Rollen überzeugend verkörpern. „El Paramo“, wie der Titel im Original lautet, macht deutlich, dass kein hohes Budget notwendig ist, um einen guten und eindringlichen Film zu drehen. Für Genreliebhaber ist „The Squad“ durchaus sehenswert.



The Squad,

Regie u. Drehbuch:

Jamie Osorio Marquez,

Produktion: Frederico Durán,

Darsteller:

Juan Pablo Barrogan,

Alejandro Aguslar, Mazricio

Navas u.a.

Spanien/Kolumbien 2011,

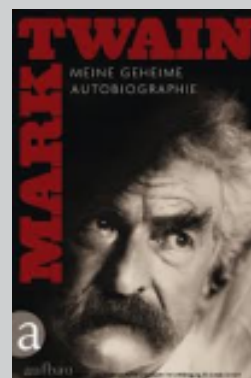
100 Min.

„Der Mensch, der die Wahrheit über sich selbst schreiben kann, muss erst noch geboren werden.“ Mark Twain, der diese Worte in einem Interview äußerte, war dennoch von dem Gedanken fasziniert, sich ebenso offen und ehrlich über sein Leben und seine Erfahrungen zu äußern wie Casanova, Cellini oder Rousseau. Zwischen 1870 und 1905 arbeitete er immer wieder an Texten, die er irgendwann einmal zu einem großen Ganzen verknüpfen wollte, ohne jedoch ein klares Konzept davon zu haben, wie dieses „Ganze“ eigentlich aussehen sollte. Aus den verschiedenen Versuchen, die richtige Form für sein Projekt zu finden, entstand zunächst nur eine Reihe kurzer, zusammenhangloser Episoden, bloße Fragmente eines umfassenden autobiographischen Werks. 1906 setzte Twain die Arbeit auf andere Weise fort und diktierte seine Erinnerungen einer Sekretärin – eine Methode, die sich als sehr fruchtbar erwies und im Lauf von drei Jahren Hunderte von Manuskriptseiten hervorbrachte. Als der Autor wenige Monate vor seinem Tod sein Werk für vollendet erklärte, hatte er allerdings nicht nur die älteren Fragmente in die Diktate eingefügt, sondern auch auf zusätzliche Quellen zurückgegriffen, sodass die Autobiographie letztlich eine Collage aus verschiedenen Materialien darstellt: Briefe, Zeitungsartikel, Essays, Notizen, biographische Skizzen interessanter Persönlichkeiten sowie das lebenswerte Porträt, das Twains Tochter Susy über ihren berühmten Vater verfasste, vermengen sich mit einer Flut von Anekdoten und Erinnerungen. Bislang wurden nur Auszüge aus dieser literarischen Schatzkiste veröffentlicht, doch 2010 erschienen die Texte erstmals in einer gründlich edierten Version, deren erster Band nun auch auf deutsch vorliegt. Die Herausgeber entsprechen damit Twains ausdrücklichem Wunsch, die Publikation der vollständigen Memoiren frühestens hundert Jahre nach seinem Tod zu beginnen, damit er, „als eine Stimme aus dem Grab“, frei sprechen könne und keine Rücksicht auf die Gefühle seiner Zeitgenossen nehmen müsse.

Von Anfang an folgte Mark Twain dem Grundsatz, sein Leben nicht in chronologischer Reihenfolge nachzuerzählen, sondern sprunghaft, entlang spontaner Erinnerungsketten und Asso-

ziationen. „Abschweifendes Erzählen schadet einer Autobiographie nicht im Geringsten“, schrieb er an seinen Bruder Orion, und diese Erzählweise entsprach voll und ganz seinem Temperament. Twain war eben weit mehr als „nur“ Schriftsteller, seine größten Erfolge feierte er auf der Bühne als begnadeter Vortragskünstler und Selbstdarsteller. Insofern ist es wenig verwunderlich, dass gerade seine diktierten Erinnerungen viel von dem typischen Charme einfangen, den man ansonsten nur in seinen persönlichsten Aufzeichnungen, seinen privaten Briefen, finden kann.

Es ist schwer, sich dem Zauber zu entziehen, der sich in den autobiographischen Texten entfaltet. Wo immer man das Buch aufschlägt, stößt man auf interessante, komische und rührende Episoden und blickt in eine Welt, die merkwürdig vertraut erscheint, obwohl sie räumlich und zeitlich von der unsrigen weit entfernt ist. Warum ist uns vor all den großen amerikanischen Schriftstellern ausgerechnet Mark Twain so nahe geblieben? Vielleicht liegt es daran, dass wir uns nicht nur in seinem herzlichen, mitunter boshaften Lachen wiederfinden, sondern auch in seinem Zorn über die Ungerechtigkeit in der Welt und seinem Schmerz über seine persönlichen Verluste. Wirklich „geheim“, waren die autobiographischen Skizzen freilich nie. So liegt der Reiz des Buches nicht im Neuen, sondern im Wohlbekannten – den schönen Kindheitserinnerungen aus Hannibal, Missouri, die den Abenteuern von Tom Sawyer und Huckleberry Finn als Vorlage und Inspiration dienten, der innigen Beziehung Twains zu seiner Frau Livy und den mal witzigen, mal traurigen Episoden aus dem Familienleben. Doch bleibt die Neugier auf die Fortsetzung dieser ebenso vergnüglichen wie aufschlussreichen Edition von Mark Twains Autobiographie erhalten. *Alexander Pechmann*



Mark Twain:

Meine geheime Autobiographie.

Herausgegeben von Harriet Elinor Smith.

Übersetzt von Hans-Christian Oeser u.a.

Aufbau Verlag, Berlin 2012

Phänomen Buchblog

Seit kurzer Zeit rücken Buchblogs verstärkt ins virtuelle Rampenlicht des Internets. Doch was hat es mit diesen Blogs auf sich? Und wer betreibt Blogs dieser Art?



Allgemeine Einführung

Wer bei Google den Begriff „Buchblog“ eingibt, wird auf etwa 179.000 Einträge stoßen. Natürlich gibt es schlussendlich nicht ganz so viele dieser Blogs, die sich mehr oder weniger mit Literatur befassen.

Allerdings steigt die Zahl derer, die regelmäßig über ihre Lesegewohnheiten schreiben, stetig. Dabei findet man nicht nur klassische Rezensionen, sondern auch Neuvorstellungen, Autoreninterviews, Leserunden und ähnliche Projekte. Da der größte Teil der Buchblogs im deutschsprachigen Raum von jungen Frauen bis etwa 25 Jahren gestaltet wird, finden sich auch öfter mal artfremde Beiträge zu Kosmetika oder Kleidung.

Die Fokussierung der Autoren auf „weiblich“ und „jung“ reduziert auch den angebotenen Content auf das, was bei der entsprechenden Zielgruppe aktuell hip und trendy ist. Meist sind es Werke aus der Jugendfantasy, seien es

Dystopien mit romantischen Einflechtungen oder klassische „Boy meets Girl“-Romane mit phantastischem Touch. Buchblogs mit Horror-Literatur sind eher seltener, Science Fiction-Literatur findet man so gut wie gar nicht.

Buchblogger vs. Feuilleton-Rezensent

Interessanterweise fühlen sich klassisch ausgebildete Rezensenten mit literaturwissenschaftlichem Hochschulstudium gerade von den weiblichen Buchbloggern provoziert. Ich möchte zwar hier keinesfalls behaupten, dass die Rezensenten der großen Tageszeitungen in irgend einer Weise existenziell von den Buchbloggern bedroht wären, aber offenbar fühlt man sich hier ziemlich in der Ehre angegriffen. In der ZEIT oder in der FRANKFURTER RUNDSCHAU konnte man schon entsprechende Kolumnen lesen, in denen gerade die skurrilen Exemplare der Buchbloggerszene herausgehoben und der Lächerlichkeit preisgegeben wurden.

Meist ist es schon so, dass der Buchblogger keine Rezension schreibt, die in einem literaturwissenschaftlichen Seminar Bestand haben könnte. Da wird statt einer eigenständigen Inhaltsbeschreibung einfach der Klappentext kopiert, statt einer ausführlichen Analyse des Textes findet man oftmals nur Halbsätze, die beschreiben, wie toll man sich beim Lesen des Romans fühlte und wie süß doch der oder die Hauptpersonen agieren. Natürlich – es gibt auch Ausnahmen. Buchblogger, die sich ausführlich mit dem entsprechenden Buch auseinandersetzen und auch in Bezug auf Stil und Wortwahl sehr gute Rezensionen anfertigen.

Jedoch ist die überwiegende Mehrheit der Bloggerinnen der Ansicht, dass lange Rezensionen Teufelszeug sind – kurz und knackig muss es sein. Die kaum 2000 Zeichen umfassenden Texte, die inklusive des Klappentextes dem Leser um die Ohren geschlagen werden, erinnern manchmal an das, was man oft auf Plattformen wie Amazon lesen muss.



Hallo! Ich bin Buchblogger

Ein Buchblogger hat die Möglichkeit, die Dinge seines Bedarfes - die Bücher - ganz normal im Buchhandel zu erwerben. Allerdings ist es immer öfter zu sehen, dass die großen Messen, wie in Frankfurt oder Leipzig, dazu genutzt werden, sich billig mit Lesematerial einzudecken. Der geflügelte Satz „Hallo – ich bin Buchblogger“ gehörte auf der vergangenen Buchmesse in Frankfurt am Main zum leidvollen Standard für jeden Verlagsmitarbeiter. Die Buchblogger, die versuchen, qualitativ hochwertige Texte abzuliefern und mit Leidenschaft ihren Blog führen, konnten sich nur noch schämen, angesichts der Szenen, die sich vor ihnen abspielten. Ganze Gruppen von kichernden Mädchen führen, ausgerüstet mit Trolleys und Rollkoffern, vor die Stände der großen Publikumsverlage und forderten ihren Anteil an den „kostenlosen Leseexemplaren“. Dabei wurde kaum Rücksicht auf die Tatsache genommen, dass Verlage Rezensionsexemplare verschicken, um auch eine Werbewirksamkeit zu erzielen. Die Buchblogger-Damen konnten kaum verstehen, warum ihre vierzehn Leser nicht

ausreichen, um vier oder fünf aktuelle Romane überreicht zu bekommen.

Ist der „übliche“ Buchblogger nur ein „Absahner“ von kostenlosen Büchern? Manchmal drängt sich der Eindruck auf, auch wenn man hier den wirklich engagierten Bloggern unrecht tut.

Leider gibt es bis heute keine Untersuchung, welche Effekte eine Rezension auf einem Blog in Bezug auf das Kaufverhalten der Leser erzielt. Kann man mit Rezensionsexemplaren tatsächlich die Verkaufszahlen steigern – oder mündet dies allein in unnötige Ausgaben, die man künftig besser vermeiden sollte? Einige Verlage haben sich schon zurück gezogen und gelernt, nur noch wenigen, ausgewählten Seiten, ein Rezensionsexemplar eines Buches zu schicken. Ein Trend, der sich nach jeder Buchmesse verstärkt – wenn man einmal oben genannte Szenen beobachtet hat, weiß man auch, warum.

Urheber bin nur ich!

Es genügten einige etwas unglücklich gewählte Worte eines Verlages bezüglich der Verwendung von Covern und Klappentexten in einer Rezension – und schon brach in der Buchblog-Szene im vergangenen Jahr das absolute Chaos aus. Mit Entsetzen und schierem Unverständnis erkannten viele Buchblogger, dass es gesetzliche Rahmenbedingungen gibt, in denen fremde Werke vervielfältigt werden dürfen. Eine Rezension mit einem Cover zu illustrieren ist grundsätzlich erlaubt – allerdings war vielen nicht klar, dass man die Buchcover nicht verändern oder umgestalten darf. Auch die Verwendung von Klappentexten und Zitaten aus den besprochenen Büchern geschah meist ohne Nennung der Quelle und uferte hier und da auch etwas aus. Entgeistert stellten sich viele Blogger die Frage, ob sie künftig von einem Verlag abgemahnt werden würden und nicht wenige brachen das Bloggen von heute auf morgen ab und tauchten nie wieder auf. Wie kleine, verschreckte Hühner zog sich das Thema fast einen ganzen Monat hinweg,

bis dann auch die letzten Blogger verstanden, das auch das Internet kein rechtsfreier Raum ist, sondern im Gegenteil noch mehr reglementiert ist, als das reale Leben. Im Zuge der Cover & Klappentext-Diskussion kamen auch noch weitere „Überraschungen“ ans Tageslicht, wie korrekt abgefasste Impresen aussehen sollten oder welche Auswirkungen Partnerprogramme von Amazon und Co. auf den rechtlichen Status einer Webseite haben können.



Quo vadis Buchblogger?

Das Jahr 2012 war für die Buchblog-Gemeinde allein schon aufgrund der rechtlichen Auseinandersetzung mit Urheber- und Markenrecht eine Zäsur und hat zum Verschwinden einiger Blogs geführt. Im Gesamten jedoch steigt die Zahl der Seiten weiterhin an, allerdings ist eine Tendenz zur Professionalisierung zu erkennen. Die Blochblogger im Allgemeinen geben sich, so ist mein persönlicher Eindruck, mehr Mühe in der Darstellung von Rezensionen und Produktvorstellungen.

Trotz fehlender substanzieller Untersuchungen der Wirksamkeit von Rezensionen auf Buchblogs ist die virale Werbung über dieses Medium vor allem für Kleinverlage unabdingbar. Die stark beanspruchte Kommunikation über Soziale Medien wie Facebook und Twitter führt für den Kleinverlagsbesitzer oder Selfpublisher im beste Falle dazu, dass sein Produkt die Aufmerksamkeit bekommt, die es verdient.



Max Pechmann/Jung-Mee Seo

REPORT TO THE DANCEFLOOR

Videoclips aus Südkorea

Südkoreas Musikindustrie ist so erfolgreich wie keine andere Medienbranche. Wesentlich für diesen Erfolg sind Videoclips auf diversen Internetplattformen. Was aber macht K-Pop-Videos so attraktiv?



Nine Muses

K-Pop. Spätestens seit Ende 2012 handelt es sich bei diesem Begriff nicht mehr um eine abstrakte Einheit. K-Pop ist generell der Name für Popmusik aus Südkorea. Die Texte werden dementsprechend auf Koreanisch gesungen. Für den zunehmenden internationalen Erfolg stellt dies keineswegs eine Hürde dar. Im Gegenteil, K-Pop ist inzwischen die Aufgabe der Vermittlung koreanischer Kultur zugekommen. Die Folge davon: Südkorea wird stärker im Ausland wahrgenommen. Durch K-Pop werden immer mehr Menschen dahingehend animiert, sich mit der koreanischen Kultur zu beschäftigen und die Sprache zu erlernen.

2012 kann als das bisher erfolgreichste Jahr für diese musikalische Stilrichtung betrachtet werden. Mit dem Song „Gangnam Style“ des Solosängers Psy gelang ein weltweiter Hit. K-Pop wurde seitdem nicht mehr als etwas Exotisches betrachtet, das irgendwo am Rand der Popmusikwelt sein Dasein fristet und nur von wenigen Leuten in westlichen Ländern wahrgenommen wurde. Mit einem Schlag wurde K-Pop ein ernstzunehmender Konkurrent für die

westliche Musikwelt und ein Begriff für den durchschnittlichen Radiohörer bzw. MTV-Zuschauer. Das Video zu dem Song von Psy gilt inzwischen als das am meist gesehene Video auf Youtube seit Bestehen dieser Internetplattform. Doch dabei blieb es nicht. Die spezielle Tanzchoreographie löste eine weltweite Hysterie aus.

Es muss nochmals betont werden: das Lied wurde – für K-Pop typisch - auf Koreanisch gesungen. Und Koreanisch ist nicht gerade das, was man als Weltsprache bezeichnet. Dennoch wurde der Text des Songs auf der ganzen Welt nachgesungen, egal, ob es sich um Leute handelte, die Koreanisch können oder nicht. Somit ist K-Pop nicht nur eine musikalische Stilrichtung, sondern ein interkulturelles Phänomen. Soziologen, welche Globalisierung als einen einseitigen Prozess betrachten, sollten sich nun beschämt in die Ecke stellen. Das Phänomen K-Pop beweist, dass es keine einseitigen Kulturströme gibt, sondern westliche Gesellschaften nicht weniger von nicht-westlichen Kulturen beeinflusst werden.



Miss A

Wer sich mit K-Pop auch vor dem globalen Psy-Hype befasst hat, weiß, dass dieser enorme Erfolg das absehbare Resultat einer langjährigen Entwicklung darstellt.



Shinee

K-Pop goes global

Seit Ende der 90er Jahre formte sich der Musikstil, der heute generell als K-Pop bezeichnet wird. Zugute kam der Distribution koreanischer Popmusik Internetplattformen wie Youtube oder Dailymotion. Dadurch entwickelten sich neue Distributionskanäle, welche seitens der koreanischen Musikindustrie nicht als umsatzgefährdend, sondern als fördernd betrachtet wurden. Wir haben hier ein ganz ähnliches Phänomen wie bei der zunehmenden Bekanntheit japanischer und koreanischer Horrorfilme Anfang 2000, welche ohne Youtube nicht denkbar gewesen wäre. Beide Entwicklungen liefen parallel. Und beide Entwicklungen kam im gewissen Sinne eine ästhetische Krise in den Bereichen westlicher Film und westlicher Popmusik zugute. Beide Branchen machten in dieser Zeitspanne vor allem durch Einfallslosigkeit auf sich aufmerksam. Rezipienten aber sind stets auf der Suche nach Neuem. In dieser Hinsicht lieferten K-Pop und vor allem K-Pop-Videoclips eine eindeutige Abwechslung. Während sich westliche Popmusik mehr und mehr der Einförmigkeit hingab, erschienen koreanische Bands oder besser Groups als experimentierfreudig. Die Clips waren bzw. sind geprägt von viel Witz, zweideutigen Symbolen, knalligen Farben und einer wirbelnden Choreographie, welche dadurch noch verstärkt wird, da koreanische Girl- und Boygroups in der Regel zwischen fünf und neun Mitglieder haben.

Zunächst eroberten die koreanischen Gruppen Japan und China. Innerhalb kürzester Zeit wurde K-Pop zu einem überregionalen Erfolg im asiatischen Raum. Das spezielle Produktionskonzept wurde inzwischen von anderen asiatischen Ländern übernommen.

Zugleich führt der Erfolg aber auch zu verschiedenen negativen sozio-medialen Erscheinungen in anderen asiatischen Ländern. Auf den Philippinen z.B. werden die koreanischen Group-Konzepte eins zu eins kopiert. Manche philippinische Musikproduzenten konzipieren z.B. keine eigenen Girl-Groups, sondern Girl-Groups, welche die von JYP produzierten Wonder Girls eins zu eins nachahmen, indem sie genau dieselben Kostüme tragen und dieselben Lieder singen, ohne zuvor bei JYP Entertainment um Erlaubnis gefragt zu haben. Solche Projekte werden zudem als eigene „Erfindungen“ vermarktet. Eine Klage seitens koreanischer Firmen, um gegen diese Form des Copyrightverstoßes vorzugehen, ist zwecklos. Eine Klage muss in dem jeweiligen Land eingereicht werden, in dem gegen das Copyright verstoßen wird. Und dort wird die Klage ausländischer Firmen nicht weiter verfolgt.



B.A.P.

Nachahmungsbeispiele finden sich auch in Vietnam und Thailand. In Japan indessen versucht eine Gruppe von Nationalisten, welche seit dem Fukushima-Zwischenfall verstärkt Zulauf erhält, weiszumachen, dass es sich bei K-Pop in Wirklichkeit um ein japanisches Konzept handele, welches von Korea gestohlen wurde (ähnliche Argumente dieser Gruppe finden sich

übrigens auch hinsichtlich der koreanischen Nationalspeise Gimchi).

Die Reaktionen in westlichen Ländern sehen dagegen völlig anders aus. Wie bereits erwähnt, diente vor allem Youtube als Distributionskanal, der K-Pop im westlichen Ausland bekannt machte. Dieser Strategie folgte eine zweite. In regelmäßigen Abständen organisieren die Musikfirmen SM Entertainment und YG Entertainment weltweite Konzerttourneen, auf denen die jeweils bekanntesten Gruppen beider Firmen auftreten. Ein Konzertablauf sieht in der Regel so aus, dass jede Gruppe zwei Lieder zum Besten gibt, bevor die nächste auf der Bühne erscheint. In Europa dient als regelmäßiger Veranstaltungsort Paris. Neben diesen Konzerten gibt es auch Veranstaltungen, in denen K-Pop-Fans auf der Bühne ihre Lieblingssängerinnen oder Sänger imitieren können. Nichtzuletzt führt der weltweite K-Pop-Siegeszug dazu, dass westliche Produzenten koreanische Musikfirmen besuchen, um von deren Konzepten zu lernen.



Girls' Generation

Das Group-Konzept

In Südkorea werden Girl- und Boy-Groups wie am Fließband produziert. Durch ständige Castings werden die einzelnen Gruppenmitglieder ausgesucht. Die Anzahl der Mitglieder in einer Gruppe – wie bereits erwähnt – variiert zwischen fünf (z.B. Wonder Girls, Dalshabet, SPICA) und neun (z.B. Nine Muses, Girls Generation). Die anschließende Ausbildung dauert mehrere Jahre. Auf dem Lehrplan stehen nicht nur Tanzen und Singen. Die drei einfluss-

reichsten Musikkonzerne SM Entertainment, YG Entertainment oder JYP unterrichten ihre Schützlinge auch in Allgemeinbildung, Fremdsprachen und feinem Benehmen. Da die Ausbildung sehr lange dauert, werden Verträge für längere Zeit unterschrieben (der Rekord beläuft sich bisher bei 13 Jahren. Diese extremen Langzeitverträge treten zurzeit jedoch kaum noch auf). Das Problem dieser Verträge ist, dass sie weniger zugunsten der Sängerinnen und Sänger aufgesetzt sind, sondern vor allem in finanzieller Hinsicht die Firmen bevorzugen. Denn die Kosten für die Ausbildung werden von dem Gehalt abgezogen, sodass den einzelnen Mitgliedern nicht gerade viel (gesehen im Verhältnis zu den Gesamteinnahmen) übrig bleibt. Dass in den Verträgen auch stehen würde, dass die weiblichen und männlichen Mitglieder keinen Freund/keine Freundin haben dürfen und generell sexuell enthalten leben müssen, ist ein wie auch immer in die Welt gesetztes Gerücht.

Trotz aller Planung ist ein Erfolg nicht garantiert. Die konzipierten Gruppen, welche es bis zu einem ersten Auftritt schaffen, bleiben nur dann erhalten, wenn sie den gewünschten Erfolg bringen. Bei einem negativen Ergebnis wird die Gruppe sofort aufgelöst. Die Mitglieder werden entweder entlassen oder neuen Gruppen zugeteilt.

Maßgebend für den Erfolg waren und sind Video-Clips. Ohne das zugehörige Musikvideo wäre „Gangnam Style“ nie im Ausland wahrgenommen worden. Ähnliches gilt für andere Gruppen. Der internationale Erfolg von Girl-Groups wie Girls Generation oder Wonder Girls wäre ohne ihre Videoclips undenkbar. Was aber beinhalten diese Clips und was macht sie so besonders?

Girl-Groups und Sozialkritik

Wesentliche Aspekte wurden bereits genannt. Koreanische Videoclips sind sehr farbtintensiv. Videoclips von Girl-Groups sind stets eine Mischung aus narrativen Elementen und Dance-Shots. Bei den Clips der Boy-Groups überwiegen Dance-Shots, narrative Elemente sind eher selten enthalten. Die Choreographien sind ex-

perimentierfreudig und wirken stets neu, auch wenn sich zentrale Merkmale wiederholen. Die Videos sind eine Mischung aus Kitsch und (vor allem bei Girl-Group-Videos) Sozialkritik, welche sich in den narrativen Einschüben offenbart.



Girls' Generation "Gee"; © SM Entertainment

Dass nicht alle Musikvideos Gesellschaftskritik beinhalten ist offensichtlich. Es kommt auf die jeweilige Marketingstrategie an. Es gibt genügend Clips, bei denen eine solche Codierung fehlt. Entweder sind es reine Dance-Shots (wie etwa bei dem Song „Pop Pop Pop“ der Gruppe Rania) oder es handelt sich um seichte Narrationen in Form kitschiger Comics. Speziell diese Art bedient die bekannteste koreanische Girl-Group, die aus neun jungen Frauen bestehende Formation Girls Generation. In den Musikvideos dieser Gruppe werden Frauen als den Männern untergeordnet dargestellt. Das Video „Gee“, das Girls Generation nicht nur national, sondern auch international bekannt gemacht hat, geht sogar soweit, die Gruppenmitglieder als Schaufensterpuppen darzustellen, welche von einem Mann (dem Ladenbesitzer, in dem die Puppen stehen) in die jeweilige Positur gebracht werden. Die nachfolgenden Videos bis zu den aktuellen Releases wie „The Boys“ oder „I have a Boy“ stehen in dem nichts nach. Gerüchten zufolge soll die Gruppe von SM Entertainment gezielt für ältere Männer konzipiert worden sein, welche traditionelle Wertvorstellungen vertreten. Innerhalb dieser muss sich die Frau dem Mann unterordnen. Genau dieser Aspekt spiegelt sich in dem Konzept der Girls Generation wieder.

Mittlerweile hat sich das Bild der Frau inner-

halb der visuellen Medien jedoch gewandelt. Besonders Fernsehserien, die sog. Dramas, zeigen keine hilflosen „Dummchens“ mehr, sondern selbständige Frauen, welche ihren männlichen Kollegen ebenbürtig sind. Dies verweist auf eine soziale Idealvorstellung. In der Realität haben es Frauen in der koreanischen Gesellschaft weiterhin schwer, Karriere zu machen. Dennoch reflektieren die Serien diese Sichtweise und veranschaulichen dadurch, dass Frauen sich nicht länger dem traditionellen Patriarchat beugen wollen.

Diese Perspektive wird von vielen Girl-Group-Videoclips aufgenommen. Die unterschiedlichen Visualisierungen von Girls Generation erscheinen in dieser Hinsicht beinahe wie eine Ausnahme.



Wonder Girls "Tell Me"; © JYP

Die zu den Girls Generation direkt konkurrierende Gruppe kommt aus dem Hause JYP und trägt den Namen Wonder Girls. Diese Gruppe ist die erste koreanische Formation, welche eine Tournee durch die USA unternommen hat. Mit vollem Erfolg, kletterte dort doch ihr Song „Tell me“ in die Top 100. Bereits das Video zu diesem Lied enthält Szenen, in denen das Patriarchat in Frage gestellt wird. So etwa, als ein Exhibitionist die Frauenumkleidekabine heimsucht, aber von einer als Supergirl verkleideten Frau verjagt wird. In einer späteren Szene hänseln Schüler eine Schülerin. Auch hier erscheint das Supergirl und bestraft die männlichen Mitschüler. In den Folgevideos wird dieses Thema in unterschiedlichen Variationen

immer wieder aufgegriffen. So etwa in „So Hot“, in dem sich das Video lustig über das Phänomen des männlichen Blicks macht.



Miss A "Good Girl, Bad Girl"; © JYP

Miss A, ebenfalls aus dem Hause JYP, schließt sich in den Videoclips dieser Kritik an. Bereits in ihrem ersten Video „Good Girl, Bad Girl“ verweisen sie ebenfalls auf den männlichen Blick, in dem sie auf den Unterschied zwischen Schein und Sein aufmerksam machen und damit darauf, dass Frauen noch immer von Männern unterschätzt werden. Diese Kritik zieht sich durch sämtliche Videos. Am deutlichsten wird diese in ihrem neuesten Clip „I don't need a Man“, in dem sie die Unabhängigkeit der Frau nochmals unterstreichen. Z.B. geschieht dies durch Geldsymbole. In einer Szene schleudern Frauen einem Mann Geldscheine entgegen. In der dazu gehörenden Textzeile heißt es, dass die Frau das Geld des Mannes nicht braucht, da sie ihr eigenes Geld verdient.

Diese Kritik am Patriarchat setzt sich auch bei anderen Gruppen fort. So etwa bei Dalshabet, die sich in ihren beiden Videos „Hit U“ und „Mr. Bang Bang“ mit Waffengewalt Gehör verschaffen. In „Hit U“ erschießt eine Frau ihren ehemaligen Freund und dessen Bekannte, die sich über sie lustig gemacht haben. In dem Nachfolgevideo „Mr. Bang Bang“ überfallen die Mitglieder von Dalshabet eine Bank und übernehmen dabei die Rolle des klassischen Bankräubers, einer Rolle also, welche bisher Männern vorbehalten war.

In den Clips der Girl-Goup T-Ara richtet sich die Kritik auf andere Bereiche der Gesellschaft. In „I go crazy“ wird das koreanische Schulsystem hinterfragt. Es sind Schüler zu sehen, die starr auf ihren Plätzen sitzen, während der Lehrer seinen Unterricht abhält. Schließlich durchbricht eine Schülerin die Regeln des Systems, indem sie aufsteht und dadurch den Unterricht durcheinander bringt. Die Kritik ist dann zu verstehen, wenn man sich mit dem koreanischen Schulsystem beschäftigt, das stellenweise als unmenschlich kritisiert wird.



T-ARA "I go crazy"; © CJ E&M

In dem bekanntesten Video der Gruppe mit dem Titel „Bo-Peep“ wird wiederum die Frau als das stärkere Geschlecht dargestellt. In den narrativen Elementen des Clips geht es um eine Frau, die in Clubs auf Männerfang ist. Doch nicht etwa, um sie ins Bett zu bekommen, sondern um sie umzubringen (der Clip enthält Anspielungen auf den Klassiker „Cat People“). Der Clip stellt damit traditionelle Vorstellungen über das Sexualverhalten in Frage und löste damit zugleich einen kleinen Skandal aus.



Exid "Every Night"; © AB Entertainment

Weitere Beispiele wären „Every Night“ von Exid, indem sich die fünf jungen Frauen an einem Mann rächen, indem sie auf ihn Phiole mit scharfer Peppersonauce werfen oder auch „Tonight“ von Tahiti, in welchem die Mitglieder der Girl-Group aus den Fängen eines schmierigen Firmenchefs fliehen, um ein Leben in Freiheit zu führen.

Die Gruppe Sunny Hill schließlich, die hier eine Sonderstellung einnimmt, da die Formation aus vier Frauen und einem Mann besteht, übt in ihren Clips Kritik am Kapitalismus. Diese macht sich am deutlichsten in dem Musikvideo „Grasshopper Song“ bemerkbar, in dem es um einen Büroangestellten geht, dem das Arbeitsleben zunehmend sinnlos vorkommt und der daher nach Alternativen sucht. Interessanterweise wurde dieser antikapitalistische Song überaus erfolgreich und landete sogar in den koreanischen Top 10.

Boy-Groups als Paradoxon: Zwischen Tradition und Homoerotik



Shinee "Sherlock"; © SM Entertainment

Die Darstellung von Männern in den visuellen Medien Südkoreas ist weniger differenziert als die Darstellung von Frauen. In den meisten Fällen ist der Mann der Initiator. Er wird als die Person kategorisiert, die das Geld für die Familie verdient, während die Frau sich um den Haushalt kümmert. Somit überwiegt ein traditionelles, patriarchal geprägtes Bild. Diese eher wenig differenzierte Darstellung spiegelt sich auch in der Visualisierung koreanischer Boy-Groups wider. Die Promotional Videos von

Boy-Groups erwecken im Hinblick auf Performance, Kleidung und letztendlich auch Musik einen austauschbaren Charakter. Egal ob es sich dabei um Gruppen wie Touch, 2a.m. sowie ihre Nachfolgebände 2p.m., B.A.P., Shinee oder Dalmation handelt. Gleich ist bei allen, dass die einzelnen Mitglieder als cool und draufgängerisch, teilweise aber auch als verletzlich präsentiert werden. Sozialkritik findet in den Videos so gut wie keine statt. Stattdessen aber verbindet sich diese Maskulinität mit einer unterschweligen Homoerotik.



Shinee "Dreamgirl"; © SM Entertainment

Bei der Rezeption der Boy-Group-Clips ergibt sich neben der oben erwähnten Charakterisierung der Sänger eine weitere Gemeinsamkeit, die darin besteht, dass die Clips in der Hauptsache auf reine Performance ausgerichtet sind. Narrative Teile sind selten enthalten. Man könnte die meisten Videos als postmodern definieren, als Visualisierungen also, deren grundlegender Sinn nicht zu deuten ist. Eine Sexualisierung der Gruppenmitglieder findet - im Gegensatz zu westlichen Videoclips - öfters statt. Diese ist ebenfalls Gruppen übergreifend. Etwa in dem Video „Sherlock“ von Shinee, in dem einer der Sänger als androgyn dargestellt wird. In dem Video „Dreamgirl“ derselben Gruppe tanzen die Sänger vor pinkfarbenen und türkisfarbenen Kulissen, während ihre Performance teilweise feminin wirkt. Zwar wird eindeutig gemacht, dass die Männer die Situation im Griff haben, zugleich aber mischen sich in diese Symbolik eindeutige homoerotische Aspekte. Daraus ergibt sich eine Art Paradoxon. Zum einen vermitteln die Videos sehr traditionale und damit konservative Vorstellungen

der Rolle des Mannes, andererseits aber hinterfragen sie dieses Rollenmuster durch jene femininen Zwischentöne. Frauen treten in den meisten Clips nicht auf. Wenn, dann nur am Rande, sodass die skizzierte Frau keine richtige Identität besitzt (in „Dreamgirl“ z.B. ist das Gesicht der Frau durch Blumen verdeckt). Die Konzentration richtet sich voll und ganz auf das „Produkt“. Alles, was davon ablenken könnte, ist aus dem Video getilgt.



Nu'est "Face"; © Loen Entertainment

In dem Promotional Video „Can't let go“ der Gruppe 2a.m. fällt durch ähnliche Merkmale auf. Das Video ist wiederum in der Hauptsache eine reine Performance. In kurzen situativen Zwischenszenen wird die verletzte Seite der Sänger gezeigt, in dem schmerzvolle Gedanken an eine vergangene Liebe angedeutet werden. Diese Szenen sind weich gezeichnet und präsentieren die Sänger in Nahaufnahme. Andere Sequenzen spielen im Regen, während in Zeitlupe das Wasser über den Körper eines der Mitglieder rinnt. Ein ähnliches Konzept findet sich in ihrem Clip „Heartbeat“, in dem vor allem die verletzte Seite in der Performance sowie in den semi-narrativen Einschüben zum Tragen kommt. Andere Gruppen wie Dalmation oder auch Nu`est weisen dieselben Konzepte auf. Besonders die Boygroup Nu`est zeigt in ihrem Video „Face“, in dem es um Mobbing an der Schule geht, eine interessante Mischung aus traditionellen (männlichen) Rollenbildern und Androgynität. Diese ansatzweise homoerotischen Zwischentöne lassen sich auf die Darstellungen in japanischen und südkoreanischen Mangas zurückführen. Ein spezieller Typ dieser asiatischen Comics ist für weibliche Leser im Teenageralter konzipiert und beinhaltet neben Geschichten über lesbische Liebesbeziehungen auch Geschichten über Männer, die miteinan-

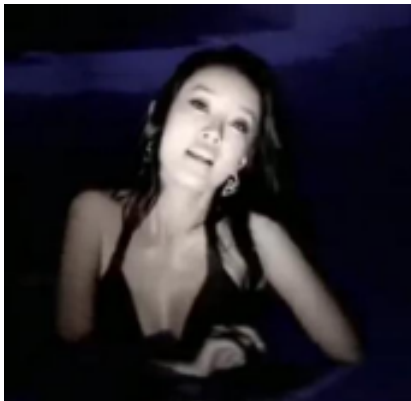
der eine sexuelle Beziehung eingehen. Die männlichen Figuren erhalten in der Regel ein androgynes Aussehen. Die Androgynität fließt teilweise in das Group-Konzept mit ein. Das bedeutet, Produzenten greifen auf bekannte Muster der Popkultur zurück, um eine Gruppe besser vermarkten zu können. Da auch die meisten Fans der diversen Boy-Groups weiblich sind, erscheint dieses Konzept keineswegs abwegig.

Den aggressiven Charakter betont besonders das Konzept der Boy-Group B.A.P. Bereits in ihrem ersten Videoclip „Warrior“ wurde ihr Image auf Rebellen in schwarzen Lederklamotten hin ausgerichtet, welche dem Gesellschaftssystem den Kampf ansagen. Inzwischen hat sich ihr Image jedoch drastisch gewandelt. Aus den Hinterhofrebellens wurden sanftmütige Schnulzensänger, deren helle, fast schon überbelichtete Videoclips (z.B. „Stop it“) harmlose Liebesgeschichten erzählen. Dieser extreme Wandel hat stark mit einer Regelung zu tun, welche im Sommer 2012 vom koreanischen Ministerium für Kultur ins Leben gerufen wurde und welche sich der Kontrolle und der Zensur von Videoclips annimmt.



B.A.P. "Warrior"; © TS Entertainment

Zensur in Videoclips



Foxy "Why are you doing this to me";
© MC Entertainment

2012, in dem Jahr, in dem das Phänomen K-Pop tatsächlich globale Ausmaße angenommen hat, sah sich das Ministerium für Kultur dazu verpflichtet, eine neue Zensurregelung einzuführen. Die Beamten befürchteten eine Zunahme negativer Einflüsse auf die Jugendlichen durch die Darstellungen in Videoclips, welche mit zunehmender Gewalt und Erotik aufwarteten.

Dieser Entwicklung wollte das Ministerium einen Riegel verschieben, indem sie eine neue Altersstufenregelung einführte, welche nicht nur für im Fernsehen oder auf DVD gezeigte Videos gelten sollte, sondern auch für Clips, welche von den Firmen ins Internet gestellt werden. Bei den Produzenten war die Aufregung groß. Denn manches Konzept musste deswegen neu durchdacht werden.

Die Zensur von Videoclips ist nicht erst durch diese neu eingeführte Regelung entstanden. Bereits davor kam es, wenn auch selten, zu Zensur oder sogar zu Verboten. Für die Altersregelung von Videoclips, welche im Fernsehen gezeigt werden, sind die Sender selbst verantwortlich. Sendern wie KBS oder SBS, welche wöchentliche K-Pop-Musikshows präsentieren, obliegt es, zu entscheiden, für welches Alter ein Clip geeignet ist (in der Regel wird dies dann am rechten oberen Bildschirmrand eingeblendet) oder ob das Video aufgrund seines provozierenden Inhalts nicht gezeigt werden kann.

Generelle Verbote betrafen z.B. das weibliche Duo Foxy, dessen Video „Why are you doing this to me“ als zu anstößig empfunden wurde und daher völlig aus dem TV verbannt wurde. Ein harter Schlag für die Produzenten, die dadurch eine deutliche Umsatzeinbuße hinnehmen mussten. Videoclips sind für den Verkauf von Singles (in Korea wird innerhalb des Girl- und Boy-Group-Bereichs vor allem der digitale Markt bedient und CDs werden kaum hergestellt) maßgebend. Kein Video, bedeutet keinen oder nur einen geringen Umsatz. Ähnlich traf es die bereits erwähnte Formation Sunny Hill, deren Video „Pray“ ebenfalls verboten wurde. Die inszenierte Darstellung von Experimenten an einem deformierten Menschen sah man nicht weniger als unmoralisch an, sodass der Clip verboten wurde.



Rania "Dr. Feel Good"; © YC Entertainment

Auch die Gruppe Rania hatte mit Zensur zu kämpfen, wenn sie auch um ein komplettes Verbot herumkam. Ihr Video „Dr. Feel Good“ musste gekürzt werden, da in manchen Aufnahmen die Leistengegend der Lead-Sängerin das Bild ausfüllte, was als zu gewagt angesehen wurde.



Kim So Ri "Dual Life"; © JS Prime

Um ein Verbot herum kam die Solosängerin Kim So Ri, deren Clip „Dual Life“ zunächst als zu erotisch empfunden wurde. Die Produzenten konnten die Beamten allerdings von der Harmlosigkeit der Szenen überzeugen. Manche Sender haben daher die geeignete Altersstufe auf 12 herabgesetzt.

Eine Konsequenz der aktuellen Regelung zur Altersfreigabe von Videoclips ist, dass manche Bandkonzepte überarbeitet wurden. Wie bereits erwähnt, treten B.A.P. nicht mehr als „böse Jungs“ auf, sondern reihen sich nun in die Unmenge harmloser Boy-Groups.

Auch bei der Girl-Group Rania wurde das „Schlampen-Konzept“ ad acta gelegt. In dem neuen Video „Style“ treten die Mitglieder als selbständige Frauen auf, welche sich von Männern nichts sagen lassen. Und die Mitglieder der Formation SPICA erscheinen in ihrem Clip „Lonely“ gesittet in langem Rock.

Es ist deutlich, dass die neue Zensurregelung zu Unsicherheit in der koreanischen Musikindustrie geführt hat. Der Erfolg einer Gruppe ist abhängig davon, ob ihr Video gezeigt wird oder nicht. Da die neue Regelung jedoch viel zu vage ist, bleibt den Produzenten nichts anderes übrig, als auf Nummer Sicher zu gehen und die Videos so harmlos wie möglich zu gestalten.

Unabhängig davon aber wird K-Pop für einige Zeit weiter den globalen Musikmarkt aufmischen. Man darf also gespannt sein, welche Gruppe demnächst in den internationalen Charts erscheinen wird.



Wonder Girls



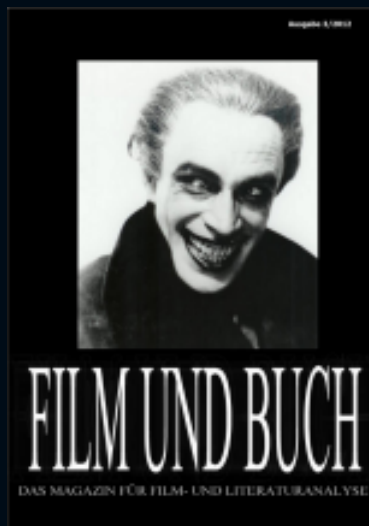
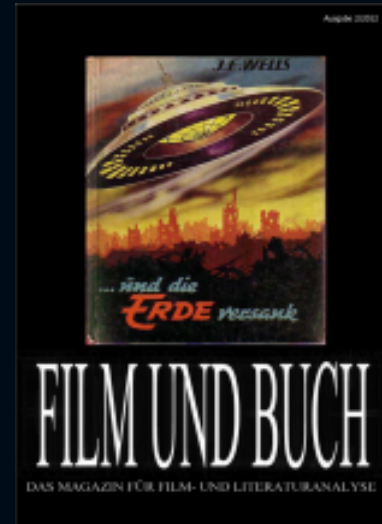
Nu'est



Dal Shabet

Sie wollen noch mehr?

Dann werfen Sie doch auch einen Blick in unsere anderen Magazine!



Weitere Informationen und Artikel erwarten Sie auch auf unserem Blog

<http://filmundbuch.wordpress.com/>

und unserer Homepage

<http://filmundbuch.fi.funpic.de/emagazin/>