

VINCENT FRÖHLICH  
ANNETTE SIMONIS (Hg.)

# Mythos und Film

Mediale Adaption  
und Wechselwirkung



Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg



BEITRÄGE  
ZUR NEUEREN  
LITERATURGESCHICHTE  
Band 345





VINCENT FRÖHLICH  
ANNETTE SIMONIS (Hg.)

# Mythos und Film

Mediale Adaption  
und Wechselwirkung

Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

UMSCHLAGBILD

Umschlagbild unter Verwendung von  
Lucas Cranach d.Ä.: *Die Melancholie* (1532)

ISBN 978-3-8253-6521-9

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes  
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt ins-  
besondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und  
die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2016 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg

Imprimé en Allemagne · Printed in Germany

Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem  
und alterungsbeständigem Papier

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:  
[www.winter-verlag.de](http://www.winter-verlag.de)

## Inhaltsverzeichnis

Vincent Fröhlich und Annette Simonis	
Einleitung	
Mythos und Film. Zu einer produktiven Liaison und ihrem Stellenwert im kulturellen Imaginären.....	1
Vincent Fröhlich (Marburg)	
Der totale Film des Michael Mann. Persönliche Mythologie und subjektiv-imaginative Momente im Werk des Hollywood-Regisseurs .....	21
Matthias Bauer (Flensburg)	
Legendenbildung und Mythenkritik vor und in <i>Lawrence of Arabia</i> (1962).....	65
Laura Zinn (Gießen)	
Die Musikerreise. Zur mythisch-religiösen Semantisierung des Musikers im Spielfilm .....	125
Gero Gutzzeit (Gent)	
Transmediale Untersuchungen. Figurationen des Ödipus-Mythos in Martin Scorseses <i>Shutter Island</i> (2010).....	159
Annette Simonis (Gießen)	
Figurationen der Melancholie und des Mythos in Lars von Triers <i>Melancholia</i> (2011).....	181
Marijana Erstić (Siegen)	
Verloren gegangener Glaube oder lebendiger Mythos? Passion und Grablegung Christi bei Caravaggio, Derek Jarman und Tarsem Singh .....	211

Matthias Däumer (Mainz) Und im Hintergrund lauert die Ratio. Der enttarnte Mythos in Nicolas Winding Refns <i>Valhalla Rising</i> .....	233
Maren Scheurer (Frankfurt a.M.) „Think of Oedipus“. Der Mythos der Psychoanalyse in Woody Allens <i>Another Woman</i> .....	263
Fabian Stein (Gießen) Steve McQueen und <i>Le Mans</i> als notwendiges Scheitern? Dromologischer Mythos und motorsportlicher Erinnerungsort im Film .....	289
Jason Archbold (Sydney) The Zombification of Violence. René Girard and <i>28 Days Later</i> .....	327

Vincent Fröhlich und Annette Simonis

## Einleitung

### Mythos und Film. Zu einer produktiven Liaison und ihrem Stellenwert im kulturellen Imaginären

#### 1. Vorüberlegungen

Die Frage nach dem Mythos umfasst eine vieldiskutierte und weit zurückreichende philosophische sowie epistemologische Dimension, die im Rahmen des vorliegenden Bandes nur skizzenhaft angedeutet werden kann. Überspitzt ließe sich wohl behaupten, dass eine klare Definition des Begriffs ‚Mythos‘ an sich schon ein Mythos sei, der Begriff also seine eigene Bedeutungsvielfalt widerspiegeln:<sup>1</sup> Er widersetzt sich einer einheitlichen Definition, entzieht sich eindeutigen Zuschreibungen.<sup>2</sup> Vor dem Hintergrund dieser Erkenntnis kann ‚Mythos‘ einerseits als „beweglicher Begriff“ verstanden werden;<sup>3</sup> andererseits ist es wichtig, sich zu vergegenwärtigen, welche verschiedenen Bedeutungsaspekte und Konnotationen im Begriff ‚Mythos‘ enthalten sind.<sup>4</sup> ‚Mythos‘ bezeichnet erstens „die erzählende Darstellung von kollektiv bedeutsamen Orten und Figuren oder Naturphänomenen, in aller Regel mit religiöser oder kultischer Dimension“; zweitens ein „mythisches Denken“, ein

<sup>1</sup> Gerhart von Graevenitz schreibt in seiner Monographie: *Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit*, Stuttgart: Metzler 1987, S. IX: „[D]as, was wir für ‚Mythos‘ halten, [ist] eine große kulturgeschichtliche Fiktion.“

<sup>2</sup> Vgl. Brigitte Krüger / Hans Stillmark: „Vorwort“, in: dies. (Hg.): *Mythos und Kulturtransfer*, Bielefeld: transcript 2013, S. 9–16, hier S. 10.

<sup>3</sup> Wie es Jean-Jacques Wunenburger vorschlägt in seinem Aufsatz: „Mytho-phorie. Formes et transformations du mythe“, *Religiologiques* 10, 1994, S. 49–70.

<sup>4</sup> Trotz aller Beweglichkeit des Wortes ist es nötig, sich auch der Grenzen seines Auslegungsspielraums und seiner Reichweite bewusst zu sein. Siehe zu einer semantischen und sprachanalytischen Behandlung der verschiedenen Mythosbegriffe vor allem: Peter Tepe: „Terminologische Sensibilisierung im Umgang mit dem Mythos“, in: Brigitte Krüger / Hans Stillmark (Hg.): *Mythos und Kulturtransfer*, S. 29–43. Tepe warnt auch vor einem unreflektierten Gebrauch des Begriffs.

spezifisches „Weltverhältnis“, das aus Mythen im erstgenannten Sinn erschlossen werden kann; drittens bezeichnen ‚Mythen‘ im heutigen Sprachgebrauch „eine Person, Sache oder Begebenheit, die aus nicht selten irrationalen Vorstellungen heraus glorifiziert oder dämonisiert wird“.<sup>5</sup> In Ergänzung dazu steht die Auffassung von Roland Barthes, der in den Mythen, insbesondere denjenigen der Gegenwart, eine „Weise des Bedeutens, eine Form“, ein „sekundäres semiologisches System“ sieht, in dem ein linguistisches System, die Objektsprache, vom Mythos als Metasprache dergestalt überlagert wird, dass man in dieser von jener spricht.<sup>6</sup> Die Vergegenwärtigung der hier genannten Mythenkonzepte erweist sich als hilfreich, wenn es darum geht, die Aufsätze des vorliegenden Bandes als unterschiedliche Positionierungen in den jeweiligen Bedeutungskontexten des Mythosbegriffs zu verorten.

## 2. Mythen im kulturellen Imaginären der Gegenwart und ihre Adaption im Film

Mythen nehmen im kulturellen Imaginären der Gegenwart weiterhin eine hervorgehobene Position ein und erfüllen bis heute zentrale symbolische und kulturelle Funktionen, was sich nicht zuletzt anhand ihrer Adaption und Neugestaltung im Film erkennen lässt. Die Beobachtung, dass der Mythosbegriff seit der Antike vielfältigen Wandlungen unterliegt, gibt zunächst eine grundsätzliche Notwendigkeit zu erkennen, das Konzept selbst zu historisieren und seine spezifische Verwendungsweise in Einklang mit den jeweiligen Epochenkontexten zu begründen. Um Mythen in ‚neuen‘ Medien wie dem Film, dem Comic oder dem Internet angemessen zu erfassen, bedarf es einer im Vergleich zur Analyse der antiken Mythen- und Göttersysteme modifizierten Perspektive. Schon Umberto Eco hat in seinen Untersuchungen massenkultureller Phänomene darauf hingewiesen, dass moderne Helden wie Superman ein anderes Mythenprofil aufweisen als antike Heroen wie Herakles. Im Comic wie auch im Film ist der Mythos des Superhelden

<sup>5</sup> Ute Heidmann Vischer: Artikel „Mythos“, in: Werner Kohlschmidt / Wolfgang Mohr (Hg.): *Realexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2, 2. Aufl. Berlin, New York: de Gruyter 2001, S. 664–668.

<sup>6</sup> Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. Übersetzt von Helmut Scheffel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1964, S. 92ff.

nicht in sich abgeschlossen und darf demnach weitergesponnen werden.<sup>7</sup> Serielle Figuren wie Dracula, Sherlock Holmes oder Superman tendieren dazu, mediale Grenzen zu überschreiten, und konsolidieren gerade dadurch ihren Status als moderne Mythen.<sup>8</sup> Es gibt bei jener medienüberschreitenden, populärkulturellen Bedeutungsbildung durchaus greifbare Parallelen zu den antiken polytheistischen Göttersystemen, denn auch letztere boten sich einem interkulturellen Transfer an, wie er heute für die fortschreitende Internationalisierung und Globalisierung massenattraktiver Kulturphänomene wie dem Film charakteristisch ist.

Neben der transmedialen Fluktuation neuer Mythenbildungen ist ein weiteres Spezifikum filmischer Mythenentwürfe zu nennen, auf das Umberto Eco bereits 1975 im Rahmen seiner Analyse von *Casablanca* (USA 1942) aufmerksam wurde, nämlich die innere Vielgestaltigkeit und die Tendenz zur übergreifenden Synthese bei der Mythenproduktion im Medium des Films. In diesem Sinne hebt Eco pointiert hervor:

So ist *Casablanca* nicht ein, sondern viele Filme, eine Anthologie [...]. Und deswegen funktioniert er, entgegen allen ästhetischen und cineastischen Theorien. [...] Denn in ihm entfalten sich mit gleichsam

<sup>7</sup> Siehe Umberto Eco: „Der Mythos von Superman“, in: Ders.: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur (Apocalittici e integrati, 1964)*. Übersetzt von Max Looser, Frankfurt a.M. 1986, S. 187–222. Vgl. diesbezüglich auch Sascha Seiler: „Das einfache wahre Abschreiben der Welt“. *Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.

<sup>8</sup> Vgl. dazu auch die aufschlussreichen Überlegungen von Ruth Mayer: „Dracula: Die serielle Figur als Medium und Grenzgänger“, in: Ulrike Bergermann, Nanna Heidenreich (Hg.): *total. – Universalismus und Partikularismus in post\_kolonialer Medientheorie*, Bielefeld: transcript 2015, S. 117–133, besonders S.177: „Die Populär- und Medienkultur des 20. Jahrhunderts ist durchsetzt mit seriellen Figuren. Zum Teil formierten sie sich bereits im 19. Jahrhundert, aber ihre spezifisch serielle Dynamik und Wirkmacht erlangten sie mit der Konsolidierung der audiovisuellen Massenmedien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Frankenstein's Monster, Sherlock Holmes, Tarzan, Fantômas, Fu Manchu – und Dracula, sie alle sind wesentliche Module im Gefüge der transatlantischen populärkulturellen Bedeutungsbildung. Als Grenzgänger und Zwitterwesen situieren sie sich zwischen Zuständen und Bedingtheiten, changieren zwischen Wertgefügen und Normen. [...] Serielle Figuren ziehen ihre Dynamik aus Medienwechseln und machen sich aktuelle medienökologische Bedingungen parasitär zu eigen. In ihrer symbiotischen Beziehung zu den Medien der Modernisierung lassen sie sich selbst als Modernisierungsmedien verstehen.“

tellurischer Kraft die Potenzen des Narrativen [...]. Wenn alle Archetypen schamlos hereinbrechen, erreicht man homerische Tiefen. Zwei Klischees sind lächerlich, hundert Klischees ergreifend.<sup>9</sup>

Der Synkretismus der mythologischen Bilder und Stereotypen, den Eco in *Casablanca* beobachtet, überbietet in seiner Reichweite offenbar noch die antiken, spätantiken und frühneuzeitlichen Mythenverschmelzungen. Wie sich in den einführenden Überlegungen andeutet, unterliegen Mythologien und Mythenkomponenten einer großen Dynamik, was die Festlegung auf eine einzige wissenschaftliche Grunddefinition erschwert. Anstelle dessen eröffnet eine erweiterte Mythoskonzeption im Sinne wirkmächtiger Bilder und kultureller Symbole, die sich zunächst als kulturspezifische mythologische Repräsentationen<sup>10</sup> begreifen lassen, durchaus fruchtbare Perspektiven. Ein solches erweitertes Begriffsspektrum erlaubt, die erstaunliche Faszination bestimmter filmischer Figuren, Schemata, Handlungsverläufe etc. zu erhellen, und ermöglicht die systematische Betrachtung ihres Wanderns oder Oszillierens zwischen Höhenkamm und Populärkultur. In Anlehnung an die neuere Forschungsdiskussion gehen die Herausgeber und Autoren dieser Gemeinschaftsproduktion deshalb davon aus, dass der Mythos keine substantielle bzw. ontologische Kategorie bildet, sondern vielmehr Resultat einer bestimmten Einstellung, Wahrnehmung und Beobachtung ist.<sup>11</sup> Er wird gewissermaßen rezeptionsästhetisch generiert als ein besonderer Modus der Betrachtung und entsteht beispielsweise als eine spezifische Form der kulturellen Erinnerung.

Die als mythologisch erachteten Gegenstände wandeln sich im Verlauf der Epochen, es bilden sich stets neue Mythologien und ‚Mythen des Alltags‘ im Sinne von Roland Barthes<sup>12</sup> heraus, deren jeweiliges soziokulturelles Wirkungspotenzial nicht minder bedeutsam ist als

<sup>9</sup> Umberto Eco: „Casablanca oder die Wiedergeburt der Götter“ [1975], in: ders.: *Über Gott und die Welt. Essays und Glossen*, München, Wien 1985, S. 240–241.

<sup>10</sup> Vgl. diesbezüglich Annette Simonis: „Einführung: Mythen als kulturelle Repräsentationen,“ in: Annette Simonis und Linda Simonis (Hg.): *Mythen in Kunst und Literatur. Tradition und kulturelle Repräsentation*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2004, S.1–26.

<sup>11</sup> Vgl. etwa Stephanie Wodianka: „Zur Einleitung: Was ist ein Mythos? Mögliche Antworten auf eine vielleicht falsch gestellte Frage“, in: *Mythosaktualisierungen. Tradierungs- und Generierungspotentiale einer alten Erinnerungsform*, hg. v. Stephanie Wodianka, Dietmar Rieger, Berlin: de Gruyter 2006, S. 1–14, hier S. 2.

<sup>12</sup> Vgl. Roland Barthes: *Mythen des Alltags*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1964.

dasjenige der alten mythologischen Systeme. Zugleich verschwinden die überlieferten, etwa die antiken, mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Mythentraditionen dabei keineswegs mit einem Mal von der Bildfläche, vielmehr ist gerade auch in jüngster Zeit ein Forstbestehen und Weiterwirken jener ‚alten Mythen‘ zu beobachten, die selbst wiederum seit jeher diversen Transformationen unterliegen und mit neuen Bedeutungsaspekten angereichert werden, ohne dabei ihre ehemalige Wirksamkeit und ihre Leitfunktionen notwendig einzubüßen. Diese ausgeprägte Produktivität der Mythenbildung hängt, wie im folgenden näher erläutert werden soll, eng zusammen mit ihrem zentralen Stellenwert nicht nur im kulturellen Gedächtnis, sondern auch im kulturellen Imaginären. Die Wiederkehr bzw. Beharrungskraft bestimmter mythologischer Gestalten, seien es nun antike oder neuzeitliche, verweist auf ihre besondere Einschreibung und feste Verankerung im imaginären Bilder- und Vorstellungsfundus einer Kultur.

Neben den erinnerungskulturellen Aspekten, die Dietmar Rieger und Stephanie Wodianka in ihren Forschungsbeiträgen zu den „Mythosaktualisierungen“ besonders akzentuiert haben,<sup>13</sup> kommt der imaginationsgeschichtlichen Dimension bei der Mythenrezeption im Film eine entscheidende Schlüsselrolle zu. Seine Bildsequenzen entfalten Zeichenketten und Symbole, die einem kulturellen Imaginären entspringen, einem gemeinsamen Bilder- und Vorstellungsfundus innerhalb einer gegebenen sozialen Gemeinschaft oder Gesellschaft.

Wie kein zweites Medium scheint der Film zudem Bilder eines kollektiven Unbewussten zu transportieren, die Traumszenarien vergleichbar sind. Diese auffallende Tiefendimension des Films wurde bereits im Fahrwasser des europäischen Surrealismus und seiner Rezeption der Psychoanalyse Sigmund Freuds intensiv ausgelotet und systematisch erkundet. Aus kulturkritischer Perspektive bemerkt diesbezüglich Siegfried Kracauer: „Die blödsinnigen und irrealen Filmphantasien sind die Tagträume der Gesellschaft, in denen ihre eigentliche Realität zum Vorschein kommt, ihre sonst unterdrückten Wünsche sich gestalten.“<sup>14</sup>

Die Filmphantasien, so unwirklich sie für sich betrachtet auch sein mögen, sind mentalitätsgeschichtlich höchst aufschlussreich und symp-

<sup>13</sup> Vgl. Anmerkung 11.

<sup>14</sup> Siegfried Kracauer: „Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino“, in: ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977, S. 279–294, hier S. 280 (Erstdruck in: Frankfurter Zeitung vom 19. März 1927 unter dem Titel „Der heutige Film und sein Publikum“).

tomatisch, insofern sie als geheimes Reversbild und Sehnsuchtsmoment auf die empirisch gegebene Gesellschaft und Kultur bezogen sind. Ihre Ausdruckskraft verdanken sie ihrer engen Verbindung zu einem kulturellen Imaginären, aus dessen Bilder- und Zeichenfundus sie schöpfen.<sup>15</sup> Es bietet sich an, diese Dimension im Folgenden anhand der impulsgebenden Studien von Edgar Morin, insbesondere seines Chef-d'oeuvre *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie* aus dem Jahr 1956 näher zu beleuchten.<sup>16</sup>

Auch Morin hat in seiner Schrift auf die nahe Verwandtschaft des Films mit dem Traum hingewiesen: „Der Traum aber ist das imaginäre Museum unseres Denkens im Kindheitsstadium: Magie.“<sup>17</sup> Mehr noch: Edgar Morin begreift das Kino als eine „Regression in eine magische Weltanschauung.“<sup>18</sup> Es ist die besondere Dynamik des Films, dessen Bildsequenzen sich mitunter zu überschlagen scheinen und die gewöhnliche Zeit- und Raumerfahrung durchbrechen, die Morin an die Traumlogik erinnern. Während die Größenverhältnisse der Objekte durch Close-ups etc. mitunter eigentümlich verfremdet erscheinen, haben die typischen Situationen des Kinofilms wie etwa die unaufhörlichen Verfolgungsjagden alptraumartige Qualität:

Le dynamisme du film, comme celui du rêve, bouscule les cadres du temps et de l'espace. L'agrandissement ou la dilatation des objets sur l'écran correspondent aux effets macroscopiques et microscopiques du rêve. Dans le rêve et dans le film, les objets apparaissent et disparaissent, la partie représente le tout (synecdoque). Le temps également se dilate, se rétrécit, se reverse. Le suspense, les poursuites éperdues et interminables, situations types du cinéma, ont un caractère de cauchemar.<sup>19</sup>

<sup>15</sup> Zum Konzept des kulturellen Imaginären vgl. in systematischer Hinsicht Carsten Rohde / Annette Simonis (Hg.): *Das kulturelle Imaginäre. Comparatio* 6.1, Heidelberg: Winter 2014. Siehe auch Karl Ludwig Pfeiffer: *Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999. Unter medienanthropologischen Gesichtspunkten schreibt Pfeiffer dem Film und anderen audiovisuellen Medien aufgrund ihrer körperhaften Dynamik eine merkliche Überlegenheit gegenüber dem Buch zu, dem er gar ein mediales „Performanzdefizit“ attestiert (ebd. S. 73).

<sup>16</sup> Edgar Morin: *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Paris: Les éditions de Minuit 1956.

<sup>17</sup> Edgar Morin: *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*, Stuttgart: Klett 1958, S. 90.

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> Edgar Morin: *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, Paris

Der Autor nimmt diese Beobachtung indes nicht nur zum Anlass einer kritischen Gesellschaftsdiagnose, denn er räumt der engen Verbindung des Films zum Imaginären eine durchaus positive und erkenntnisfördernde Rolle ein. Alles, was im Film geschieht, werde, so Morin, ähnlich wie im photographischen Bild verdoppelt und von einer Traumvision begleitet: „tout se passe comme si devant l’image photographique, la vue empirique se doublait d’une vision onirique.“<sup>20</sup> Was die Attraktivität des Kinos seit seiner Entstehung im ausgehenden 19. Jahrhundert ausmacht, ist nicht etwa die Ankunft einer Lokomotive in einem Bahnhof zu beobachten, ein eher alltägliches Geschehen, sondern das filmische Bild einer solchen Lokomotive bzw. Zugs. Die eigentümliche Faszination der ersten Zuschauer geht nicht vom realen Gegenstand aus, sondern vom dynamischen Bild<sup>21</sup> des Realen:

C’est-à-dire que ce qui attira les premières foules, ce ne fut pas une sortie d’usine, un train entrant en gare (il aurait suffi d’aller à la gare ou à l’usine) mais une image de train, une image de sortie d’usine. Ce n’était pas pour le réel mais pour l’image du réel que l’on se pressait aux portes du Salon Indien. Lumière avait senti et exploité le charme de l’image cinématographique.<sup>22</sup>

Das Bild des Zugs, der in den Bahnhof einfährt (gemeint ist die berühmte kinematographische Aufzeichnung der Brüder Auguste und Louis Lumière aus dem Jahr 1896), fungiert hier als visuelles Zeichen der Wirklichkeit, das auf diese zwar verweist, aber mit ihr nicht identisch

1956, S. 85. Vgl. diesbezüglich auch die aufschlussreiche Studie von Emmanuel Plasseraud: *Cinéma et imaginaire baroque*, Lille: Presses Univ. Septentrion 2007, S. 64. Zur Parallelität von Film und Traumerfahrung siehe auch den interessanten Sammelband von Dirk Blothner / Ralf Zwiebel (Hg.): *Kino zwischen Tag und Traum. Psychoanalytische Zugänge zu ‚Black Swan‘*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012.

<sup>20</sup> Edgar Morin: *Le Cinéma ou l’homme imaginaire. Essai d’anthropologie*, Paris 1956, S. 19.

<sup>21</sup> Auf die Dynamik und Fluidität des von Morin analysierten Filmbilds hat kürzlich Lisa Gotto treffend hingewiesen: „Dabei liegt die neue Art der Betrachtung nicht allein in der lebensnahen Beobachtung einer Alltagsszene. Vielmehr ist es die Kontinuität und Prozessualität der Bewegung, ihre Flüssigkeit, die das Bild selbst beweglich werden lässt“ (Lisa Gotto: „Der Mensch des (Hollywood-)Kinos. Eine Sichtung mit Edgar Morin“, in: Ivo Ritzer: *Classical Hollywood und kontinentale Philosophie*, Wiesbaden: Springer 2014, S. 73–88, hier S. 76).

<sup>22</sup> Ebd.

ist. Bei dieser Verdopplung und Transposition haben wir es zugleich mit einer wie auch immer ausschnitthaften Sichtbarmachung des kulturellen Imaginären zu tun. Realität und Imaginäres verbinden sich für Morin in dialektischer Manier zu einer unauflösbaren Doppelstruktur:

La réalité n'est ni le réel, ni l'imaginaire, mais leur affirmation et leur négation mutuelles. – Le réel est pris en sandwich entre les deux imaginaires : le souvenir et l'imagination [...] tant qu'expérience du réel. Il y a un noyau de magie que nous ne saurions faire éclater sans faire éclater la raison elle-même. [...] En fait, il contenait du rêve, il était hallucinatoire et hystérique.<sup>23</sup>

Die Realitätserfahrung bewege sich, wie Morin annimmt, im Spannungsfeld zwischen Erinnerung und Imagination. Aufgrund der Verquickung von Traum und Realitätserfahrung, die im Film beispielhaft zu beobachten ist, nimmt Morin an, die halluzinativen, mythen-sensiblen Elemente seien integraler Bestandteil einer anthropologischen Disposition, welche sich allerdings in der modernen Kultur in potenziierter Form artikuliere. Es sei ein neues Zeitalter der Mythenproduktion angebrochen, das seine Komponenten nicht mehr nur aus der Überlieferung, sondern vornehmlich aus der alltäglich-empirischen Wirklichkeitswahrnehmung entlehne:

Nous sommes à l'ère de la mythologie du réel. Les anciennes mythologies croyaient en la réalité des légendes. La nouvelle mythologie tisse la légende de la réalité. C'est l'ontologie du réel qui réifie, hypostasie une notion qu'il s'agit plutôt de relativiser, après qu'elle a elle-même relativisé les mythes et les croyances.<sup>24</sup>

Zwar seien die Mythenkritik und Demythifizierung in gewisser Hinsicht eine intellektuelle Notwendigkeit, aber dabei sei ein grundsätzliches Problem zu berücksichtigen, nämlich der unhintergehbare Umstand, dass das mythische Denken integraler Bestandteil der humanen und politischen Lebenswelt sei. Die Wirklichkeitserfahrung des Menschen sei, so Morin, bereits semi-imaginär:

<sup>23</sup> Edgar Morin: „Révisons le révisionnisme“, *Arguments* 2 (1957), S. 8–10.

<sup>24</sup> Edgar Morin: *Le Vif du sujet*, Paris: Éditions du Seuil, 1969, S. 347.

La démythification est nécessaire, mais elle doit aussi se réfléchir elle-même et découvrir ce problème énorme : le mythe fait partie de la réalité humaine et politique. La notion même de réel a une composante imaginaire dans le sens où elle comporte une „réification“. La réalité de l'homme est semi-imaginaire.<sup>25</sup>

Wenn die Mythengenesen einen Teil des kulturellen Imaginären und einen konstitutiven Bestandteil der menschlichen Wirklichkeitskonstruktionen darstellt, verwundert es kaum, dass sie im Film, und zwar sowohl im experimentellen Film als auch in Mainstream-Produktionen, nicht nur interessante Sujets liefert. Vielmehr bildet sie ein aufschlussreiches wiederkehrendes Moment, von dem ausgehend sich in kulturwissenschaftlicher und ästhetischer Hinsicht weiterreichende Analysen entwickeln lassen. Mehr noch: Aufgrund seiner engen Verbindung zum kulturellen Imaginären avanciert der Film zu einem bevorzugten Ort des Mythentransports und der Mythengenesen.

Ausgehend von der Leitannahme, dass der Film als internationales Medium zugleich das Gedächtnis und Imaginäre einer zunehmend globalisierten Kultur umfasst, gewinnen die Modellierung und produktive Rezeption antiker Mythen sowie die Produktion neuer Mythen in der Moderne und Gegenwart im Film eine neue mentalitätsgeschichtliche und diagnostische Bedeutung.

Bei ihrer produktiven Aneignung im Film unterliegen Mythen jenen Transformationsprozessen, wie sie für die Überlieferung mythologischer Konzepte im Allgemeinen typisch sind und schon von Hans Blumenberg<sup>26</sup> erkannt wurden. Eine Besonderheit des Mediums Film besteht darin, dass es bevorzugt neue Mythen im Sinne Roland Barthes' hervorbringt und besonders wirkungsvoll verbreitet.

Der Film lässt sich als Medium der Mythengenesen par excellence begreifen. Durch die mitunter auratische Ausstrahlung seiner Bilder, enthält er eine ideologische Disposition, ohne sich indessen auf sie reduzieren zu lassen.<sup>27</sup> Den genannten Status als bevorzugtes Medium neuerer Mythenproduktion zu behaupten gelingt dem Film nicht zuletzt durch seine spezifischen medialen Bedingungen und Eigenheiten – die

<sup>25</sup> Edgar Morin: *La complexité humaine. Textes rassemblés avec Edgar Morin et présentés par Heinz Weinmann*, Paris: Flammarion 1994, S. 312.

<sup>26</sup> Vgl. diesbezüglich auch S. 182 im vorliegenden Band.

<sup>27</sup> Vgl. Maren Jäger / Matthias Bauer: „Statt einer Einleitung“, in: Maren Jäger / Matthias Bauer (Hg.): *Mythopoetik im 20. Jahrhundert. Film und Roman*, München: text + kritik 2010/2011, S. 7–32, hier S. 14.

Möglichkeit, besonders eindrucksvolle simulierte Welten zu erzeugen und damit sogar jene Suggestionen und Wirklichkeitskonstruktionen zu übertreffen, die in früheren Jahrhunderten der Oper und dem Theater mit ihren Illusionstechniken und ihrer oftmals raffinierten Bühnenmaschinerie eigen waren.

Die Verbindung zwischen Film und Mythos erweist sich in vielfacher Hinsicht als eine wirkmächtige Liaison. Die Mythenbildung im Film scheint einflussreicher als in irgendeinem anderen Medium respektive einer anderen Kunstform. Dafür lassen sich unterschiedliche Gründe anführen:

- die besondere Eigenheit des Films als hybrides Medium und multimediales Gesamtkunstwerk
- die Eindringlichkeit der visuellen und akustischen Ebenen, ihre visuelle und akustische Prägnanz
- die Internationalität des Films, insbesondere der Mainstream-Produktionen, die im Zeichen der Globalisierung ein nahezu weltweites Publikum erreichen.
- die vielfältigen intermedialen Verflechtungen und Referenzen des filmischen Mediums mit der Literatur, bildenden Kunst und Musik. (Diese Ebene eröffnet zahlreiche Adaptionenmöglichkeiten mythologischer Figuren aus anderen Genres und Medien.)

### 3. Mythen und Medialität – ein besonders produktives Wechselverhältnis?

Der Begriff ‚Medium‘ hat bekanntlich verschiedene Bedeutungen: Er kann eine Mitte, einen Mittelpunkt, ein Zentrum, etwas dazwischen Liegendes, einen Träger oder einen Vermittler bezeichnen.<sup>28</sup> Medien und Mythen haben ein enges, reziprokes Verhältnis zueinander – unter anderem, weil sie beide Mitte und Vermittler sein können. Dieses enge Verhältnis geht soweit, dass teilweise Medien selbst als Mythen bezeichnet werden.<sup>29</sup> Der Medienphilosoph Michel Serres beispielsweise nimmt in seinem fünfbandigen *Hermes* Figuren aus der antiken

<sup>28</sup> Vgl. etwa Stefan Hoffmann: „Medienbegriff“, in: Jens Schröter (Hg.): *Handbuch Medienwissenschaft*, Stuttgart: Metzler 2014, S. 13.

<sup>29</sup> Siehe für eine ausführlichere Darstellung der Bezugnahme auf Mythen in den Medienwissenschaften auch: „Medien und Mythos“, in: Benedikt Steierer: *Odysseus' Heimkehr?*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2013, S. 48–55.

Mythologie als Allegorien seiner Kommunikationsmodelle und Medien. Auch Marshall McLuhan spricht von der „mythischen Kraft“ der neuen Medien,<sup>30</sup> bezeichnet gar Medien als Makromythen, da Medien wie Mythen vor allem unterschwellig wirkten.<sup>31</sup> „In dem Maße, wie das Medium sich selbst unkenntlich macht, verschwistert es sich tendenziell mit Mythologie.“<sup>32</sup> Die Aufgabe der Beiträge des vorliegenden Bandes besteht unter anderem darin, die jeweilige Relation zwischen dem Medium und dem Mythos sichtbar zu machen, die mythologische und mythopoetische Kraft des Films offenzulegen, um aufzuzeigen, wie der Film sich (nach Roland Barthes) unbemerkt in die Kulturgeschichte einschreibt. Denn der Film als ein Medium, dessen Erzählungen häufig eine besondere Wirkungsmacht, Gegenwärtigkeit und Einprägbarkeit nachgesagt werden, bildet mit dem Mythos ein außerordentlich starkes Zweigespann: Beide schaffen es auf unterschiedliche Art, Erzählungen zu vergegenwärtigen, beide verbinden Fernes und Nahes.

Die Bilder und Geschichten, die als Kernbestand unendlicher Semiosen der Kultur- und Mediengeschichte [beim Thema ‚Mythen‘] in den Sinn kommen [...], sind allesamt alt, häufig antik, und gleichwohl haben sie über Jahrtausende nichts eingebüßt von ihrer Faszinationskraft und ihrer Relevanz in Hinblick auf historische, anthropologische und ästhetische Positionen.<sup>33</sup>

Tatsächlich ließe sich wohl behaupten, der Mythos sei in gewisser Weise selbst schon eine Art Meta-Medium, vermittelt er doch Inhalte des kulturellen Gedächtnisses mittels bestimmter Wiedererkennungseffekte. Der Film wiederum erzeugt „einen Eindruck existentieller ‚Gegenwärtigkeit‘, [...] eine Gegenwärtigkeit in der Gegenwart, die von ihren Verbindungen mit der Vergangenheit und der Zukunft erfüllt ist.“<sup>34</sup>

<sup>30</sup> Marshall McLuhan: „Mythos und Massenmedien“, in: Wilfried Barner / Anke Detken / Jörg Wesche (Hg.): *Texte zur modernen Mythentheorie*, Stuttgart: Reclam 2003, S. 120–134, hier S. 129.

<sup>31</sup> Marshall McLuhan: „Mythos und Massenmedien“, in: Wilfried Barner / Anke Detken / Jörg Wesche (Hg.): *Texte zur modernen Mythentheorie*, S. 120–134, hier S. 131.

<sup>32</sup> Dieter Mersch: „Medialität und Undarstellbarkeit“, in: Sybille Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*, München: Fink 2004, S. 80.

<sup>33</sup> Walburga Hülk: „Alte Mythen – Neue Medien“, in: Yasmin Hoffmann, Walburga Hülk, Volker Roloff (Hg.): *Alte Mythen – Neue Medien*, Heidelberg: Winter 2006, S. 7–11, hier S. 7.

<sup>34</sup> Vivian Sobchack: „The Scene of the Screen“, in: Hans Ulrich Gumbrecht / K.

Filmbilder und Sequenzen haben mit ihrer ‚doppelten Gegenwart‘ somit die Kraft, ihre Mythenaktualisierungen und Mytheninterpretationen ins kulturelle Gedächtnis einzuschreiben und – auch mittels der endlos möglichen Rezeptionswiederholung – unserer Vorstellung von geschichtlichen und mythischen Stoffen maßgeblich eine Erscheinung, eine projizierte Gestalt oder ein Bild zu geben. Um dies beispielhaft anhand von hypothetischen Fragen zu verdeutlichen: Ist eine Vorstellung von Kleopatra noch möglich, ohne dass der Rezipient von *Cleopatra* (1963) an Elizabeth Taylors Gestaltung dieser Figur denkt? Oder wie würde der Rezipient T. E. Lawrence imaginieren, ohne die Darstellung von Peter O’Toole in *Lawrence of Arabia* (1962) zu kennen? Können wir uns noch ein anderes Bild von Troja machen, als das sicherlich überdimensionierte einer riesengroßen Festungsstadt, wie sie in *Troy* (2004) zu sehen ist?

Die vorliegenden Aufsätze erkunden die mythopoetische Dimension und zuweilen sogar mythische Potenz des bewegten Bildes und die nachhaltige Wirkung von Mythen.<sup>35</sup> Der Film kann mitunter eine enorme Überzeugungs- und Einprägungskraft sowie Gegenwärtigkeit besitzen.<sup>36</sup> Die wirkmächtige Symbiose aus Film und Mythen ist nicht zuletzt auch deshalb so intensiv, weil dabei ein neues Medium alte

Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 416–428, hier S. 420. Gleichzeitig fügt Christian Kiening diesen Überlegungen folgerichtig hinzu: „Die Präsenzerfahrung wird im Film begrenzt durch dessen Grundprinzip: Er versetzt Betrachter in einen beweglichen Raum und dort als wahrnehmende Subjekte selbst in Bewegung, so dass sie sich ‚nicht in einer Konstellation vergangener Gegenwart, sondern in der aktuellen Gegenwart eines virtuellen Raums‘ befinden. Das aber führt dazu, dass die Bilder und Töne zwar als Eindrücke bleiben, nicht aber materiell verfügbar sind.“ (Christian Kiening: „Mediale Gegenwärtigkeit“, in: ders. (Hg.): *Mediale Gegenwärtigkeit*. Zürich: Chronos 2007, S. 9–70, hier S. 53.) Das Sekundärzitat stammt aus: Angela Keppler: *Mediale Gegenwärtigkeit. Eine Theorie des Fernsehens am Beispiel der Darstellung von Gewalt*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 313.

<sup>35</sup> Siehe zur Mythopoetik und Legendenbildung auch: „[S]o wie die Analyse zur Mythen-Kritik führen kann, lässt sich der synthetische Akt der Mythen-Erzeugung – der Gegenstand der Mythopoetik – auch als Legendenbildung verstehen.“ (Matthias Bauer, Maren Jäger: „Statt einer Einleitung“, in: dies. (Hg.): *Mythopoetik in Film und Literatur*, München 2011, S. 8.)

<sup>36</sup> Siehe zur Gegenwärtigkeit des Films auch Margrit Tröhler: „Die sinnliche Präsenz der Dinge oder: die skeptische Versöhnung mit der Moderne durch den Film“, in: Christian Kiening (Hg.): *Mediale Gegenwärtigkeit*, S. 283–306.

Bilder und Geschichten vergegenwärtigt und damit in der je aktuellen Aneignung das überlieferte Potenzial des Mythos nutzen kann.

Die besondere Wirkungsweise hängt eng mit den multimedialen Möglichkeiten des Hybridmediums Film zusammen: Bild, Wort, Schrift und Ton können im Grunde genommen im Film jeweils andere Mythen oder unterschiedliche Mytheninterpretationen transportieren, die sich ergänzen, widersprechen oder im Wettstreit zueinander stehen. Nicht nur die Multimedialität des Mediums Film als solche verstärkt das mythopoetische Potenzial dieses Mediums, vielmehr trägt vor allem die gezielte Einfügung anderer Kunstformen in den Film zur Hervorhebung der mythologischen Dimension bei. Die neuen elektronischen Medien vermögen es nicht nur, alle anderen Medien in sich zu integrieren und sie zu simulieren, sondern im Falle des Films auch Kunstformen in sich aufzunehmen. Im vorliegenden Band zeigen besonders die Beiträge von Annette Simonis und Marijana Erstić, dass der Film immer wieder auf bereits im kulturellen Gedächtnis gespeicherte Bilder, in diesem Fall Gemälde, zurückgreift, um die Mythenhaftigkeit seiner Themen und Motive hervorzuheben, aber auch, um besondere Überzeugungskraft und Darstellungspotenziale zu entwickeln; auf diese Weise kann im Film eine Aktualisierung der Mythen und Mythendarstellung stattfinden, die gleichzeitig die Tradition, Geschichte und teilweise sogar den Diskurs über diese Themen umfasst.

Die Aufsätze des vorliegenden Bandes kreisen somit unter anderem um die Frage, was das Medienspezifische in der Darstellung und Verarbeitung von Mythen im Film ist. Zusätzlich zu den bereits genannten Aspekten ist kritisch zu erwägen, inwiefern der Film in der Mythendarstellung Formen der Präsenz zu evozieren sucht bzw. ob er sich in einer Präsenzverheißung erschöpft, wie sie häufig in filmtheoretischen Texten behauptet wurde.<sup>37</sup> Eröffnet er nicht vielmehr auch, so wäre darüber hinaus zu überlegen, vielfältige Möglichkeiten der kritischen Reflexion und (ironischen) Unterwanderung solcher Präsenzeffekte? Dies zeigt sich nicht zuletzt darin, dass die Gegenwärtigkeit des Films offenbar keine totale ist, sondern aus vielen medial erzeugten Gegenwarten besteht.

<sup>37</sup> Die Auratisierung des Films als Medium der Gegenwärtigkeit wurde vor allem in den Theorietexten von Béla Balász betrieben, beispielsweise in: *Der sichtbare Mensch oder die Kunst des Films*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 104.

#### 4. Zu den einzelnen Beiträgen

Es versteht sich von selbst, dass die außerordentliche Produktivität der Mythenbildung im Film und durch das filmische Medium in einem einzigen Band nicht erschöpfend vorgestellt werden kann. Anhand exemplarischer Filmlektüren werden in den folgenden Beiträgen zum einen Refigurationen und neue Modellierung eines antiken Mythos diskutiert, zum anderen neue Mythenbildungen in den Blick genommen.

Vincent Fröhlich nimmt den Aufsatz von André Bazin „Der Mythos vom totalen Kino“ als Folie, um sich im Werk Michael Manns mit den Polen des Realismus und des Imaginären auseinanderzusetzen. Er stellt an ausgewählten Filmen exemplarisch dar, inwiefern der Mythos vom totalen Kino und realistische Darstellungsweisen für das Medium und die Aura des Films immer noch von großer Bedeutung sind. Sodann zeigt Fröhlich im Werk Michael Manns verschiedene Komponenten auf, die Manns Filme realistisch erscheinen lassen – er deckt jedoch anhand von *Manhunter* (1986), *The Insider* (1999) und *Public Enemies* (2009) ebenso auf, dass dieser für Manns Filme typische ‚totale Realismus‘ in einigen wenigen Sequenzen mit äußerst unrealistischen Einstellungen durchbrochen wird, die von Fröhlich als subjektiv-imaginative Momente bezeichnet werden. Dieser Analyseweg führt den Autor zum einen zu einer differenzierten Darstellung der Beziehung zwischen Realismus und dem Imaginären im Medium Film; zum zweiten arbeitet Fröhlich eine persönliche Mythologie im Werk Michael Manns heraus, die vor allem aus einer Mythisierung des Professionisten besteht und sich als Umkehrung des amerikanischen Traums lesen lässt.

Von besonderem Interesse im Kontext der Frage nach Mythenmodellierung und -produktion im Film ist die Figurenebene, die mythologischen Helden bzw. Heroen im Film wie z.B. Ödipus oder Lawrence of Arabia. Auffallend ist der eindrucksvolle Entwurf von Persönlichkeiten, die von mythischer Aura umgeben sind oder jene im Verlauf der Filmhandlung erlangen.

Der Beitrag von Matthias Bauer widmet sich dem Wechselspiel von Legendenbildung und Mythenkritik vor und in *Lawrence of Arabia* (1962). Die historische Gestalt E.T. Lawrence wurde nicht erst durch den Film David Leans von 1962 zum Helden und zum Mythos. Vielmehr setzt der Heroisierungsprozess schon wesentlich früher ein und wurde insbesondere durch die Vorführungen des amerikanischen Journalisten Lowell Thomas, die mit film-affinen Mitteln operierten, ab 1919 in Gang gesetzt bzw. international verbreitet (Tournée durch die

USA). Diese Show ist nicht zuletzt insofern interessant, weil sie aufschlussreiche Einblicke in die medialen Techniken der Mythenbildung erlaubt, die sich später auch Leans Film zu eigen macht: prägnante visuelle Bilder, die eine Art Ikonisierung der Figur bewirken und deren Integration in ein exotisches, nicht alltägliches Szenario spektakulärer Wüstenlandschaften.

Auch hat E.T. Lawrence wenig später zu diesem Mythisierungsprozess selbst beigetragen, besonders durch sein autobiografisches Oeuvre *The Seven Pillars of Wisdom*, das ein stilistisches Meisterwerk bildet. Es folgten weitere erfolgreiche Fiktionalisierungen und literarische Stilisierungen von Lawrence' Lebensgeschichte, etwa durch den bekannten englischen Romancier Robert Graves. Während so mit spezifischen medialen und rhetorisch-literarischen Mitteln ein hochgradig wirkungsvoller Mythisierungsprozess bewerkstelligt wird, setzt wenig später – ebenfalls im Vorfeld des Films – mit der Darstellung Aldingtons bereits eine gegenläufige Mythenkritik und ein Abwertungsprozess der eben erst geschaffenen Heldenfigur ein. Dabei ist allerdings zu berücksichtigen, dass die ‚mythenkritische‘ Position Aldingtons keineswegs wissenschaftlich objektiv argumentiert, sondern sich die angenommene homosexuelle Neigung von Lawrence zu nutze macht, um diesen zu desavouieren. (Zu diesem Zeitpunkt wurden Homosexuelle in England noch strafrechtlich verfolgt.) In den 1950er Jahren trugen dann prominente englische Künstler und Schauspieler wie John Gielgud zu der sukzessiven Entkriminalisierung und gesellschaftlichen Akzeptanz der Homosexualität bei. Dadurch dürfte Aldingtons Buch in der Zeit, als Lean mit den Dreharbeiten begann, zumindest einen Teil seiner Schlagkraft eingebüßt haben und stand der erneuten mythologischen Stilisierung und monumentalen Erinnerung an E.T. Lawrence im Hollywoodfilm nicht mehr im Wege. Vor der Folie der ausführlich analysierten, fortgeschrittenen Mythenproduktion und Dekomposition des Lawrence-Mythos unternimmt Lean in seinem Film (folgerichtig) eine differenzierte Darstellung der Figur in ihrer Ambivalenz und (durch die vorangegangenen Fiktionalisierungen angereicherten) charakterologischen Komplexität, verzichtet aber nicht auf ihre Auratisierung, so dass sich insgesamt der paradoxe Eindruck einer ‚diabolischen Verklärung‘ ergibt.

Ebenso aufschlussreich sind die zu beobachtenden Handlungsschemata der Filmnarrationen, die nicht selten mythologischen Erzäh-

lungen korrespondieren (etwa dem Modell der Heldenreise im Sinne von Christopher Vogler und Joseph Campbell<sup>38</sup>). Nicht weniger relevant erscheinen der Entwurf und die Ausarbeitung neuer Mythen, etwa Künstler-Mythen im Film.

Laura Zinn erkundet in ihrem Aufsatz „Die Musikerreise – Zur mythisch-religiösen Semantisierung des Musikers im Spielfilm“ wiederkehrende Handlungsstrukturen, die in ihrer ritualistischen Abfolge mythologischen Erzählungen verwandt sind. In Anlehnung an Joseph Campbells Thesen zur mythischen Reise des Helden und deren Rezeption durch Christopher Vogler, der in ihnen die Grundform und den Prototyp der Drehbüchern des mainstream-orientierten Kinos zu erkennen glaubte, gelingt es ihr zu zeigen, inwieweit auch Musikerfilme sich solche verbreiteten Schemata bzw. Plotmuster zu eigen machen, um sich zugleich ihre mythologische Aura zu nutze zu machen. Die Überhöhung des Musiker-Künstlers gleicht der des antiken Heroen, insofern ganz bestimmte Handlungsabfolgen und Ereignisketten allererst seine Entwicklung in Gang setzen bzw. entscheidend zur Vollendung seiner Laufbahn beitragen. Die Besonderheiten der betreffenden Plotstruktur und ihre Variationen werden anhand von acht recht unterschiedlichen Filmen zu Musikern des 20. Jahrhunderts anschaulich nachvollzogen: *The Doors* (1991), *Beyond the Sea* (2004), *Ray* (2004), *Walk the Line* (2005), *Elvis* (2005), *I'm Not There* (2007), *Hilde* (2009) und *Zeiten ändern Dich* (2010).

Gero Gutzzeit nimmt in seinen transmedialen Untersuchungen die Figurationen des Ödipus-Mythos in Martin Scorseses *Shutter Island* (2010) in den Blick. Ausgehend von der Prämisse, dass der Ödipus-Mythos gleichermaßen eng mit der Psychoanalyse und dem antiken Mythos verflochten ist, der seine prototypische dramatische Form in Sophokles' *König Ödipus* gefunden hat, erkundet Gutzzeit, wie jene Art der gefährlichen Reise von der Unwissenheit zum Wissen aus der antiken Tragödie in Scorseses Film *Shutter Island* (2010) angeeignet wird. Dieser nimmt die Form des analytischen Dramas auf und verbindet sie mit einer detektivischen Untersuchung einer Reihe von Ängsten, in deren Zusammenspiel eine bemerkenswerte Konstitution und Rekonstitution von Identität erfolgt. Insofern der Untersuchende selbst mit dem Verbrecher identifiziert wird, bezieht sich der Film auf ein spezifisches Subgenre der Detektivgeschichte. Der Film *Shutter Island*, das Detektiv-

<sup>38</sup> Vgl. dazu auch den Beitrag von Laura Zinn in diesem Band.

genre und das sophokleische Drama bilden zugleich aufschlussreiche Beispiele jener Reise von Unwissen zu Wissen, die in zahlreichen mythologischen Überlieferungen erzählt wird.

In anderen Fällen verdankt sich die Aneignung und Wirkung von Mythen im Film spezifischen Formen der Intermedialität, die sich durch Referenzen auf textuelle, bildkünstlerische oder musikalische Gestaltungsformen von Mythen konstituiert. Hier bedarf es einer genauen Sondierung der Interferenzen und des Austauschs zwischen den verschiedenen Medien und Künsten, durch deren Zusammenwirken sich der jeweilige filmische Mythenentwurf allererst herausbildet.

Annette Simonis diskutiert in ihrem Beitrag zu Lars von Triers *Melancholia* (2011) die Frage, inwiefern der Film über ein scharfsinniges Doppelporträt zweier ungleicher Schwestern sowie über die seismographische Fallstudie eines individuellen Krankheitsverlaufs weit hinausgeht. Während die depressive Disposition der Hauptfigur Justine näher beleuchtet wird, entfaltet sich simultan eine apokalyptische Dimension durch den bevorstehenden Zusammenprall des Planeten Melancholia mit der Erde, der sich zunächst in unauffälligen Zeichen, sodann mit immer größerer Deutlichkeit abzeichnet. Die mythologische Referenzebene, die den alltäglichen Handlungssequenzen eingeschrieben ist, manifestiert sich dabei sowohl in dem mythologisch-kosmischen Horizont des drohenden Weltuntergangs als auch in den Figurationen der Melancholia, jener allegorischen Repräsentation des melancholischen Gemüts, wie es seit der frühen Neuzeit immer wieder in Kunst und Malerei dargestellt wurde und nicht zuletzt durch die Werke Albrecht Dürers und Lucas Cranachs zu einer einzigartigen Ikonizität gelangte. Die zahlreichen Verweise und Zitate der abendländischen Melancholie-Tradition, flankiert durch andere, verwandte Bildsujets, modellieren eine das Individuum transzendierende Problematik, die durch die Koinzidenz oder Parallelität zum makrokosmischen Geschehen in von Triers Film eine merkwürdige Potenzierung und eine rätselhafte Kontur erhält. Ein bleibendes Faszinosum des Films besteht nicht zuletzt in der komplexen Aneignung bildkünstlerischer Werke, in der äußerst subtilen Integration neuzeitlicher Bilderinnerungen in die Filmsequenzen.

Im Beitrag von Marijana Eršić geht es ebenfalls um die Verschränkung mythologischer und bildkünstlerischer Traditionslinien. Den Ausgangspunkt der Analyse bildet ein Gemälde von Caravaggio, nämlich die Grablegung Christi von 1602/1603 aus der Pinacoteca Vaticana. Dieses Werk wird zu den Bildern aus dem Film *Caravaggio* (1986) von Derek Jarman und zum Videoclip *Losing my Religion* (1991), welchen

der indische Regisseurs Tarsem Singh für die Popband R.E.M. angefertigt hat, in Beziehung gesetzt. In diesem intermedialen Zusammenspiel kann Erstić nachweisen, inwiefern auch das Christentum mythenstiftend wirkt. Mit der im Titel des Beitrags angesprochenen Leitfrage (Verloren gegangener Glaube oder lebendiger Mythos?) widerlegt sie die These von Hans Blumenberg, der in der christlichen Religion keinen Mythos erkennt, insofern diese auf einer dogmatischen Auslegung des Wortlauts der Heiligen Schrift beruhe. Nichtsdestoweniger weisen auch die christlichen Vorstellungsbilder, denen Caravaggio Gestalt verleiht, jene Variation und Produktivität auf, die Blumenberg bekanntlich dem Mythos zugeschrieben hat.

Zwei weitere Beiträge des Bandes erkunden und vertiefen die Relationen zwischen Mythenrezeption und moderner wissenschaftlicher Theoriebildung im filmischen Medium. Maren Scheurer betrachtet den Zusammenhang zwischen Mythos, Film und Psychoanalyse anhand des Werks von Woody Allen. Ausgehend von Allens Komödien *Oedipus Wrecks* (1989), *Crimes and Misdemeanors* (1989) und *Mighty Aphrodite* (1995) stellt sie die Frage, ob der Ödipus-Mythos im modernen Gewand der Psychoanalyse nicht nur Themen, sondern auch komische und ernste Strukturen für die Gestaltung eines Filmes bereithält. Dazu untersucht sie zunächst, inwiefern Sophokles' Tragödie und deren Darstellungsstruktur seit Freud als Grundmodell und zentraler Mythos der Psychoanalyse gelten. In Woody Allens *Another Woman* (1988) arbeitet sie daraufhin die unterschwellige Präsenz des Ödipus-Mythos heraus, die eine „eigentümliche Folgerichtigkeit“ des psychoanalytischen Plotverlaufs mit sich bringt. Allen findet für die Selbstfindung der Protagonistin in der Tradition der Psychoanalyse und des Mythos eine passende kinematografische Sprache, welche die Begegnung mit anderen Perspektiven, die Verbindung inneren und äußeren Erlebens und die Vergegenwärtigung der Vergangenheit in den Mittelpunkt stellt. Scheurer zeigt auf, dass der Ödipus-Mythos und die Psychoanalyse über diese Strukturebene tatsächlich so eng miteinander verbunden sind, dass Allen mit seinen Filmen an beide zugleich aktuelle und verblüffend komische Fragen stellt.

Während Scheurer die fruchtbare Überlagerung des Mythos mit modernetypischen Bestandteilen untersucht, steht das von Matthias Däumer gewählte Filmbeispiel im Zeichen eines nicht weniger produktiven Mythensynkretismus. Ausgehend von Vertovs Kinoglaz-Theorie und Kracauers Filmtheorie, die Matthias Däumers Interpretation zufolge den Film als ein mythosähnliches, von Individuen erschaffenes

technisches Produkt darstellen, das eine andere Weltwahrnehmung ermöglicht, analysiert der Autor Winding Refns *Valhalla Rising* (2009). Däumler erkundet die komplexen Inszenierungsbausteine, die in Refns Film verwendet werden, um eine Ausstrahlung zu schaffen, die vom Zuschauer als mythisch angenommen wird. Dabei bezieht sich der Film unter anderem auf verschiedene Mythen – er funktioniert insofern also ‚intermythisch‘, wenn er aus unterschiedlichen historischen Vorlagen und Mythen eine eigene mythisch aufgeladene Darstellung baut. Refn erschafft aber letztendlich gerade durch diese Inszenierung einen Film, der sich sowohl einer schlüssigen Interpretation entzieht als auch jeglicher mythischer Indienstnahme verweigert; es entsteht somit „ein engagiertes anti-mythisches ‚Mythen-Kino‘.“

Zwei weitere epochentypische Mythenmodellierungen im Film nehmen Fabian Stein und Jason Archbold in den Blick. Während Stein sich mit der Aneignung des futuristischen Geschwindigkeitskonzepts unter erinnerungskonzeptuellem Aspekt beschäftigt, widmet sich Archbold dem Phänomen des Zombies im Zeichen von neueren Metaphernkonzepten der Transmission.

Fabian Stein ist der Entfaltung des dromologischen Mythos in *Le Mans* (1971, Regie: Lee H. Katzin, Co-Produzent: Steve McQueen) nachgegangen. Obgleich der Spielfilm sich vordergründig den Charakter einer Dokumentation gibt, verdankt er sich durchaus ästhetischen Impulsen aus der modernen Literatur und Malerei, etwa der futuristischen Epochenströmung. Unter dem Eindruck von Filippo Tommaso Marinettis „*beauté de la vitesse*“ verweben sich in *Le Mans* die Themenkomplexe Mythos, Geschwindigkeit und Erinnerungsort auf eine eigentümliche Weise. Diese Überlagerung betrifft, wie Stein ausführt, nicht allein die filmischen Mittel, sondern setzt auf einer viel grundsätzlicheren Ebene an. Es geht insbesondere darum, das Verhältnis zwischen den unterschiedlichen Mythoskonzepten und dem dromologischen Geschwindigkeitsbegriff im Sinne Paul Virilios auszuloten, um es für die Filmanalyse fruchtbar zu machen.

Jason Archbold geht in seinem Beitrag „The Zombification of Violence: René Girard and *28 Days Later*“ der Frage nach, warum die Gestalt des Zombie, eine Variante des volkstümlichen Mythos vom ‚Untoten‘ oder ‚Wiedergänger‘, in den populärkulturellen Medien in jüngster Zeit so erfolgreich ist. Anhand des bereits zu einem Genre-Klassiker avancierten Films *28 Days Later* (2002) beobachtet er eine erstaunliche Parallele zwischen der Verwendung von Zombies und anderen beliebten Metaphern der Transmission, zu denen prominent die

der Krankheit und Infektion gehören, wie René Girard am Beispiel der Pest als wiederkehrendes Sujet verdeutlicht hat. Die Assoziation des Zombies mit militärischen Aktionen und Gewalt ist ein weiterer Bestandteil jenes populärkulturellen Mythos. Offenbar geht die Idee der ‚Zombiefizierung‘ eng mit den Konzepten der Übertragung, der Infizierung und des Militarismus einher.

Vincent Fröhlich

## Der totale Film des Michael Mann Persönliche Mythologie und subjektiv-imaginative Momente im Werk des Hollywood-Regisseurs

### 1. Einführung

Die von Rüdiger Steinmetz konzipierte Lern-DVD *Filme sehen lernen* besitzt eine überzeugende Exposition. Gezeigt wird einer der ersten Filme überhaupt, Lumières *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* von 1895. Eine Minute und 30 Sekunden wurden aufgenommen von der im Titel benannten Ankunft eines Zuges im Bahnhof von La Ciotat: das Einfahren der Lokomotive samt den Waggons und dem Aus- und Einsteigen der Fahrgäste. Der Sprecher Henrik Wöhler kommentiert: „Dieser kurze Streifen ist zum Mythos geworden. Er soll die dokumentarische Kraft des Films beweisen. Die Zuschauer sollen vor Schreck aufgesprungen sein“.<sup>1</sup> Vorher wird der französische Regisseur Henri-Georges Clouzot zitiert, wie er von der Natürlichkeit der dargestellten Szene schwärmt, bei der „das Leben in beweglichen Bildern“ festgehalten werde. Wöhler unterstützt zunächst Clouzots Gedankengang:

Es scheint so, als würde die Kamera rein dokumentarisch die Wirklichkeit beobachten und abbilden. Eine Realität, die von der Kamera nicht beeinflusst wird. Eine Realität, die sich einfach so und nicht anders ereignet. Daher die Begeisterung über die Natürlichkeit der Ereignisse und der Mythos des direkten Kinos, des ‚direct cinema‘.<sup>2</sup>

Aber nach der Aufforderung des Sprechers, sich Teile des Films noch einmal genau anzuschauen, wird dem Zuschauer anschließend offenbart, dass die Plansequenz inszeniert wurde: Ein Teil von Lumières Familie hatte Regieanweisungen erhalten und war eine Bahnstation früher in den Zug eingestiegen. Anders war die vorgespielte Natürlichkeit der Darstellung nicht zu erreichen. Die Kamera war noch etwas völlig Neues – auch von ihrer Größe her war sie unübersehbar. Ohne Inszenierung wären die Menschen stehen geblieben, sie hätten in die Kamera geschaut und die

<sup>1</sup> Rüdiger Steinmetz/Henrik Wöhler: *Filme sehen lernen. Grundlagen der Filmästhetik* (DVD), Frankfurt am Main: Zweitausendeins 2009, TC 2:17.

<sup>2</sup> Ebd., TC 3:36.

Natürlichkeit der Szene, das ungestellt Wirkende, wäre hinfällig gewesen.<sup>3</sup> „Die Szene widerlegt den Mythos<sup>4</sup> von der puren Realität und bestätigt zugleich die Magie des Kinos.“<sup>5</sup>

Interessant ist diese Szene auch deshalb, weil die Lumière-Brüder, wenn überhaupt, dann nur an eine dokumentarische Zukunft des Films glaubten.<sup>6</sup> Das heißt, dass sie einerseits ihren eigenen Dokumentarfilm inszenierten und der unverfälscht scheinenden Realitätsdarstellung nachhelfen, aber andererseits trotzdem an das Dokumentarische des Films glaubten. Womöglich war ihnen bewusst, dass der Dokumentarfilm auch

<sup>3</sup> Vgl. ebd., TC 3:42.

<sup>4</sup> Wobei Steinmetz und sein Team ungenau formulieren. Es müsste heißen: Die Hintergründe dieser Szene widerlegen „den Mythos von der puren Realität [...]“. Außerdem ist hier der Mythos als Begriff nicht einheitlich gebraucht. So wie Steinmetz ihn im ersten Zitat verwendet, lässt sich die generelle Bedeutung von ‚Mythos‘ als eine einvernehmlich überlieferte Erzählung, die Anspruch auf Geltung erhebt, aber unwahr ist, umreißen. Bereits die Formulierung mit „soll“ und „sollen“ lässt dies erkennen. ‚Mythos‘ ist hier also eher in seiner polemischen Begriffsbedeutung oder als Bezeichnung eines Gerüchts zu sehen (vgl. hierzu auch: Axel Roderich Werner: *System und Mythos. Peter Greenaways Filme und die Selbstbeobachtung der Medienkultur*, Bielefeld: transcript 2010, S. 69f. u.; Aleida Assmann/Jan Assmann: „Mythos“, in: Hubert Cancik/Burkhard Gladigow/Günter Kehrer/Hans Gerhard Kippenberg (Hg.): *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*, Köln: Kohlhammer 1998, S. 179–200). In dieser Bedeutung ließe sich jedoch ‚der Mythos nicht widerlegen‘, wie in dem dritten Zitat behauptet wird, denn nach dieser Bedeutung ist ein ‚Mythos‘ nichts Wahres, sondern bereits (nach Platon und Epikur) etwas „Unverbürgtes und Unwahres“ (vgl. Annette Simonis: „Mythentheorie und -kritik“, in: Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart: Metzler 2008, S. 523–525, hier: S. 523). Im dritten Zitat wird ‚Mythos‘ eher als historisch-kritischer Begriff benutzt, wonach der ‚Mythos‘ die „zeitbedingte Einkleidung einer an sich zeitlosen Wahrheit“ bedeutet. (Vgl. Aleida Assmann/Jan Assmann: „Mythos“, in: Hubert Cancik/Burkhard Gladigow/Günter Kehrer/Hans Gerhard.) Kippenberg (Hg.): *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*, Köln: Kohlhammer 1998, S. 179–200.)

<sup>5</sup> Rüdiger Steinmetz/Henrik Wöhler: *Filme sehen lernen. Grundlagen der Filmästhetik* (DVD), Frankfurt am Main: Zweitausendeins 2009, TC 3:57. Diese „Widerlegung des Mythos“ kann man auch beim ersten Film der Lumière-Brüder beobachten: Auch im 46-sekündigen *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* (1859) ist offensichtlich, wie geordnet die Arbeiter in ihren ‚Sonntagskleidern‘ aus der Fabrik der Lumières gehen und sich ähnlich einer Tanzchoreographie zu den zwei Seiten des Ausgangs aufteilen – keiner der Dargestellten kommt auf die Kamera zu, jeder scheint sie zu ignorieren.

<sup>6</sup> Vgl. Joachim Paech: „Intermedialität des Films“, in: Jürgen Felix (Hg.): *Moderne Film-Theorie*, Mainz: Bender 2007, S. 287–312, hier: S. 287.

immer von der Inszenierung lebt, ja, durch sie für den Zuschauer überhaupt erst dokumentarisch wirken kann. So groß scheint der Mythos, dass der Film Realität darstellen kann, dass die Lumières selbst ihm glaubten, auch wenn sie in ihrer filmischen Praxis immer dem dokumentarisch Wirkenden mit Inszenierung nachgeholfen haben.

An diesem Mythos und dem Willen des Publikums, an diesen Mythos zu glauben, hat sich wenig geändert. Er lässt sich beispielweise bis zum modernen Dokumentarfilm eines Michael Moore verfolgen. So geht Michael Moore in *Bowling for Columbine* (2002) in eine Bank und erhält als Dankeschön dafür, dass er dort ein Konto eröffnet, ein Gewehr geschenkt, das ihm sofort überreicht wird. Die Sequenz, die in Moores Film zwar skurril, aber dokumentarisch erscheint, ist größtenteils inszeniert: Wie in einem zweiten Dokumentarfilm – *Manufacturing Dissent*<sup>7</sup> (2007), der Michael Moores Inszenierungsstil nachspürt – gezeigt wird, wurde die Waffe eigens zur Bank gebracht und die Angestellten wurden von Moore eingeweiht und angewiesen, ihm bei seiner Kontoeröffnung die Waffe in die Hand zu geben. So hebt die Wirklichkeit des einen Dokumentarfilms die des anderen auf.<sup>8</sup> Trotzdem glaubte man als Zuschauer damals – als man noch nicht mit den weiteren Filmen Moores seine reißerische und manipulative Regie-Art durchschaut hatte –, dass die von Moore dargestellte Szene auf diese Weise, also ohne Inszenierung, stattgefunden habe.

<sup>7</sup> Debbie Melnyk und Rick Caine drehten *Manufacturing Dissent*, in dem Michael Moores Methoden als Dokumentarfilmer sehr kritisch beleuchtet werden.

<sup>8</sup> Natürlich ist ‚Dokumentarfilm‘ ein künstlicher Begriff, dessen Definition zahlreiche Unschärfen besitzt und Überschneidungen mit dem Spielfilm zulässt. Bspw.: „Ein dokumentarischer Film ist ein solcher, in dem behauptet und geltend gemacht wird, daß das Dargestellte so existiert oder so stattgefunden habe wie gezeigt.“ Wilma Kiener: *Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen*, Konstanz: UVK Medien 1999, S. 16–17. Die Ausführungen in dem folgenden Aufsatz sollen keinesfalls dahingehend missverstanden werden, ein Dokumentarfilm müsse immer unverfälscht Situationen darstellen. Im Gegenteil geht es hier unter anderem darum, ein weiteres Mal zu zeigen, dass es keinen ‚reinen‘ Dokumentar- und Spielfilm gibt, aber diese beiden Pole schon immer Teil des Films waren und sich jeder Film auf einer Skala mehr zu der einen Seite oder mehr zu der anderen Seite hin einordnen lässt. (Siehe auch den gewinnbringenden Ansatz von Carl Plantinga, in dem dazu aufgefordert wird, den Dokumentarfilm als offenes Konzept zu verstehen, „das keine konstitutiven Elemente aufweist, die allen Filmen dieser Gruppe zu eigen wären.“ Ebd., S. 16. Siehe: Carl Plantinga: „Defining Documentary. Fiction, Non-Fiction and Projected Worlds“, in: *Persistence of Vision 5* (1987), S. 44–55.)

### 1.1 Der Mythos vom totalen Film

1946 schrieb Bazin den Aufsatz „Le mythe du cinéma total“ („Der Mythos vom totalen Film“), der noch heute von enormer Wichtigkeit ist: Auch im Hinblick auf die vor allem mit James Camerons Erfolgsfilm *Avatar* (2009) einsetzende Neubelebung des stereoskopischen Films – meist 3D genannt – wird immer wieder die Frage gestellt, ob dies nun der „totale Film“ oder zumindest der nächste Schritt in diese Richtung sei.<sup>9</sup> Bazin behauptet, dass die Wiedergabe von Bewegung, darüber hinaus sogar die Wiedergabe von Realität seit jeher ein künstlerisches und menschliches Bedürfnis seien, ein Mythos, und die Technik des Films erst die Verwirklichung dieses Mythos ermögliche; mit diesem Glauben erschaffe der Film jedoch gleichzeitig seinen eigenen Mythos.

Der Mythos, der die Erfindung des Films hervorgebracht hat, ist also die Vollen-  
dung des Mythos, der auf verworrene Weise mehr oder weniger alle Techniken  
der automatischen Wiedergabe im 19. Jahrhundert beherrschte, von der Photo-  
graphie bis zum Phonographen. Es ist der Mythos eines allumfassenden Realis-  
mus, einer Wiedererschaffung der Welt nach ihrem eigenen Bild, einem Bild,  
das weder mit der freien Interpretation des Künstlers noch mit der Unumkehr-  
barkeit der Zeit belastet wäre. Und wenn der Film in der Wiege noch nicht alle  
Eigenschaften des kommenden totalen Films hatte, dann gegen seinen Willen  
und nur weil seine Feen technisch nicht imstande waren, sie ihm zu schenken,  
auch wenn sie es gern gewollt hätten.<sup>10</sup>

Der Aufsatz umschreibt gewissermaßen das an den zwei ersten Beispielen  
erklärte vielgestaltige Verhältnis des Mediums Film zur Wirklichkeit: Ba-

<sup>9</sup> Bspw.: <http://filmandgenre.blogspot.com/2010/01/3d-technologies-and-bazin.html> [vom 16.05.2011] und das Interview mit Prof. Dr. Gundolf S. Freyermuth von Daniela Kloock. Kloock: „Dann hätte am Ende eher Kracauer recht als Bazin?“ Freyermuth: „3D bedeutet sowohl die Errettung der äußeren Wirklichkeit als auch das „total cinema“, das totale Kino! Beides auf einmal. Es ist eigentlich die Verschmelzung von Kracauer und Bazin...“ Daniela Kloock: „Ist es denn Ihrer Meinung nach wirklich das totale Cinema?“ Freyermuth: „Na, sagen wir, es ist ein weiterer Schritt dahin. Am Ende dürfte das totale Kino haptisch sein.“ <http://www.zukunftkino.com/interviewfreyermuth.htm> vom 16.05.2011.

<sup>10</sup> André Bazin: „Der Mythos vom totalen Film“, in: André Bazin/Robert Fischer/Tom Tykwer/François Truffaut (Hg.): *Was ist Film?* Berlin: Alexander-Verl. 2009, S. 47.

zin war der Meinung, dass der Film nach einem Bild der Realität Wirklichkeit „wiedererschaffen“ könne<sup>11</sup> – und gleichzeitig war er sich bewusst, dass dies eine Illusion ist. Denn mit der „Vollendung des Mythos“ bringt der Film einen neuen Mythos hervor, den Mythos, der Film könne allumfassend realistisch sein. Ausdrücklich spricht Bazin vom „Mythos vom totalen Film“ und meint damit zwei Bedeutungen des Mythos-Begriffs: einerseits die althergebrachte Überlieferung einer Erzählung beziehungsweise in diesem Fall das Bedürfnis, die Wirklichkeit festzuhalten; andererseits die Mythosbedeutung, dass die Erzählung nie Wirklichkeit ist, sondern immer Wunschvorstellung bzw. (nach Platons Definition eines Mythos) Lügengeschichte bleibt.

Das wahre Ur-Kino, wie es nur in der Phantasie von einem Dutzend Menschen des 19. Jahrhunderts existierte, strebte nach vollständiger Imitation der Natur. Alle Vervollkommnungen, zu denen der Film gelangt, können ihn paradoxerweise nur seinen Ursprüngen näherbringen. Das Kino ist noch nicht erfunden!<sup>12</sup>

Bazin sieht hinter der Herstellung von Filmen das Bedürfnis, Bewegung und Wirklichkeit abzubilden, und sagt gleichzeitig, dass jede technische Errungenschaft, die den Film realer macht, ihn nur seinem gedanklichen Ursprung näherbringe, ohne ihn jemals vollkommen realisieren zu können. Der „totale Film“ wird, ja kann nur Mythos bleiben, weil der Film bereits ein Vermittler, ein Medium ist und sich zudem das zu filmende

<sup>11</sup> Diesen Glauben Bazins unterstreicht besonders sein Aufsatz „Ontologie des photographischen Bildes“ (1945). „Photographie und Film hingegen sind Erfindungen, die das Verlangen nach Realismus ihrem Wesen nach endgültig befriedigen.“ André Bazin: „Ontologie des photographischen Bildes“, in: André Bazin/Robert Fischer/Tom Tykwer/François Truffaut (Hg.): *Was ist Film?* Berlin: Alexander-Verl. 2009, S. 33–42, hier: S. 36. Darüber hinaus sieht Bazin einen großen Wirklichkeitsbezug in der angeblichen Abwesenheit des Künstlers in der Photographie (und damit auch im Film): „Die Persönlichkeit des Photographen spielt nur in der Auswahl und Anordnung des Gegenstands und bei der beabsichtigten Wirkung eine Rolle [...]. Alle Künste gründen auf der Anwesenheit des Menschen; nur in der Photographie genießen wir seine Abwesenheit.“ Ebd., S. 37.

<sup>12</sup> André Bazin: „Der Mythos vom totalen Film“, in: André Bazin/Robert Fischer/Tom Tykwer/François Truffaut (Hg.): *Was ist Film?* Berlin: Alexander-Verl. 2009, S. 47.

Objekt bereits durch den Betrachter, durch den Vorgang des Filmens verändert.<sup>13</sup> Medien können Wirklichkeiten nicht abbilden, sie konstruieren sie mit.

Dennoch ist der Mythos, Film könne Realität darstellen, fest im idealtypischen Zuschauer verankert. Selbst beim kritischen Betrachter herrscht zumindest die Überzeugung, dass die Bewegungen, die der Film festhält, sich in irgendeiner Art so ereignet haben.<sup>14</sup> Zwar ist spätestens mit der Digitalität und den immer perfekteren CGI-Effekten auch den gefilmten Bewegungen kein Glauben mehr zu schenken, wenn, wie bereits in *The Crow* (1991) und jüngst in *Furious Seven* (2015), selbst tote Schauspieler in zahlreichen Sequenzen zu sehen sind. Aber nichtsdestotrotz spielen der Film und das moderne Fernsehen mit True Crime, Doku-Fiktion, Doku-Drama, Reenactment, Reality-Soaps, Docutainment, Castingsendungen – die Bezeichnungen verraten es – noch immer mit diesem Mythos, dass das, was wir sehen, Realität sein könnte oder sein soll, es aber nicht ist, sondern nur (teilweise gut) inszenierter Anschein derselben.

Der Mythos vom totalen Film ist der eine Pol der Kunstform Film – und beinhaltet durch das Wort ‚Mythos‘ meines Erachtens bereits auch einen Hinweis auf den anderen Pol, der aus Inszenierung, Abstraktion, Phantastik, Imagination oder Überzeichnung bestehen kann. Generell wird noch immer in Dokumentar- und Spielfilm unterteilt als die zwei groben Filmkategorisierungspole, wie beispielsweise im Standardwerk *Geschichte des Films* beschrieben wird.

So können Lumière und Méliès als die Begründer zweier gegensätzlicher ästhetischer Tendenzen gelten, die sich bis heute in der Filmkunst erhalten haben: Während man Lumière als den Urvater des Dokumentarismus be-

<sup>13</sup> Gleichzeitig mit den erwähnten Aussagen über die Fähigkeiten des Films, Realität darzustellen, kann man Bazin auch ein gehöriges Maß an prophetischer Schau zugestehen. Denn seine Bezeichnung „der totale Film“ nimmt schon die Übersteigerungen vorweg, zu denen der Film technisch mit Digital, High-Definition, THX, Blu-Ray, 3D und inhaltlich mit überrealen, häufig auch als hyperreal bezeichneten Darstellungsweisen ‚aufgepumpt‘ wird.

<sup>14</sup> „Die Bewegungen, die der Film aufzeichnet, sind solche, die sich tatsächlich in dieser Form ereignet haben. Der bewegte Wirklichkeitsausschnitt, den die Filmkamera erfasst, wird hier wie dort als der bestimmende Rohstoff gesehen, der notwendigerweise die filmische Inszenierung dirigiert.“ Sebastian Richter: *Digitale Realismus. Zwischen Computeranimation und Live-Action; die neue Bildästhetik in Spielfilmen*, Bielefeld: transcript 2008, S. 37.

trachten muß, ist Méliès der früheste Exponent filmischer Abstraktionstechnik; er unterwarf das neue Medium zum erstenmal der Subjektivität eines Gestalters.<sup>15</sup>

Auch die erfolgreichen Hollywood-Spielfilme der letzten Jahre zeigen diese Tendenzen: Einerseits sind fantastische Superhelden-Franchises ungemein erfolgreich. Andererseits sind immer wieder eine erstaunliche Anzahl von Spielfilmen in der weltweiten Box Office vertreten, die eine Fiktionalisierung historischer Gestalten zum Inhalt haben und häufig mit dem Schriftzug „Beruhend auf tatsächlichen Begebenheiten“ beginnen, der dem Film zusätzlichen Reiz, Glaubwürdigkeit und eine Art Anspruch auf Wahrhaftigkeit verleihen soll.<sup>16</sup>

Auch in diesem Aufsatz wird eine Aufteilung in zwei Pole unternommen: Der eine besteht aus Realismus, Wirklichkeit, dokumentarischer Anmutung und Filmszenen, die mit objektiver Kamera dargestellt werden; obwohl diese Begriffe und Darstellungsweisen kritisch und keineswegs synonym zu sehen sind und nie in Reinform vorkommen, soll es hier nicht um ihre Prägung und Konstruiertheit gehen, sondern einfach um den Kontrast, den sie zum anderen beschriebenen Pol bilden. Dieser formt sich hier aus einer von der Inszenierung dem Zuschauer explizit gemachten Darstellung von Subjektivität, Imagination und Interpretation der Wirklichkeit. Ebenso geht es in diesem Aufsatz nicht um die redundante Frage, ob der Film Wirklichkeit abbilden kann. Im Mittelpunkt steht vielmehr die Fragestellung, auf welche verschiedene Weisen der Glaube an den Mythos vom totalen Film genährt und wann bewusst der andere Pol der Phantastik für die Durchbrechung des Wirklichkeitseffekts gewählt wird. Vor allem soll der Mythos vom totalen Film als Folie dabei helfen, das Werk des Hollywood-Regisseurs Michael Mann aus einer bisher nicht in der Wissenschaft gewählten Perspektive zu analysieren und zu deuten, und somit zu seiner persönlichen Mythologie zu gelangen.<sup>17</sup> Nicht also,

<sup>15</sup> Ullrich Gregor/Enno Patalas: *Geschichte des Films*, Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag 1962, S. 19.

<sup>16</sup> Um nur ein paar Filme der letzten zwei Jahre zu nennen, die auf tatsächlichen Begebenheiten beruhen und äußerst erfolgreich waren: *Zero Dark Thirty* (2012), *Lincoln* (2012), *Lone Survivor* (2013), *The Wolf of Wall Street* (2013), *American Sniper* (2014) etc. Natürlich gilt diese grobe Einteilung in Spiel- und Dokumentarfilm nur mit großen Einschränkungen.

<sup>17</sup> Es gibt verschiedene Elemente, Themen und Motive, die sich in der kleinen Anzahl an Filmen von Michael Mann erstaunlich häufig wiederholen und die im Folgenden aufgedeckt werden. Diese Wiederholungen kann man insofern als eine

wie viel Inszenatorisches im Dokumentarfilm steckt, sondern die Perspektivenumkehrung, wie viel Realistisches in den Actionspielfilmen von Michael Mann enthalten ist, soll hier betrachtet werden – und gleichzeitig, wann dieser Realismus zugunsten einer Subjektivierung und Visualisierung der Imagination des Protagonisten massiv durchbrochen wird. Der vorliegende Aufsatz beschäftigt sich also nicht mit den genauen Abstufungen von Realismus im Film. Es steht nicht die Frage im Vordergrund, was überhaupt als realistisch beziehungsweise als wirklich bezeichnet werden kann.<sup>18</sup> Auch die verschiedenen Realitätsebenen von Eva Hohenberger spielen keine Rolle.<sup>19</sup> Hier soll nicht die Frage nach dem Grad der

„persönliche Mythologie“ bezeichnen, als die stete Wiederholung ein Charakteristikum von Mythen ist. „[Z]unächst einmal sind Mythen [...] eine Methode zur Erzeugung von Redundanz.“ Axel Roderich Werner: *System und Mythos. Peter Greenaways Filme und die Selbstbeobachtung der Medienkultur*, Bielefeld: transcript 2010, S. 72f. Die ständige Wiederholung der mythischen Stoffe macht den Mythos erst zum Mythos. Weshalb sich auch Lévi-Strauss gefragt hat, „weshalb die Mythen [...] einen so häufigen Gebrauch von der Verdoppelung, Verdreifachung oder Vervielfachung ein und derselben Geschichten [machen]. Wenn man unsere Hypothesen annimmt, ist die Antwort einfach. Die Wiederholung hat eine Eigenfunktion, die die Struktur des Mythos manifest machen soll [...], die in und durch den Vorgang der Wiederholung an der Oberfläche durchscheint“. Claude Lévi-Strauss: „Die Struktur der Mythen“, in: Claude Lévi-Strauss/Hans Naumann (Hg.): *Strukturelle Anthropologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 226–254, hier: S. 253. Zum Begriff ‚persönliche‘ oder ‚eigene Mythologie‘ siehe: Peter Tepe: *Mythos & Literatur. Aufbau einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 17. Geprägt wurde der Begriff der „privaten Mythologie“ von Carl Einstein in seinem Kapitel über den Maler Paul Klee, das in der 1926, 1928 und 1931 erschienenen Auflage des Bandes XVI über *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* der Propyläen-Kunstgeschichte veröffentlicht wurde.

<sup>18</sup> Die historische Diskursanalyse beispielsweise lehrt uns, dass Wissen und Wirklichkeit nichts Gegebenes sind, sondern Ergebnisse sozialer Konstruktionsprozesse: „Das unbezweifelbare Wissen von der objektiven Wirklichkeit gibt es nicht – und hat es nie gegeben.“ Achim Landwehr: *Historische Diskursanalyse*, Frankfurt a. M.: Campus 2008, S. 19. Genauso wenig wie es eine objektive Wirklichkeit gibt, kann es Dokumentarfilme ohne Inszenierung geben. Am ehesten wären dies wohl die Blankfilmprojektionen der 1960er Jahre: Man legte einen blanken Film in den Projektor und auf der projizierten Fläche wurden langsam durch die Reibung Benutzerspuren wie Staub und Schleifspuren für die Zuschauer sichtbar – die Bilder jedoch, die dabei entstanden, könnten wiederum kaum als ‚realistisch‘ bezeichnet werden.

<sup>19</sup> Vgl. Eva Hohenberger: *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm, ethnographischer Film*, Jean Rouch, Hildesheim: Olms 1988.