

Masterarbeit zur Erlangung des akademischen Grades «Universitätsübergreifenden Master of Arts in Filmwissenschaft» der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich
im Rahmen des universitätsübergreifenden Master-Studiengangs Netzwerk Cinema CH

Diskursive Partizipation auf zweiter Stufe

Die Metadiskursivität des Films am
Beispiel: "Gibt es einen Gott?"

Eingereicht von:

David Schneider

Birchdörfli 66

8050 Zürich

Matrikelnr.: 05-704-861

E-Mail: daveschneider@access.uzh.ch

Studiengang: Netzwerk Cinema CH

Leitung: Prof. Dr. Jörg Schweinitz

Institut: Seminar für Filmwissenschaft Universität Zürich

Abgegeben am 23.01.2012

Inhaltsverzeichnis

<u>EINLEITUNG</u>	2
<u>FORMEN DISKURSIVER PARTIZIPATION</u>	4
<u>FILMISCHES KORPUS</u>	5
<u>I THEORETISCHE GRUNDLAGEN UND FORSCHUNGSSTAND</u>	8
I.1 WORTE UND BILDER: ZUR SPRACHMETAPHER	8
I.2 DISKURSE: FOUCAULT UND WEITER	10
I.3 REZIPIENTEN UND INTERPRETEN	15
I.4 DIE TEXTUELLE EVIDENZ DES DISKURSES	19
I.5 SUBJEKT- UND TEXTPOSITIONEN	21
I.6 EIN- UND MEHRDEUTIGE BEDEUTUNGEN	24
I.7 IRONIE: STILMITTEL UND LEBENSFORM	26
<u>II EINGRENZUNG DES DISKURSES</u>	29
II.1 MULTIPLE DISKURSE UND INTERPRETATIONEN	31
II.2 ANLEHNUNG UND ABGRENZUNG ZUR DISKURSLINGUISTIK	32
II.3 SPEZIFISCHE DISKURSIVE ELEMENTE	34
<u>III INTRADISKURSIVE PARTIZIPATION</u>	38
III.1 PLOT	38
III.2 VERDECKTE STEREOTYPE	43
III.3 EINDEUTIGE METAPHORIK	50
III.4 FAZIT: EINDEUTIGKEIT UND INTRADISKURSIVITÄT	52
<u>IV METADISKURSIVE PARTIZIPATION</u>	54
IV.1 FILMISCHE HYPOTEXTE UND STEREOTYPE	56
IV.2 RELIGIÖSE HYPOTEXTE UND PASTICHE	60
IV.3 DAS GEHEIMNIS	63
IV.4 INSTABILE IRONIE / MEHRDEUTIGE METAPHORIK	69
IV.5 FAZIT: MEHRDEUTIGKEIT, UNENTSCHEIDBARKEIT UND METADISKURSIVITÄT	71
<u>V FAZIT: FILM UND DISKURSIVITÄTEN</u>	74
V.1 ANSTOSS ZUR ANALOGISCHEN TRANSPOSITION	76
V.2 AUSBLICK UND NOCH MEHR FRAGEN	78
<u>APPENDIX</u>	80

Einleitung

Es gibt Filme, die sich mit den ganz *grossen Fragen* beschäftigen. Fragen, deren Beantwortung weitreichende Konsequenzen für die Lebenswelt eines jeden Menschen haben und die seine Handlungen, Ansichten und sein moralisches Referenzsystem in grossen Teilen bestimmen können. Filme, die sich mit diesen Fragen auseinandersetzen, haben potentiell die Fähigkeit uns zu verändern, indem sie uns dazu bringen über diese Fragen nachzudenken und unsere subjektiven Antworten und Positionen zu überdenken und diese vielleicht sogar zu ändern. Indem wir rezipieren, führt kein Weg darum herum, dass wir die empfangenen Signale als Zeichen lesen, Bedeutung konstruieren, interpretieren und den Text zu unserer ideellen und manifesten Lebenswelt ins Verhältnis setzen. In diesen Bereich gehört seit Menschengedenken die *Frage nach Gott*.

Die Muster und Systeme, nach denen wir unsere Lebenswelt beschreiben und deuten sind tief in uns verankert und durch die *Diskurse* bestimmt, entlang derer wir sozialisiert wurden. Unsere Haltungen zu und Positionen innerhalb von diesen Diskursen bilden die Grundlage für all unser (bewusstes) Sprechen und Handeln. Diese sind jedoch mitnichten statisch, sondern werden durch stetiges Messen an (wahrgenommener) Wirklichkeit, Medien und Lebenswelt überprüft, verändert, verstärkt oder relativiert.

Das Vergleichen von textuellem Sprechen und Lebenswelt verändert also die Art, wie wir die Welt sehen, interpretieren, beurteilen und schliesslich in ihr handeln. Nur in den seltensten Fällen ist diese Veränderung sofort spürbar oder konkret nachvollziehbar. Texte sind Teil des Sprechens der Gesellschaft und somit integraler Bestandteil der Konstruktion und Mutation ihrer Diskurse. Für die Wissenschaften sind Texte oft die einzigen Identifikatoren für die Untersuchung relevanter Diskurse. Grosse diskursanalytische und diskurslinguistische Unternehmungen sind in den letzten Jahrzehnten unternommen worden, um den Lauf einzelner Diskurse nachzuzeichnen, um so die Säulen der Entscheidungsfindung unserer Gesellschaft besser zu verstehen.

Solche wissenschaftlichen Analysen zielten meist nicht nur auf die Auswertung schriftlicher Medien (also Texte im engeren Sinne), sondern hatten den Fokus noch enger auf die Untersuchung von Sachtexten, Reden oder Zeitungsartikeln gesetzt. Dieses Vorgehen ist nachvollziehbar, da sich solche Texte hervorragend für eine saubere Analyse nach strikten methodischen Vorgaben eignen. Häufigkeit und Korrelation einzelner Zeichen können mittels empirischer Methoden untersucht werden. Das Vorkommen eines Wortes kann als Evidenz für die Relevanz seiner Bedeutung in einem Text verstanden werden. Eine computergestützte Analyse kann so innerhalb kurzer Zeit riesige Mengen von Daten akkumulieren, die sich danach statistisch auswerten lassen. Weniger leicht fällt eine solche Analyse bei der Untersuchung fiktiv-erzählender und audiovisueller Medien. Die *Flut der Informationen* ist hier um ein vielfaches grösser und es bedarf mehr interpretatorischer Arbeit, um sorgsam die zentralen von den flankierenden Elementen abzugrenzen. So entsteht mehr Unschärfe bei der Datensammlung, die aber prinzipiell durch gute methodische Arbeit kompensiert werden kann. Das zweite Problem ist der *Modus des Sprechens* fiktiv-erzählender Texte. Sind die im Text manifesten diskursiven Aussagen wörtlich oder ironisch zu verstehen? Bezieht der Text innerhalb eines Diskurses Stellung oder spricht er über den gesamten Diskurs als solchen? Welche Positionen nimmt der Text ein und lassen sich diese überhaupt von einem Rezipienten rekonstruieren?¹

Diesen Fragen soll in dieser Arbeit nachgegangen werden. Das Ziel ist ein theoretisches Konzept, das hilft diese und einige andere Fragen zu beantworten. Nicht der einzelne Text als solcher oder sein Inhalt sind Untersuchungsobjekt, sondern seine Partizipation am Diskurs selbst. Das Konzept wird hier an zwei Filmen exemplarisch erarbeitet. Es soll es dem Anwender ermöglichen, Filme (und andere Texte) zu verorten und zwei Kategorien zu unterscheiden.

¹ Aus stilistischen Gründen wird in dieser Arbeit stets die männliche Form verwendet. Mit dieser sind ausdrücklich alle Geschlechter gemeint.

Formen diskursiver Partizipation

In dieser Arbeit sollen zwei Formen von diskursiver Partizipation unterschieden werden. Zwar liessen sich mit Sicherheit eine Vielzahl von Kategorien finden, nach denen differenziert werden könnte, jedoch mögen hier im Sinne des Untersuchungsziels zwei konkrete Formen hinreichen. Der Textbegriff, wie er hier verwendet wird, wird später noch präziser dargelegt (Kapitel I.1.1), dennoch sei bereits vorweggenommen, dass er Geschriebenes genauso einschliesst wie Musik, Filme und Bilder. Zwei Sorten von Texten werden differenziert, deren Haltungen zum Diskurs sich stark und grundlegend voneinander unterscheiden.

Eine Sorte erklärt uns die Welt, indem sie beansprucht, durch deskriptive Aussagen Wahrheiten zu formulieren, die schliesslich normative Aussagen – und dadurch Imperative – zur Folge haben. Solche Filme sind in der Lage die Haltung der Rezipienten zu bestimmten Themen oder Fragen zu verändern, ohne dass dafür das ganze Referenzsystem – die von Film und Zuschauer geteilten Prämissen des Diskurses – hinterfragt werden muss. Diese Art von Film sei hier *intradiskursiv* genannt. Das intradiskursive Sprechen zeichnet sich dadurch aus, den Regeln des Diskurses zu folgen und *in* ihm zu sprechen. Zu diesem Zweck nimmt der Text bestimmte Positionen ein, von denen er den Rezipienten zu überzeugen sucht. Dies mag auf viele sehr unterschiedliche Arten geschehen, gemeinsam ist ihnen allerdings, dass die Bedeutung der Aussagen letztendlich stabil und erkennbar ist. Intradiskursives Sprechen verteidigt bestimmte Positionen innerhalb eines Diskurses oder greift andere an. Damit bestätigt es die Relevanz des Diskurses und schreibt ihn fort. Ein solcher Text ist immer Teil des Textkorpus, der den Diskurs konstituiert. Hier wird grundsätzlich angenommen, dass ein Film, der sich in einen diskursiven Kontext stellt, für gewöhnlich intradiskursiv spricht. Erst die Verwendung von bestimmten Textstrategien lässt den Text aus diesem Rahmen fallen.

Eine zweite Sorte von Filmen beschäftigt sich auf gänzlich andere Weise mit dem Diskurs. Solche Filme lassen ihrem Rezipienten wenige Gewissheiten. Ob dieser oder jener Sachverhalt zutrifft, so vermitteln sie uns, hängt nicht nur von der Perspektive ab, sondern ist eine Frage, die letztthin unentscheidbar bleibt. Deshalb ist es auch nicht

sinnstiftend weiterhin mit einem bestimmten Vokabular zu sprechen; deshalb ist es nicht möglich einen Imperativ zu formulieren. Kein Standpunkt innerhalb des Themas kann absolut als wahr oder falsch beurteilt werden, sobald das ganze Referenzsystem instabil erscheint. Diese Filme können eine grundlegende Änderung in der Art, wie der Rezipient die Welt reflektiert zur Folge haben. Der Mensch kommt aus dem Kino und ist (im besten Fall) ein anderer Mensch. Diese Art von Film sei hier *metadiskursiv* genannt.

Diese Form diskursiver Partizipation ist deutlich komplexer. Indem ein Text seine Aussagen nicht mehr auf bestimmte Positionen innerhalb eines Diskurses verweisen lässt, sondern auf den Diskurs selbst und dessen Regeln reflektiert, handelt es sich um *metadiskursives Sprechen*. Dieser Modus funktioniert auf der Basis von nicht mehr stabil rekonstruierbaren Bedeutungen, der Offenlegung diskursiver Regeln und Mehrdeutigkeiten. Eine solche Form des Sprechens kann als eine Form der nichtwissenschaftlichen Diskursanalyse verstanden werden. Metadiskursives Sprechen strebt nicht danach, einzelne Positionen innerhalb des Diskurses zu verteidigen oder in Frage zu stellen, sondern hinterfragt die Gültigkeit, Kohärenz des Diskurses selbst. Metadiskursive Texte sind nicht zwangsläufig Teil der Serie von Texten, die den Diskurs konstituieren, da sie sich letztlich nicht an die Regeln halten, die der Diskurs legitimen (also von diesem Diskurs legitimierten) Sprechern vorschreibt. Dennoch unterhalten sie starke Bande zu ihm.

Filmisches Korpus

Diese Arbeit wird sich hauptsächlich auf zwei Filme konzentrieren: THE PASSION OF THE CHRIST (USA, 2004, R: M. Gibson) und A SERIOUS MAN (USA, 2009, R: E. & J. Coen). Beide Filme berühren verschiedene Ausprägungen des gleichen Diskurses: Sie beschäftigen sich mit der Frage nach Gott. Diese Beschäftigung nimmt in beiden Fällen äusserst unterschiedliche Formen an. Wo diese Unterschiede liegen und welche Folgen sie für die Bedeutungskonstruktion der jeweiligen Werke haben, gilt es zu klären. Vorerst sollen jedoch einige Zeilen zu den einzelnen Filmen, die Untersuchungsobjekte kurz vorstellen.

THE PASSION OF THE CHRIST erzählt, wie der Titel verrät, die Geschichte der Passion Christi. Beginnend im Garten Getsemani breitet der Film die Geschichte der Kreuzigung Jesu bis zu seinem Tod aus. Mit Rückblenden versetzt, hält die Geschichte sich weitgehend an die vier entsprechenden biblischen Evangelien, verwendet aber zusätzlich noch zwei andere Texte aus dem 17. und 18. Jahrhundert als hauptsächliche Quellen.² Der Film verwendet mehrere Strategien, um das Gefühl historischer Authentizität hervorzurufen. Diese Vorgehensweise prägt nicht nur die konkrete Wirkung des Films, sondern zielt auch auf eine *intradiskursive Partizipation* ab. PASSION stellt weitgehend eindeutige Aussagen her, die den Interpretationsspielraum minimieren und sich auf bestimmte Positionen innerhalb des Diskurses beziehen – auf Positionen, die weitgehend deckungsgleich mit der traditionellen christlichen Lehre des neuen Testaments sind.

A SERIOUS MAN ist ein Film, dessen "Botschaft" sich schwieriger konturieren lässt. Der Inhalt lässt sich umso einfacher zusammenfassen. Larry Gopnik (Michael Stuhlbarg), ein jüdischer Physikprofessor im Minnesota des Jahres 1967, ist vom Unglück verfolgt. Ehefrau Judith verlangt eine "Get", eine Scheidung nach jüdischem Gesetz, um den Witwer Sy Ableman zu heiraten. Die Kinder der Familie scheinen unzähmbar und Larrys nichtsnutziger Bruder Arthur wohnt auf der Couch. Auch beruflich steht Larrys Leben auf der Kippe: Die Berufung zur Voll-Professur ist wegen eines mysteriösen anonymen Briefs fraglich, er wird von einem Studenten bestochen und von dessen Vater verfolgt. Schliesslich ist er gezwungen aus seinem Haus auszuziehen und den Bruder mitzunehmen. Aufgrund dieser grossen und einiger kleineren Unglücke in seinem Leben fragt sich Larry, ob diese Häufung eine Botschaft Gottes an ihn sei. Er versucht den obersten Rabbiner seiner Gemeinde, Marshak, um Rat zu fragen, wird jedoch mit zwei jüngeren, weniger erfahrenen Rabbinern abgespeist. Deren Antworten verwirren ihn mehr, als sie ihm helfen. Larrys Sohn Danny wird dagegen nach seiner Bar Mitzvah zum alten Rabbiner Marshak vorgelassen. Der Film endet offen, deutet aber das Kommen grosser

² Langkau, Thomas (2007): *Filmstar Jesus Christus*. Berlin: Lit.: 77.

Katastrophen an. Larry erhält einen Anruf seines Arztes und scheint schwer krank zu sein, während Danny einen Tornado auf sich zukommen sieht.

I Theoretische Grundlagen und Forschungsstand

In Anbetracht der Tatsache, dass der Weg dieser Arbeit zu einem sinnstiftenden Konzept mit unterschiedlichsten theoretischen Paradigmen gepflastert sein wird, empfiehlt es sich, die zentralen Elemente zu Anfang ausführlich zu diskutieren. Die meisten in dieser Arbeit befindlichen Definitionen und Begriffe lehnen sich zwar an vorausgegangene Literatur an, werden dann aber verändert und angepasst. Einerseits geschieht das, um ihren Nutzen in der konkreten Anwendung zu maximieren, andererseits kann so vielen theoretischen Problemen aus dem Weg gegangen werden, die für die Wissenschaften, die diese Begriffe und Konzepte hervorgebracht haben, zwar von grosser Bedeutung sein mögen, aber im hiesigen Kontext nichts zur Sache tun. Dieses Vorgehen stellt den Versuch dar, Versatzstücke, die nützlich erscheinen mit Ockhams Rasiermesser aus anderen Disziplinen herauszutrennen. Mögen die Riesen, auf deren Schultern wir stehen, mir vergeben.

I.1 Worte und Bilder: Zur Sprachmetapher

So alt wie die Diskussion um die Sprachmetapher bei der Beschreibung von Filmen ist, so kontrovers wurde sie geführt. Von Ejchenbaums "Sprache des Films" bis zu Metz' "Langage et cinéma" wurde der Topos in allen Facetten und Aspekten behandelt.³ Auch wenn dieses Schlachtfeld hier so weit wie möglich umgangen werden soll, müssen einige Worte darauf verwendet werden, sich abzugrenzen. Denn in Anbetracht des Fehlens eines alternativen Vokabulars erzwingen die Dinge, die hier gesagt werden sollen, die Verwendung von Sprachmetaphern. Filme und Texte sprechen. Sie übertragen Bedeutung, die rezipiert und verstanden werden kann. Es ist

³ Eine ausführliche Darstellung findet sich bei Schweinitz, Jörg (2006): *Film und Stereotyp*. Berlin: Akademie: 197ff.

möglich Filme auf unterschiedliche Weisen zu lesen, also den manifesten Bildern, Tönen und Bewegungen Sinn zuzuschreiben. Denn jede Analyse und Interpretation ist von den Dispositionen des jeweiligen Rezipienten abhängig.

Filme können ihre Topoi wesentlich offener, aber auch spezifischer als Sprache im eigentlichen Sinne, verhandeln. Zwar kann man mit einigem Recht die Existenz einer (metaphorisch verstandenen) "Filmgrammatik", also etablierter Regeln zum syntaktischen Aufbau filmischer Texte konstatieren, aber niemand sollte der Versuchung erliegen, solche Metaphern zu weit zu treiben. Schriftliche und mündliche Sprache verfügen weitgehend über andere Strukturen, Bedingungen und Funktionsweisen als Filme. Die Metapher der Sprache im Film darf nicht übertrieben wörtlich genommen werden, denn der Film ist ein System für sich, "dessen komplexe Semiosis letztlich mit zu engen Sprachanalogien nicht erfassbar ist".⁴ Wer diesen Begriff verwendet, muss sich also stets vor Augen halten, dass es sich lediglich um eine Metapher mit begrenzter Übertragbarkeit handelt.

I.1.1 Texte: Zeichen und Räume

Um allen Schwierigkeiten mit Worten zum Trotz über Filme sprechen zu können, müssen also Worte gefunden werden. Will man die Argumentation nicht mit den langwierigen Kämpfen um Begriffe belasten, die die Geschichte der Filmwissenschaft einerseits und die der Semiotik andererseits geprägt haben, werden die Worte hier für die Zwecke dieser Arbeit definiert. Es soll von einer möglichst einfachen und reduzierten Definition ausgegangen werden:

"Im Folgenden soll also ein Medium als alles verstanden werden, was Zeichen trägt, ein Text als Komplex von Zeichen innerhalb eines Mediums. Texte und Medien können selbstständige, aber nicht abgeschlossene Zeichensysteme schaffen, die Signifikanten auf eine oder mehrere Bedeutungen (Signifikat) zeigen lassen. Zeichen werden darum als alles begriffen, was Bedeutung konstruiert."⁵

⁴ Schweinitz 2006: 220.

⁵ Schneider, David (2008): *Vom Monolith zum Netz*. Zürich: Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich: 7.

Dieses Vorgehen hat sich bereits einmal bewährt und stellt die Reduktion komplexer Theorien auf ein nützliches Minimum dar. Dergestalt bleiben die Begriffe und ihre Relationen zueinander klar, ohne zu viel an Aussagekraft einzubüßen.

Texte und ihre Zeichensysteme können aber nie singulär betrachtet werden. Sie sind immer mit anderen Elementen der Kultur verbunden. Der Rezipient liest andere Texte stets, implizit oder explizit mit, und stellt den neuen Text in Relation zu vorhandenen. Ob dies nun durch konkrete transtextuelle Evidenzen, individuelle Konnotationen oder thematische Einbindung in bereits existierende Diskurse geschieht, ist vorerst unerheblich. Ausschlaggebend ist, dass jeder Text und seine Elemente so im intertextuellen Raum verortet werden. Hier spinnen sich riesige, sich stetig verändernde Netze aus Zeichen und ihren Aggregaten, die sich mit dem Konzept des Diskurses beschreiben lassen.

I.2 Diskurse: Foucault und weiter

Der Begriff des Diskurses ist zentral für die vorliegende Arbeit. Durch das Verhältnis von Diskurs und Film werden massgebliche Teile der Bedeutungskonstruktion bestimmt. Hiervon wird später noch viel die Rede sein. Diskurse durchwirken und bestimmen das Denken, Handeln und Sprechen einer Gesellschaft. Doch was bezeichnet dieser Begriff genau? Das Konzept des Diskurses wird hier in Anlehnung an Foucault verstanden, allerdings mit einigen pragmatischen Anpassungen, im Sinne seiner Funktion in dieser Arbeit.⁶ Der Diskurs betrifft sowohl das textuelle, wie auch das aussertextuelle Feld. Ausserhalb von Texten manifestieren sich Diskurse in fast allen Produkten der Kultur. Spuren der Diskurse verdichten sich zu seriell auftretenden *diskursiven Formationen*. Sie besitzen regelhafte Strukturen, die immer wieder in verschiedenen Teilbereichen einer Kultur an die Oberfläche treten können.

Architektur, Institutionen, Rituale und andere kulturelle Praktiken, die das Leben und Handeln einer Gesellschaft bestimmen, sind von Diskursen beeinflusst. Der Begriff

⁶ Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf Foucault, Michel (1991): *Die Ordnung des Diskurses* [1970]. Frankfurt a. M.: Fischer (Tb.).

der Macht ist dabei zentral, da über solche Praktiken Kontrolle ausgeübt wird. Das soll im vorliegenden Kontext aber kaum eine Rolle spielen. Das Konzept, um das sich diese Arbeit dreht, betrifft vornehmlich Filme, also Texte, weshalb die aussertextuellen Manifestationen nur am Rande besprochen werden.

Ein Diskurs beinhaltet Sprechakte und Texte, die sich aus inhaltlichen und/oder formalen Gründen zu einer Serie zusammenfassen lassen. Eine Reduktion des Diskurses auf Texte lässt sich in der Diskurslinguistik beobachten. Wer nicht aus den Augen verliert, dass der Diskurs so viel mehr betrifft als Texte, kann dennoch aus den Erkenntnissen der Diskurslinguistik viel über diskursive Formationen in Texten lernen. Als identifikatorisches Merkmal dieser Formationen weisen Texte in ihrem Kern eine Menge spezifischer Zeichenkonstellationen auf, um die sich der Diskurs spinnt. Indem dieser Kern herauskristallisiert und offengelegt wird, können weitere zu dieser Serie gehörige Texte identifiziert werden. Der Vorgang des präzisen Offenlegens, mit quantitativen oder qualitativen Methoden, wird in der Diskurslinguistik durch die Analyse eines virtuellen Korpus (falls der Diskurs als offen verstanden wird) oder eines realen Korpus (wenn man den Diskurs als geschlossen versteht) betrieben.⁷ Wurde dieser Kern einmal erkannt, kann er im Sinne von "textübergreifenden Strukturen", in die der Einzeltext eingebettet ist, für die qualitative Analyse einzelner Texte verwendet werden.⁸

Es ist nicht einfach, vielleicht sogar unmöglich den Diskurs präzise und umfassend zu definieren.⁹ Der Diskurs ist jedoch mehr als die reine Menge der dazugehörigen

⁷ Warnke, Ingo (Hg.) (2007): *Diskurslinguistik nach Foucault. Theorie und Gegenstände*. Berlin: De Gruyter: 9.

⁸ Warnke 2007: 7.

⁹ Vgl. beispielsweise Spitzmüller, Jürgen (2010): Wege zum Diskurs. Methodische und methodologische Überlegungen zur diskurslinguistischen Praxis. In: Lipczuk, Ryszard et al. (Hg.): *Stettiner Beiträge zur Sprachwissenschaft, Bd. 3: Diskurslinguistik – Systemlinguistik*. Hamburg: Dr. Kovac: 54 oder Warnke 2007: 10ff.

Sprechakte.¹⁰ Darüber hinaus beinhaltet er übergeordnete Regeln, die bestimmen, *wer, was* und *in welchem Kontext* sagen darf. Sie beziehen sich auf jede Art von Sprechakt (also auch performative Äusserungen). Diese Regeln sind aber in den seltensten Fällen bewusste Leitlinien, sondern von allen Sprechenden so weit internalisiert, dass meist nur eine Diskursanalyse in grossem zeitlichen Abstand sie zu enthüllen vermag.

Der Geltungsbereich des Konzeptes ist kaum beschränkt. Vom kleinsten Diskurs, der nur eine geringe Zahl von Sprechern kennt, beispielsweise das Bettgeflüster in einer Liebesbeziehung, bis zu grossen und mächtigen Diskursen wie dem der Aufklärung, kann das Konzept Verwendung finden. Einzelne Diskurse sind anderen untergeordnet, so kann die Analyse von verschiedenen Montagetechniken und –theorien als Teil des Diskurses der Filmwissenschaft gelesen werden, welcher wiederum Teil des grösseren Diskurses der Kulturwissenschaft und damit deren Regeln unterworfen ist. Derartige Unterordnungen sind selbstverständlich nicht exklusiv; es liesse sich annehmen, je kleiner der Anwendungsbereich eines Diskurses ist, desto mehr Regeln aus anderen, grösseren Diskursen ist er unterworfen.

I.2.1 Veränderung und Reziprozität

Das Konzept des Diskurses verfügt potentiell über einen gigantischen Geltungsbereich, der fast alle Felder der Kultur berührt. Dennoch ist es sehr wandelbar und wird durch zahllose Faktoren mitbestimmt, verändert und geprägt. Dies kann schleichend oder ruckartig geschehen. Solche Entwicklungen lassen sich beispielsweise daran ablesen, welche Texte ein diskursives Umfeld zulässt.

Ein gutes Beispiel für plötzliche Veränderungen im Diskurs ist der Sturz eines totalitären Regimes, wie es 1945 oder 1989 in Deutschland der Fall war. Beide Jahre stellen massive Zäsuren dar, die die Lebenswelt der Menschen sowie die Text- und Kulturproduktion nachhaltig verändert haben. Indem totalitäre Systeme danach

¹⁰ Schrage, Dominik (1999): Was ist ein Diskurs? In: Bublitz, H. et al. (Hg.): *Das Wuchern der Diskurse*. Frankfurt a. M.: Campus: 64.

streben, den Diskurs an allen Fronten zu prägen, führt ihr Zusammenbruch zu massiven Veränderungen der meisten gesellschaftlichen Rahmenbedingungen. Dies betrifft in besonderem Masse die Produktion von Medien. So wäre es nach 1945 in Deutschland sicherlich nicht mehr möglich gewesen OLYMPIA: FEST DER VÖLKER (D, 1938, R: L. Riefenstahl) herzustellen. Zwischen 1933 und 1945 dagegen war die Produktion anderer Filme nicht denkbar. So hätten die Nationalsozialisten es aufgrund ideologischer Differenzen wohl kaum zugelassen, dass ein Film wie KUHLE WAMPE ODER: WEM GEHÖRT DIE WELT? (D, 1932, R: S. Dudow) produziert und verbreitet wird. Schleichende Veränderungen betreffen beispielsweise Fragen der Mode. So lassen sich in der Filmgeschichte nicht nur filmspezifische Modeerscheinungen wie Schnittfrequenz oder beispielsweise ein expressionistischer Stil, nachvollziehen, sondern auch Veränderungen in Kleidung, Frisur und Habitus der Figuren.

Texte sind aber nicht ausschliesslich einem unberührbaren Konstrukt namens Diskurs unterworfen. Sie können umgekehrt auch den Diskurs beeinflussen. Meist vollziehen sich solche Änderungen kaum merklich. Dass überhaupt eine Veränderung stattgefunden hat, wird erst aus einigem historischen Abstand sichtbar. Selbstverständlich gelingt es äusserst selten, dass ein einzelner Text einen grossen Bruch im Diskurs verursacht. Zu starke Abweichungen von etablierten diskursiven Regeln werden gewöhnlich mit dem Ausschluss des Sprechers oder Textes aus dem diskursiven Feld geahndet. Dennoch können wenige Texte, die sich am Rande des im Diskurs Sagbaren bewegen, viel verändern. Setzen sie sich durch, so können ihre Devianzen über kurz oder lang zum Teil der strukturellen diskursiven Regeln werden. Solche Fälle lassen sich dann als Paradigmenwechsel im Sinne Kuhns bezeichnen. Von der Quantenphysik bis zum "linguistic turn" finden sich zahlreiche Beispiele hierfür in der Wissenschaftsgeschichte.

Kulturelle Produkte wie Filme, Bücher oder wissenschaftliche Werke sind gleichermassen als Manifestation, Essenz und Produkte des Diskurses zu verstehen. Auch wenn die unendlich komplexen Wechselwirkungen zwischen den zahllosen diskursiven Elementen wohl nie gänzlich verstanden werden können, kann die Untersuchung dieser Produkte und ihrer Wirkung kleine Einblicke in die Funktionsweise von Diskursen geben.

I.2.2 Kontingenz und Gottes Existenz

Entstehung und Wandel von Diskursen sind kontingent. Das bedeutet, der Verlauf von der Diskursgeschichte ist keinesfalls zwangsläufig oder regelmässig. Sie entstehen als Resultat von möglichen historischen Entwicklungen, die über keine zwingende innere Logik oder eine vorbestimmte Richtung verfügen. Diskurse sind also für wissenschaftliche Betrachtungen kaum kausal zu erklären, sondern lediglich als Faktum aufzeigbar und als kulturelle Grösse beschreibbar.

Diese Erkenntnis mag trivial klingen, erhält aber in dem Moment drastische Relevanz, wo es um Diskurse mit grosser Reichweite geht. Solche grossen Narrationen verfügen oft über einen Entstehungsmythos, der ihren Kern bildet. Besonders im Fall von Büchern, die Religionen zu Grunde liegen, muss von den Anhängern dieser Religionen jegliche Kontingenz zurückgewiesen werden. Am deutlichsten zeigt sich dieser Umstand heute beim heiligen Buch des Islam, dem Koran. Gemäss dem islamischen Glauben wurde dieser vom Propheten Mohamed, eigentlich ein Analphabet, geschrieben, dem die Worte von Gott offenbart wurden. Aus dieser Perspektive kann der Inhalt des Buches nicht kontingent sein, sondern muss der reinen Wahrheit entsprechen. Diese Auffassung geht so weit, dass es als unmöglich gilt, den Koran zu übersetzen, da die arabischen Worte die sind, die Gott selbst benutzt hat.¹¹ Prinzipiell ähnlich verhält es sich mit den Texten, die den anderen Schriftreligionen zugrunde liegen. Den Gläubigen gelten sie als Offenbarung der Worte Gottes und als solche eben nicht als kontingent.

Eine solche Auffassung ist mit dem Foucaultschen Diskursbegriff und seinen kontingenten Wurzeln unvereinbar. Da diese Arbeit sich in einem kulturwissenschaftlichen Diskurs verortet und mithin keinen Anspruch darauf erhebt, mit religiösen Texten und Geboten im Einklang zu stehen, sei hier davon ausgegangen, dass sämtliche Religionen inklusive ihres Umfeldes sich als Diskurse

¹¹ Prochazka, Stefan (2010): Muslimisches Leben zwischen festen Riten und freier Andacht. In: Bsteh, Peter; Proksch, Brigitte (Hg.): *Spiritualität im Gespräch der Religionen II*. Wien / Berlin: Lit:91.

verstehen lassen. Über die Existenz Gottes kann und soll hier keine Vermutung angestellt werden. Ausschlaggebend für diese Arbeit sind lediglich einige Formen des menschlichen Sprechens über Gott.

I.3 Rezipienten und Interpreten

Wenn man verstehen will, wie Texte und Diskurse miteinander in Verbindung stehen, so ist es unerlässlich, ein klares Konzept von dem Bindeglied zwischen beiden zu bekommen. Um in Kontakt mit der Kultur und mit den Diskursen zu kommen, müssen Filme rezipiert und interpretiert werden. Auf der untersten Ebene wird der Rezipient hier David Bordwell folgend, als "spectator" verstanden.¹² Das Modell ignoriert weitgehend affektive Reaktionen auf Filme.¹³ Dieser Umstand ist zwar durchaus eine Schwäche der Theorie, fällt aber im vorliegenden Kontext nicht weiter ins Gewicht.¹⁴ Denn das in dieser Arbeit vorgestellte Konzept zielt auf das Verständnis von Filmen im Hinblick auf diskursive Objekte. Ohne Zweifel kann eine solche Herangehensweise dem Medium Film als Ganzes nicht gerecht werden. Emotionale Komplexe, affektive Reaktionen, sinnliches Vergnügen und Anderes mehr sind elementare Bestandteile des Mediums, ohne die seine Anziehungskraft sicher nur schwer zu verstehen ist. Ich habe mich jedoch entschieden, einen bestimmten und eingeschränkten Aspekt des Mediums zu untersuchen, in dem die Mankos des "spectator" keine allzu grosse Wirkung entfalten werden.

Dieser "spectator" oder "viewer" nimmt vorbewusst Signale auf, die anschliessend kognitiv als sogenannte *Cues* verarbeitet werden. Diese Prozesse werden von Bordwell nicht als sprachlich verstanden. Der Spectator *sieht* den Film also anstatt ihn zu "lesen". Die Sinneseindrücke werden mit bereits bestehenden *Schemata*

¹² Bordwell, David (1985): *Narration in Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press: 30ff.

¹³ Bordwell 1985: 30.

¹⁴ Für eine detaillierte Auseinandersetzung dieser und andere berechtigte Kritikpunkte an Bordwells kognitivistischem Verständnis des Films siehe Frampton, Daniel (2006): *Filmosophy*. London / New York: Wallflower: 103ff.

abgeglichen, die aus erlernten Wissens-Clustern bestehen. Der Begriff "Schema" deckt, als zentraler Begriff der Kognitionspsychologie, ein riesiges Feld ab: Prototypen (für die visuelle Identifikation), Templates (für Einordnungen) und Verhaltensmuster (für erlernte Handlungen).¹⁵ Aus diesem Abgleich entstehen Cues, aus denen der Spectator eine Hypothese über das Gesehene zusammenstellt. Vermutungen über die basale narrative Bedeutung des Gesehenen werden aufgestellt und immer wieder anhand neuer Cues überprüft, korrigiert und angepasst. Diese Prozesse sind weitgehend vorbewusst und laufen vollkommen automatisiert ab. Der Viewer ist also eine Art "Verstehensmaschine", die eintreffende Wahrnehmungen über erlernte Schemata zu kognitiven Komplexen verbindet, die narrative Bedeutung tragen. Er hebt den Film also in den Bereich des Bewusstseins. Diese Cues werden hier so verstanden, dass eine Reihe von ihnen ein System bilden können, die auf eine spezifische Wirkung zielen. Solche Systeme können als Techniken verstanden werden, die Effekte wie beispielsweise Authentizität stärken oder Spannung erzeugen.

An dieser Stelle endet der Gültigkeitsbereich von Bordwells Konzept und das verstehende Subjekt betritt die Bühne. Ab diesem Punkt ist es sinnvoll, auf die Sprachmetapher zu setzen. Das Subjekt kann jetzt die grundlegende Bedeutung des Filmes interpretieren. Für diesen Vorgang lässt sich der Begriff "lesen" verwenden, denn nun sind nicht nur mehrere "Lesarten" möglich, ähnlich wie sie von den Cultural Studies postuliert werden.¹⁶ Jedoch wird hier nicht angenommen, dass alle Lesarten direkt mit Machtverhältnissen zusammenhängen, sondern letztlich vom Diskurs durch das Vokabular des Rezipienten hervorgebracht werden. Aber auch diese Abhängigkeit determiniert die Interpretation von Texten nicht vollständig. Es ist immer ein Spielraum von Interpretationen vorhanden, dessen Grösse durch textuelle Strukturen und Strategien bestimmt wird. Die Intentionen des Autors spielen dabei, wenn überhaupt, eine untergeordnete Rolle (vgl. Kapitel I.5.1).

¹⁵ Bordwell 1985: 31.

¹⁶ Storey, John (1996): *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*. Athens, Georgia: University of Georgia Press: 14.

I.3.1 Vokabular und Diskurs

„Alle Menschen tragen ein Sortiment von Wörtern mit sich herum, das sie zur Rechtfertigung ihrer Handlungen, Überzeugungen und ihres Lebens einsetzen. [...] Ich werde sie das ‚abschliessende Vokabular‘ einer Person nennen.“¹⁷

Fast jede menschliche Handlung wird durch diskursive Formationen bestimmt. Dennoch nehmen wir sie nicht als solche wahr. Die Menge der Worte, die uns zur Verfügung stehen, um uns am Diskurs zu beteiligen und unser Handeln zu rechtfertigen, sollen hier als Vokabular bezeichnet werden. Vokabulare sind grundsätzlich inkommensurabel.¹⁸ Das Vokabular dient zur Formulierung von Aussagen, die unvereinbar mit anderen Vokabularen sind. Dennoch ist es möglich, neue Vokabulare zu bilden, die mehrere ältere abdecken und somit ersetzen können. So sind Weiterentwicklung und Austausch realisierbar – jedoch nur im Rahmen des Diskurses.

Das Vokabular kann als die Manifestation des Diskurses auf Subjektebene verstanden werden. Es determiniert, so wie es der Diskurs auf gesellschaftlicher Ebene tut, alle möglichen Aussagen, die ein Mensch treffen kann. Das Vokabular ist also ein Werkzeug, dessen Aufgabe es ist, den einzelnen Menschen mit dem Diskurs in Verbindung zu bringen, ihn in die Lage zu versetzen daran teilzunehmen. So hängt das Vokabular stark mit dem Diskurs zusammen und wird von ihm grösstenteils bestimmt, ist jedoch eingeschränkter. Vokabulare bestimmen konkrete Positionen innerhalb eines vom Diskurs diktierten Feldes. Vokabular und Diskurs sind indes nicht deckungsgleich.

Einerseits ist das Vokabular enger und eindeutiger als der Diskurs. Es deckt nur den Bereich des Diskurses – die Positionen – ab, die entscheidend für das Handeln des Subjekts sind. Jeder Diskurs beinhaltet unterschiedliche mögliche Positionen innerhalb seiner Kategorien. So stehen zum Beispiel die Angehörigen eines Mönchsordens und einfache Gläubige zwar im gleichen Diskurs, verfügen aber über

¹⁷ Rorty, Richard (1992): *Kontingenz, Ironie und Solidarität* [1989]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch: 127.

¹⁸ Rorty 1992: 34ff.

unterschiedliche Vokabulare. Ihr Handeln sowie ihre Überzeugungen unterscheiden sich stark voneinander, dennoch akzeptieren sie die prinzipielle Gültigkeit der Kategorien des jeweils anderen. Der Laie wird sich bei der Rechtfertigung seiner Handlung nicht auf Ordensregeln berufen können, während der Mönch sich selbst grössere Kompetenzen bei der Auslegung von religiösen Schriften zugestehen wird.

Andererseits ist ein abschliessendes Vokabular vielschichtiger als ein Diskurs es sein kann. Jedes Subjekt steht schliesslich mit vielen Diskursen gleichzeitig in Kontakt, die verschiedene Bereiche des Lebens abdecken. Diese Bereiche werden aber alle von seinem Vokabular abgedeckt. Beispielsweise hat die Bindung des eigenen Vokabulars an den christlichen Diskurs per se keine zwingenden Folgen für die Frage, ob ein bestimmter politischer Konflikt mit oder ohne Waffengewalt gelöst werden sollte. Zwar kann so gut wie jede Frage des Lebens mit religiösen Diskursen in Verbindung gebracht werden, dennoch muss jeder Mensch das eigene Vokabular herbeiziehen, um zu entscheiden, ob in einem bestimmten Fall die Nächstenliebe die Befriedung einer Region und damit den Schutz der Bevölkerung oder das Helfen über humanitäre Einsätze gebietet. Der Einfluss vieler Diskurse auf das abschliessende Vokabular verstärkt sich selbstverständlich in dem Masse, in dem Diskurse mit kleinerer Reichweite in Betracht gezogen werden.

I.3.2 Kontingenz

Wie Diskurse sind Vokabulare selbstverständlich ebenfalls kontingent.¹⁹ Nicht nur hängen sie selbst von kontingenten Diskursen ab, sondern sind als Werkzeug zur Beschreibung der Welt an sich nicht in der Lage, wahr oder unwahr zu sein. Sie müssen lediglich für eine relativ widerspruchsfreie Beschreibung dienen, um zu funktionieren. Wenn ein Werkzeug gefunden wurde, mit dem sich alle Phänomene in ausreichendem Masse erklären lassen, bleibt das Vokabular unverändert bestehen. Sollten dennoch einmal Widersprüche zwischen Vokabular und beobachteter Welt auftreten, die nicht kompensiert werden können, muss ein neues Vokabular gefunden werden, das den neuen Erkenntnissen genüge tut.

¹⁹ Rorty 1992: 49.

Das neue Vokabular ist nicht näher an der Wahrheit, sondern einfach nützlicher in einem neuen Kontext. Einzelnen Aussagen können jedoch sehr wohl Eigenschaften wie wahr oder falsch zugeschrieben werden. Diese hängen dann von ihrer Relation zum restlichen Vokabular ab. Sollte eine Aussage angetroffen werden, die nicht nur mit dem Vokabular, sondern auch mit dem Diskurs unvereinbar ist, muss sie nicht nur als falsch gelten, sondern fällt in die Ungültigkeit des Wahnsinns. Wie an anderer Stelle gezeigt wird, lässt sich dieser Übergang mit den Mitteln der Kunst umgehen. So deklarierte Aussagen genießen einen höheren Grad an Freiheit (vgl. Kapitel I.6)

I.4 Die textuelle Evidenz des Diskurses

"Die Grenzen eines Buches sind nie sauber und streng geschnitten: über den Titel, die ersten Zeilen und den Schlusspunkt hinaus, über seine innere Konfiguration und die autonomisierende Form hinaus ist es in einem System der Verweise auf andere Bücher, andere Texte, andere Sätze verfangen: ein Knoten in einem Netz [...]." ²⁰

Texte stellen einen gewichtigen und den sichtbarsten Teil von Diskursen dar. Ausserhalb jedes Diskurses zu stehen, ist für einen Text kaum möglich. Eine solche Positionierung würde bedeuten, dass der Text nicht verstanden werden kann, da er sich auf Kategorien, Begriffe und Referenzsysteme bezieht, die nicht als solche akzeptiert sind. Da ein Diskurs stets stark mit bestimmten Textserien verbunden ist, ist es sinnvoll, die Verbindungen der Texte untereinander zu untersuchen, um die Verbindung von Text und Diskurs besser zu verstehen.

I.4.1 Transtextuelle Bezüge

Um sich mit einem Diskurs in Verbindung zu stellen, müssen Filme auf bereits etablierte Zeichenkonfigurationen zugreifen und sie sich einverleiben. Solche Verbindungen dienen dem Rezipienten nicht nur als intratextuelle Cues, die die Rekonstruktion von Bedeutung ermöglichen, sondern wirken gleichzeitig transtextuell. Sie bringen den Text also in eine "manifeste oder geheime Beziehung zu

²⁰ Foucault, Michel (1981): *Archäologie des Wissens* [1969]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch: 36.

anderen Texten [...]."²¹ Solche transtextuellen Elemente können in vielen verschiedenen Formen und Funktionen auftreten, hier sind aber vorerst nur diejenigen von Belang, die eine Beziehung zu der Serie von Texten herstellen, die stark mit dem Diskurs verbunden oder für diesen konstitutiv sind. Der Begriff der Transtextualität ist Genette entlehnt, der einen engen Definitionsrahmen dafür geschaffen hat.²² Der Begriff bezeichnet fünf Typen der Transtextualität und deren Schnittmengen (Inter-, Para-, Meta-, Hyper- und Architextualität). Diese beziehen sich aber in seiner Beschreibung jeweils auf bilaterale Textbeziehungen. Jedoch bemerkt Genette, "es gibt keinen Text ohne textuelle Transzendenz".²³

Die Elemente, die ein Film aus dem Textkorpus eines Diskurses aufnimmt und regelmässig oder an privilegierten Stellen wiederholt, sind im Grunde nichts anderes. Die Verbindungen, die Aufschluss über die diskursive Partizipation geben, sind jedoch in den meisten Fällen multilateral, da sie Elemente betreffen, die regelmässig in vielen Texten des Korpus auftreten. Auch die implizite Einschränkung Genettes auf ein Medium, Bücher, kann nicht beibehalten werden. Da sich diskursive Textkorpi auf viele verschiedene Medien verteilen, ist davon auszugehen, dass die Verbindungen nicht nur transtextuell, sondern auch transmedial funktionieren.

I.4.2 Stereotype

Als Stereotype werden durch Wiederholung in Medien und Texten konventionalisierte, intersubjektive Muster oder Schemata verstanden.²⁴ Diese sind reduzierte Formeln, die Figuren, Konstellationen und Erzählmuster gleichermassen in ihrer Komplexität reduzieren können.²⁵ So dienen sie "als Faktoren funktionaler Vermittlung", die einerseits Produktions- und Distributionsprozesse und andererseits

²¹ Genette, Gérard (1993): *Palimpseste* [1982]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp: 9.

²² Genette 1993.

²³ Genette 1993: 19.

²⁴ Vgl. Schweinitz 2006: 33ff.

²⁵ Zur Reduktion siehe Schweinitz 2006: 29ff. Zu den verschiedenen Aspekten vgl. Schweinitz 2006: 43ff.

die Rezeption erleichtern.²⁶ Werden diese Schemata vom Film offengelegt, entstehen Reflexivität und/oder Selbstreferentialität.²⁷ Bleiben Sie jedoch verdeckt, so verweisen sie ungebrochen und unkommentiert auf diskursiv etablierte Symbolkonventionen.²⁸

Stereotype bilden also immer eine Verbindung zu Textserien und damit oft auch zu den entsprechenden Diskursen. Die Verwendung von Stereotypen lässt sich, wie die Bezugnahme auf wenigstens einen Diskurs kaum vermeiden, da der Raum der Zeichen und Texte, die gesamte Kultur von beidem durchwirkt ist. Jedoch kann der gezielte Einsatz von Stereotypen das Verhältnis zum Diskurs in die eine oder die andere Richtung steuern (vgl. Kapitel III.2 beziehungsweise IV.1).

I.5 Subjekt- und Textpositionen

Was geschieht, wenn ein Rezipient auf einen Film trifft? Die wahrgenommenen Signale werden vom Spectator auf die Ebene des narrativen Verstehens gehoben. Der Spectator wird zum Rezipienten und beginnt den Text zu lesen. Das bedeutet, er interpretiert die Cues und ihre Zusammenhänge in Bezug auf den diskursiven Kontext in dem er steht. Er bringt das Verstandene mit seinem abschliessenden Vokabular in Zusammenhang. Dabei auftretende Differenzen führen zu einer Auseinandersetzung, deren Ausgang von einer Vielzahl von Faktoren abhängt.

I.5.1 Subjekt-/Rezeptionspositionen

Aus dem Vokabular lassen sich also die Positionen ablesen, die das Subjekt im Diskurs einnimmt. Dieses wird nicht nur zur Rechtfertigung von Handlungen, sondern eben auch für die Beschreibung der Welt verwendet. Mithin ist dieses Vokabular ausschlaggebend für die *Intentio Lectoris*.

²⁶ Schweinitz 2006: 99.

²⁷ Vgl. dazu die Analyse von C'ERA UNA VOLTA IL WEST (I, 1968, R: S. Leone) in Schweinitz 2006: 224ff.

²⁸ Schweinitz 2006: 155 nach Robert Musil 1983.

Auch der Text verfügt über eine Art Vokabular. Ähnlich dem Vokabular eines Subjektes bindet es ihn an den Diskurs in dem er steht. Bestimmte Begriffe oder Kategorien sind zentral für jeden Text. Diese sind meist mit einigen der Zeichenkomplexe identisch, die auch das Zentrum von Diskursen bilden (vgl. Kapitel I.2). Auch Texte enthalten Positionen. Einige tragen diese Positionen eindeutig und offensiv zur Schau: Werbefilme beispielsweise verhüllen ihre Botschaft nicht, sondern versuchen aktiv die Subjektpositionen der Rezipienten zu beeinflussen. Andere, wie Filme von Avantgarden sind mehrdeutiger und lassen wesentlich grössere Interpretationsspielräume zu. Jedoch verfügen beide Fälle über gewisse Sets von "Worten", also Stilmitteln, Figuren oder Stereotypen, die sie verwenden müssen, um Bedeutung herzustellen. Ob diese Elemente im Vokabular von Filmen als Cues, Zeichen, Worte oder Bilder verstanden werden, spielt dabei eine untergeordnete Rolle. Ausschlaggebend ist, dass sie immer einem diskursiven Kontext entstammen und Bedeutung generieren. Sie konstituieren eine *Intentio Operis*, die mehr oder weniger eindeutig sein mag, aber immer relevant für die Lesart oder Interpretation des Rezipienten ist. Selbstverständlich ist die Interpretation von Werken in den seltensten Fällen von *einem einzigen* diskursiven Kontext abhängig. Dieser Punkt wird später noch ausführlich erörtert (Kapitel II.1).

Mit der Annahme, dass der Film, dem Rezipienten ähnlich, über ein Vokabular verfügt, sollen nicht Werk und Subjekt auf eine Stufe gestellt werden. Der Film wird also weniger als "film-being",²⁹ sondern als Gefäss von Vokabularen (und vielleicht "Neubeschreibungen") verstanden.³⁰ So korrespondieren die Vokabulare in einer Weise, die Interaktion provoziert. Ähnlich wie Münsterberg "Die Psychologie des Lichtspiels" analog zu seinem Verständnis des menschlichen Geistes beschrieb, soll hier die Vergleichbarkeit der Vokabulare verstanden werden.³¹

²⁹ vgl. Frampton 2006: 27ff.

³⁰ Zu "Neubeschreibungen" vgl. die Ausführungen zu Büchern bei Rorty 1992: 137.

³¹ Vgl. Münsterberg, Hugo (1996): *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie* [1916]. Wien: Synema: 41ff.

Die Bedeutung eines Filmes für den einzelnen Rezipienten entsteht also aus dem Zusammenspiel von Werk- und Rezipientenvokabular. In dieser Arbeit wird grundsätzlich davon ausgegangen, dass die Meinung und Intention des Autors nicht ausschlaggebend für die Interpretation eines Werkes ist. Barthes folgend wird hier für alle Zwecke davon ausgegangen, dass der Autor tot und der Rezipient auf sich allein gestellt ist.³² Besonders im Falle der religiösen Texte, die in dieser Arbeit zitiert werden, muss man sich diese Annahme immer vor Augen halten. Sie sind mehrere tausend Jahre alt und haben in ihrer Rezeptionsgeschichte viel durchgemacht. Übersetzungen, Neuübersetzungen, Interpretationen, Anwendungen und Lesarten haben die Wirkung und Bedeutung der Texte immer wieder in neuem Licht erscheinen lassen. Selbst heutzutage unterscheiden sich die Zugänge zu diesen Texten von Person zu Person, von Kultur zu Kultur, massiv. Wie unterschiedlich die verschiedenen Lesarten selbst in einer einzigen Kultur sein können, wovon sie abhängen und welche Wirkung sie haben, damit beschäftigen sich in einem anderen Kontext die Cultural Studies.³³ Auch wenn ein Text oder ein Film also die Richtung und grobe Grenzen vorgibt, so behält doch der Leser stets das letzte Wort.³⁴

I.5.2 Konflikt der Vokabulare

Obwohl jedes Werk bis zu einem gewissen Grad seinen eigenen diskursiven Kontext vorgibt, so bleiben doch Lücken bestehen, in denen keine eindeutige Vorgabe seitens des Textes besteht. Der Rezipient wird jede interpretative Freiheit, die ihm der Text bietet nutzen, das Gelesene mit den eigenen Positionen in Verbindung zu bringen.

³² Barthes, Roland (2000): Der Tod des Autors [1968]. In: Jannidis, Fotis (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Ditzingen: Reclam.

³³ Für einen sehr kurzen Überblick zu diesem Thema siehe Lange, Bernd-Peter (2008): *Medienwettbewerb, Konzentration und Gesellschaft*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften: 279f.

³⁴ Vgl. Eco, Umberto (1995): *Die Grenzen der Interpretation* [1992]. München: Deutscher Taschenbuch Verlag: 153ff.

Dort wo diese Freiheiten enden, treffen unterschiedliche Vokabulare zusammen, das des Rezipienten und jenes des Textes.

Solange beide Vokabulare weitgehend identisch sind, wird sich das Subjekt lediglich in seinen Positionen bestätigt fühlen, dort aber wo sich inkommensurable Differenzen auftun, die nicht geleugnet werden können, muss etwas geschehen. Da das Vokabular eines Textes im Unterschied zu dem von Subjekten unveränderlich ist, kann nur das Subjekt reagieren. Die unterschiedlichsten Formen der Reaktion sind hier denkbar, von massiver Opposition bis hin zur Akzeptanz des alternativen Vokabulars ist alles möglich. In dem Fall, in dem die Vokabulare sich massiv widersprechen, beziehungsweise einen sehr hohen Grad an Inkommensurabilität erreichen, besteht für den Rezipienten auch immer die sehr reelle Möglichkeit, die Auseinandersetzung abubrechen und die Rezeption zu beenden. In diesem Falle erübrigt sich auch jede Reflektion über seine Interpretation und die Wirkung des Filmes auf sein Vokabular. Der Rezipient lehnt es schlicht ab, sich damit auseinander zu setzen.

1.6 Ein- und mehrdeutige Bedeutungen

So wie Subjektvokabulare dem Einzelnen mitnichten bewusst sein müssen, so müssen Textvokabulare nicht eindeutig rekonstruierbar sein. Die überwältigende Mehrheit aller Texte präsentiert dem Rezipienten eindeutige Positionen. Der Rezipient kann stabile Bedeutungen rekonstruieren. Ein gutes Beispiel hierfür sind Metatexte, also beispielsweise die Kritiken eines Filmes und deren enorme Reliabilität, was die Wiedergabe der Handlung angeht.³⁵ Die Handlung eines Filmes ist aber vergleichsweise einfach zu rekonstruieren, wesentlich schwieriger wird es, wenn man zum Vergleich fragt, welche diskursive Position ein Film einnimmt oder "worum es *eigentlich* geht".

In manchen Fällen können solche Fragen sicherlich eindeutig geklärt werden, bei einigen Texten aber sind viele, teils widersprüchliche Antworten möglich. Zwar wird stets deutlich, worum es ungefähr geht (also der grobe diskursive Kontext) aber

³⁵ Zum Begriff des Metatextes allgemein: Genette 1993.

genaue diskursive Positionen, ein *eindeutiges Vokabular*, ist nicht zwangsläufig rekonstruierbar. Textstrategien, die Ein- oder Mehrdeutigkeit des Vokabulars eines Filmes bestimmen, werden später beschrieben (Kapitel III und IV). Der Grad an Ambivalenz des Vokabulars ist konstitutiv für die Bedeutungskonstruktion eines Filmes. Diese Ambivalenz betrifft alle möglichen Ebenen der Interpretation von Filmen. Von einem Bild, das offensichtlich ein Geheimnis birgt, über ein offenes Ende bis hin zu einem permanenten geheimnisvollen Duktus des Films, gibt es zahlreiche Möglichkeiten den Rezipienten ohne definitives Wissen aus dem Kino zu entlassen.

Je nachdem wie tief die Mehrdeutigkeit im Text verankert ist, unterscheiden sich die Effekte auf den Rezipienten. Die Mordsequenz in jedem x-beliebigen TV-Krimi, in der man das Gesicht des Mörders nicht zu erkennen vermag, ist eine sehr schwache Form der Mehrdeutigkeit. Sie gibt dem Rezipienten die Gelegenheit zum klassischen Whodunit-Mitratespiel. Diese Strategie erzeugt im besten Falle Spannung und Immersion bis sie sich in Eindeutigkeit auflöst. Das offene Ende des Films *AMERICAN HISTORY X* (USA, 1998, R: T. Kaye) lässt hingegen nicht nur die weitere Entwicklung auf der Plotebene dahingestellt. Die Frage, ob der im Film präsentierte Teufelskeis aus Rassismus, Gewalt und Gegengewalt sich überhaupt durchbrechen lässt, scheint zwar überraschend mit "Nein" beantwortet zu werden, bleibt aber dennoch offen.³⁶ Hier ist die Mehrdeutigkeit tiefer verankert, da sie die Figurenentwicklung und die bis dorthin eindeutig dargestellten Positionen des Films in Frage stellt. Filme wie *LOST HIGHWAY* (F/USA, 1997, R: D. Lynch) lassen den Rezipienten kaum eindeutige Positionen rekonstruieren. Dieser Film ist durch und durch von Mehrdeutigkeiten und Rätseln geprägt. Er bricht mit klassischen Erzählkonventionen, indem er für die Rekonstruktion kausaler Zusammenhänge

³⁶ Eine ausführliche Analyse von *AMERICAN HISTORY X* findet sich Stegmann, Julia (2007): *"Rechte" im Film – Filme gegen rechts?* Zürich: Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich: 17ff.

elementare Dimensionen wie Zeit und Raum auflöst.³⁷ Dieser Extremfall lässt das Vokabular so mehrdeutig werden, dass fast überhaupt keine Positionen mehr erkennbar sind. Die Mehrdeutigkeit des Vokabulars lässt selbstverständlich auch den Interpretationsspielraum wachsen.

I.7 Ironie: Stilmittel und Lebensform

Rekonstruierbare Bedeutung herzustellen ist eine der grundlegenden Aufgaben von Kommunikation, sei sie sprachlich, bildlich oder akustisch. Unter den unzähligen Methoden dieses Ziel zu erreichen findet sich eine, die hier genauer betrachtet werden soll. Dabei handelt es sich um die vielschichtige Kunst der Ironie.

Der Begriff "Ironie" hat einen grossen Anwendungsbereich.³⁸ Die klassische, einfachste Form der Ironie ist im täglichen Sprachgebrauch zu finden. Eine ironische Aussage bedeutet demnach das genaue Gegenteil ihrer oberflächlichen Bedeutung. Diese Form wird nach Booth *stabile Ironie* genannt.³⁹ Auch wenn es eine schwierige Aufgabe ist, genügend Kriterien für die eindeutige Identifikation stabiler Ironie zu finden, ist sie doch die einfachste Form der Ironie. Sie stellt eindeutige Bedeutung her, da ihr Sinn ohne Weiteres rekonstruiert werden kann, wenn der Rezipient erst einmal festgestellt hat, dass stabile Ironie vorliegt.

Im Gegensatz zu diesem Mittel der Bedeutungsproduktion steht bei Booth die *instabile Ironie*, die kaum mehr die eindeutige Rekonstruktion von Bedeutung erlaubt.⁴⁰ Die einzige Sicherheit besteht hier darin, dass die wörtliche Bedeutung nicht

³⁷ Eine ausführliche Analyse von LOST HIGHWAY findet sich bei Steinke, Antrhin (2007): *Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier: 146ff.

³⁸ Die Begriffsgeschichte ist hier nicht weiter von Belang. Sie wird ausführlich bei Behler, Ernst (1996): Ironie / Humor. In: Riklefs, Ulfert (Hg.): *Fischer Lexikon Literatur*. Bd. 2. Frankfurt a. M.: Fischer behandelt.

³⁹ Booth, Wayne (1974): *A Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press: 3.

⁴⁰ Booth 1974: 240ff.

gemeint ist. Weiter lässt sich kein eindeutig Gemeintes mehr identifizieren, da die instabile Ironie auf eine Metaebene zielt. Sie baut ironische Aussagen auf andere ironisch gebrochene Ebenen, so dass es dem Rezipienten unmöglich ist, dem Ganzen "auf den Grund" zu gehen. So wird nicht nur der oberflächlichen Bedeutung des Gesagten widersprochen, sondern die Ironie wird auf das gesamte ideelle Konstrukt, das dieser Aussage zu Grunde liegt, ausgeweitet. Mithin zielt die instabile Ironie auf die Metaebene und damit auf den zugrunde liegenden Diskurs. Dort stellt sie keine eigene Position dar, sondern destabilisiert das ganze System, ohne eine Alternative zu bieten.

Diese Wirkung der instabilen Ironie wird noch deutlicher, wenn man die dritte, hier relevante, Form der Ironie in Augenschein nimmt: *Die Ironie als Lebensform*. Rorty beschreibt den Typus der "Ironikerin".⁴¹ Diese zeichnet sich durch permanenten und fundamentalen Zweifel an ihrem eigenen abschliessenden Vokabular aus. Sie erkennt die Kontingenz dieses Vokabulars an und lehnt die Vorstellung eines absolut wahren Vokabulars ab, tritt aber dennoch für das eigene Vokabular ein und handelt dementsprechend. Sie strebt stets danach, durch die Rezeption von Texten neue Vokabulare zu finden, die besser für die Beschreibung der Welt geeignet sind.

Hier liegen Booths "instabile Ironie" und Rortys "Ironikerin" nahe beieinander. Ironie ist nicht mehr nur ein Stilmittel mit dem besser gesagt werden kann, was sich auch anders sagen lässt. Eine solche Verwendung von Ironie ist Ausdruck und Essenz einer Haltung gegenüber Vokabularen und Diskursen. Sie besteht in einem tiefsitzenden Zweifel an den etablierten Regelwerken, Kategorien und Begriffen. Diese Form der Ironie ist halbernte Kritik ohne Verbesserungsvorschlag (um dessen Relativität man ohnehin schon vorab wüsste). Dies wird besonders deutlich, wenn man Genettes Register hypertextueller Verfahren betrachtet. Hier siedelt er das Ironische zwischen dem Satirischen und dem Spielerischen an.⁴² Zwar spricht er über das Verhältnis von

⁴¹ Rorty 1992: 127. Dieser Begriff wird bei Rorty stets in weiblicher Form benutzt und bezeichnet nicht eine Person, sondern ein abgeschlossenes Konzept. Er stellt deshalb eine Ausnahme von der stilistischen Regel dar, die diesem Text auferlegt wurde (vgl. Fussnote 1).

⁴² Genette 1993: 46.

Texten zueinander, aber die Idee der ironischen *Haltung*, als Mischung aus Spiel und Satire deckt sich mit Booth und Rorty.

Ironie ist also eine Lebens- und Ausdrucksform, die es ermöglicht mit den Worten eines Diskurses über diesen zu sprechen und sein Vokabular zu verwenden um es zu hinterfragen. Diese Form des Sprechens lässt keine eindeutige Rekonstruktion von Bedeutung mehr zu, sondern ist stets vieldeutig. Welche diskursive Wirkung die instabile Ironie in Filmen erzeugen kann, soll später untersucht werden. (Kapitel IV.4)

II Eingrenzung des Diskurses

Als Fallbeispiel soll in dieser Arbeit die gegenwärtige Variante eines Diskurses dienen, der vermutlich zu den ältesten Diskursen überhaupt gehört. In der einen oder anderen Form hat er die Geschichte geprägt wie kaum ein anderer. Er dreht sich um die Frage "Gibt es einen Gott?" und die unzähligen verschiedenen Möglichkeiten, darauf eine Antwort zu finden. Trotz intensivster Bemühungen ist es in der Geistesgeschichte noch niemandem gelungen, eine eindeutige und unwiderlegbare Lösung für dieses Problem zu finden. Die vorliegende Arbeit kann und will keine vollständige Beschreibung dieses Diskurses liefern. Er muss kurz umrissen werden, denn die hier untersuchten Filme beziehen sich mehr oder minder explizit auf ihn als Referenzsystem. Dabei wird eine Einschränkung auf den Jüdisch-Christlichen Teil der Problematik vorgenommen, da nur dieser Teil für die Filme von Belang ist.

Zuerst stellt sich jedoch die Frage, was Religion überhaupt ist. Eine hilfreiche Antwort findet sich bei dem Anthropologen Geertz:

"[...] eine Religion ist: (1) ein Symbolsystem, das darauf zielt, (2) starke, umfassende und dauerhafte Stimmungen und Motivationen in den Menschen zu schaffen, (3) indem es Vorstellungen einer allgemeinen Seinsordnung formuliert und (4) diese Vorstellungen mit einer solchen Aura von Faktizität umgibt, dass (5) die Stimmungen und Motivationen völlig der Wirklichkeit zu entsprechen scheinen."⁴³

Der Begriff des Symbols bei Geertz deckt eine grosse Spanne ab, nämlich Zahlen, Kreuze und Worte oder allgemeiner: Solche Dinge die "[...] fassbare Formen von Vorstellungen sind, aus Erfahrung abgeleitete, in wahrnehmbaren Formen geronnene Abstraktionen, konkrete Verkörperung von Ideen, Verhaltensweisen, Meinungen, Sehnsüchten und Glaubensanschauungen."⁴⁴ Damit fasst er sowohl das, was hier als Zeichen verstanden wird und reicht noch etwas weiter (vgl. Kapitel I.1.1.). Die zweite erklärungsbedürftige Formulierung, "Stimmungen und Motivationen" sind

⁴³ Geertz, Clifford (1987): *Dichte Beschreibung* [1973]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp: 48.

⁴⁴ Geertz 1987: 49.

Vorbedingungen von Handlungen⁴⁵ und können als Grundlage derer, also das Vokabular verstanden werden (vgl. Kapitel I.3.1).

Um diese Definition also in die Begriffe dieser Arbeit und auf deren Interessensfeld zu übertragen: Der religiöse Diskurs spinnt sich um einen spezifischen Zeichenkomplex (1). Die essenziellen Zeichen des Diskurskerns werden als onthologische Nullpunkte der Welt (3), und in den Vokabularen der Texte mit bejahender Position als absolute und allumfassende Wahrheit vertreten – es handelt sich um eine *grosse Narration* im Sinne Lyotards (4).⁴⁶ Diese Vokabulare und Texte streben danach, die Vokabulare der Rezipienten zu ändern, also die Übernahme der essentiellen Zeichen zu bewerkstelligen (2).

Die Extreme eindeutiger Subjektpositionen in diesem Kontext haben folglich massiven Einfluss auf viele andere Bereiche. Einerseits gibt es die bejahende Subjektposition. Sie kann verstanden werden als die Akzeptanz eines absoluten Nullpunktes im Raum der Zeichen, Bedeutungen und Wahrheiten. Wer sie einnimmt, erkennt damit automatisch den prinzipiellen Sinn der eigenen Existenz an und verfügt über ein klares (moralisches) Referenzsystem mit entsprechenden Imperativen. Das andere Extrem, die verneinende Subjektposition, leugnet strikt die Existenz eines Gottes. An dessen Stelle mögen andere Formen von grossen Narrationen, wie der Wissenschaftsglaube der Aufklärung treten, die ihrerseits einen onthologischen Nullpunkt – eine allgemein verbindliche Wahrheit – bilden können, von dem aus sich moralische Imperative ableiten lassen. Zwischen diesen beiden Positionen jedoch findet sich eine unendliche Vielzahl möglicher Positionen.

Eine Frage, die stets eng mit allen grossen Erzählungen und den Religionen im Besonderen verbunden ist, ist die der Macht. Mit Feder oder Schwert wurden in der Geschichte religiöse Positionen verteidigt und angegriffen. Wie oft dabei die Frage nach Gott nur als Vorwand gedient haben mag, sei dahingestellt. Selbstverständlich

⁴⁵ Geertz 1987: 54f.

⁴⁶ Lyotard, Jean-Francois (1994): *Das Postmoderne Wissen* [1982]. Wien: Passagen Verlag.

finden sich auch in den später untersuchten Filmen zahlreiche Momente, in denen religiöse Positionen und vermeintliche Gewissheiten von diskursiv privilegierten Subjekten ausgenutzt werden um weltliche (Macht-)Fragen für sich zu entscheiden. Dieser Themenkomplex geht aber weit über die Ziele und Fragestellungen der vorliegenden Arbeit hinaus und wird nur am Rande Erwähnung finden.

II.1 Multiple Diskurse und Interpretationen

Auch wenn hier oft von "dem Diskurs" die Rede ist, sei damit nicht gesagt, dass Filme ausschliesslich *einen* Diskurs als Referenzsystem nutzen. Vielmehr ist das Gegenteil der Fall: Der diskursive Bezugsrahmen entsteht aus einer Mischung von *Intentio Lectoris* und *Intentio Operis*. Damit ist gemeint, dass sowohl der Rezipient, wie auch der Text selbst Verbindungen zu Diskursen unterhalten beziehungsweise konstruieren (vgl. Kapitel I.5.1).

Dennoch ist es wichtig hervorzuheben, dass jeder Film und jedes Werk im Einflussbereich vieler Diskurse liegt und Referenzen zu diesen unterhält. So stehen beispielsweise die hier untersuchten Filme nicht nur im Kontext des oben beschriebenen Diskurses, sondern beziehen sich auch auf die Traditionen von Bildkomposition, Schauspiel und anderen. In diesen Fällen kann von einer *performativen* Diskurspartizipation gesprochen werden, da die Positionierung der Filme in diesen Diskursen in Form ihrer Charakteristika stattfindet. Sie schaffen also Fakten in den Spannungsfeldern formaler und stilistischer Strömungen. Die Verweise auf andere Topoi, die mitgelesen werden können, beispielsweise die Haltung zum Antisemitismus in *THE PASSION OF THE CHRIST* oder das Verhältnis zu klassischen Coming-of-Age mit der Figur des Danny in *A SERIOUS MAN*, können ebenfalls als Partizipationen an eben diesen Diskursen verstanden werden. Solche Formen diskursiver Partizipation sind nicht performativer, sondern eher *exemplarischer* (Dannys Heranwachsen) oder *deskriptiver* (Darstellung der Juden in *THE PASSION*) Natur. Solche Bezugnahmen bestehen also nicht aus dem Schaffen von Fakten und der daraus resultierenden Position, wie die Wahl eines bestimmten Stils anstatt eines anderen. Sie entstehen vielmehr als Teil der Bedeutung, die durch spezifische *inhaltliche* Äusserungen konstruiert wird. Es gibt also einen Unterschied zwischen

den Diskursen auf die rekurriert wird, je nachdem ob die Form oder der Inhalt der filmischer Bedeutungskonstruktion untersucht wird. In dieser Arbeit befindet sich mit der Frage nach Gott klar ein inhaltlicher Diskurs im Zentrum. Deshalb stehen hier eben nicht die performativen, sondern inhaltliche Partizipationen im Vordergrund. Die performative Partizipation wird im Kontext dieser Arbeit keine Rolle spielen.

Es sei also nicht gesagt, dass der hier zentrale Diskurs der einzig mögliche oder relevante für die Interpretation dieser Filme sei. Vielmehr ist dieser Fokus eine Perspektive, die sich aufgrund der Struktur der Filme und der Fragestellung dieser Arbeit anbietet. Jeder Film, steht immer im Kontext einer Vielzahl diskursiver Formationen, deren Aggregat als Kultur bezeichnet werden kann. Sie bestimmen grosse Teile der letztendlichen Form des Werkes und mithin der *Intentio Operis*. Die Arbeit des Rezipienten wird analog dazu von den Schnittmengen der Diskurse bestimmt, in denen er verortet ist.

II.2 Anlehnung und Abgrenzung zur Diskurslinguistik

Die im Folgenden aufgeführten Kriterien und Kategorien für diskursive Partizipationsformen sind von einigen Methoden der Diskurslinguistik inspiriert. Diese Disziplin beschäftigt sich vornehmlich mit der Untersuchung von diskursiven Positionen von Texten und Textsorten. Jedoch liegt der Fokus dabei vornehmlich auf schriftlichen Texten wie politischen Reden oder journalistischen Arbeiten, tendenziell solchen Werken also, die hier als intradiskursiv bezeichnet werden.⁴⁷ Zwar gibt es einige Arbeiten, die eine Anwendung diskurslinguistischer Methodik auf "multimodale Texte" wie Filme beschreiben, aber auch dieser Ansatz scheint nicht

⁴⁷ Dieses Verständnis der Diskurslinguistik und ihrer Methoden beruht weitgehend auf den ausführlichen Darstellungen von Warnke 2007 sowie Warnke, Ingo; Spitzmüller, Jürgen (Hg.) (2008): *Methoden der Diskurslinguistik. Sprachwissenschaftliche Zugänge zur transtextuellen Ebene*. Berlin: De Gruyter beziehungsweise Warnke, Ingo; Spitzmüller, Jürgen (2010): *Diskurslinguistik: Eine Einführung in Theorien und Methoden der transtextuellen Sprachanalyse*. Berlin: De Gruyter.

erfolgsversprechend.⁴⁸ So besteht beispielsweise die Methode, die Janney vorschlägt, aus einer weitgehenden Reduktion von Filmen auf Elemente, die analog zu schriftlichen Texten funktionieren, wie die "Übersetzung" von Schnitten zu Wörtern.⁴⁹ Andererseits hat der Diskursbegriff bei Tseng / Bateman kaum etwas mit dem hier verwendeten gemein, sondern wird als intratextuelle Ebene verstanden.⁵⁰

Insgesamt ist die analoge Übertragung diskurslinguistischer Methodik und Erkenntnisse also vor allem aus zwei Gründen nicht möglich: Erstens wegen dem zur Filmwissenschaft und dieser Arbeit stark differenten Textbegriff.⁵¹ Und zweitens aufgrund der Differenz zum hier verwendeten Diskursbegriff.⁵² Dieser Begriff, scheint jedoch auch in der Diskurslinguistik selbst nicht nur umstritten, sondern weitgehend als nicht fixierbar zu gelten.⁵³ Trotz dieser kaum überwindbaren theoretischen Differenzen bot diese Disziplin einige hervorragende Denkanstöße für das in dieser Arbeit entworfene Konzept, weshalb sie hier auch ihre Erwähnung findet. Im Allgemeinen waren dies die oben zitierten Arbeiten von Warnke und Spitzmüller, sowie insbesondere eine exemplarische Analyse von Wengeler.⁵⁴ Einige

⁴⁸ Zur Diskurslinguistik multimodaler Texte: Meier, Stefan (2008): Von der Sichtbarkeit im Diskurs – Zur Methode diskursanalytischer Untersuchung multimodaler Kommunikation. In: Warnke, Ingo H.; Spitzmüller, Jürgen (Hg.): *Methoden der Diskurslinguistik*. Berlin, New York: Walter de Gruyter sowie einige Beiträge in Hoffmann, Christian R. (2010) (Hg.): *Narrative Revisited: Telling a Story in the Age of New Media*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.

⁴⁹ Janney, Richard W. (2010): Film discourse cohesion. In: Hoffmann, Christian R. (Hg.): *Narrative Revisited*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.

⁵⁰ Tseng, Chiaoi; Bateman, John A. (2010): Chain and choice in filmic narrative, An analysis of multimodal narrative construction in *The Fountain*. In: Hoffmann, Christian R. (Hg.): *Narrative Revisited*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.

⁵¹ Warnke / Spitzmüller 2010: 21ff, insbesondere 24.

⁵² Tseng / Bateman 2010: 213.

⁵³ Warnke / Spitzmüller 2010: 7f, 18ff

⁵⁴ Wengeler, Martin (2008): "Ausländer dürfen nicht Sündenböcke sein" –

Diskurslinguistische Methodik präsentiert am Beispiel zweier Zeitungstexte. In:

der in seiner Arbeit verwendeten Kategorien wurden hier auf Methodik und Vokabular der Filmwissenschaft angepasst und schlagen sich in den folgenden Analysen nieder.

II.3 Spezifische diskursive Elemente

Als Fallbeispiel soll die gegenwärtige Variante eines Diskurses dienen, der vermutlich zu den ältesten und interkulturell am weitesten verbreiteten Diskursen überhaupt gehört. In dessen Zentrum finden sich die Begriffe "Gott", "Religion" und "Glaube". Um die Beschreibung nicht mehr als nötig zu verkomplizieren, werden hier nur die für den ausgewählten Filmkorpus (A SERIOUS MAN und THE PASSION OF THE CHRIST) relevanten Ausprägungen berücksichtigt. Diese betreffen die spezifischen christlich-jüdischen Formen von Glaube und Religion. Basierend auf dem Alten Testament und im Fall der Christen auf dem Neuen Testament wurden die zahlreichen, mit diesem Thema in Verbindung stehenden Topoi seit tausenden von Jahren bearbeitet. Die beiden monotheistischen Schriftreligionen verfügen über viele Gemeinsamkeiten und gemeinsame Wurzeln.

Diese Systeme wurden seit Jahrtausenden in unzähligen Texten entwickelt, modifiziert und gefestigt, unzählige Kriege wurden geführt, um bestimmte Positionen zu etablieren und andere buchstäblich auszulöschen. Die Menge der indirekt mit diesen Diskursen verbundenen Texte enthält einen grossen Teil aller Texte der westlichen Welt der letzten zweitausend Jahre. Der Versuch, auch nur einen groben Überblick über ein kleines Teilgebiet dieser Textserien zu geben, stellt eine Lebensaufgabe dar. Deshalb sollen in den folgenden Absätzen lediglich die Spezifika der beiden Diskurse aufgezeigt werden, auf die im weiteren Verlauf der Arbeit Bezug genommen werden muss, um den Umgang der beiden untersuchten Filme mit ihren jeweiligen Referenzsystemen zu klären.

Warnke, Ingo H.; Spitzmüller, Jürgen (Hg.): *Methoden der Diskurslinguistik*. Berlin, New York: Walter de Gruyter.

II.3.1 Christlicher Diskurs

Mit Blick auf Mel Gibsons *PASSION OF THE CHRIST* ist vor allem der Bezug zum Neuen Testament der Bibel ausschlaggebend. Die Geschichte von Jesus Christus im Allgemeinen und die seiner letzten Stunden im Besonderen stellt den grundsätzlichen Rahmen. Das Alte Testament ist hier nachrangig und spielt nur dort eine Rolle, wo sich die hypertextuelle Natur des Neuen Testaments und des Films an allgemeinen christlichen Sinnbildern oder Praktiken zeigt.

Hinzu kommt vor allem ein weiterer Text, "Das bittere Leiden unseres Herrn Jesus Christus" von Anna Katharina Emmerich (1774-1824).⁵⁵ Dieser ist die Niederschrift einer inzwischen selig gesprochenen Nonne, die nicht nur grossen Einfluss auf den hier untersuchten Film hat (vgl. Kapitel III.1.1), sondern auch exemplarisch für eine bestimmte Sorte von Texten im Christentum steht. Die Niederschrift von Visionen, sogenannte Visionsliteratur ist seit dem Frühmittelalter im Christentum weit verbreitet. Eine Hochzeit erlebte diese Textform im Hochmittelalter. Auch wenn derartige Texte in der Neuzeit und danach wesentlich seltener auftraten, so lassen sie sich doch als ein relevanter Teil des christlichen Diskurses beschreiben.⁵⁶ Welchem Typus die hier relevante Vision angehört und wie sie sich im Vergleich zu den verschiedenen Formen mittelalterlicher und christlicher Visionen verhält, ist hier nicht ausschlaggebend.⁵⁷ Dass die Visionen einiger Mystiker bis heute im christlichen Diskurs hoch geschätzt werden, lässt sich an der Seligsprechung Emmerichs im Jahre 2004 erkennen.⁵⁸

In dieser Arbeit wird auf einige Stereotype des christlichen Diskurses Bezug genommen. Dabei handelt es sich einerseits um die negative Darstellung der Juden im

⁵⁵ Zum Leben der Anna Katharina Emmerich vgl. Vatican.va – Anna Katharina Emmerich.

⁵⁶ Zur Geschichte der Visionsliteratur vgl. Dinzelbacher, Peter (1981): *Vision und Visionsliteratur im Mittelalter*. Stuttgart: Anton Hersemann: 5f.

⁵⁷ Zu einer ausführlichen Untersuchung der Vision im Mittelalter vgl. Dinzelbacher 1981.

⁵⁸ Vatican.va – Predigt zur Seligsprechung.

Allgemeinen, sowie um die Schuldzuschreibung an sie bezüglich der Passion Jesu.⁵⁹ Andererseits werden die historischen Traditionen der Jesusdarstellung angeführt. Beide Themen wurden von zahlreichen Wissenschaftlern untersucht und ausführlich besprochen. Die vielen detaillierten Erkenntnisse der Forschung sind hier allerdings kaum ausschlaggebend. Für die Besprechung des Filmes (Kapitel III) mögen die dort angegebenen Beispiele hinreichen.

II.3.2 Jüdischer Diskurs

Im Unterschied zu *THE PASSION* ist *A SERIOUS MAN* nur indirekt mit dem eigentlichen religiösen Text verbunden. Der Diskurs auf den dieser Film sich bezieht, ist enger mit dem jüdischen Alltag als mit den grossen Ereignissen der Religionsstiftung verbunden. Deshalb hat der Diskurs aber kaum weniger mit der Frage nach Gott zu tun.

Von den zentralen Texten der jüdischen Religion, die im Tanach zusammengefasst sind, werden in dieser Arbeit lediglich wenige Stellen zitiert. Sie orientieren sich an den Teilen des Tanach, die identisch mit dem christlichen Alten Testament sind. Die Rolle der Rabbiner dagegen ist für die Besprechung des Films zentral. Die Rabbinische Literatur, also die Interpretationen und Aussagen von bedeutenden Rabbinern, spielt im Judentum eine wichtige Rolle.⁶⁰ Die Weisheit der Gelehrten gilt hier als eine wichtige Säule dieser. Jüdische Traditionen wie die Bar Mitzwa (das Ritual zur Einführung in die religiöse Mündigkeit), das Aufhängen der Mesusa (ein Kästchen am Türrahmen das religiöse Texte enthält) sowie die Verwendung der Menora (der rituelle siebenarmige Leuchter), sind relevante diskursive Elemente der Religion, deren Erwähnung hier hinreichen mag.

⁵⁹ Vgl. zur Geschichte des Antisemitismus im Kontext des Christentums Czermak, Gerhard (2006): *2000 Jahre Christen gegen Juden*. Forschungsgruppe Weltanschauungen in Deutschland.

⁶⁰ Vgl. beispielsweise Sicker, Martin (2007): *An Introduction to Judaic Thought and Rabbinic Literature*. Westport: Praeger.

Die jiddische Sprache, die im Intro von *A Serious Man* an prominenter Stelle gesprochen wird und dann, immer wieder wortweise in die Dialoge eingestreut ist, erscheint als Element des jüdischen Diskurses zwar relevant, aber nur indirekt mit der Religion verbunden. Auch können die beiden unten beschriebenen Filme (Kapitel IV.1.1) als Stellvertreter für jüdisches Kulturschaffen verstanden werden. Die Bedeutung von Sprache, Religion und Kulturprodukten als Beiträge zur Kohäsion des jüdischen Volkes in der Diaspora mag zwar für eine allgemeine Kulturbeschreibung unverzichtbar sein, ist aber in diesem Fall von untergeordneter Bedeutung.

III Intradiskursive Partizipation

Viele Texte argumentieren aktiv, direkt und unverdeckt innerhalb von Diskursen mit dem erklärten Ziel, die Subjektpositionen der Rezipienten zu verändern (wie dies beispielsweise bei politischen Reden der Fall ist). Andere Texte, besonders oft jene, die der Kunst zugerechnet werden, verdecken ihre Positionen. Einige, um nicht in den Verdacht der Propaganda zu geraten, andere, weil das Verdecken und die indirekte Bezugnahme Strategien zur Behandlung eines Themas oder gar die Aussage selbst sind. Beiden Formen ist jedoch gemein, dass sie starke Bande zu ihrem jeweiligen Diskurs unterhalten. Jede Partizipation innerhalb des Diskurs stärkt ihn, indem sie ihn weiter schreibt. Den Regeln des Diskurses zu folgen heisst, sie weiter zu etablieren. Das gilt für alle Elemente diskursiver Formationen, die wiederholt werden. Kleine und unvermeidliche Abweichungen von den etablierten Pfaden eröffnen einem Werk die Möglichkeit "etwas Neues zu zeigen". Die Abweichungen dürfen aber einen unbestimmten Grad nicht überschreiten, da das Werk sonst "aus dem Diskurs fällt".

Dieses Kapitel soll sich mit der ersten Sorte diskursiver Partizipation beschäftigen. Da sie *innerhalb* des Diskurses stattfindet und seine Regeln als die eigenen akzeptiert, liegt hier eine *intradiskursive* Partizipation vor. Hier finden sich vor allem Analysen solcher Elemente des Filmes THE PASSION OF THE CHRIST, da Intradiskursivität eine wichtige Dominante des Werkes darstellt. Ergänzend dazu finden sich einige intradiskursive Elemente aus A SERIOUS MAN. Dieser Film wird allerdings von *metadiskursiver* Partizipation dominiert und deshalb ausführlicher im folgenden Kapitel (Kapitel IV) besprochen.

III.1 Plot

Die erste und offensichtlichste Bezugnahme auf einen Diskurs ist seine Thematisierung auf der Handlungsebene. Dies kann auf mindestens zwei verschiedene Arten geschehen. Erstens durch die Transformation oder Nachahmung

von älteren Texten, die bereits zum Kanon des Diskurses gehören, also durch *Hypertextualität*.⁶¹ So wird meist implizit auf den Diskurs rekurriert.

Die zweite Bezugnahme besteht in dem Kommentieren älterer Texte oder diskursiver Elemente. In diesem Fall kann von *Metatextualität* gesprochen werden. In diesem Modus können wieder zwei Subkategorien identifiziert werden. Erstens verhandelt der Film selbst Positionen nur indirekt. Es wird eine Geschichte erzählt, in der Figuren sich selbst innerhalb des Diskurses positionieren. Zweitens kann der Film deren diskursive Positionen selbst implizit oder explizit beurteilen.

III.1.1 THE PASSION OF THE CHRIST – Quellen und Authentizität

THE PASSION OF THE CHRIST erzählt die Passionsgeschichte sehr nahe an der biblischen Vorlage. Die Geschichte, deren Grundzüge den meisten Menschen im westlichen Kulturkreis bekannt sind, basiert auf den vier neutestamentarischen Evangelien Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Der Film verwendet noch zwei weitere Quellen: "Das bittere Leiden unseres Herrn Jesus Christus" (von Anna Katharina Emmerich, 1774 – 1824) sowie "Die geheimnisreiche Stadt Gottes" (von Maria von Agreda, 1602 – 1665).⁶² Diese direkte Übernahme religiöser Quellen sorgt an sich bereits für eine starke Verbindung zwischen Film und Diskurs. Hier liegt eindeutig ein Fall von *ernsthafter* Transposition vor. Ohne den Umweg über ein Zwischenmodell werden die Hypotexte direkt in ein neues Medium versetzt.⁶³

Diese Vorlagen binden den Plot eindeutig an den Diskurs. Darüber hinaus verdeutlicht die Art der Umsetzung die Intention und das Verhältnis zum Diskurs. Der Film verwendet in extremen Masse Techniken, um Authentizität für seine Version der Geschichte zu reklamieren (vgl. Kapitel I.3). Diese waren offenbar so erfolgreich, dass sich sogar Papst Johannes Paul II. mit den Worten "Es ist so, wie es war"

⁶¹ Vgl. Genette 1993: 18ff.

⁶² Quellen des Films bei Langkau 2007: 77ff.

⁶³ vgl. Genette 1993: 18, 44.

geäußert haben soll.⁶⁴ Auch wenn der Begriff der Authentizität bisweilen umkämpft ist und eher in Zusammenhang mit dokumentarischen Textformen verwendet wird, scheint seine Verwendung hier angebracht.⁶⁵ Der Film verfügt nicht nur über die klassischen Eigenschaften von historischen Kostümfilmern wie Dekor, Kostüme und Requisiten, sondern erhält vor allem durch die Verwendung antiker Sprachen, Aramäisch und Latein, einen Gestus, der "historische Präzision" suggeriert. Indem scheinbare historische Korrektheit mit zentralen übernatürlichen Elementen der religiösen Texte vermischt wird, überträgt der Film den Anspruch der Faktizität auf die Darstellung religiöser Glaubensinhalte. Der Effekt der Authentizität wird also von der Historie auf die Religion übertragen.

Der Wille zur Authentizität zeigt sich besonders deutlich in der Rückblende, die Jesus als Tischler portraitiert [0:19:56 – 0:21:47]. Zwar ist der Beruf des Zimmermannes biblisch verbürgt, diese konkrete Sequenz ist jedoch eine der wenigen, die nicht direkt auf einer textuellen Vorlage basiert und ruft gerade deshalb den Effekt der Authentizität hervor.⁶⁶ In der Sequenz findet sich auch die einzige humoristische Stelle des Films. Jesus stellt gerade einen Tisch fertig, der den Massen unserer heutigen Esstische entspricht. Jesus (Jim Caviezel) und Maria (Maia Morgenstern) machen sich gemeinsam über die Höhe lustig. Nicht nur entsprechen Kleidung, Dekor und Sprache einem Bild, das glaubhaft rekonstruiert scheint, sondern das Thema der Sequenz verweist eindeutig auf die kulturellen Differenzen im Vergleich mit unserer Zeit. Es wirkt plausibel, dass sich eine solche Szene so zugetragen haben könnte. Der Einschub dieser, für den Handlungsverlaufes nicht unbedingt nötigen Sequenz dient, neben einer kurzen Charakterisierung der Figuren, vor allem der

⁶⁴ vgl. Langkau 2007: 104 sowie Noonan, Peggy (2003): 'It Is as It Was'. In: Wallstreet Journal, 17.12.2003.

⁶⁵ Eine ausführliche Darstellung des Authentizitätsbegriffes und zugehörigen Techniken und Strategien im Spielfilm habe ich andernorts vorgelegt, vgl. Schneider, David (2010): *Geschichte beleben*. Zürich : Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich: 10ff.

⁶⁶ "Ist dieser nicht der Zimmermann [...]?", Mk 6:3.

Erzeugung von Authentizität, die sich durch den erzählerisch und stilistisch nahtlosen Übergang zu religiösen Kernaussagen auf den Rest des Films überträgt.

Die harte und realistische Darstellung der Gewalt, die bereits erwähnten Sprachen sowie die Auslassung des für Hollywoodfilme meist obligatorischen Satzes "All characters appearing in this work are fictitious. Any resemblance to real persons, living or dead, is purely coincidental" sind weitere Techniken zur Authentisierung, die hier jedoch nicht ausführlicher besprochen werden sollen. Diese Mittel und Wege lassen sich als *affirmativer metatextueller Kommentar* zu Hypotexten (den religiösen Texten älteren Datums) verstehen. Der Kommentar entspricht der zweiten oben beschriebenen Subkategorie, also der impliziten Beurteilung von Positionen durch den Film selbst.

Insgesamt lässt sich also sagen, dass der Plot von THE PASSION und dessen Darstellung beinahe ungebrochen Anschluss an den Diskurs findet, indem er seine Hypotexte, die diesem Diskurs entstammen, ernsthaft transformiert. Dabei berücksichtigt er sowohl solche Elemente, die nur als Wunder verstanden werden können (Versuchung durch Satan, etc.), als auch die Position, es handle sich bei diesen um historische Fakten. So klärt der Handlungsebene sowohl die Frage, auf welchen Diskurs Bezug genommen wird, wie auch die Positionen des Film innerhalb des Diskurses.

III.1.2 A SERIOUS MAN

Zwar basiert der Plot des Films A SERIOUS MAN nicht explizit auf religiösen Texten, dennoch werden auf zwei Ebenen derartige Bezüge deutlich. Einerseits verfügt die Figur Larry über starke Parallelen zu der biblischen Figur des Hiob, andererseits ist seine Suche nach metaphysischen Antworten eine wichtige Handlungslinie des Filmes.

Hiob, ein "rechtschaffender Mann" verfügt über Reichtum und eine grosse Familie. Um die Stärke seines Glaubens zu prüfen, lässt Gott zu, dass Satan ihm alles nimmt.⁶⁷

⁶⁷ Job 1:1-22.

Als das nicht fruchtet und Hiob Gott nicht verflucht, lässt dieser zu, dass Hiob schwer erkrankt, aber dieser fällt noch immer nicht vom Glauben ab.⁶⁸ Nach unermesslichem Leid, einigen Gesprächen mit seinen Freunden und sehr vielen Fragen an Gott, erscheint er Hiob in Form eines "Gewittersturmes".⁶⁹ Larry Gopnik verfügt seinerseits über eine ähnliche Ausgangslage. Er hat ein Haus, eine Familie, einen Beruf und erfreut sich bester Gesundheit. All das beginnt sich erst zu ändern, als er zum ersten mal in Versuchung gerät, Bestechungsgeld anzunehmen [ab 0:14:43]. Sein Nachbar beansprucht einen Teil des Gartens für sich [ab 0:18:21], seine Familie zerfällt [ab 0:19:50], sein Job ist in Gefahr [ab 0:33:00] und am Ende, als er sich entscheidet, sich bestechen zu lassen, scheint sogar seine Gesundheit in Gefahr zu sein [ab 1:38:20]. Schliesslich kommt der Gewittersturm in Form eines schwarzen Tornados auf Larrys Sohn Danny zu [ab 1:39:49].

Die Geschichten von Hiob und Larry sind nicht so identisch, dass hier von Hypertextualität im Sinne von Genettes strikten Regeln gesprochen werden kann. Genette schränkt den Begriff auf doppelte Weise ein:

1. "[D]as ganze Werk B wurde vom ganzen Werk A abgeleitet [...]."
2. Die Hypertextualität muss "mehr oder weniger offiziell" erfolgen.⁷⁰

Hypertextualität unterhalb dieser Kriterien, also solche, die punktuell oder faluktativ wäre, rechnet er der Intertextualität zu.⁷¹ Auch wenn man dieser vielleicht etwas willkürliche Einschränkung folgt, sind die beschriebenen Parallelen noch immer starke transtextuelle Bezüge zu Elementen im Kern des Diskurses. Ist man aber gewillt, diese Einschränkungen beiseite zu lassen und Genettes Erkenntnisse zur Hypertextualität auf diesen Fall anzuwenden, lassen sich einige weitere interessante Schlüsse ziehen. Dieser Versuch wird später unternommen (Kapitel IV.2). Doch

⁶⁸ Job 2:1-10.

⁶⁹ Job 38:1.

⁷⁰ Genette 1993: 20.

⁷¹ Genette 1993: 21.

bereits an dieser Stelle lassen sich die Ähnlichkeiten der beiden Texte und damit die Evidenzen für diskursive Partizipation nicht leugnen.

Am Rande sei angemerkt, dass Hiob von Gott für seine Standhaftigkeit mit einem Happy End belohnt wird,⁷² während die Tonalität des Films, sowie der Umstand, dass Larry schlussendlich der Versuchung nachgibt [ab 1:37:35] nicht vermuten lässt, dass sein Leben später eine glückliche Wendung nehmen wird.

In *A SERIOUS MAN* fragt Larry "What is HaSchem trying to tell me [...]" [0:57:02]. Diese Frage, seine Suche nach einer Antwort und seine erfolglosen Besuche bei den Rabbinern⁷³ bilden einen roten Faden des Films. Dieser Komplex stellt Larry einerseits explizit mit dem Diskurs in Verbindung, andererseits lässt er sich als eine implizite metatextuelle Stellungnahme verstehen. Larrys Suche nach einer Antwort legt den Vergleich mit der Tradition der rabbinischen Literatur nahe, die ja eben aus Metatexten zu religiösen Primärtexten besteht (vgl. Kapitel II.3.2). Seine Erfolglosigkeit und das Unvermögen der Rabbiner und der Religion an sich bei seinem Versuch sein Leben zu verstehen, bringt den Film tendenziell implizit zu einer *negierenden* diskursiven Position. Jedoch ist diese Deutung zu kurz gegriffen, wie später gezeigt werden wird (Kapitel IV).

III.2 Verdeckte Stereotype

Wie oben (Kapitel I.4.2) beschrieben, funktionieren Stereotype immer als Verweise auf die Texte oder Textserien, die massgeblich an ihrer Etablierung teilhatten. Bleiben sie verdeckt und unkommentiert, so können sie als affirmative diskursive Partizipation interpretiert werden (vgl. Exkurs 2). Diese Form der Bezugnahme ist ein transtextuelles Verfahren, das aber nicht wie die Hypertextualität lediglich auf *einen* Hypotext verweist, sondern eben auf Elemente, die intertextuell durch eine Serie von Texten, oder einen Korpus etabliert wurde.

⁷² Job 42:10 – 17.

⁷³ Rabbi Scott [0:43:35 – 0:47:28], Rabbi Nachtner [0:55:44 – 1:03:09] und Rabbi Marshak, beziehungsweise seine Sekretärin [1:21:03 – 1:23:04].

Selbstverständlich sind viele Stereotype nicht ausschliesslich an einen einzigen Diskurs gekoppelt, dennoch verweisen viele auf spezifische Serien von Texten, die selbst wiederum in eigenen diskursiven Kontexten stehen. So wird beispielsweise das Schema des "einsamen Cowboy", mit Sicherheit dem Genre des Western zugerechnet und steht somit zwangsläufig als Verweis auf die damit verbundenen Diskurse um Begriffe wie "Frontier", "Freiheit" und "USA".

III.2.1 THE PASSION OF THE CHRIST

Der Film präsentiert eine ganze Reihe von Stereotypen, deren Darstellung in keinem Moment gebrochen oder offengelegt wird. Viele dieser intersubjektivierten Muster hängen mit den Konventionen des Hollywoodfilms zusammen. Diese erscheinen hier weniger von Belang, als die, deren Ursprung im christlichen Feld zu suchen ist. Hier wird der Fokus vornehmlich auf die stereotype Darstellung von Figuren gelegt, was nicht heissen soll, dass nicht zahlreiche weitere Ebenen des Films ebenfalls solchen Konventionen folgen würden.

Am augenfälligsten wird die Übernahme an der Figur des Jesus. Sein Aussehen (lange Haare, Vollbart, dünner und sehniger Körperbau), seine Kleidung (erst das lange und einfache Gewand, dann der Lendenschurz) und Habitus (gefasstes Ertragen des unermesslichen Leides) entspricht dem gängigen Bild, das man von einer Unzahl von Jesusdarstellungen kennt.⁷⁴ Die Bilder der sakralen Darstellungen (B) - (D), zeigen Jesus stets mit den genannten Attributen. Die Gestik entspricht dem Bild des Erlösers, das mit seinen Zeichen ebenfalls fest im Diskurs verankert ist. (A) und (E) sind Filmen entnommene Portraits und zeigen fast ausschliesslich den Kopf. Hier lassen sich lediglich die Merkmale Haare und Bart ablesen, die jedoch in den meisten Fällen ebenfalls dem gängigen Bild entsprechen. Im Gegensatz zu Aussehen und Kleidung stellt der Habitus ein diskursives Kernelement dar, was seine Wiederholung selbstverständlich macht.

⁷⁴ Vgl. auch das Umschlagbild von Langkau 2007. 17 von 22 Jesusdarstellungen aus Filmen entsprechen dem Schema "Lange Haare / Vollbart".

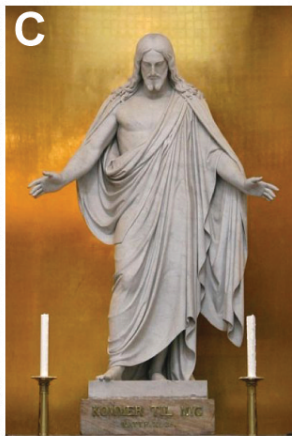


Abbildung 1:
 (A) Screenshot *PASSION OF THE CHRIST* [0:20:08] zeigt ein Portrait (Kopfbild) Jesu als Referenz.
 (B) Christus Pantokrator im byzantinischen Stil zeigt die Figur als Bruststück
 (C) *Christus*, Skulptur (Ganzfigur) von Bertel Thorvaldsen
 (D) *Cristo Redentor* in Rio de Janeiro (Ganzfigur)
 (E) Portraits von Jesusdarstellungen in verschiedenen Filmen / Titelbild von Langkau 2007.

Auch die Darstellung der Kreuzigung unterscheidet sich kaum von der üblichen Darstellungsweise. Die Darstellung des Gekreuzigten, lediglich mit Lendenschurz bekleidet und mit der Dornenkrone auf dem Haupt, ist allen Bildern gemein. Die beiden flankierenden Kreuze sowie die Zuschauer werden üblicherweise nur

abgebildet, wenn die Darstellung explizit auf die Passionsgeschichte Bezug nimmt. Ist der Fokus des Werkes auf die Darstellung der Figur des Jesus beschränkt, fallen diese Begleitelemente weg. Das Kreuz Jesu wird meist frontal und zentriert dargestellt, was seine zentrale Bedeutung für die Bilder unterstreicht. Menge und Intensität der Darstellung von Wundmalen unterscheidet sich je nach Bild und Kontext, jedoch finden die Stigmata meist einen Platz als Zeichen der Leiden.

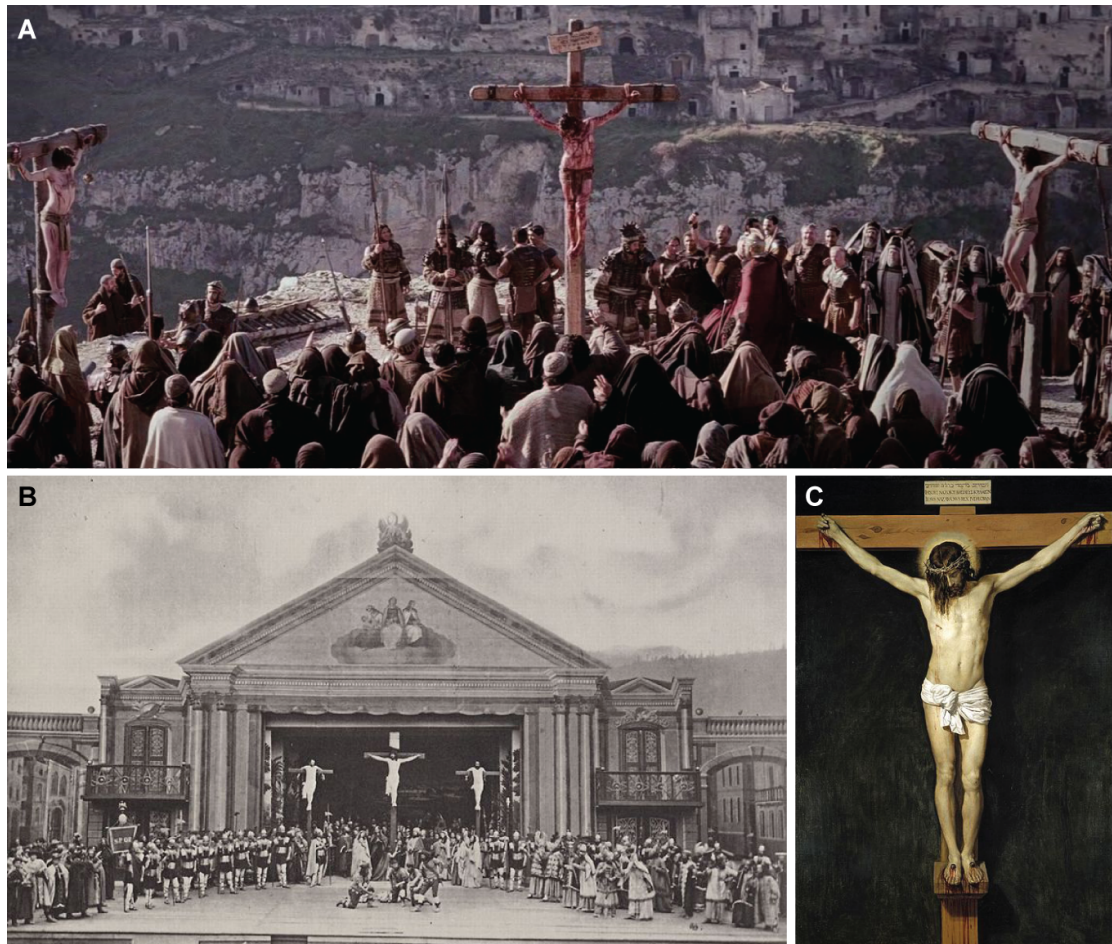


Abbildung 2: (A) Screenshot PASSION OF THE CHRIST [1:43:56] (B) Passionsspiele in Oberammergau, 1871 (C) *Cristo Crucificado* von Diego Velázquez, ca. 1632.

Diese Elemente alleine reichen allerdings erst hin, um den diskursiven Bezug zu etablieren, nicht um eine eindeutige Positionierung zu finden. Dafür ist es notwendig, auch den Kontext der Bilder zu berücksichtigen. Denn in dem Film LIFE OF BRIAN (UK, 1979, R: T. Jones) finden sich ähnliche Darstellungen.

Wie am Beispiel des Films LIFE OF BRIAN deutlich wird, ist es aber auch möglich, die Geschichte Jesu anders zu behandeln.⁷⁵ Der Film erzählt die Geschichte des Brian parallel zu der biblischen. Brian wird im Stall neben Jesus geboren, die Weisen aus dem Morgenland kommen erst versehentlich zu ihm und er erlebt die Bergpredigt in der letzten Reihe mit. Wie Dyke aufzeigt, dreht sich der Film aber nicht um Jesus selbst, sondern um die Ausübung religiöser Praktiken durch Menschen. Als exemplarisch hierfür kann die Sequenz der Bergpredigt stehen: nicht die Worte des Sprechers werden Ziel des Spotts, sondern die Unfähigkeit seiner Zuhörer sie zu verstehen, geschweige denn Sinn darin zu finden. Darin ist er A SERIOUS MAN ähnlicher als THE PASSION. Zudem unterscheidet er sich von Mel Gibsons ernsthaftem Jesusfilm nicht nur thematisch, sondern auch durch die Tonalität und vor allem die Darstellung der Gewalt.⁷⁶ Die extremen Gewaltdarstellungen, die den Schmerz und das Leid des Gefolterten deutlich zu Tage treten lassen, versetzen Gibsons Film in einen äusserst ernsthaften Kontext. Der Unterschied kann mit den McKinneys Begriffen von starker und schwacher Gewalt beschrieben werden. "Weak violence [...] by its nature ridicules the powerful empathies that hard, personalized violence can make the audience feel."⁷⁷ Die Empathie der harten Gewalt, auf die PASSION abzielt, wird bei LIFE OF BRIAN zu vermeiden gesucht, um den Zuschauer nicht auf den Gedanken zu bringen, dass hier ein qualvoller Tod gezeigt wird – noch dazu der Tod ist, den Jesus für die Sünden der Welt gestorben ist. So provoziert der Monty Python Film weniger eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der Frage nach Gott, sondern stellt einmal mehr die grotesken Ausmasse menschlicher Ignoranz und Absurdität in den Vordergrund.

⁷⁵ Für eine ausführliche Besprechung von LIFE OF BRIAN und dem Verhältnis des Films zur Bibel, siehe Dyke, Carl (2002): Learning from The Life of Brian. In: Aichele, G.; Walsh, R. (Hg.): *Screening Scripture. Intertextual Connections Between Scripture and Film*. Harrisburg: Trinity Press International: 229.

⁷⁶ Zu der Tradition der Gewaltdarstellung bei Passions-Szenen in der christlichen Kunst als Vorlage für THE PASSION vgl. Langkau 2007: 90ff.

⁷⁷ McKinney, Devin (2000): Violence: The Strong and the Weak. In: Price, Stephen (Hg.): *Screening Violence*. London: Athlone Press: 103.



Abbildung 3: (A) Screenshot PASSION OF THE CHRIST [1:43:49] (B) Screenshot LIFE OF BRIAN [1:25:52].

THE PASSION OF THE CHRIST unterhält durch die Verwendung visueller Stereotype enge Verbindungen zum Diskurs. Aber auch die Darstellung der sadistischen römischen Legionäre [beispielsweise ab 0:52:44] sowie die impliziten Schuldzuweisungen an die jüdischen Würdenträger, die dem Film den Vorwurf des Antisemitismus eingebracht haben, sind Topoi, die regelmässig in der christlichen Tradition dieser Geschichte wieder zu finden sind.⁷⁸ Nicht nur werden die

⁷⁸ Zum Vorwurf des Antisemitismus gegen PASSION siehe Langkau 2007: 97ff. Zu antisemitischen Tendenzen und Stereotypen in Jesus-Filmen allgemein vgl. Pertsch, Dietmar (1992): *Jüdische Lebenswelten in Spielfilmen und Fernsehspielen*. Tübingen: Niemeyer.: 22.

allgemeinen diskursiven Bande durch das Zurückgreifen auf Stereotype gestärkt, es positioniert den Film auch innerhalb dieses Diskurses und unterstreicht die Ernsthaftigkeit der Beschäftigung. Selbstverständlich werden die Stereotype in keinem Moment des Films gebrochen oder offengelegt.

III.2.2 A SERIOUS MAN

A SERIOUS MAN dagegen verfügt selbstverständlich auch über Unmengen von Verweisen auf solche etablierten Muster, allerdings ist der Umgang mit ihnen oft ein anderer. Durch ihren Einsatz unterscheidet sich die Wirkung dieser Stereotype massiv von denen in THE PASSION. Deshalb findet eine eingehende Besprechung der Stereotype des Coen-Films später statt (Kapitel IV.1). Einige der intersubjektiven Muster bleiben aber gänzlich verdeckt und sollen hier kurz erwähnt werden.

In diesem Film lassen sich beispielsweise zahlreiche Verweise finden, die den Kontext der Handlung historisch und geographisch fixieren. So findet man immer wieder Verweise auf religiöse Praktiken, die eine spezifische Symbolik aufweisen. So sind immer wieder Menoras, die bekannten siebenarmigen Kerzenleuchter [beispielsweise 0:18:51] zu sehen. An einigen Türen hängt eine Mesusah, jenes Kästchen das einen Zettel mit heiligen Worten enthält [beispielsweise 1:11:21]. Solche Zeichen jüdischen Lebens sind allgegenwärtig. Die flachen und gleichförmigen Häusern, sowie Musik und Mode verorten den Film im Suburbia der späten 1960er Jahre. Auch der Umstand, dass Sohn und Nachbarin von Larry offenbar regelmässig und intensiv Marihuana konsumieren, ist eine regelmässige Begleiterscheinung der 1960er im Film. Der Nachbar der Familie Gopnik (Peter Breitmayer) ist ein Goi, also kein Jude, der mit seinem Stiernacken, dem militärischen Haarschnitt und seiner Vorliebe für die Jagd ganz dem Klischee des US-Amerikanischen Kleinbürgers entspricht. Diese und einige andere Figuren sind so stark überzeichnet, dass sie kaum mehr ernst genommen werden können. Dennoch entsteht insgesamt das Bild einer Welt, die bereits häufig Eingang in US-Amerikanische Filme gefunden hat. Allerdings mit der kleinen Unterscheidung, dass das jüdische Milieu dort sehr selten eine Rolle spielt.

III.3 Eindeutige Metaphorik

"Metaphorik" wird hier verstanden als Überbegriff für uneigentliche, anschauungs- und assoziationsreiche Sinnbilder. Diese Definition ist an die lexikalische Bedeutung im Sinne der Literaturwissenschaft angelehnt:

Metaphorik, f [gr. *metaphora* = Übertragung], zus.fassende Bez. für den uneigentl., anschauungs- und assoziationsreichen Sprachstil, für die poet. Bildlichkeit, die durch Tropen wie Metaphern, Metonymie, [...] konstituiert wird und als Mittel der Wirkungsästhetik der Vorstellungsintensivierung dient. Vgl. auch Bild.⁷⁹

Die feinen und bisweilen diffizilen Unterschieden zwischen den einzelnen Unterkategorien von Metapher bis Allegorie spielen hier kaum eine Rolle. Ausschlaggebend für diese Form der Signifikation ist hier erstens die transtextuelle Etablierung bestimmter Sinnbilder, ähnlich der Stereotype und zweitens ihre immanenten Bedeutungen.

Solche Sinnbilder sollen Ähnlichkeiten oder Parallelen implizit aufzeigen. Besonders im religiösen Kontext finden sie sich häufig als transtextuell konventionalisierte, intersubjektive Muster wieder. Diese dienen, im Gegensatz zu den oben beschriebenen Stereotypen, nicht unbedingt und in erster Linie der Reduktion von Komplexität, sondern sollen bestimmte Charakteristika oder Verhältnisse verdeutlichen. So werden jene Bilder, die über besondere suggestive Kraft oder starke Wirkungsästhetik verfügen, durch regelmässige Wiederholung in der diskursiven Textserie etabliert.

In den Filmen sind solche Sinnbilder nicht nur als Bezüge zum Diskurs zu verstehen, sondern tragen auch ihre immanenten inhaltlichen Bedeutungen mit sich. So fließen die Sinnbilder inklusive ihrer diskursiven Positionen in das Vokabular der Filme ein. Man kann zwar von der Unmöglichkeit sprechen "eine Metapher zu paraphrasieren", dennoch spielt die Verständlichkeit der Zeichen eine grosse Rolle.⁸⁰ Der Rezipient sollte hier in der Lage sein schnell, intuitiv und eindeutig die Bedeutung eines solchen

⁷⁹ Vgl. *Metzler Literatur Lexikon* (1990): Schweikle, G.; Schweikle I. (Hg.). Stuttgart: Metzler.: 302.

⁸⁰ Rorty 1974: 45.

Sinnbildes rekonstruieren zu können. Ein Beispiel für ein solches Sinnbild aus dem christlichen Diskurs findet sich im Exkurs 3.

III.3.1 THE PASSION OF THE CHRIST

Eines der bekanntesten Symbole des neutestamentarischen Diskurses ist vermutlich die Schlange. Schon im Alten Testament tritt sie als Versucherin auf und bringt die Menschen dazu, den Apfel vom Baum der Erkenntnis zu essen.⁸¹ Oft wird sie auch mit dem Teufel gleichgesetzt.⁸² Zu Beginn des Films, als Jesus im Garten Getsemani, betet, erscheint ihm der Teufel und versucht ihn davon zu überzeugen, dass kein Mensch die Sünden der Welt auf sich nehmen kann [ab 0:05:52]. Jesus ignoriert ihn, worauf der Teufel eine Schlange zu ihm schickt [ab 0:08:12], die Jesus zertritt [0:09:10]. Obwohl diese Stelle des Films die biblische Vorlage abkürzt, taucht die Versuchung an dieser Stelle nur anders in der Bibel auf.⁸³ Nach Mk 14:38 sagt er zu seinen Jüngern "Wachet und betet, damit ihr nicht in Versuchung kommt! [...]". Satan ist nur nach "Das bittere Leiden Jesu Christi" im Garten mit Jesus.⁸⁴

Hier bezieht sich der Film also auf einen Text, der nicht biblischen Ursprungs, aber dennoch selbst eng mit dem Diskurs verbunden ist. Die Metaphorik selbst ist jedoch identisch mit der des religiösen Primärtextes. Dieses Sinnbild zielt, genau wie andere Elemente des Films auf die Charakterisierung des Protagonisten als Gottes Sohn ab. So ist das Erdbeben nach dem Tod des Gekreuzigten zwar in der Bibel erwähnt, nicht aber die "Träne", die der Himmel davor vergießt [ab 1:52:34].⁸⁵

⁸¹ Gen 3:1 – 7.

⁸² Beispielsweise Offb 20:2: "Und er ergriff den Drachen, die alte Schlange, die der Teufel und der Satan ist, und band ihn für 1 000 Jahre".

⁸³ Nach Mk 14:32 – 42 und Mt 26 weckt Jesus seine Jünger drei mal. Bei Lk 22:39 – 46 tut er dies nur einmal, dafür tritt hier aber ein Engel auf, der ihn stärkt.

⁸⁴ Emmerich, Anna Katharina (1833): *Das bittere Leiden unseres Herrn Jesu Christi*. Sulzbach: In Kommission der K E von der Seidel'schen Buchhandlung: 5.

⁸⁵ Mt 27:50 – 54.

Die Feststellung, Jesus sei der Sohn Gottes, grenzt den Film auch klar zu anderen Positionen oder Versionen der Jesus-Geschichte ab. So erkennt beispielsweise der Koran Jesus als Propheten an, konstatiert aber, dass er nicht Gottes Sohn sei.⁸⁶ Auch die Kreuzigung Jesu wird vom Koran explizit ausgeschlossen.⁸⁷ Die verwendete Metaphorik zeigt also deutlich auf, dass das Vokabular des Films der Bibel und zwei weiteren christlichen Schriften entnommen ist und gleichzeitig andere Deutungen der gleichen Geschichte ausschließt. So gewinnt der Film immer mehr an Eindeutigkeit.

III.4 Fazit: Eindeutigkeit und Intradiskursivität

Wie in diesem Kapitel aufgezeigt werden konnte, unterhalten sowohl *THE PASSION OF THE CHRIST*, wie auch *A SERIOUS MAN*, starke Bande zu ihren jeweiligen Diskursen. Wirkliche Eindeutigkeit des Vokabulars kann aber nur *PASSION* wirklich unterstellt werden. Durch eine Reihe von hypertextuellen Verweisen, Bezugnahmen auf Stereotype und Wiederholung etablierter Sinnbilder, die ausnahmslos im ernsthaften Register verortet sind, stellt sich der Film eindeutig in die Tradition affirmativer Texte des Diskurses des Christentums. Die Frage "Gibt es einen Gott?" beantwortet dieser Film deutlich und unmissverständlich mit "Ja". Er tut dies, indem er auf ein Vokabular zurückgreift, das keine Widersprüche zu den Regeln des Diskurses zulässt. Der geradezu missionarische Duktus wird durch die Authentisierungsstrategien und die Verwendung von harter Gewalt noch deutlicher. Seine Bande zum Diskurs könnten kaum stärker sein: *THE PASSION* erscheint in seinem Kern als eine ernsthafte und eindeutige Übertragung zentraler Elemente des christlichen Diskurses von einem Medium (religiöse Primär- und Sekundärtexte) und ein neues (Kino).

A SERIOUS MAN verfügt ebenfalls über einige Elemente, die aus religiösen Primärtexten übernommen sind. Er ist, zumindest in Teilen, eine Übertragung

⁸⁶ Koran 4. Sure:172 "[...] Wahrlich, der Messias Jesus, der Sohn Marias, ist ein Gesandter Allahs, und das Wort, das er Maria niedersandte, eine Erfüllung Allahs und sein Geist. [...] Es gibt nur einen einzigen Gott. Fern von ihm, dass er einen Sohn habe! [...]"

⁸⁷ Koran 4. Sure:158 "[...] Sie haben ihn aber nicht getötet und nicht gekreuzigt, sondern einen anderen, der ihm ähnlich war. [...]"

elementarer diskursiver Hypotexte. Sein Vokabular setzt sich, teilweise aus Zeichenkomplexen zusammen, die ihn mit dem Diskurs in Verbindung bringen. Doch obwohl angenommen werden kann, dass er sich mit der Frage nach Gott auseinandersetzt, ist die Formulierung der Frage und der Antwort nicht so einfach zu rekonstruieren. Denn auch wenn hier gezeigt werden konnte, dass hypertextuelle Bande ihn mit dem Diskurs verbinden, so ist doch das Register, also die Funktion der verbindenden Elemente noch nicht geklärt. Die Untersuchung dieser Register wird im folgenden Kapitel vorgenommen.

IV Metadiskursive Partizipation

Im vorherigen Kapitel wurden einige Techniken beschrieben, mit denen es Filmen gelingt, sich auf einen Diskurs zu beziehen und innerhalb seiner Regeln und Ordnungen zu bleiben. Im Falle von *THE PASSION OF THE CHRIST* gibt es keine Elemente, die diese Limitierung aufbrechen würden. Das Vokabular richtet sich nach den Regeln des Diskurses und ist eindeutig. *A SERIOUS MAN* dagegen enthält zwar einige Elemente, die ihn mit dem religiösen Diskurs in Verbindung bringen, aber ebenso eine Reihe von Textstrategien, die sein Vokabular destabilisieren und mehrdeutig machen.

Nicht immer müssen künstlerische Werke sich ausschliesslich innerhalb von Diskursen verorten. Texte, besonders Kunstwerke, haben auch die Möglichkeit *über* Diskurse zu sprechen und so das gesamte Referenz- und Zeichensystem zu hinterfragen, ohne dabei selbst immer seinen diskursiven Regelwerken folgen zu müssen. Selbstverständlich ist diese Devianz nur bis zu einem gewissen Grad möglich, da sie sonst nicht mehr verstanden werden könnten. Wie gross dieser Spielraum ist, hängt von einer Vielzahl von kulturellen und diskursiven Faktoren ab. So wurden einige Werke der bildenden Kunst in einem bestimmten diskursiven Kontext als "entartet" bezeichnet, später und andernorts aber doch als so diskursfähig betrachtet, dass sie bald Kernelemente eines Paradigmenwechsels werden konnten.

Diese Art von Sprechen – ausserhalb der diskursiven Grenzen, aber auf den Diskurs gerichtet – soll als *metadiskursives Sprechen* bezeichnet werden. Bei diesem Modus geht es nicht darum, sich widersprechende Positionen dialektisch gegeneinander aufzuwiegen, sondern viel mehr darum den Kern des diskurses und die Ordnung des Sprechens zu hinterfragen. Metadiskursives Sprechen ist allerdings kaum in Form von direkten, inhaltlichen Aussagen möglich. Eine solche Auseinandersetzung stünde

wieder innerhalb des Diskurses oder wenigstens im Rahmen eines übergeordneten.⁸⁸ Im Falle des metadiskursiven Sprechens werden aber nicht zwangsläufig die Regeln des "darüberliegenden" Diskurses zu Grunde gelegt, sondern oft die einer gänzlich anderen Diskursform.

Wenn hier vom *Sprechen ohne diskursives Regelwerk* die Rede ist, bedeutet dies selbstverständlich nicht, dass Sprechen gänzlich ohne Regeln und Konventionen möglich wäre; denn was ist Sprache mehr als eine Sammlung von Normen die Bedeutung erzeugen können? Metadiskursives Sprechen ist nur möglich, indem auf mehreren Ebenen gleichzeitig gesprochen wird. Das Verhältnis der einzelnen Ebenen zueinander erlaubt es dem Text in Ambiguitäten und Widersprüchen zu sprechen und so eine Reflektion über die Regelhaftigkeit des Gesagten zu evozieren. Dieses Sprechen jedoch ist kaum innerhalb von dialektischen oder stringent argumentativen Texten möglich, sondern findet seine Heimat im Reich der Kunst. Der Akt des Sprechens wird zu einem Spiel der Regel- und Referenzsysteme in dem unaufgelöste Widersprüche und Mehrdeutigkeiten erlaubt und gewollt sind. Hier ist es möglich Dinge zu sagen, die nach den Regeln des "normalen" Sprechens unsagbar oder sinnlos sind.

Obwohl also Sprechen immer das Befolgen von Regeln bedeutet und diese wie jeder Teil der Kultur diskursiv determiniert sind, ist es möglich über Diskurse zu sprechen und sich damit, wenigstens teilweise, ausserhalb ihres Wirkungsbereiches zu stellen ohne vollständig in dem eines anderen zu stehen. Nicht ausserdiskursives, sondern eben metadiskursives Sprechen entsteht dort, wo die Grenzen von Diskursen dergestalt überschritten werden. So entstehen im vorliegenden Fall komplexe, mehrdeutige und teilweise paradoxe Konstruktionen, deren Sinn sich nur auf Umwegen erschliesst. Das dem Film *A SERIOUS MAN* vorgestellte Zitat "Recieve with simplicity everything that happens to you", das auf den mittelalterlichen Rabbiner Rashi zurück geht, kann also nicht als Leitfaden für die folgende Untersuchung verwendet werden.

⁸⁸ Vgl. ein Beispiel hierzu in Exkurs 1.

IV.1 Filmische Hypotexte und Stereotype

Wie bereits erwähnt weist *A SERIOUS MAN* eine Reihe von Figuren auf, die derart überakzentuiert etablierten Stereotypen entsprechen, dass ihre Konstruiertheit recht deutlich zu Tage tritt. Der Film legt seine Stereotype aber bei weitem nicht so exzessiv offen, wie viele Vertreter des postmodernen Films.⁸⁹ Der Hang zur Überakzentuierung wird aber dennoch an den Nebenfiguren deutlich (Vgl. Kapitel III.2.2). Die Bezugnahmen werden hier weniger auf bestimmte *Hypotexte* hin interpretiert, sondern eher als Verweise auf tradierte und etablierte Muster. Auch spielt der Film zu wenig in der Tradition eines Genres, als dass er eine strukturelle und offensichtliche Verhandlung von Stereotypen darstellen würde. Dennoch lassen sich einige Stellen finden, deren groteske Überzeichnung sie von einfachen Figuren zu Verweisen auf Stereotype werden lässt. Insbesondere die Darstellung der drei Rabbiner legt diese Figuren als künstlich offen.

Jede der Rabbiner-Sequenzen wird von einem Zwischentitel mit weisser Schrift auf schwarzem Grund eingeleitet: *The First Rabbi* [ab 0:43:36], *The Second Rabbi* [ab 0:55:45] und *Marshak* [ab 1:21:03]. Diese Texttafeln sind neben Vor- und Abspann die einzigen extradiegetischen Elemente auf der Bildebene und heben die folgenden Sequenzen somit hervor. Der erste, der Junior-Rabbi Scott (Simon Helberg) empfängt Larry in seinem Büro, das einer Abstellkammer gleicht. Er unterbricht Larry, der sein Leid darzulegen versucht und fordert ihn auf, den Parkplatz mit den Augen eines Besuchers zu sehen, der Autos nicht kennt. Eine neue und frische Perspektive würde es ihm erlauben HaSchem neu zu erkennen, so würden sich auch die Probleme mit seiner Frau lösen. Als Larry ihn darauf hinweist, dass seine Frau ihn bereits für Sy Ableman verlassen hat, kommt der Rabbi zwar kurz aus dem Konzept, spricht dann aber wieder gedankenverloren und mit zufriedennem Lächeln vom Parkplatz.

Die Sequenz des zweiten Rabbis wird in Kapitel IV.4 ausführlicher besprochen. Vorausgenommen sei, dass er Larrys Problem zwar zu verstehen scheint, seine

⁸⁹ Vgl. beispielsweise die Analyse von *C'ERA UNA VOLTA IL WEST* (I, 1968, R: S. Leone) bei Schweinitz 2006.

Ausführungen jedoch ebenfalls kaum hilfreich sind, weil er, anstatt auf die konkreten Probleme einzugehen, lieber eine mystische Geschichte von zweifelhaftem praktischen Wert erzählt. Der dritte Rabbiner, Marshak lässt Larry nicht einmal zu sich kommen. Larry wird von der behäbigen Sekretärin abgewimmelt. Das Bild zeigt den alten bärtigen Mann am Ende eines langen Ganges, hinter seinem Schreibtisch sitzend und vor sich hinstarrend. Obwohl also Sichtkontakt zwischen ihm und Larry besteht, ist seine Weisheit, in die der Verzweifelte all seine Hoffnungen setzt, unerreichbar. An Larrys Stelle darf später sein Sohn Weisheiten von Marshak entgegennehmen, doch statt ihm etwas Neues mitzuteilen, trägt der weise Rabbiner nur ein (falsches) Zitat von der Band Jefferson Airplane vor und gibt dem Jungen sein Transistorradio zurück (vgl. Exkurs 4: Musik). Das darin versteckte Geld ist noch immer dort und auch ein guter Ratschlag ("Be a good boy.") fehlt nicht.

Die drei Geistlichen werden aufsteigend nach (angeblicher) Weisheit und Alter präsentiert. Umgekehrt proportional dazu ist der für Larry nützliche Gehalt ihrer Empfehlungen. Wenn der erste Rabbiner dem Suchenden wenigstens noch empfiehlt eine neue Perspektive einzunehmen, ist die Botschaft des zweiten für Larry vollkommen unverständlich (s. Kapitel IV.4) und der dritte spricht nicht einmal mit ihm. Während Larrys Leben immer unerträglicher wird, bietet ihm die Religion immer weniger Halt. Die drei Rabbiner sind im Grunde transparente Konstruktionen, die weniger eigene Figuren darstellen, sondern eher als Echo verschiedener Stufen der Verzweiflung Larrys erscheinen. Als solche entsprechen sie zwar nicht exakt dem Konzept der offengelegten Stereotype, aber legen bereits eine erste selbstreflexive Spur aus, die sich auf anderen Ebenen noch stärker manifestiert (vgl. Kapitel IV.2.1).

IV.1.1 Zwei filmische Hypotexte

Um einige stereotype Elemente besser zu verstehen, kann man *A SERIOUS MAN* mit *FIDDLER ON THE ROOF* (USA, 1971, R: N. Jewison) in Verbindung bringen. Letzterer ist nicht nur ein wichtiger Film im Kontext der Geschichte jüdischer Themen, sondern ist auch die Adaption eines Stoffes, der häufig adaptiert wurde. Zudem sind Glaube und Ironie wesentliche Elemente des Stoffes, weshalb sich ein kurzer Vergleich

anbietet.⁹⁰ Auch wenn der Fokus dieses Films nicht primär auf der Frage nach Gott liegt, finden sich doch einige Elemente, die in *A SERIOUS MAN* eine entscheidende Rolle spielen. Die Hauptfigur Tevye (Topol) konstatiert zu Anfang des Films "Because of tradition, every one of us knows, who he is and what God expects him to do" [0:04:45]. Dieses, sich aus der Tradition "von selbst verstehende" Wissen ist Larry ganz offenbar abhanden gekommen. Sein Versuch bei den Rabbinern Hilfe zu finden, kann als Rückbesinnung auf die Tradition gedeutet werden. Wie bereits erwähnt, haben die Deutungen von Rabbinern traditionell grosse Wichtigkeit für den religiösen Diskurs des Judentums (vgl. Kapitel II.3.2). Auch in *FIDDLER* wird der Rabbi immer wieder um Rat gefragt, seine Antworten fallen jedoch stets ironisch ("God bless the Tsar and keep him – far away from us" [0:07:10]) aus oder konstatieren das Offensichtliche ("Let's sit down" [1:17:45]). Auch unterstreicht sein Habitus eine Haltung, die als "vom Weltlichen wenig berührt" bis "verwirrt" beschrieben werden kann. Damit ist er Marshak, dem ältesten und weisesten Rabbiner in *A SERIOUS MAN*, mehr als ähnlich. Marshak als stereotypes Derivat des aschkenasischen Rabbiners, zwischen Ironie und Senilität schwankend, zu deuten, scheint naheliegend. Auch *FIDDLER ON THE ROOF* hat diese Figur nicht erfunden, sie hat sich über viele weitere Texte und die mündliche Tradition dieser Kultur seit vielen Jahren entwickelt und etabliert. Selbst das visuelle Erscheinungsbild scheint sich, wenigstens in der Darstellung im 20. Jahrhundert, nicht verändert zu haben.

Eine lange Tradition hat auch das Shtetl, ein Dorf mit grossem jüdischen Bevölkerungsanteil, als Handlungsort von (Geister-)Geschichten. In dem polnisch-jiddischen Film *DER DIBEK* oder *DYBBUK* (PL, 1937, R: Michal Waszynski) lassen sich ebenfalls einige Elemente finden, die in *A SERIOUS MAN* wieder auftauchen.⁹¹

⁹⁰ Pertsch 1992: 206ff zu *FIDDLER ON THE ROOF* und anderen Adaptionen der Tevye-Geschichte.

⁹¹ Ein Dybbuk ist der Geist eines Toten, der Besitz von lebenden Körpern nimmt. Vgl. Alexander, Tamar (2003): *Love and Death in a Contemporary Dybbuk-Story: Personal Narrative and Female Voice*. In: Goldish, Matt (Hg.): *Spirit Possession in Judaism*. Detroit: Wayne State University Press: 310f.

DYBBUK ist wiederum die filmische Adaption eines Theaterstückes von S. Ansky.⁹² Nicht nur erscheinen der Handlungsort und die Sprache des Hypotextes nahezu identisch mit dem des Intros des Hypertextes, auch der Topos des Dybbuk findet sich wieder (vgl. Kapitel IV.3).⁹³ Der Geist eines jungen Mannes nimmt von dem Körper einer jungen Frau Besitz, die er unsterblich liebte. Er tut dies nicht nur um bei ihr zu sein, sondern auch um ihren Vater zu quälen, der ihm die Heirat trotz eines Schwurs verweigert hatte. In dem Coen-Film kehrt Sy, wenn auch nur in Larrys Träumen, zurück, um diesen zu quälen (vgl. Kapitel IV.3.2). Ein anderes Detail aber zeigt noch interessantere Zusammenhänge auf: Der junge Mann in DYBBUK studiert einen kabbalistischen Text, der dem Mentaculus aus A SERIOUS MAN sehr ähnlich sieht. Der Kabbalist sagt, in ihm wären "mystic powers that rule the world" verborgen [0:36:00] und setzt die Geheimnisse ein, um nach seinem Tod zum Geist zu werden. Arthur, der seinem Mentaculus ähnliche Kräfte zuschreibt, verwendet ihn nach eigenem Bekunden nur, um mit ihm beim Kartenspiel zu gewinnen [ab 1:05:40]. Noch eine Parallele findet sich, als eine geisterhafte Figur in DYBBUK eine Parabel erzählt, bei der ein weiser Rabbi einen reichen Mann auffordert, aus dem Fenster zu sehen [ab 1:27:30]. Diese ist jedoch nicht nur besser dargelegt als die Fenster-Geschichte des Junior Rabbi [ab 0:45:50], sondern hat tatsächlich eine erkennbare Moral, die im Kontext der Geschichte Sinn ergibt.

Wenn man A SERIOUS MAN mit den beiden älteren Filmen vergleicht, fallen also trotz unterschiedlicher thematischer Ausrichtung Parallelen auf, die alle in eine ähnliche Richtung weisen: Etablierte Elemente (wie die aus FIDDLER ON THE ROOF) werden beibehalten und wiederholt, die Religion und deren Vertreter als wenig hilfreich charakterisiert. Elemente, die dem Glauben und der Religion tatsächliche Macht und Weisheit zuschreiben, werden so gewendet und ironisiert, dass sie gänzlich instabil

⁹² Auf englisch erschienen in der *Anthologie The Dybbuk and the Yiddish Imagination: A Haunted Reader* 2001: 3 – 52. Eine genauere Analyse des Films, seiner Themen und Hypotexte findet sich bei Pertsch 1992: 219ff.

⁹³ Eingehendere Untersuchungen des Dybbukmythos finden sich bei Goldish, Matt (Hg.) (2003): *Spirit Possession in Judaism*. Detroit: Wayne State University Press.

werden. Sie finden in A SERIOUS MAN keine gänzliche Ablehnung, erweisen sich indes nicht als hinreichend, um Larry wirklich zu helfen. Er ist verzweifelt und sucht Rat, Hilfe, Halt und nicht zuletzt Gott in der Religion. Larry ist der Gegenentwurf zu Tevye, welcher sich zwar auch bei Gott beklagt (beispielsweise mit "If I were a rich man" [ab 0:24:45]), aber nie an dessen Existenz zweifelt und stets auf seine Allmacht vertraut. Und nicht zuletzt ist Larry, der an seiner Dachantenne herumwerkelt auch ein wortwörtlicher "Fiddler on the Roof".⁹⁴

IV.2 Religiöse Hypotexte und Pastiche

In A SERIOUS MAN steigt Larry auf das Dach seines Hauses [ab 0:28:54]. Ohne dass diese Sequenz vorher oder nachher in den Zusammenhang der Geschichte eingebettet wäre, beginnt er damit, seinen Blick über die Nachbarschaft – die eintönige Idylle US-Amerikanischer Vorstädte – schweifen zu lassen. Er beginnt an der terrestrischen Antenne seines Hauses zu werkeln (verschiedene Radio oder TV-Kanäle werden hörbar), bemerkt aber bald die schöne, ebenfalls jüdische Nachbarin, Mrs. Samsky (Amy Landecker), die in ihrem Garten nackt ein Sonnenbad genießt. Daraufhin scheint Larry einem Schwindelanfall zum Opfer zu fallen. Nach einer Weissblende, die von den Tönen eines rauschen Audiokanals begleitet wird, findet er sich mit einem Lappen auf der Stirn auf seinem Feldbett wieder und ein jiddisches Lied erklingt von der Stereoanlage des Hauses.

Diese Sequenz bietet einige Ansatzpunkte für Interpretationen, indem sie mehr oder weniger explizit auf religiöse Texte verweist. Im Alten Testament findet sich eine Geschichte in der König David auf das Dach seines Hauses steigt und dabei eine schöne Frau beim Baden beobachtet.⁹⁵ Er erfährt, dass ihr Mann als einer seiner Soldaten im Krieg ist, lässt sie zu sich kommen und schwängert sie. Daraufhin lässt David ihren Mann an die vorderste Front stellen, wo dieser bald fällt. König David

⁹⁴ Vgl. Cohen, Rabbi Norman M. (2011): A Serious Man. In: *Journal of Religion and Film*, Vol. 15, No. 2: 27, der diesen Zusammenhang noch etwas weiter ausführt.

⁹⁵ 2Sam 11:1–27.

nimmt die Witwe schliesslich zur Frau und sie gebiert ihm einen Sohn. Durch dieses Verhalten zieht David den Zorn Gottes auf sich.

Larry, der die Nachbarin später besucht, mit ihr Marihuana raucht [ab 1:11:23], und von einer sexuellen Beziehung mit ihr träumt [ab 1:20:24] weist hier markante Parallelen mit dem biblischen König auf. Obwohl die Ähnlichkeiten der Geschichten kaum geleugnet werden können, verliert sich diese Spur innerhalb der Handlung schnell. Wie bei der bereits erwähnten Hiob-Geschichte (Kapitel III.1.2) bietet der Film hier eine Deutung an, die nach kurzer Untersuchung in der Bedeutungslosigkeit verschwindet. Diese Spuren biblischer Hypotexte stellen zwar eine eindeutige Verbindung zum Diskurs her, lassen aber das weite Feld der Interpretationen, das sie öffnen, unbearbeitet liegen. Auch der vergebliche Versuch die Antenne zu reparieren, kann als Verweis auf seine misslingenden Kontaktversuche zu Gott verstanden werden. Zu viele Ungereimtheiten verunmöglichen es dem Rezipienten indes einen sinnstiftenden Bedeutungszusammenhang zwischen den Versatzstücken herzustellen. Die Verweise auf religiöse Texte lassen nicht leugnen und stellen so Wegweiser zur Interpretation dar. Sie führen den Rezipienten, der ihnen zu folgen versucht, aber schlussendlich nicht zu einer Bedeutung, die in umgekehrter Richtung als ihre diskursive religiöse Position verstanden werden kann. Vielmehr weisen sie auf den ganzen Diskurs als solchen und destabilisieren ihn. Welche Bedeutung kann also entstehen, wenn solche starken Verbindungen geöffnet, aber zu keinem nachvollziehbaren Ende gebracht werden?

IV.2.1 Selbstreflexivität oder rekursive Verweise?

Der Film evoziert Topoi, die durch ihre kulturelle Prägung in Serien von Texten über viele Jahrhunderte fest mit einem Diskurs verwachsen sind. Eine solche Verbindung von Text und Diskurs sorgt meistens – und im Falle von intradiskursiven Texten normalerweise dafür, dass der Film eine Position einnimmt und sich in den Diskurs einschaltet. A SERIOUS MAN dagegen unterhält diese Referenzen zwar, lässt sie dann aber im Sande verlaufen. Für gewöhnlich scheint es ratsam, *Cues* in einem Film, die offenbar nicht für eine kohärente Interpretation taugen weitgehend zu ignorieren. In diesem Fall jedoch sind die Hinweise offensichtlich und ihre Berücksichtigung

unumgänglich, so dass ihre *Offenheit selbst als Cue gedeutet* werden muss. Der Interpret muss sich also die Frage stellen, was diese unvollendeten Metaphern und scheinbar ziellosen Verweise bedeuten sollen. Das Verhältnis zwischen Hypo- und Hypertext muss genauer untersucht werden.

Mit Genette liesse sich formulieren, das hier die Form des *Pastiche* vorliegt, also eine Nachahmung der Hypotexte, die das satirische und das spielerische Register vermischt.⁹⁶ Zwischen Satire und Spiel findet sich das Register der Ironie.⁹⁷ Diese ist aber nicht die stabile Ironie, die von einer ablehnenden Haltung gegenüber den Hypotexten zeugt und zur Satire neigt, sondern eine instabile Form. Eher zur Seite des unernsten Spiels neigend, deuten die vielen transtextuellen Referenzen und hypertextuellen Verfahren des Films stets auf Texte, deren Positionen ausser Frage stehen (religiöse Primärtexte), aber eben unter dem unklaren Vorzeichen des *Pastiche*, in dem vieles vermengt und imitiert wird.⁹⁸ Dass dabei explizit eine eigene Position gegenüber den Hypotexten unterbleibt, ist konstitutiver Bestandteil des *Pastiche*.⁹⁹

Somit ist der Rezipient an einer Stelle angelangt, wo die Reflektionen nicht mehr nur innerhalb der Grenzen der Diegese stattfinden, sondern sich auf die Struktur des Filmes, auf dessen Argumentation und Mittel zur Bedeutungsproduktion verlagern. Der Film thematisiert also seine Struktur. Demnach liesse sich hier also *Selbstreflexivität* diagnostizieren, die Kirchmann folgendermassen definiert: "Selbstreflexiv ist ein Film, der eine oder mehrere seiner Konstituenten thematisiert."¹⁰⁰ Allerdings äussert sie sich hier nicht in Form einer der Typologien, die Kirchmann vorschlägt.¹⁰¹ Der Film verweist nicht auf seine "Filmhaftigkeit" und

⁹⁶ Genette 1993:131.

⁹⁷ Genette 1993: 46.

⁹⁸ Vgl. Dyer, Richard (2007): *Pastiche*. London: Routledge: 17.

⁹⁹ Dyer 2007: 23f.

¹⁰⁰ Kirchmann, Kay (1994): Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität – Überlegungen zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmischer Modernität. In: *Film und Kritik*, 2, 1994: 24.

¹⁰¹ Kirchmann 1994: 24ff.

Medialität. Er reflektiert eben nicht die Konstituenten, die ihn zum Film machen oder auf seine filmischen Hypotexte verweisen, ist also nicht in Kirchmanns Sinne selbstreflexiv, sondern zeigt die Elemente auf, die Verbindung zum Diskurs konstituieren – er ist *diskursiv selbstreflexiv*. Diese Elemente aber haben keinen anderen Zweck, als auf sich selbst zu verweisen. Weder stellen sie Positionen dar, noch einen Zusammenhang zwischen Film und Diskurs her, der über die reine Existenz der Verweise hinausgehen würde. So wird die selbstreflexive Strategie zum rekursiven Spiel.

Auf sich selbst verweisende Zeichenkomplexe, die anscheinend keine andere Funktion erfüllen, als einen Diskurs zu evozieren und auf sich selbst zu verweisen bilden interpretative Sackgassen, solange der Rezipient nicht gewillt ist, über den Rand des diskursiv Sagbaren hinwegzublicken. Die interpretative Endlosschleife kann lediglich als Startpunkt für Reflektionen dienen. Wer sich in dieser Schleife befindet, hat zwei Möglichkeiten: Zu resignieren und den Film als "sinnlos" abzustempeln, oder die Perspektive zu wechseln und das Problem "von oben her" zu betrachten. Die Frage, was Diskurs und Text verbindet und in welchem Verhältnis sie zueinander stehen, ist das Resultat dieser paradoxen Konstruktion. Wer dieser Frage folgt, wird sich schliesslich mit dem Diskurs selbst konfrontiert sehen. Was den Diskurs ausmacht, welchen Regeln er folgt und welche Aussagen dort überhaupt möglich sind; all dies sind relevante Grössen, auf die jene Zuschauer stossen, die sich nicht von dem Fehlen eindeutiger Bedeutung abschrecken lassen. So hebt der Film die Fragestellung durch eine logische Sackgasse auf die Metaebene.

IV.3 Das Geheimnis

Der Film ist auf der Handlungsebene von Geheimnissen und Rätseln durchdrungen, die nie aufgelöst werden. Die Lösung bleibt nicht nur dem Zuschauer verborgen, es scheint eher als gäbe es keine. An vielen Stellen sind solche Konstrukte verankert und bilden gemeinsam einen roten Faden, der sich vom kryptischen Intro bis zum offenen Ende zieht. Da der Filmanfang, wie Harmann konstatiert, tatsächlich ein äusserst privilegiertes Moment darstellt und "[...] die Bedingungen und Formen des textuell

angelegten und vermittelten Erfahrungs- und Erlebensprozesses einübt [...]", gebührt ihm auch hier eine ausführliche Analyse.¹⁰²

Zu Anfang des Films [bis 0:07:50] wird eine Geschichte präsentiert, die ein jüdisches Ehepaar in einem Shtetl, also einem Dorf oder Städtchen vorstellt. Im tiefsten Winter kommt Vevel (Allen Lewis Rickman) in die bescheidene Hütte und erzählt seiner Frau Dora (Yelena Shmulenson), er hätte den Rabbi Groshkover (Fyvush Finkel) getroffen, der ihm bei einem Unfall mit der Kutsche geholfen hätte, und ihn zum Abendessen eingeladen. Dora kennt den Rabbi und ist überzeugt, dieser sei vor einiger Zeit gestorben, ihr Mann müsse also einen Dybbuk getroffen haben. Als Groshkover dann tatsächlich das Haus betritt, lässt sich Dora nicht von ihrem Glauben abbringen und sticht ihm schliesslich ein Werkzeug in die Brust. Der Rabbi lacht erst, scheint aber dann doch ernsthaft verletzt, beginnt zu bluten und verlässt schwankend das Haus mit dem Satz "One knows when one isn't wanted" [0:07:17]. Dora bleibt überzeugt und Vevel unsicher zurück. Die Credits schliessen sich an.

Diese Geschichte leitet den Film wie ein Prolog ein, findet aber in seinem späteren Verlauf keine Erwähnung mehr. Ob Groshkover nun tatsächlich von einem Geist besessen war oder ob Dora sich des Mordes schuldig gemacht hat, bleibt ebenso ungeklärt, wie der Zusammenhang mit Larrys Geschichte. Mehrere Interpretationsvarianten sind denkbar, aber es gibt keine stichhaltigen textuellen Hinweise, die eindeutig klären, wie das Intro zu verstehen ist. Selbst im Abspann taucht die Frage noch einmal auf, indem Fyvush Finkels Rolle mit "Dybbuk?" angegeben wird. Analog dazu ist die fragwürdige Bedeutung der Geschichte des zweiten Rabbiners zu verstehen (vgl. Kapitel IV.4). Diese, von dem eigentlichen Plot des Filmes weitgehend losgelöste Einführung, steht durchaus exemplarisch für eine Reihe von geheimnisvollen und weitgehend unlösbaren Momenten des gesamten Filmes. Zusammen mit dem einleitenden Zitat "Recieve with simplicity everything that happens to you", lässt sich der Prolog tatsächlich einfacher als

¹⁰² Hartmann, Britta (2003): 'Gestatten Sie, dass ich mich vorstelle?'. In: *Montage A/V*, 2/2003: 20f.

"Bedienungsanleitung", denn als Teil der eigentlichen Geschichte verstehen. Der Rezipient wird auf die kommenden Geheimnisse und Vieldeutigkeiten vorbereitet.

Ganz ähnlich wie dort verhält es sich denn auch mit den Briefen, die die Universität erhält, und die vor Larrys Beförderung warnen [ab 0:33:00]. Der Absender könnte Sy Ableman sein, aber Judith erzählt, er hätte nur Briefe mit Respektbezeugungen geschrieben [1:30:35]. Auch die obskuren Aufzeichnungen in Arthurs Mentaculus, der als "probability map of the universe" [0:41:53] beschrieben wird, sind lediglich der Anfang einer nie zu Ende gebrachten Linie der Geschichte. Schliesslich kann die Sequenz in der Rabbi Nachtner von einem Zahnarzt erzählt [0:55:43 – 1:03:09] zu dieser Liste gerechnet werden (vgl. Kapitel IV.4). An vielen Stellen des Filmes öffnen sich also Fragen, sowohl für Larry, wie auch für den Rezipienten, der an einer eindeutigen Handlung interessiert ist.

Die Fragen, auf deren Antwort kaum ein Hinweis gegeben wird, lassen sich mit der topischen Frage des Films auf eine Linie bringen. Der einzige Hinweis, wie diese Geheimnisse zu lösen sein könnten, wird von Clives Vater (Stephen Park) gegeben. Clive, ein koreanischer Student von Larry, versucht anfangs diesen zu bestechen, um eine bessere Note zu erhalten. Larry weigert sich und nach einiger Zeit erscheint der Vater des Studenten bei Larrys Haus [ab 0:40:00]. Er bittet Larry darum die Bestechung anzunehmen, da er ihn sonst wegen Bestechlichkeit verklagen würde. Als Larry ihn auf die Widersprüchlichkeit dieses Vorhabens hinweist, antwortet Clives Vater mit den Worten "Please, accept the mystery" [0:41:13].

Ebenfalls nur so können einige der wunderbaren Zufälle im Handlungsstrang des Films erklärt werden. Sy verunfallt in der gleichen Sekunde wie Larry [0:57:07] und Larry erhält den besorgniserregenden Anruf seines Arztes Augenblicke nachdem er die Bestechung akzeptiert hat [1:37:55]. Auch die seltsamen Begebenheiten der Zahnarztgeschichte lassen eher an göttlichen Einfluss, denn an Zufall denken. Letztlich jedoch lassen sich all diese Fragen weder für Larry noch für den Zuschauer wirklich lösen oder auf eine kohärente Art in einen eindeutigen, sinnstiftenden Bedeutungszusammenhang stellen.

IV.3.1 Keine Antwort oder Schrödingers Katze?

Dem Rezipienten bleibt einzig, das Fehlen der Antworten selbst als Antwort zu verstehen. Das Fehlen von (eindeutigen) Antworten kann als Destabilisierung des Vokabulars verstanden werden. Aufgabe des Vokabulars wäre es, als Werkzeug zur Beschreibung der Phänomene zu dienen, auf die wir treffen.¹⁰³ Wenn es dazu aber nicht mehr in der Lage ist, ist es unzureichend. Eine weitere Möglichkeit, die der Film bietet, ist die Aufnahme von Unentscheidbarkeiten in das Vokabular. Larry spricht an einer Stelle von Schrödingers Katze [ab 0:14:10]. Dabei handelt es sich um ein Gedankenexperiment von Erwin Schrödinger, der damit versuchte, Teile der Kopenhagener Deutung der Quantenmechanik zu erklären:

"Man kann auch ganz burleske Fälle konstruieren. Eine Katze wird in eine Stahlkammer gesperrt, zusammen mit folgender Höllenmaschine (die man gegen den direkten Zugriff der Katze sichern muss): In einem *Geigerschen* Zählrohr befindet sich eine winzige Menge radioaktiver Substanz, so wenig, dass im Laufe einer Stunde *vielleicht* eines der Atome zerfällt, ebenso wahrscheinlich aber auch keines. Geschieht es, so spricht das Zählrohr an und betätigt über ein Relais ein Hämmerchen, das ein Kölbchen mit Blausäure zertrümmert. Hat man dieses ganze System eine Stunde lang sich selbst überlassen, so wird man sich sagen, dass die Katze noch lebt, *wenn* inzwischen kein Atom zerfallen ist. Der erste Atomzerfall hingegen würde sie vergiftet haben. Die ψ -Funktion des ganzen Systems würde das so zum Ausdruck bringen, dass in ihr die lebende und die tote Katze zu gleichen Teilen gemischt oder verschmiert sind."¹⁰⁴

Wenn man das Ergebnis dieses Gedankenexperiments mit den im Film präsentierten Geheimnissen zusammenbringt, ist also Groshkover sowohl ein Dybbuk (der wiederum untot, also wie die Katze, gleichzeitig tot und lebendig ist), wie er auch ein normaler Mensch ist; die Briefe stammen von Sy Ableman und ein anderer hat sie geschrieben; der Mentaculus enthält Wahrheiten über das Universum und ist gleichzeitig sinnlose Schmiererei; der Anruf, der eine schwere Erkrankung Larrys anzukündigen scheint, steht in direkter kausaler Verbindung mit den Annahmen der Bestechung und es ist Zufall. Diese Liste liesse sich noch lange fortsetzen. Das

¹⁰³ Rorty 1992:34.

¹⁰⁴ Schrödinger 1935 zit. nach Pietschmann, Herbert (2002): *Quantenmechanik verstehen: Eine Einführung in den Welle-Teilchen-Dualismus für Lehrer und Studierende*. Berlin, Heidelberg, New York: Springer: 79, Hervorhebungen im Original.

Vorenthalten einer Antwort kann also gleichzeitig die Antwort sein. Diese Paradoxie scheint Teil des Vokabulars des Films zu sein, was selbstverständlich im Umkehrschluss das Entstehen mehrdeutiger Bedeutungen befördert.

Wird dieses Paradox auf die diskursive Position des Films im Kontext der Frage nach Gott übertragen, so ergibt sich ein überraschend klares Bild. Gott existiert und existiert nicht. Diese Antwort muss genügen, da die Frage anders nicht gelöst werden kann. Intellektuell mag diese paradoxe Konstruktion zwar eine befriedigende Antwort sein, für den praktischen Einsatz im Diskurs aber schafft sie mehr Probleme als sie löst. Indem sie einen Widerspruch beinhaltet und sich in *der* entscheidenden Frage des Diskurses nicht festlegt, widerspricht sie den diskursiven Regeln. Um die Schlussfolgerung des Films aber dennoch gewinnbringend auf den Diskurs anwenden zu können, müssen die beiden eine Ebene höher zusammengebracht werden.

IV.3.2 Ein ernsthafter Mann / Die Aufforderung zu wissen

Die Position der Unschärfe wird von zwei weiteren Stellen des Filmes indirekt gestützt. In einem Traum hält Larry eine Vorlesung über die Heisenbergsche Unschärferelation und kommt zu dem Ergebnis "It proves, we can't ever really know what's going on" [ab 1:09:12]. Sy sitzt im Auditorium und beteuert er wüsste, nicht im Olam Ha-Ba (Nachleben), sondern in dieser Welt, wie alles zusammenhängt, da er ein "serious man" sei. Auf Larrys Frage wie er zu dieser Erkenntnis kommen könnte, empfiehlt Sy ihm Rabbi Marshak zu sehen. Schliesslich schlägt Sy den Professor mit dem Kopf gegen die riesige Tafel mit mathematischen Formeln und schreit die Worte "I seriously fucked your wife". Larry erwacht. Die zweite relevante Stelle ist das Ende des Traumes in dem Larry mit seiner Nachbarin schläft [ab 1:20:24]. Dazu hört man "Somebody to Love" von Jefferson Airplane. Plötzlich erscheint Sy über Larry, schliesst eine Tür, die wie ein Sargdeckel anmutet und sagt "Nailing it down. So important." Übersetzt bedeutet der Ausdruck ungefähr: "Es mit Sicherheit feststellen."

So wichtig.", allerdings spielt er hier sowohl auf den Ausdruck "to nail somebody" (Geschlechtsverkehr), wie auch auf das Verschliessen des Sargdeckels an.¹⁰⁵

In beiden Fällen spielt der neue Liebhaber von Larrys Frau, Sy Ableman, eine wichtige Rolle. Die Figur verfügt über einen sprechenden Namen. Er ist ein "able man", also ein befähigter Mann, jemand der in der Lage ist, etwas zustande zu bringen. Zudem erklärt er sich selbst zu einem "serious man" [1:10:46], genauso wie der Rabbi das bei seiner Beerdigung tut [1:03:11]. Er beansprucht zu wissen, wie die Welt wirklich ist und, im Falle seiner Beziehung zu Judith, wie man damit umzugehen hätte. Dennoch wirkt seine Haltung insgesamt wenig überzeugend, da er schliesslich nie den Beweis antritt, tatsächlich über diese Einsichten zu verfügen. Alleine seine Behauptung genügt, um Forderungen an den verunsicherten Larry zu stellen. An dieser offenbart sich einmal mehr die enge Beziehung, die Religion, Glaube und Macht verbindet. Mit seinen Behauptungen verschafft Sy sich eine privilegierte Position gegenüber Larry, nutzt also seinen Vorsprung an religiöser Gewissheit für recht weltliche Zwecke.

Larry, der nach der metaphysischen Sicherheit strebt genau zu wissen, versucht diesem Ziel durch seine Besuche bei den Rabbinern näher zu kommen. Um bei Marshak vorgelassen zu werden, versucht er sich selbst als "serious man" zu bezeichnen, stottert aber und bekommt einzig "I've tried to be a serious man" heraus [ab 1:21:28]. Der Titel des Films stellt eine der wichtigsten Fragen des Werks dar. Ist Larry ein "serious man"? Kann seine Suche nach Antworten, die ausschliesslich Mehrdeutigkeiten, Paradoxe und mehr Fragen und Geheimnisse ans Licht bringt als ernsthaft bezeichnet werden? Larry versucht in der Tat ein ernsthafter Mann zu sein, was für ihn aber offenbar gleichbedeutend mit dem Finden eindeutiger Antworten ist. Wer also ist der "serious man" aus dem Titel? Sy, der behauptet Antworten zu haben oder Larry, der sich ernstlich bemüht diese zu finden, aber die Mehrdeutigkeiten, die er findet, nicht als solche akzeptiert? Diese Frage ist, wie so viele, nicht eindeutig zu klären, sondern muss ebenfalls als letztlich unklärbar in Schrödingers Kiste bleiben.

¹⁰⁵ Für die Übersetzungen siehe Leo.org – To nail.

IV.4 Instabile Ironie / Mehrdeutige Metaphorik

Eine Sequenz des Filmes vermengt mehrere der hier beschriebenen Strategien. Der Effekt der dabei entsteht, kann als solcher auch für den gesamten Film konstatiert werden (vgl. Kapitel IV.5). Dabei handelt es sich um die Stelle des Films, in der Larry auf den zweiten Rabbi Nachtner (George Wyner) trifft und dieser ihm die Geschichte des Zahnarztes Sussman (Michael Tezla) erzählt. Letzterer entdeckt bei der Behandlung eines Gois hebräische Zeichen auf der Innenseite seiner Zähne: "Help Me, Save Me". Sussmans verzweifelte Suche nach Antworten bringt sein ganzes Leben durcheinander. Schliesslich fragt er Rabbi Nachtner um Rat, der ihm sagt "[...] The teeth? We don't know. A sign from HaShem? Don't know. Helping others? Couldn't hurt". Larry, der eigentlich zu Nachtner kam, weil er sich Antworten auf die eigenen metaphysischen Fragen erhoffte ("What does it all mean?"), kann mit dieser Geschichte nichts anfangen und fragt, was mit dem Zahnarzt und dem Goi danach passierte. Nachtner antwortet, Sussman hätte irgendwann aufgehört zu suchen und die Sache vergessen und "The goy? Who cares?". Die Sequenz wird mittels Rückblenden erzählt und ist unterlegt mit Jimmy Hendrix' "Machine Gun" (zur Musik vgl. Exkurs 4).

Mehrdeutigkeit soll hier bedeuten, einen Text mit Zeichen anzureichern, deren Signifikante auf mehrere Signifikate gleichzeitig deuten. Indem die so entstehenden Bedeutungsstränge divergieren, werden Widersprüche deutlich. Analog zu der oben beschriebenen eindeutigen Metaphorik (Kapitel III.3) lassen sich auch Sinnbilder denken, deren Bedeutung nicht mehr entlang paralleler Linien in *eine* Richtung weist. Ein solches Sinnbild ist nicht mehr nur "unübersetzbar", sondern eben auch nicht mehr klar verständlich. In diesem Fall fehlt die unformulierbare aber eindeutige Bedeutung, die Metaphern zu den starken Elementen diskursiver Vokabularien macht. Analog zum Prolog des Films, klingt die vorliegende Geschichte zu Anfang wie eine mystische Erzählung oder ein Gleichnis, dessen Moral am Ende deutlich werden sollte. Die geheime und versteckte Botschaft, die für Sussman bestimmt zu sein scheint, ist ein kraftvolles metaphysisches Sinnbild. Gott oder eine höhere Macht scheint zu kommunizieren. Die Suche Sussmans, der alles in seiner Macht stehende versucht, um diesem Rätsel auf die Spur und der Wahrheit näher zu kommen, ist eine

Form der religiösen Sinnsuche. Dass sie sich schliesslich verläuft und irgendwann ganz vergessen wird, enttäuscht die grossen Erwartungen, die zu Anfang geweckt werden auf ganzer Linie.

Das Rätsel bleibt nicht nur ungelöst, sondern verschwindet in der Bedeutungslosigkeit des Alltags. Dass diese Geschichte nicht als Antwort auf die grosse Sinnfrage gelten kann, die sich Larry stellt, wird im Spiel der Darsteller überdeutlich. Während der Rabbiner mit seiner Teetasse ruhig, gelassen und selbstgefällig so tut, als wäre alles gesagt, ist Larry den Tränen und der Verzweiflung nahe, da er bei seiner Suche nach einem Sinn und einer Antwort auf seine Fragen nicht weiter kommt.

Die Frage nach Gott mit der Vorhersage zu beantworten, sie werde sich im Alltag verlieren, hilft dem ernsthaft suchenden Larry ganz einfach nicht. Dem, der nicht ernsthaft *eine* Wahrheit sucht, sondern im Sinne der Ironikerin lediglich alternative Vokabulare sucht, um diese auf die Probe zu stellen, wird diese Geschichte mehr sagen. Sie unterstreicht die Indifferenz der Welt gegenüber der Wahrheit¹⁰⁶ und ist somit implizit eine Erzählung von der Kontingenz der Vokabulare: Egal ob du die Antwort findest, ob du glaubst oder nicht, das Leben geht weiter.

IV.4.1 Keine Antworten oder Selbstreflexive Ironie?

Als Sinnbild kann die Geschichte des Zahnarztes allerdings noch auf einer anderen, selbstreflexiven Ebene verstanden werden. Ihr Ende ist, wie das Ende des Films, eines, dass den jeweiligen Rezipienten (Larry bzw. den Rezipienten des Films) unbefriedigt zurück lässt. Eine eindeutige Antwort auf die Frage nach Gott ist weder vom Film noch von der Zahnarztparabel zu bekommen. Vielmehr deklarieren beide ihr Vokabular durch ihre Uneindeutigkeit als unzureichend und instabil. Die einzige Möglichkeit in beiden Werken Antworten zu entdecken ist, die Ebene zu wechseln und über die spezifische Konfiguration des Vokabulars zu reflektieren, sich also zu fragen, warum die Antworten ausbleiben müssen (vgl. Kapitel IV.2.1). Dieses Hinterfragen des Vokabulars ist jedoch genau die Eigenschaft, die konstitutiv für

¹⁰⁶ Vgl. Rorty 1992: 49.

Rortys Ironikerin ist (Vgl. Kapitel I.7). Indem diese Sequenz den Rezipienten, der anders als Larry dazu in der Lage ist, über den diskursiven Rand zu blicken, auffordert, das eigene Vokabular zu hinterfragen und so selbst, wenigstens partiell, zur Ironikerin zu werden. Die ironische Wende findet aber noch auf einer weiteren Ebene statt. Da der Film selbst so unaufgelöst wie die Geschichte des Rabbis endet, lässt die Parabel sich dergestalt deuten, dass der Film selbst an seinem unzureichenden Vokabular zweifelt. Man könnte sogar so weit gehen, den Film selbst als Ironikerin zu bezeichnen.¹⁰⁷

Diese Interpretation ist jedoch selbst alles andere als eindeutig. Der Rabbiner, der die Geschichte erzählt, scheint nicht im Mindesten von den Auswirkungen mehrdeutiger Bedeutungen und instabiler Vokabulare betroffen zu sein. Diese Unberührtheit lässt sich zwar als Legitimation seiner Macht über das Geheimnis deuten, aber auch dieser Umstand hilft denen wenig, die nach einer handfesten Antwort suchen. Wie bei der Lektüre der vielen Kritiken und Besprechungen, die sich zu dem Film im Internet finden, deutlich wurde, sind die Freiheitsgrade der Interpretation zahllos. Eine derart grosse Spannweite zwischen verschiedenen Interpretationen, die dem Film von tiefer Gläubigkeit bis Atheismus, fast jede Haltung zuschreiben, signalisiert die Vieldeutigkeit des Textes.¹⁰⁸ Die Vieldeutigkeit ist nicht nur Nebenprodukt zahlreicher verschiedener Interpreten, sondern muss selbst als Stilmittel verstanden werden. Sie ist elementarer Teil des Films und stellt eine seiner Kernaussagen zu der Frage nach Gott dar.

IV.5 Fazit: Mehrdeutigkeit, Unentscheidbarkeit und Metadiskursivität

"Mein Liebchen, wer darf sagen: Ich glaub an Gott?
Magst Priester oder Weise fragen,

¹⁰⁷ Ausführlich wird das Thema Film als Ironikerin bei Schneider, David (2011): *Introspektive Ironikerinnen*. Zürich: Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich besprochen.

¹⁰⁸ Vgl. beispielsweise die Besprechungen auf Imdb.com – A SERIOUS MAN – Reviews.

Und ihre Antwort scheint nur Spott
Über den Frager zu sein."¹⁰⁹

A SERIOUS MAN nimmt auf vielen verschiedenen Ebenen Bezug auf den religiösen Diskurs. Eine diesbezügliche Interpretation wirft allerdings auf der diskursiven Objektebene mehr Fragen auf, als sie beantwortet. Die Frage, ob es einen Gott gibt, findet hier keine eindeutige Antwort. Vielmehr verfügt der Film über ein Vokabular, das potentiell zur Beantwortung herbeigezogen werden könnte, aber durch den Einsatz metadiskursiver Textstrategien im Zustand der Instabilität gehalten wird.

Der Film reflektiert seine filmischen (Kapitel IV.1) und religiösen (Kapitel IV.2) Hypotexte implizit, indem er von instabiler Ironie geprägte Referenzen zu ihnen unterhält. Dadurch entsteht *diskursive Selbstreflexivität*. Im Gegensatz zu vielen Filmen der Postmoderne legt er, statt der eigenen "Filmhaftigkeit" die "Diskurshaftigkeit" der Frage nach Gott offen. Diese Frage ist auch das Hauptanliegen des Protagonisten und bildet den topischen roten Faden des Films. Die einzelnen Stränge dieses Fadens verlaufen sich jedoch in kafkaeskem Obskurantismus.¹¹⁰

Das Spiel mit der Ungewissheit findet eine unbestimmte Antwort bei Schrödingers Katze (Kapitel IV.3.1). Die Mehrdeutigkeiten mögen zwar keine zufriedenstellende Antwort auf der Objektebene sein, beantworten also nicht die Frage nach Gott, dennoch stellen sie eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der Thematik dar. Die Anhäufung von Geheimnissen und Rätseln deren Lösung nicht auffindbar ist, wecken Assoziationen an Gödels ersten Unvollständigkeitssatz: "Jedes hinreichend mächtige formale System ist entweder widersprüchlich oder unvollständig."¹¹¹ Wenn wir annehmen, der religiöse Diskurs und die Kultur, die diesen einschliesst, seien

¹⁰⁹ Goethe, Johann Wolfgang (1999): *Faust. Der Tragödie erster Teil* [1808]. Stuttgart: Reclam: Vers 3427ff.

¹¹⁰ Vgl. Exkurs 5: Kafka und A SERIOUS MAN.

¹¹¹ Gödel 1931 zit. nach Kamecke, Gernot (2009): Spiele mit den Worten, aber wisse, was richtig ist! Zum Problem der Evidenz in der Sprachphilosophie. In: Harasser, Karin et al. (Hg.): *Sehnsucht nach Evidenz*. Bielefeld: Transcript: 20.

"hinreichend mächtig", lässt sich mit Gödel davon ausgehen, dass es hier Sätze gibt, deren Wahrheit (in Relation zum Diskurs) sich nicht feststellen lässt. Der Film deklariert die Frage nach Gott als unentscheidbar, indem er alle Rätsel unbeantwortbar bleiben lässt. Dies, so könnte argumentiert werden, wäre ja eine definitive und intradiskursive Antwort: "Gott kann nicht erkannt werden". Jedoch halten die ironische Brechung und Destabilisierung des Vokabulars den Interpreten davon ab, selbst diese ungewisse Antwort als Gewissheit, die der Film vertritt, anzusehen.

Auch wenn einige Fragen offen bleiben mussten, so zum Beispiel die Frage, was bei dem Zusammentreffen eines metadiskursiven Vokabulars auf Seiten des Films und eines intradiskursiven Vokabulars auf Seiten des Rezipienten oder Subjekts geschieht, und wie diese Differenz sich auf Interpretation und Subjektpositionen auswirkt, so konnten doch die entscheidenden Punkte herausgearbeitet werden. Der filmwissenschaftliche Fokus hat für eine Konzentration auf die *filmischen Mittel* gesorgt. Diese konnten für die vorliegenden Beispiele isoliert, interpretiert und in Verbindung gebracht werden. Andere innerfilmische Themenkomplexe, wie die ausführliche Auseinandersetzung der Machtfrage oder der Reaktion einzelner Figuren auf die Uneindeutigkeiten müssen ebenfalls anderen überlassen werden.

Der wissenschaftliche, diskursgeleitete Interpretationsansatz, der hier verfolgt wurde, scheint bei weitem nicht der einzige zu sein, mit dem dieser Zustand erkannt werden kann. Wer dem einleitenden Satz des Filmes "Receive with simplicity everything that happens to you" folgt, wird zu einem ähnlichen Ergebnis kommen, auch wenn er wohl eher Worte wie "Verunsicherung", "Sinnlosigkeit" oder "Offenheit" verwenden würde. Indem A SERIOUS MAN dem Rezipienten konsequent Klarheit, Eindeutigkeit und somit eine Antwort verweigert, ist er gezwungen die Frage nach Gott, dem Zahnarzt gleich, im Alltag zu vergraben oder die Ebene zu wechseln. Geschieht letzteres, hinterfragt der Suchende vielleicht früher oder später sein eigenes Vokabular und wird zu Rortys Ironikerin. Diese Destabilisierung ist die Wirkung metadiskursiver Partizipation von Filmen.

V Fazit: Film und Diskursivitäten

Wie an zwei Extrembeispielen herausgearbeitet werden konnte, verfügen verschiedene Filme über sehr unterschiedliche Verbindungen zu ihren Diskursen. Zwischen der Reinform des *intradiskursiven* und *metadiskursiven* Films liegt eine Unendlichkeit feinsten Abstufungen. Nicht nur die Anzahl und Gewichtung einzelner Stilmittel und Textstrategien, sondern selbstverständlich auch der Wille des Interpreten spielen eine grosse Rolle beim Verorten von Werken auf dieser Skala.

Der Relativität von Begriffen wie Diskurs, Bedeutung und Interpretation zum Trotz, wird deutlich, dass wir es hier mit zwei sehr verschiedenen Modi von Bedeutungskonstruktionen zu tun haben. Auf der einen Seite stehen deutliche Antworten, klare Positionen und vielleicht sogar Imperative – auf der anderen Seite findet man nichts als Fragen und Mehrdeutigkeiten. Inwiefern sich daraus Imperative wie "denke Metadiskursiv!" oder "werde Ironikerin!" ableiten lassen, sei dahingestellt. Einige der hier benannten Kriterien lassen sich selbstverständlich auch auf anderen Wegen erreichen, als die, die in A SERIOUS MAN beschritten werden. Nicht der Einsatz bestimmter formaler Stilmittel und Darstellungsmethoden ist ausschlaggebend für die metadiskursive Partizipation eines Filmes, sondern das im Endeffekt entstehende Resultat. Notwendig ist das Entstehen von Mehrdeutigkeiten bezüglich wichtiger diskursiver Positionen und Instabilitäten des Vokabulars eines Textes. Selbstverständlich spielt auch der Wille des Rezipienten solche Phänomene zu erkennen eine Rolle. Die Erkenntnis, dass Vokabulare eben nicht endgültig oder eindeutig sein müssen, ist Vorbedingung für die Akzeptanz ambivalenter diskursiver Positionen von Texten. Ob der Rezipient bereits eine Ironikerin sein muss um die Ambiguitäten zu erkennen, oder ob Texte tatsächlich in der Lage sind, durch neue

oder alte inkohärente Vokabulare Menschen zu Ironikerinnen zu machen wie Rorty dies behauptet, sei dahin gestellt.¹¹²

Die Relevanz dieser Modi wächst mit der Reichweite des diskursiven Topos der untersuchten Texte. In dieser Arbeit wurde mit der Frage nach Gott vielleicht einer der potentiell wichtigsten Topoi überhaupt untersucht. Wer sich ernsthaft mit diesem Thema auseinandersetzt, kann von beiden diskursiven Partizipationsmodi profitieren. Jedoch hat ein Film nur in den seltensten Fällen die persuasive Kraft, subjektive Positionen zu verändern. Die Frage nach Gott kann, wie viele Texte, Filme, Positionen und Argumente auch eingesetzt werden, immer nur subjektiv und für sich selbst beantwortet werden – in dieser Frage lässt sich wohl keine rationale, eindeutige und für alle verbindliche Antwort finden.

Auch wenn die Unmöglichkeit, definitive und absolute Wahrheiten zu finden, wohl alle grossen Fragen betrifft, werden Filme und andere Texte sich wohl immer mit ihnen beschäftigen. Die jeweiligen subjektiven Positionen entstehen und schärfen sich oft durch die Auseinandersetzung mit eben den Zeichenkomplexen, die in Verbindung mit dem Diskurs stehen. Gewiss ist es meist einfacher, die Positionen von intradiskursiven Texten zu rekonstruieren und sich mit ihnen auseinander zu setzen, dennoch kann die Instabilität und Uneindeutigkeit metadiskursiver Beiträge die Beschäftigung mit den grossen Fragen interessanter und bisweilen aufschlussreicher werden lassen. Die wissenschaftliche und analytische Untersuchung der Metadiskursivität mag keine triviale Aufgabe sein, trotzdem kann ihre Rezeption intuitiv und lehrreich sein. Die Wechselwirkungen von Texten und (der Interpretation der) Lebenswelt stellen einen grossen Teil unserer diskursiven Positionen und unserer Vokabulare her. Damit hängen auch unsere Handlungen zu einem gewissen Teil von ihnen ab. Dieser Umstand macht die Untersuchung von Texten und Diskursen zu so viel mehr als einer akademischen Übung. Gleichgültig welche Mittel hierfür eingesetzt werden, die Erkenntnisse, die über Filme, deren Fokus auf ganz *grossen Fragen* liegt, gewonnen werden können, helfen stets beim Verständnis der Welt.

¹¹² Rorty 1992:137.

V.1 Anstoss zur analogischen Transposition

"Trotz dieser inhärenten Redundanzgefahr scheint mir Dreischritt von theoretischer Konzeption, praktischer Verifikation (an literarischen Beispielen) und analogischer Transposition (auf nicht-literarische Kulturphänomene) eine adäquate Methode kulturwissenschaftlich orientierter Literaturwissenschaft zu sein, die Literatur nicht als rein ästhetisches Phänomen, nicht als l'art pour l'art, sondern als integralen Bestandteil der Kultur verstehen."¹¹³

Viele der in dieser Arbeit unter dem Vorzeichen der Metadiskursivität beschriebenen Elemente und Eigenschaften finden sich auch jenseits von Texten in Beschreibungen postmoderner Gesellschaften und Kulturen wieder. Ohne sich auf den Kampf der Begriffe einlassen zu wollen, der sich um dieses Thema seit Jahrzehnten rankt, sollen hier lediglich einige Parallelen zwischen Gesellschaft und Kunst aufgezeigt werden. Weil eine umfassende Analyse hier nicht angebracht wäre, soll es bei einigen Denkanstößen bleiben.

Ihab Hassan nennt als Merkmale der Postmoderne unter anderem: Unbestimmtheit (beispielsweise Gödels Unvollständigkeitssatz), Ironie (und Polyvalenz) sowie der Konstruktcharakter (die eine "Entwicklung weg 'from a unique truth [...]"¹¹⁴ einschliesst).¹¹⁵ Diese Elemente finden sich ebenso in der Beschreibung der Metadiskursivität. Der Diskurs verliert seine absolute Gültigkeit, indem er ständig untergraben und relativiert wird. Einerseits scheinen diese Entwicklungen die Frage nach Gott vollständig abschaffen zu wollen, andererseits konstatiert Eco, dass Ironie die einzige Möglichkeit ist "ohne falsche Unschuld"¹¹⁶ zu sprechen. Wenn man also Eco Glauben schenkt, ist der Weg der Ironie und des Zitates der einzige, auf dem man

¹¹³ Fuss, Peter (2001): *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandel*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau: 18.

¹¹⁴ Hassan, Ihab (1988): Postmoderne Heute [1985]. In: Welsch, Wolfgang (Hg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: VCH, Acta Humaniora: 54f.

¹¹⁵ Hassan 1988.

¹¹⁶ Eco, Umberto (1988): Postmodernismus, Ironie und Vergnügen. In: Welsch, Wolfgang (Hg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: VCH, Acta Humaniora: 76.

in der Postmoderne noch über Gott oder ein anderes ernsthaftes und subjektives Thema originell sprechen kann.¹¹⁷

Ein solcher Umgang mit den grossen Fragen steht dem Tod der grossen Narrationen nahe, der nach Lyotard konstitutiv für die Postmoderne ist.¹¹⁸ Wer sich gegen eine (hegemoniale) Position in einem Diskurs stellt, nimmt an ihm teil. Der hergebrachte Weg der Kritik an einer grossen Narration ist die Gegenüberstellung mit einem neuen Vokabular und einer anderen grossen Narration. Wird jedoch anstatt (dialektische) Kritik vorzubringen lediglich das alte Vokabular destabilisiert, gibt es keinen "Kampf der Narrationen". Diese Form der Relativierung und Ironisierung scheint der wahre Tod der grossen Erzählungen zu sein, da sie so zunehmend ins Subjektive, Ungefähre, Relative und schliesslich in die Bedeutungslosigkeit abdriften.

Dieses Ende finden so manche grossen Erzählungen in postmodernen Gesellschaften. Der Kampf zwischen Kommunismus und Kapitalismus mag zwar von der Geschichte entschieden worden sein, aber heute erscheint uns der Kapitalismus eben nicht als strahlender Sieger, sondern lediglich als das Übriggebliebene. Den Kampf um religiöse Deutungshoheiten haben die westlichen Gesellschaften längst verloren. Verloren aber im Sinne von "abhanden kommen", denn die Schlachten vergangener Jahrhunderte werden nicht mehr geführt. Die Suche nach Gott wird kaum mehr ernsthaft und noch seltener öffentlich betrieben. Auch wenn hin und wieder der Versuch unternommen wird politisches Kapital aus der Frage nach Gott zu schlagen oder Machtfragen mit ihr zu entscheiden, verliert sie doch, wie alle grossen Narrationen zunehmend an Schlagkraft.

In jedem dieser Sinne kann A SERIOUS MAN nicht nur als Zusammenfassung und Kommentar, sondern gleichsam als Grabschrift eines Diskurses verstanden werden. Ironie, Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit – kurz Metadiskursivität – scheint in unseren Zeiten die einzig angebrachte Reaktion auf grosse Erzählungen zu sein.

¹¹⁷ Eco 1988.

¹¹⁸ Zu Lyotards Beschreibung der Postmoderne vgl. Lyotard 1994.

V.2 Ausblick und noch mehr Fragen

Wie bisher gezeigt werden konnte, weist A SERIOUS MAN zahlreiche Eigenschaften, Stilmittel und andere Charakteristika auf, die ihn auf den Diskurs als Ganzen verweisen lassen, mit deren Hilfe er also *metadiskursiv* spricht. Allerdings ist die Auflistung metadiskursiver Momente in dieser Arbeit nicht erschöpfend. Viele weitere solcher Momente sind denkbar und finden auch in anderen Filmen Verwendung. Besonders im Kontext des postmodernen Films, finden sich zahlreiche Elemente, denen eine metadiskursive Wirkung zugeschrieben werden kann. Dies gilt vor allem im Bezug auf weit verbreitete Formen wie Selbstreferentialität, Pastiche und Ironie. Dies gilt besonders, wenn die Filmgeschichte als Referenzsystem verwendet wird. So kann die häufig untersuchte Selbstreflexivität selbst zu einer Ausprägung metadiskursiver Beschäftigung werden. Die Mittel, die ein Film einsetzen kann, um metadiskursiv zu wirken, sind so zahllos, wie die Diskurse auf die Bezug genommen werden kann. Eine systematische Untersuchung solcher Elemente wäre mit Sicherheit eine grosse Aufgabe, deren Gewinn in einem besseren Verständnis der Kultur bestünde.

Nach ausgiebiger Beschäftigung mit dem Thema der Metadiskursivität ist es offensichtlich, dass dieser Modus diskursiver Partizipation mit nichten auf Filme beschränkt gedacht werden muss. Zahlreiche andere Medien können, wenn auch durch andere Mittel, den gleichen Weg beschreiten. Welche Kriterien in bildender Kunst, Literatur oder Musik angelegt werden müssten, um dieses Phänomen auch dort zu finden und zu beschreiben, muss anderen überlassen werden. Im Sinne eines allgemeinen kulturwissenschaftlichen Interesses liesse sich so beispielsweise herausfinden, ob der relative Anteil metadiskursiver Werke an der gesamten Kulturproduktion postmoderner Gesellschaften tatsächlich in nennenswertem Masse steigt. Eine historischen oder interkulturelle Analyse würde die Frage klären, ob und inwiefern diese Form diskursiver Partizipation mit dem Phänomen der Postmoderne verbunden ist. Auch eine eingehende Untersuchung des Themas aus Richtung der Philosophie oder Sozialwissenschaften könnte interessante Ergebnisse zu Tage fördern. So wäre beispielsweise die Psychologie in der Lage die Frage der Reaktion des Subjekts schliessen, die hier offen gelassen werden musste. In diesem Sinne liesse

sich auch eine interdisziplinäre Untersuchung der Macht oder des Machtverlusts anschliessen.

Auch wenn das Konzept der Metadiskursivität in anderen Disziplinen und aus anderen Perspektiven anders genannt und beschrieben werden mag, so ist es dennoch meine Überzeugung, es hier mit einem der grossen Themen unserer Zeit zu tun zu haben. Die Auseinandersetzung mit den hier beschriebenen Themen und Begriffen wird mich noch lange beschäftigen. Die Frage nach dem grossen Sinn dieser Beschäftigung wird bleiben. *I have no choice but to receive with simplicity and accept the mystery.*

Appendix

Exkurs 1: Ein gescheiterter Versuch metadiskursiven Sprechens.

Es lässt sich beispielsweise die Beschäftigung der UNESCO mit dem Begriff der Rasse von 1950 als Kritik am Referenzsystem der lange üblichen Praktik der Rassenforschung (im Sinne wertender Definitionen von Rasse entlang nationaler, linguistischer oder religiöser Grenzen) lesen. Sie hatte das Ziel, das Konzept der Rasse als physiologische Kategorie, nicht aber als Rechtfertigung für Ungleichbehandlung zu etablieren. Da die 1950 veröffentlichte Erklärung nicht in ausreichendem Masse die wissenschaftlichen Standpunkte von Biologen und Anthropologen, sondern vor allem die von Soziologen berücksichtigte, musste bereits 1951 eine Neufassung veröffentlicht werden. Wegen ähnlicher Probleme erschienen später zwei weitere Versionen (1964 und 1967), die auf weitere Befindlichkeiten Rücksicht nahmen.¹¹⁹

Hier wird deutlich, dass die explizite Kritik an einem diskursiven Referenzsystem (dem Rassendiskurs bis 1950) nicht umhin kommt, ein anderes an seine Stelle zu setzen (Anthropologische Erkenntnisse der geringen Unterschiede zwischen Rassen) oder seine Inkohärenz mit einem übergeordneten Diskurs (dem Naturwissenschaftlichen) nachzuweisen. Inkonsistenzen bezüglich der eigenen diskursiven Regeln und Ansprüche (Rassenforschung als Naturwissenschaft) aufzuzeigen ist die einzige Möglichkeit, über einen Diskurs zu sprechen, ohne das Mass eines anderen anzulegen. Doch eine solche Auseinandersetzung fällt in den Bereich des intradiskursiven Sprechens.

¹¹⁹ UNESCO (1969): *Four statements on the race question*. Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation..

Exkurs 2: Stereotype in BRONENOSIC POTEMKIN (UdSSR, 1925, R: S. Eisenstein)

Wie häufig konstatiert wurde, sind die Massen der eigentliche Held des Films.¹²⁰ Der Umstand, dass grosse Teile der Rollen nach Stereotypen besetzt wurden, lässt sich ideal mit seinem Vokabular auf einen Nenner bringen: seine affirmative Positionierung zum Diskurs des Sozialismus, beziehungsweise der Russischen Revolution.¹²¹ Die schematisch dargestellten Prototypen, seien es die Arbeitergesichter in der Masse, die schwache Frau, deren Kind auf der Treppe von Odessa stirbt oder die harten, maschinenhaften Züge der Soldaten, zeigen weder Menschen noch Figuren, sondern Protagonisten des Klassenkampfes und damit diskursive Positionen.

Die hier verwendeten Stereotype sind so sehr mit spezifischen Elementen des Diskurses verbunden, dass sie im Sinne der dialektischen Montage als deren Platzhalter fungieren können. Der Film zeigt auf höchst intradiskursive Weise den siegreichen Kampf der eigenen Position. Die revolutionären Massen kämpfen für die "gute und richtige" Position und zeigen schliesslich den Erfolg im diskursiven Kampf, indem sie die rote Fahne hissen. Was der Rezipient hier sieht ist vielleicht weniger den Kampf von Matrosen und Arbeitern gegen die Unterdrückung durch zaristische Truppen, sondern vielmehr das Aufeinanderprallen diskursiver Vokabulare. Welches das "richtige" Vokabular zur Beschreibung und Rechtfertigung der Geschichte ist, daran lässt der Film keinen Zweifel.

Exkurs 3: Religiöse Metaphorik

Ein hervorragendes Beispiel für Metaphorik im Kontext der Religion ist das "Agnus Dei" oder Lamm Gottes, das als Sinnbild für Jesus Christus steht. Bereits in der Bibel

¹²⁰ Brill, Lesley (2006): *Crowds, Power, and Transformation in Cinema*. Detroit: Wayne State University Press: 24.

¹²¹ Zur Typage bei PANZERKREUZER POTEMKIN vgl. Gazetas, Aristides (2000): *An Introduction to World Cinema* [1930]. Jefferson: McFarland & Company: 61f.

findet sich das Bild, das Jesus mit dem rituellen Opferlamm gleichsetzt und seinen Tod "für unsere Sünden" vorwegnimmt.¹²²

Das Bild eines "Porculus Dei", also ein "Ferkel Gottes" würde nicht funktionieren oder gar als Beleidigung verstanden werden. Obgleich ein Ferkel und ein Lamm in etwa den gleichen Grad der Unschuld ausstrahlen, so ist doch das junge Schwein mit unguenen Assoziationen verbunden. Von dem Verbot für Juden (und auch Muslime) Schwein zu essen, da sie als unrein gelten, bis hin zu der geläufigen Verwendung des Tiernames als Beleidigung konnotiert das Ferkel nichts, was der Gleichsetzung mit Gottes Sohn angemessen wäre. Würde es dennoch verwendet werden, liesse sich so ein Sinnbild schaffen, das je nach Kontext und Rezipientenvokabular eine Bedeutungsvielfalt von Beleidigung bis Poesie schaffen könnte.

So zeigt sich deutlich, dass Sinnbilder über grosse Stimmigkeit verfügen müssen, um nicht nur richtig verstanden zu werden, sondern gleichzeitig auch die richtigen, "unaussprechlichen" Assoziationen wecken müssen, um transtextuell etabliert zu werden. Nur einer ausreichend starken und suggestiven Metaphorik wird es gelingen, sich so sehr in einer Serie von Texten festzusetzen, dass sie selbst Teil des diskursiven Regelwerks wird. Dann wächst die Metapher über sich selbst hinaus und wird vom Mittel zur Vermittlung von Inhalten selbst zum Inhalt. Sie wird zum Stereotyp.

Exkurs 4: Musik und Nostalgie in A SERIOUS MAN

Die im Film verwendete Musik kann ebenfalls als Anhaltspunkt für eine Strategie der Destabilisierung verstanden werden. Die Musik besteht, abgesehen von Carter Burwells Soundtrack, fast ausschliesslich aus Liedern, die repräsentativ für die Gegenkultur der späten 1960er Jahre der USA sind. Von Jefferson Airplane bis Jimi Hendrix stellt die Musik einen Verweis auf die bewegte Zeit der Jugendbewegungen dar. Allerdings führt diese Fährte nicht sonderlich weit. Denn von Hippies und Revolutionären ist in A SERIOUS MAN nichts zu sehen und in dem Millieu von Rabbis,

¹²² Beispielsweise Joh 1:29: "Am folgenden Tag sieht Johannes Jesus auf sich zukommen und spricht: Siehe, das Lamm Gottes, das die Sünde der Welt hinwegnimmt!"

Physikprofessor und Zahnarzt wirkt die Musik etwas deplaziert. Einzig mit Larrys Sohn, der auf seinem Miniatur-Radio den immer wieder im Film auftauchenden Song "Somebody to Love" von Jefferson Airplane hört, kann diese Musik eine intradiegetische Legitimation finden.

Die Verwendung der populären Musik der späten 60er entfaltet im Bezug auf Larry und seine Probleme eine andere Wirkung. Diese Zeit, an politischen und kulturellen Umwälzungen reich, geht vollkommen an dem spiessbürgerlichen Professor vorbei, nicht aber ohne seine Geschichte mit einigen Ungereimtheiten anzureichern. Auch wenn die Handlung des Films auf 1967 datiert ist (laut dem Kalender des Rabbiners bei [0:45:56]) bekommt Larry vom Columbia Record Club, das Album Abraxas von Santana zugeschickt, das erst 1969 erscheint. Larry wirkt, als verstünde er überhaupt nicht worum es geht, bis ihm der Mann am Telefon erklärt, er hätte dem Kauf zugestimmt, indem er nichts getan hätte (dazu vgl. Kapitel IV.5 Fazit). Der alte und weise Rabbiner Marshak, der Danny einen Rat für sein Leben nach der Bar Mitzvah geben soll, zitiert die Zeile von Jefferson Airplane "When all the *joy* within you dies" als "When all the *hope* within you dies" [ab 1:31:48]. Danny bekommt sein tragbares Radio, die Namen der Mitglieder von Jefferson Airplane und den Rat "Be a good boy."

Diese kleinen Fehler, die unbedeutend scheinen mögen, aber denjenigen, die sich intensiv mit der Musik dieser Jahre auseinander gesetzt haben, sofort auffallen müssen, sind erste Hinweise auf die Widersprüche, die sich zwischen der Welt von A SERIOUS Man und der Gegenkultur der Zeit auftun. Sie sind historische Ungenauigkeiten, wie sie sich ein Film, der sich ernsthaft mit einem Topos (in diesem Fall die Musikgeschichte der späten 60er) auseinandersetzt, nicht leisten würde. Vielmehr wird so zwar auf die diegetische Zeit verwiesen, die für die zentralen Fragen des Films eigentlich keine Rolle spielt, aber auch diese Verweise sind von einer starken Instabilität geprägt.

Ebenso ohne tiefere und stabile Bedeutung ist die Verwendung des Hendrix-Liedes in der Zahnarztsequenz. Zwar passt sich der Schnitt dem Rythmus an und die akustischen Allusionen an Krieg und Schmerzen unterstreichen die Verwirrung und

metaphysische Agonie des Suchenden, aber anderweitig hat Hendrix Thematisierung von Krieg und Gewalt im Kontext von Vietnam-Krieg und Woodstock nichts mit der textuellen Welt der Geschichte oder der Lebenswelt von Zahnarzt, Rabbi oder Professor etwas zu tun.

Dennoch haben vor allem die ersten Zeilen von "Somebody to Love" eine besondere Bedeutung für den Film. "When the truth is found to be lies / And all the joy within you dies / Don't you want somebody to love [...]". Larrys Leben zerfällt und er findet heraus, dass das, was er über seine Familie zu wissen glaubte, nicht wahr ist. Dieser Umstand lässt ihn noch mehr Dinge in seinem Leben hinterfragen und er hofft schliesslich eine Antwort in der Religion zu finden. Diese bleibt ihm aber verwehrt und, obwohl er selbst nie explizit die Existenz Gottes hinterfragt, so zweifelt er doch an die Relevanz Gottes für sein Leben, wie sich beispielsweise aus den Fragen an Rabbi Nachtner ableiten lässt. Gleichzeitig führt er ein freudloses Leben, in dem er gequält von Problem zu Problem hastet. Beide vom Lied gestellten Vorbedingungen sind also erfüllt. Seine Sehnsucht nach Liebe und Zuneigung projiziert er auf seine Nachbarin Mrs. Samsky (vgl. Kapitel IV.2). Allerdings findet diese Sehnsucht nur im Traum ihre Erfüllung [ab 1:20:24]. Somit ist das Lied (oder wenigstens die erste Strophe) eine hervorragende Beschreibung von Larrys Situation.

Der Einsatz der für die US-Amerikanischen späten 60er Jahre so typischen Musik kann allerdings noch unter einem anderen Licht betrachtet werden. Zusammen mit dem permanenten Marihuana-Konsum des Sohnes und der Nachbarin, sowie dem allgemeinen Dekor des Films (vor allem Kleidung und Autos), liesse sich das diagnostizieren, was Jameson "Nostalgia" nennt. Anstelle einer Reproduktion der tatsächlichen 60er Jahre im Mittleren Westen der USA, steht ein "pastiche of the stereotypical past".¹²³ Dieses Verfahren könnte als weiteres destabilisierendes Element gewertet werden. Allerdings scheint dies hier eher nicht angebracht, da sich die stereotypen Elemente, abgesehen von den genannten, in überschaubaren Grenzen halten. Der exzessive Gebrauch solcher Zeichen kann eher nicht konstatiert werden.

¹²³ Jameson, Fredric (2001): *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* [1984]. London: Verso: 21.

Exkurs 5: Kafka und A SERIOUS MAN

Wie in Kafkas *Process*, in dem Josef K. verhaftet wird "ohne dass er etwas Böses getan hätte" geschehen Dinge mit Larry ohne sein Zutun.¹²⁴ Larry erhält beispielsweise Schallplatten vom Columbia Record Club, ohne diese je bestellt zu haben. Als er sich weigert sie zu bezahlen, wird ihm mitgeteilt, er hätte die Bedingungen akzeptiert, weil er nichts getan hätte [ab 0:52:27]. Auch sein Streben nach einer Besprechung mit Rabbi Marshak erinnert an Kafkas Türhüterparabel.¹²⁵ Allen Bemühungen zum Trotz und obwohl er laut dem ersten Rabbiner das Recht hätte Marshak zu sehen, wird es ihm nie gelingen. Kafkas Werken ähnlich, bleibt eine klare Antwort, warum der Protagonist die Grausamkeiten ertragen muss, aus. Während K. jedoch die Antworten im Recht sucht, forscht Larry nach Gott. Beide bleiben in ihrem Streben erfolglos. Der Rezipient bleibt nachhaltig verunsichert zurück.

Während Kafka diese Wirkung durch Mittel schafft, über die sich Generationen von Wissenschaftlern und Interpreten streiten, liegt der Fall bei den Coen-Brüdern klarer. Durch das systematische Aufgreifen und ironisieren diskursiv etablierter Elemente schafft der Film sein eigenes, instabiles Vokabular. Die Mehrdeutigkeiten, die dabei entstehen, lassen es bei genauer Betrachtung nicht zu, den Film auf der Objektebene des Diskurses im Sinne einer bestimmten Position zu interpretieren. Erst, wenn der Rezipient nicht mehr die Frage nach Gott stellt, sondern sich fragt, mit welchen Mitteln diese Frage gestellt und eine Antwort gesucht werden kann, entsteht aus den einzelnen Puzzelstücken ein Ganzes – eine Position über dem Diskurs. Dieser Zustand ist der, der in dieser Arbeit bereits als *Metadiskursivität* bezeichnet wurde (vgl. Einleitung: Formen diskursiver Partizipation).

¹²⁴ Kafka, Franz (2007): *Der Process* [1925]. Frankfurt a. M.: Fischer: 9.

¹²⁵ Kafka 2007: 225ff.

Bibliographie

- Albert, Georg (2008): Die Konstruktion des Subjekts in Philosophie und Diskurslinguistik. In: Warnke, Ingo E.; Spitzmüller, Jürgen (Hg.): *Methoden der Diskurslinguistik*. Berlin, New York: De Gruyter. 151 – 182.
- Alexander, Tamar (2003): Love and Death in a Contemporary Dybbuk-Story: Personal Narrative and Female Voice. In: Goldish, Matt (Hg.): *Spirit Possession in Judaism*. Detroit: Wayne State University Press. 307 – 345.
- Ansky, S. (2001): The Dybbuk or Between Two Worlds [1914]. In: Neugroschel, Joachim (übers. & Hg.): *The Dybbuk and the Yiddish Imagination: A Haunted Reader*. Syracuse: Syracuse University Press. 3 – 52.
- Barthes, Roland (2000): Der Tod des Autors [1968]. In: Jannidis, Fotis (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Ditzingen: Reclam. 185 – 193.
- Booth, Wayne (1974): *A Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press.
- Behler, Ernst (1996): Ironie / Humor. In: Riklefs, Ulfert (Hg.): *Fischer Lexikon Literatur*. Bd. 2. Frankfurt a. M.: Fischer, 810 – 841.
- Bordwell, David (1985): *Narration in Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David; Thompson, Kristin (1997): *Filmart: An Introduction*. New York: Mc-Graw-Hill.
- Brill, Lesley (2006): *Crowds, Power, and Transformation in Cinema*. Detroit: Wayne State University Press.
- Czermak, Gerhard (2006): *2000 Jahre Christen gegen Juden*. Forschungsgruppe Weltanschauungen in Deutschland. Verfügbar unter: http://fowid.de/fileadmin/textarchiv/Czermak_Gerhard/2000_Jahre_Christen_vs_Juden_TA2000_8.pdf [3.1.2012].
- Cohen, Rabbi Norman M. (2011): A Serious Man. In: *Journal of Religion and Film*, Vol. 15, No. 2. Verfügbar unter: <http://www.unomaha.edu/jrf/Vol15no2/CohenSeriousMan.html> [27.12.2011].
- Dinzelbacher, Peter (1981): *Vision und Visionsliteratur im Mittelalter*. Stuttgart: Anton Hersemann.

- Dinzeltbacher, Peter (1989): *Mittelalterliche Visionsliteratur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Dyer, Richard (2007): *Pastiche*. London: Routledge.
- Dyke, Carl (2002): Learning from The Life of Brian. In: Aichele, G.; Walsh, R. (Hg.): *Screening Scripture. Intertextual Connections Between Scripture and Film*. Harrisburg: Trinity Press International. 229 – 250.
- Eco, Umberto (1988): Postmodernismus, Ironie und Vergnügen. In: Welsch, Wolfgang (Hg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: VCH, Acta Humaniora. 75 – 78.
- Eco, Umberto (1995): *Die Grenzen der Interpretation* [1992]. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Eder, Jens (Hg.) (2002): *Oberflächenrausch: Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*. Münster: Lit.
- Emmerich, Anna Katharina (1833): *Das bittere Leiden unseres Herrn Jesu Christi*. Sulzbach: In Kommission der K E von der Seidel'schen Buchhandlung. Zu finden unter <http://books.google.ch/books?id=jSM7AAAAcAAJ&dq=das%20bittere%20leiden&pg=PP7#v=onepage&q=das%20bittere%20leiden&f=false> [23.11.2011].
- Foucault, Michel (1991): *Die Ordnung des Diskurses* [1970]. Frankfurt a. M.: Fischer (Tb.).
- Foucault, Michel (1981): *Archäologie des Wissens* [1969]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch.
- Foucault, Michel (2001): Subjekt und Macht. In: ders.: *Schriften in vier Bänden*, Band 4. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 255 – 279.
- Frampton, Daniel (2006): *Filmosophy*. London / New York: Wallflower.
- Fuss, Peter (2001): *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandel*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- Gazetas, Aristides (2000): *An Introduction to World Cinema* [1930]. Jefferson: McFarland & Company.
- Geertz, Clifford (1987): *Dichte Beschreibung* [1973]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Genette, Gérard (1993): *Palimpseste* [1982]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Genette, Gérard (1998): *Die Erzählung* [1994]. München: Wilhelm Fink.
- Goethe, Johann Wolfgang (1999): *Faust. Der Tragödie erster Teil* [1808]. Stuttgart: Reclam.
- Goldish, Matt (Hg.) (2003): *Spirit Possession in Judaism*. Detroit: Wayne State University Press.
- Gödel, Kurt (1931): Über formal unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica und verwandter Systeme. In: *Monatshefte für Mathematik und Physik* 38 (1931). 172 – 198.
- Hartmann, Britta (2003): 'Gestatten Sie, dass ich mich vorstelle?'. In: *Montage A/V*, 2/2003. 19 – 38.
- Hassan, Ihab (1988): Postmoderne Heute [1985]. In: Welsch, Wolfgang (Hg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Weinheim: VCH, Acta Humaniora. 47 – 56.
- Hoffmann, Christian R. (2010): Introduction. In: ders. (Hg.): *Narrative Revisited: Telling a Story in the Age of New Media*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins. 1 – 18.
- Jameson, Fredric (2001): *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* [1984]. London: Verso.
- Janney, Richard W. (2010): Film discourse cohesion. In: Hoffmann, Christian R. (Hg.): *Narrative Revisited*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins. 245 – 267.
- Kafka, Franz (2007): *Der Process* [1925]. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Kamecke, Gernot (2009): Spiele mit den Worten, aber wisse, was richtig ist! Zum Problem der Evidenz in der Sprachphilosophie. In: Harasser, Karin et al. (Hg.): *Sehnsucht nach Evidenz*. Bielefeld: Transcript. 11 – 26.
- Kirchmann, Kay (1994): Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität – Überlegungen zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmischer Modernität. In: *Film und Kritik*, 2, 1994. 23 – 37.
- Lange, Bernd-Peter (2008): *Medienwettbewerb, Konzentration und Gesellschaft*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Langkau, Thomas (2007): *Filmstar Jesus Christus*. Berlin: Lit.

- Lyotard, Jean-Francois (1994): *Das Postmoderne Wissen* [1982]. Wien: Passagen Verlag.
- McKinney, Devin (2000): Violence: The Strong and the Weak. In: Price, Stephen (Hg.): *Screening Violence*. London: Athlone Press. 99 – 109.
- Meier, Stefan (2008): Von der Sichtbarkeit im Diskurs – Zur Methode diskursanalytischer Untersuchung multimodaler Kommunikation. In: Warnke, Ingo H.; Spitzmüller, Jürgen (Hg.): *Methoden der Diskurslinguistik*. Berlin, New York: Walter de Gruyter. 263 – 286.
- *Metzler Literatur Lexikon* (1990): Schweikle, G.; Schweikle I. (Hg.). Stuttgart: Metzler.
- Münsterberg, Hugo (1996): *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie* [1916]. Hg. & Übers.: Jörg Schweinitz. Wien: Synema.
- Musil, Robert (1983): Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films [1925]. In: ders. *Gesammelte Werke*, Bd. 2. Reinbek: Rowohlt. 1137 – 1154.
- Noonan, Peggy (2003): 'It Is as It Was'. In: Wallstreet Journal, 17.12.2003. Verfügbar unter: <http://online.wsj.com/article/SB122451994054350485.html> [10.11.2011].
- Pertsch, Dietmar (1992): *Jüdische Lebenswelten in Spielfilmen und Fernsehspielen*. Tübingen: Niemeyer.
- Pietschmann, Herbert (2002): *Quantenmechanik verstehen: Eine Einführung in den Welle-Teilchen-Dualismus für Lehrer und Studierende*. Berlin, Heidelberg, New York: Springer.
- Prochazka, Stefan (2010): Muslimisches Leben zwischen festen Riten und freier Andacht. In: Bsteh, Peter; Proksch, Brigitte (Hg.): *Spiritualität im Gespräch der Religionen II*. Wien / Berlin: Lit. 89 – 100.
- Rorty, Richard (1992): *Kontingenz, Ironie und Solidarität* [1989]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch.
- Sarasin, Philipp (1996): Subjekte, Diskurse, Körper. In: Hardtwig, Wolfgang und Wehler, Hans-Ulrich (Hg.). *Kulturgeschichte Heute*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 131-164.
- Sarasin, Philipp (2005): *Michel Foucault zur Einführung*. Hamburg: Junius.

- Schrage, Dominik (1999): Was ist ein Diskurs? In: Bublitz, H. et al. (Hg.): *Das Wuchern der Diskurse*. Frankfurt a. M.: Campus. 63 – 74.
- Schneider, David (2008): *Vom Monolith zum Netz*. Zürich: Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich. (Seminararbeit am Seminar für Filmwissenschaft im Seminar: "Zitat, Allusion, Pastiche" HS08).
- Schneider, David (2010): *Geschichte beleben*. Zürich : Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich. (Forschungsarbeit am Seminar für Filmwissenschaft im Forschungsseminar: "Rome – Geschichte in serieller Form" HS09).
- Schneider, David (2011): *Introspektive Ironikerinnen*. Zürich: Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich. (Forschungsarbeit am Seminar für Filmwissenschaft im Forschungsseminar: "Mythen und Stile der Moderne im Kino der Weimarer Republik" HS10).
- Schweinitz, Jörg (2006): *Film und Stereotyp*. Berlin: Akademie.
- Sicker, Martin (2007): *An Introduction to Judaic Thought and Rabbinic Literature*. Westport: Praeger.
- Spitzmüller, Jürgen (2010): Wege zum Diskurs. Methodische und methodologische Überlegungen zur diskurslinguistischen Praxis. In: Lipczuk, Ryszard et al. (Hg.): *Stettiner Beiträge zur Sprachwissenschaft, Bd. 3: Diskurslinguistik – Systemlinguistik*. Hamburg: Dr. Kovac. 53 – 74.
- Stegmann, Julia (2007): *"Rechte" im Film – Filme gegen rechts?*. Zürich: Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich (Lizenziatsarbeit).
- Steinke, Anthrin (2007): *Aspekte postmodernen Erzählens im amerikanischen Film der Gegenwart*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- Storey, John (1996): *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*. Athens, Georgia: University of Georgia Press.
- Tseng, Chiaoi; Bateman, John A. (2010): Chain and choice in filmic narrative, An analysis of multimodal narrative construction in *The Fountain*. In: Hoffmann, Christian R. (Hg.): *Narrative Revisited*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins. 213 – 244.
- UNESCO (1969): *Four statements on the race question*. Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organisation.

- Warnke, Ingo (Hg.) (2007): *Diskurslinguistik nach Foucault. Theorie und Gegenstände*. Berlin: De Gruyter.
- Warnke, Ingo; Spitzmüller, Jürgen (Hg.) (2008): *Methoden der Diskurslinguistik. Sprachwissenschaftliche Zugänge zur transtextuellen Ebene*. Berlin: De Gruyter.
- Warnke, Ingo; Spitzmüller, Jürgen (2010): *Diskurslinguistik: Eine Einführung in Theorien und Methoden der transtextuellen Sprachanalyse*. Berlin: De Gruyter.
- Wengeler, Martin (2008): "Ausländer dürfen nicht Sündenböcke sein" – Diskurslinguistische Methodik präsentiert am Beispiel zweier Zeitungstexte. In: Warnke, Ingo H.; Spitzmüller, Jürgen (Hg.): *Methoden der Diskurslinguistik*. Berlin, New York: Walter de Gruyter. 207 – 236.
- Zima, Peter (2001): *Moderne / Postmoderne*. Tübingen / Basel: A. Francke.

Religiöse Primärtexte

An manchen Stellen dieser Arbeit war die Bearbeitung einiger religiöser Primärtexte notwendig. Hierfür wurde auf die Seite www.bibleserver.com zurückgegriffen, wobei die Schlachter 2000 Übersetzung als Referenz verwendet wird. Die entsprechenden Stellen sind mit den üblichen Notationen gekennzeichnet (beispielsweise Mt 13:55 für Matthäus Kapitel 13, Vers 55.). Dieser Version sind auch die Stellen entnommen, die als Teil des jüdischen Tanach von den Christen als Altes Testament übernommen wurden (Beispielsweise das Buch Hiob).

An wenigen Stellen finden sich auch Zitate aus dem Koran als Referenz in dieser Arbeit. Diese sind der unten angegebenen Übersetzung nach Ludwig Ullmann entnommen. Die Notation (beispielsweise 4. Sure:158) gibt zuerst die Nummer der Sure und anschliessend den Vers des referenzierten Abschnittes an.

- *Die Bibel* – <http://www.bibleserver.com>
- *Der Koran* – Nach der Übertragung von Ludwig Ullmann neu bearbeitet und erläutert von L. W. Winter. München: Goldmann.

Internetquellen

- Imdb.com – A Serious Man: <http://www.imdb.com/title/tt1019452/> (22.12.2011).
- Imdb.com – A Serious Man – Reviews: <http://www.imdb.com/title/tt1019452/reviews> (22.12.2011).
- Leo.org – To Nail: <http://dict.leo.org/ende?lp=ende&lang=de&searchLoc=0&cmpType=relaxed§Hdr=on&spellToler=&search=to+nail> (am 21.12.2011).
- Vatican.va – Anna Katharina Emmerich: http://www.vatican.va/news_services/liturgy/saints/ns_lit_doc_20041003_emmerick_ge.html (22.12.2011)
- Vatican.va – Predigt zur Seligsprechung: http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/homilies/2004/documents/hf_jp-ii_hom_20041003_beatifications_ge.html (22.12.2011)

Bildquellen

- Abbildung 1 (A) Screenshot THE PASSION OF THE CHRIST.
- Abbildung 1 (B) Ausschnitt http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Christ_Pantokrator,_Cathedral_of_Cefal%C3%B9,_Sicily.jpg
- Abbildung 1 (C) http://en.wikipedia.org/wiki/File:Thorvaldsen_Christus.jpg
- Abbildung 1 (D) Ausschnitt <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Brasil.RioDeJaneiro.Corcovado.jpg>
- Abbildung 1 (E) <http://photos1.blogger.com/blogger/1871/2060/1600/Jesus%20film%20camera%20graphic%20cross.jpg>
- Abbildung 2 (A) Screenshot THE PASSION OF THE CHRIST.
- Abbildung 2 (B) Ausschnitt http://en.wikipedia.org/wiki/File:Joseph_Albert_Oberammergauer_Passionspiel_Kreuzigung.jpg

- Abbildung 2 (C) http://en.wikipedia.org/wiki/File:Cristo_crucificado.jpg
- Abbildung 3 (A) Screenshot THE PASSION OF THE CHRIST.
- Abbildung 3 (B) Screenshot LIFE OF BRIAN.

Filmographie

- AMERICAN HISTORY X. USA, 1998, R: Tony Kaye.
- BRONENOSEC POTEMKIN. UdSSR, 1925, R: Sergei Eisenstein.
- C'ERA UNA VOLTA IL WEST. I / USA, 1968, R: Sergio Leone.
- KUHLE WAMPE ODER: WEM GEHÖRT DIE WELT?. D, 1932, R: Slatan Dudow.
- LIFE OF BRIAN. UK, 1979, R: Terry Jones.
- OLYMPIA: FEST DER VÖLKER. D, 1938, R: Leni Riefenstahl.
- THE PASSION OF THE CHRIST. USA, 2004, R: Mel Gibson.
- A SERIOUS MAN. USA / UK / F, 2009, R: Ethan & Joel Coen.

Danksagungen

Diese Arbeit wäre ohne einige Menschen in meinem Leben nicht zustande gekommen, weshalb hier der Platz gefunden werden muss ihnen zu danken. Diesen Menschen ist meine Arbeit gewidmet. Da es im Absoluten keine Abstufungen gibt, finden sie sich in alphabetischer Reihenfolge:

Mein guter Freund **Tillmann Hoffer** hat mich seit vielen Jahren als intellektueller Sparringspartner und inspirierender Geist begleitet. In unzähligen Stunden der Auseinandersetzung haben wir fast alles konstatiert, analysiert, ironisiert und nicht zuletzt beklagt. Ihm verdanke ich viel von meinem Verständnis der Kultur und der Welt.

Mein Onkel **Harald Schneider** hat mich bei sich aufgenommen und mir mein jetziges Leben mit Rat und Tat überhaupt ermöglicht. Dank seiner Geduld und Grosszügigkeit hatte ich alle Möglichkeiten, die man sich wünschen kann. Ich führe mein Leben mit den besten Absichten und in der Hoffnung alle Erwartungen zu erfüllen, die er an mich hat.

Meine Frau **Franziska Wandrey** ist das Zentrum meines Lebens. In Ermangelung der Fähigkeit alles aufzuzählen, was sie für mich getan hat, danke ich ihr hier für ihre Dienste als Lektorin, die Motivationsarbeit und die Geduld und Unterstützung. Ohne sie wäre ich nicht hier.

Dave Schneider