Dynamiken der Vermittlung
Koblenzer Studien zur Germanistik

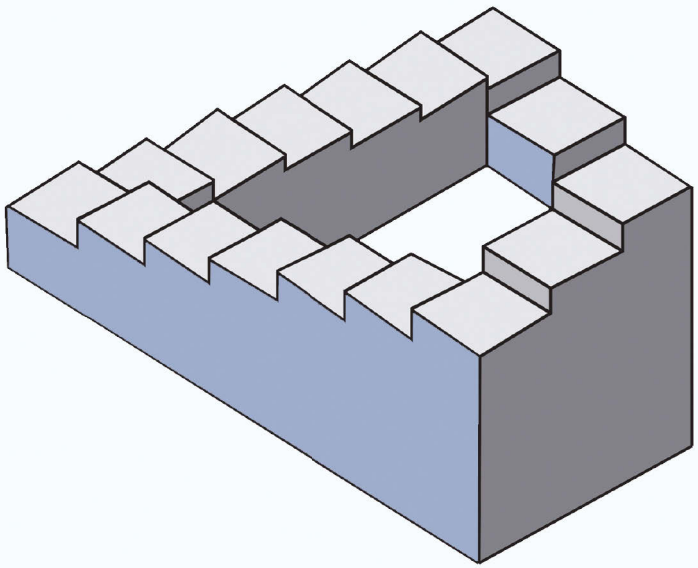
Band 2

KSzG

Helmut Schmiedt

Ordnungswidrigkeiten

Aus dem Kuriositätenkabinett der Literatur- und Filmgeschichte



Tectum

Helmut Schmiedt

Ordnungswidrigkeiten

Dynamiken der Vermittlung:
Koblenzer Studien zur Germanistik
Band 2

Helmut Schmiedt

Ordnungswidrigkeiten

Aus dem Kuriositätenkabinett der Literatur- und Filmgeschichte

Herausgegeben von Prof. Dr. Uta Schaffers,
apl. Prof. Dr. Hajo Diekmannshenke,
Prof. Dr. Wolf-Andreas Liebert,
Prof. Dr. Eva L. Wyss, apl. Prof. Dr. Helga Arend,
Prof. Dr. Stefan Neuhaus, Prof. Dr. Helmut Schmiedt

Tectum Verlag

Helmut Schmiedt

Ordnungswidrigkeiten.
Aus dem Kuriositätenkabinett der Literatur- und Filmgeschichte

Dynamiken der Vermittlung: Koblenzer Studien zur Germanistik; Band 2
Herausgegeben von Prof. Dr. Uta Schaffers,
apl. Prof. Dr. Hajo Diekmannshenke, Prof. Dr. Wolf-Andreas Liebert,
Prof. Dr. Eva L. Wyss, apl. Prof. Dr. Helga Arend,
Prof. Dr. Stefan Neuhaus, Prof. Dr. Helmut Schmiedt

© Tectum Verlag Marburg, 2015

ISBN 978-3-8288-6293-7
(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Buch
unter der ISBN 978-3-8288-3608-2 im Tectum Verlag erschienen.)

Umschlagabbildung: Fotolia.com | Flixelpix
Umschlaggestaltung: Norman Rinkenberger | Tectum Verlag

Besuchen Sie uns im Internet
www.tectum-verlag.de
www.facebook.com/tectum.verlag

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind
im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

Inhalt

Vorbemerkung **7**

1 Einleitung **9**

2 Merkwürdigkeiten **17**

2.1 Reduktionen 17

2.2 Ausschweifungen 20

2.3 Auferstehungen und andere Überraschungen 25

2.4 Der Täter als Ermittler 30

2.5 Locked-Room-Mystery 32

2.6 Das Finale 35

2.7 Kulturbetrieb 40

3 Falsche Wörter **51**

3.1 Die Macht der falschen Kleinigkeit 51

3.2 Werthers Frack 54

3.3 Kara Ben Nemsis Mund 58

3.4 Thomas Manns Beethoven 61

4 Falsche Fakten **67**

4.1 Irreales 67

4.2 Terminprobleme 70

4.3 Anachronismus als Konzept 73

4.4 Das Handy in Literatur und Film 76

4.5 Die hohe Kunst des Rechnens 80

5 Schlechte Zeiten **85**

5.1 Zur Chronologie der Ereignisse 85
5.2 Gustchens Schwangerschaft..... 89
6 Handlungsinterne Unstimmigkeiten..... 95
6.1 Verwirrungen in der Antike 95
6.2 Anschlussfehler und andere Widrigkeiten..... 99
6.3 Lebensschicksale..... 104
7 Der totale Zusammenbruch..... 113
7.1 Citizen Kane..... 113
7.2 The Green Mile..... 116
7.3 Body Double/ Der Tod kommt zweimal 119
7.4 Halloween - Die Nacht des Grauens 123
7.5 Die Glocke schlägt nicht 126
8 Schluss 131
Literaturverzeichnis 137
Personen- und Werkregister 143

Vorbemerkung

Dieses Buch befasst sich mit Erscheinungen in der Literatur- und Filmgeschichte, die bisher nur selten genauere Beachtung gefunden haben. Die vorgestellten Beispiele habe ich, was den literarischen Bereich betrifft, zum kleinen Teil den im Literaturverzeichnis genannten Arbeiten entnommen, insbesondere dem populärwissenschaftlichen Buch von Hanns Braun; aber auch die Untersuchungen von Bernd W. Seiler und John Sutherland bieten reichhaltiges Material. Viele andere Beispiele verdanken sich eigenen Beobachtungen, etliche auch Hinweisen von Kolleginnen und Kollegen, denen an dieser Stelle noch einmal für ihre Hilfe gedankt sei. Bei einer Reihe von Überlegungen und an einigen Stellen auch in Formulierungen greife ich auf eigene Publikationen zum Thema zurück, die ebenfalls im Literaturverzeichnis ausgewiesen sind.

1 Einleitung

Über Wesen, Wert und Wirkung der Kunst ist seit jeher intensiv nachgedacht und manchmal heftig gestritten worden. Wie kann man sie definieren und charakterisieren? Wie und warum entsteht und existiert sie? Was geht mit denjenigen vor, die sich mit ihr beschäftigen? Einigkeit im Hinblick auf solche Probleme gibt es kaum. Wenn man in den endlosen Diskussionen überhaupt einen halbwegs gemeinsam vertretenen Gedanken entdeckt, dann gilt er noch am ehesten einer pauschalen These zur Grundlage des Verhältnisses zwischen den Erzeugnissen der Kunst und der Welt, die sie umgibt. Demnach reagiert die Kunst zwar immer irgendwie auf die außerkünstlerische empirische Wirklichkeit, bildet sie aber nicht ab im Sinne eines 1 : 1-Verhältnisses, sondern konstituiert so etwas wie eine eigene Welt; strittig ist bereits wieder, ob dies ein erfreulicher oder ein unerfreulicher Befund ist. Schon Aristoteles, von dem sich viele unserer bis heute gültigen Weisheiten ableiten, hat in seiner Poetik angemerkt, dass man zwischen der Tätigkeit eines Geschichtswissenschaftlers und der eines Dichters sorgfältig unterscheiden müsse, und im Laufe der Jahrhunderte gab es mit Hilfe von Begriffen wie Nachahmung, Mimesis, Realismus, Natur, Wahrheit, Wahrscheinlichkeit, Widerspiegelung, symbolische Ordnung usw. zahllose Bemühungen, die heikle Beziehung im Grundsätzlichen wie auch im Blick auf einzelne Kunstsparten adäquat zu erfassen. Man kann dabei nicht nur mit deren Gegenständen selbst, sondern auch mit den Bedürfnissen ihres Publikums argumentieren; nach einem Wort, das dem Filmregisseur Alfred Hitchcock zugeschrieben wird, geht eine Frau, die den Tag mit hausfraulichen Verrichtungen zugebracht hat, nicht abends ins Kino, um auf der Leinwand stundenlang einer Frau bei deren hausfraulichen Verrichtungen zuzusehen.

Im Einzelfall ist das komplizierte Verhältnis zwischen einem künstlerischen Werk und der Realität immer auch abhängig von epochen- und gattungsspezifischen Vorgaben, und das gilt ohne Rücksicht darauf, ob wir uns in Gefilden der sogenannten Hochkultur oder der Unterhaltungsindustrie bewegen. Die Geschichte der Literatur verzeichnet Epochen wie

die Weimarer Klassik, in denen man auf die größtmögliche Autonomie der Kunst gesetzt hat, und solche wie den deutschen Naturalismus, der es in seiner radikalen Ausprägung ausdrücklich bedauerte, dass die Kunst nicht ganz uneingeschränkt die aktuelle gesellschaftliche Realität reproduzieren könne. Unter diesen Vorzeichen wird beispielsweise in Goethes Schauspiel *Iphigenie auf Tauris* in Versen gesprochen, in *Die Familie Selicke* von Arno Holz und Johannes Schlaf dagegen umgangssprachlich und im Berliner Dialekt.

Von elementarer Bedeutung für die Reflexion über realistische Elemente in Kunstwerken sind zudem stets die ungeschriebenen und geschriebenen Regeln, an denen sich die einzelnen Sparten und Gattungen der Kunst orientieren. Dass man beim Erzählen einer komplizierten Geschichte mehreren Personen mit großer Zuverlässigkeit tief ins Herz blicken kann, ist eine Erfahrung, die wir in unserem Leben kaum je machen, den Erzählern von Romanen jedoch bereitwillig zugestehen. Dass ein Zimmer höchstens drei Wände besitzt, erscheint uns bei einem Theaterbesuch aus naheliegenden Gründen nicht nur unanstößig, sondern sogar wünschenswert, während es uns nicht nur in unserem Alltag, sondern auch in den allermeisten Spielfilmen irritieren würde; sofern wir uns jedoch dem Text eines Theaterstücks nicht über die Betrachtung einer Inszenierung nähern, sondern ihn lesen, ist dieses Problem in der Regel völlig irrelevant. Dass Personen überwiegend singend miteinander kommunizieren, akzeptieren und erwarten wir, sofern wir uns einem Stück des Musiktheaters widmen, während es uns höchst absonderlich erschiene, falls es im Sprechtheater geschähe, von unserem Alltagsleben ganz zu schweigen. Wenn in einem Roman, der die gesellschaftlichen Lebensverhältnisse des 19. Jahrhunderts schildert, plötzlich Tiere sprechen würden, gerieten wir in große Verwirrung; wenn dasselbe in der Fantasyliteratur, in Märchen und Fabeln geschieht, tritt dieser Effekt dagegen keineswegs ein, und bei Märchen – nicht aber bei Fabeln – halten wir es sogar für selbstverständlich, dass Tiere sich in Menschen verwandeln und auch das Umgekehrte geschieht. Tauchte allerdings in einem Märchen etwa eine Frau mit einer Schwangerschaft auf, die anderthalb Jahre dauert, würde das irritieren, denn diese Form des Verstoßes gegen Naturgesetze ist im Märchen nicht vorgesehen, obwohl sie geringfügiger ausfiele als die des Wechsels zwischen Tier und Mensch. Wir wissen, dass das menschliche Leben in der Realität keineswegs nur aus einer Aneinanderreihung sexueller Aktivitäten besteht, aber es gibt eine ungeheure Vielzahl von Texten und Filmen, in denen Menschen nichts anderes tun, als sexuell aktiv zu sein, und dieses Verhalten wird von den Lesern und Zuschauern sogar er-

wartet. Wir wissen ebenfalls und freuen uns darüber, dass die gesellschaftliche Realität nicht primär aus einer Ansammlung von Verbrechen besteht, wären aber enttäuscht, wenn sie das auch in Kriminalfilmen, -romanen, Thrillern und dergleichen nicht täte. All diese Regularien haben wir, sobald unser Interesse an den betreffenden Sparten geweckt ist, nach kurzer Zeit verinnerlicht; sie erscheinen uns dann ganz selbstverständlich, und wir denken nicht im Einzelfall darüber nach, ob und wie weit wir uns gerade wieder von den Gegebenheiten des Alltagslebens entfernen.

Solche Gesetzmäßigkeiten sind natürlich nichts Starres und Unveränderliches, sondern unterliegen dem historischen Wandel, in dem sich verschiedene Wirkkräfte entfalten. Wer sich einen konventionellen Kinofilm aus den 1930er-Jahren anschaut, in dem ein verliebtes junges Paar agiert, kann nicht damit rechnen, auch nur eine einzige Szene mit explizit sexuellen Handlungen zu Gesicht zu bekommen; bei derselben Personenkonstellation in einem um mehrere Jahrzehnte jüngeren Film ist das völlig anders, denn die Maßstäbe des Geschmacks und der Empfindung von Scham haben sich deutlich verschoben und als Folge davon gattungsspezifische Verfahrensweisen. Auch der Aspekt der Originalität und des künstlerischen Fortschritts kommt hier ins Spiel: Innovative Kunst entsteht oft dann, wenn konventionelle Gattungsgrenzen nicht mehr als gültig anerkannt werden. Wer ein deutschsprachiges Drama aus dem frühen 18. Jahrhundert liest, trifft die handelnden Figuren durchgängig an ein und demselben Ort an; in einem etwas jüngeren Stück dagegen bewegen sie sich meistens von einem Raum zum anderen, denn die aus der griechischen Antike übernommene Fixierung auf die drei Einheiten von Ort, Zeit und Handlung hat sich inzwischen aufgelöst. Ebenso kommt es vor, dass die Grenzen zwischen verschiedenen Gattungen radikal überschritten werden: Franz Kafkas *Die Verwandlung* präsentiert gleich zu Beginn einen zum Käfer mutierten Menschen, tut dies aber nicht etwa in einem Märchen oder einer Sage, sondern in einer Erzählung, die viele Elemente einer sozialkritischen Milieustudie aufzuweisen scheint.

Kurz und gut: Es ist eine Banalität, dass uns in künstlerischen Hervorbringungen aller Art die Wirklichkeit nicht so begegnet, wie sie das in unserem Alltag tut, und dass der Grad und die Form der Abweichung von Werk zu Werk, von Epoche zu Epoche, von Gattung zu Gattung unterschiedlich ausfallen. Daneben gibt es aber auch – und damit kommen wir zum Zentrum dieser Untersuchung – kleine, sonderbare, oft nur bei großer Aufmerksamkeit bemerkbare Abweichungen von der empirischen Wirklich-

keit, die durch die jeweiligen grundsätzlichen Vorgaben nicht legitimiert sind. Sie kommen gewissermaßen auf leisen Sohlen daher, machen nicht viel Aufhebens von sich und bringen dennoch einiges durcheinander. Beispielsweise ist der Verfasser eines historischen Dramas gewiss nicht verpflichtet, geschichtliche Fakten so detailliert, authentisch und zuverlässig wie ein verantwortungsbewusster Historiker zu vermitteln; aber wenn er es ersichtlich versucht und dennoch zwischendurch Soldaten in Uniformen und mit Waffen auftauchen lässt, die es einerseits zur Zeit der Handlung nicht gab, die andererseits dem ersten Eindruck nach aber – anders als Kafkas wunderlicher Käfer – keinerlei konstitutive ästhetische Funktion gewinnen, dann entsteht etwas, das mit dem gerade skizzierten Verständnis der gattungsspezifischen Regularien nicht zu fassen ist. Dasselbe gilt, wenn ein Roman eine Geschichte vermittelt, die nach der herkömmlichen Logik in sich schlüssig wirkt, aber nach jeweils verlässlich erscheinenden Informationen des Erzählers mal fünf, mal sechs Tage dauert, oder wenn – um eines unserer späteren Untersuchungsobjekte vorwegzunehmen – eine Romanfigur sich Gegenstände in die Taschen ihrer Kleidung steckt, obwohl vorher zu lesen war, dass sie aus nachvollziehbaren Gründen nackt ist. In Spielfilmen finden sich die sogenannten Anschlussfehler: Eine Person wechselt das Zimmer, geht zu diesem Zweck durch eine Tür und erreicht ihr Ziel mit einer anderen Frisur oder Kleidung als der vorherigen.

Bei derartigen Verstößen gegen das Realitätsprinzip handelt es sich um Dinge jenseits der Grenzen dessen, was die epochen-, gattungs- und werkspezifische Plausibilität naheliegend erscheinen lässt, aber – indem sie eben beiläufig, wie nebenbei auftauchen – auch nicht um solche, die sichtbar den Stempel der Innovation tragen. Es fällt freilich schwer, sie theoretisch genau zu fixieren und immer ganz exakt von den andersartigen abzugrenzen; wir begnügen uns zunächst einmal mit der Feststellung, dass hier ästhetische Ordnungswidrigkeiten im Sinne eines Kuriosums vorliegen, die dem ersten Eindruck nach durch Unaufmerksamkeiten und Irrtümer ihrer jeweiligen Produzenten entstehen.

Wie oft treten solche Fälle auf? Der eine oder andere Leser dieses Textes wird möglicherweise der Überzeugung sein, es gebe sie nur selten; aber dieses Urteil ist falsch, denn die nähere Prüfung zeigt, dass die Literatur- und zumal die Filmgeschichte voll ist von derartigen Erscheinungen: Immer wieder stimmt etwas nicht mit der Chronologie der Ereignisse oder ihrer korrekten Zuordnung zum historischen Hintergrund, immer wieder sagen und tun Figuren Dinge, die sie ihren Fähigkeiten und ihrem Wissen

nach eigentlich gar nicht sagen und tun können, immer wieder geschieht in bewegten Bildern etwas, das in Widerspruch zu vorherigen Bildern steht – und das alles, ohne dass es unmittelbar im Dienst eines übergeordneten Konzepts stünde, wie das etwa jene Verwandlung von Menschen in Tiere tut, die wir aus den einschlägigen Genres ebenso kennen und akzeptieren wie aus Kafkas origineller Erzählung. Allgemein bekannt sind am ehesten die filmischen Anschlussfehler: Wenn ein neuer Film ins Kino kommt und auch nur halbwegs größeres Interesse auf sich zieht, kann man wenige Tage später im Internet nachlesen, welche Fehler und Widersprüche darin zu entdecken sind, und auch die Historie des internationalen Films ist in dieser Hinsicht mittlerweile intensiv aufgearbeitet worden.

Die spontane Überzeugung, derartige Kuriosa spielten in der Literatur keine größere Rolle, entsteht natürlich nicht zufällig: Das Interesse der Leser ist auf alles Mögliche gerichtet, nur nicht darauf, solche Absonderlichkeiten ausfindig zu machen. Man liest, einer altehrwürdigen Theorie zufolge, zur Unterhaltung oder um sich zu belehren; man entwickelt eine Vorliebe für diese oder jene Art von Literatur und für diese oder jene Elemente innerhalb literarischer Werke. Die Spannbreite der entsprechenden Präferenzen mag beträchtlich sein, aber kaum jemand liest, um einen Autor bei den beschriebenen Verstößen gegen die Alltagslogik zu ertappen, und da sie in der Regel nicht aufdringlich hervortreten, bleiben sie dann eben auch unbemerkt. Die Literaturwissenschaft, die sonst nicht immer auf denselben Pfaden wandelt wie die Mehrheit der Literaturleser, teilt dieses Desinteresse. Sie hält solche Ordnungswidrigkeiten, von wenigen besonderen Fällen abgesehen, für ein peripheres Phänomen, falls sie sie denn ihrerseits überhaupt entdeckt. Hinter dieser Haltung steht letztlich die schlichte Überzeugung, jeder Mensch mache Fehler, und wenn die Fehler, die Schriftstellern – oder auch Filmkünstlern – unterlaufen, derart nebensächlich wirken und den Kern ihrer Werke nicht betreffen, dann erübrige es sich, sie genauer zu inspizieren. Auch innerhalb der Literatur selbst findet sich eine solche Sichtweise: Der Ich-Erzähler in Julian Barnes' Roman *Flauberts Papagei* (1984) argumentiert ähnlich, als er im Kapitel *Emma Bovarys Augen* darauf zu sprechen kommt, dass die Titelfigur in Flauberts berühmtem Roman die Augenfarbe wechselt. Wer über einen sehr emphatischen Kunstbegriff verfügt, wird es vielleicht sogar für ärgerlich und banausenhaft halten, dass man bei bedeutenden künstlerischen Werken über falsche Uniformen und fehlende Taschen reflektieren soll. Zu dieser Einschätzung passt die Reaktion derjenigen Filmfreunde, die sich auf die Suche nach Anschlussfehlern in alten und neuen Filmen begeben und damit erst einmal neugieriger ver-