

Michael Braun

Die Lorbeeren des Caesar. Was die Philosophie in dem neuen Film *Hail, Caesar!* (2016) der Coen-Brüder verloren hat

für Anja, once again

Film-Philosophie im Film: das ist manchmal so, als ob man in einem dunklen Raum eine schwarze Katze sucht, deren Existenz man sich nicht sicher sein kann. Den Coen-Brüdern gelingt es, solche Denkwortchen in ihre Filme zu schmuggeln, ohne dabei das Vergnügen beim Anschauen zu mindern. Und wie das geht: durch ein kapriolenhaftes Erzählen, das den Film selbst zum heiklen Helden macht, der lustig an sich selber leidet. In „Hail, Caesar!“ (2016) kann man das mit großem Genuß am plotless plot, am Genre-Looping und an einem berühmten Echtzeit-Philosophen verfolgen, den es nach Hollywood verschlagen hat.



Das Kino war immer schon des Kinos liebstes Kind. Hier konnte sich der Film ausgiebig selbst bespiegeln, seine Ängste als Träume ausstellen und seine Fiktionen als Wirklichkeit tarnen. In den selbstreflexiven Filmen kommt das Kino zu sich selbst. Der Film

zeigt, wie gut er über sich nachdenken kann.¹ So wird der Doppelcharakter des Wortes ‚Kino‘ belichtet: Was wir auf der Leinwand sehen, ist etwas anderes als das, was in einem Bündnis von Geld und Geist an den Drehorten, in den Studios und beim Schnitt entsteht. In den Filmen über Filme, über Regisseure, Drehbuchautoren und Filmschauspieler kommen beide Seiten, Kunst und Kommerz, zusammen, freilich nicht unbedingt glücklich.

Der komödiantische Aspekt dieser Autoportraitierung des Films ist oft mit einem melodramatischen verschwistert. Wenn der Hauptakteur des (fiktiven) Films *The Purple Rose of Cairo* in Woody Allens (realem) Film *The Purple Rose of Cairo* (1985) aus der Leinwand ins Publikum klettert, weil er sich in seine treueste Zuschauerin verliebt hat, fallen die Zuschauer im Film in Ohnmacht und die Filmleute verlieren die Contenance, während die realen Zuschauer solche Späße inzwischen längst gewohnt sind. Sie lachen einfach mit, und das auch deswegen, weil der Regisseur in Allens Fall so klug ist, den liebesflüchtigen Akteur rasch wieder in die Fiktion zurückkehren zu lassen. Zuviel Pathos macht die Liebe unglaubwürdig, und außerdem gilt nach Niklas Luhmann, dass, auch wenn man sich liebt, die Arbeit weitergehen muss. *The show must go on.*

Nun trumpfen auch die Coen-Brüder im autoreflexiven Film auf. Das ist nichts Neues. Schon ihre Filme *No Country for Old Men* (2007) und *True Grit* (2010) haben virtuos mit der Möglichkeit und Unmöglichkeit, einen Western nach dem Western zu drehen, gespielt. Es sind Filme mit viel Witz und wenig Gewalt, Tarantino light, das, was die Amerikaner „loopy“ nennen, durchgeknallte Filme. Die Coens verstehen ihre Zugehörigkeit zum Independent Kino auch so, dass für sie jeder ihrer Filme unabhängig von den anderen Filmen ist:

I just see it as moving from one story to story. There's no development, except that you can try to do something a little dif-

¹ Vgl. aus der vielfältigen Literatur Horst Schäfer: *Film im Film. Selbstporträts der Traumfabrik*. Frankfurt a.M. 1985; Ernst Karpf, Doron Kiesel, Karsten Visarius (Hrsg.): *Im Spiegelkabinett der Illusionen. Filme über sich selbst*. Marburg 1996; Christopher Ames: *Movies About the Movies. Hollywood Reflected*. Lexington 1997; Robert Stam: *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York 1992; Dominique Blüher: *Le cinéma dans le cinéma. Film(s) dans le film et mise en abyme*. Villeneuve 1998.

ferent each time, different at least from what you did previous to it so you keep the exercise interesting to yourself.²

Ihr neuer Film, der am 3. Februar 2016 mit dem Beifall der Kritik,³ wenn auch nicht als Blockbuster („nur“ 11,4 Millionen Dollar spielte der Film am ersten Tag ein), in die amerikanischen Kinos kam und die Berlinale am 11. Februar eröffnet hat, heißt *Hail, Caesar!* Der Film versetzt uns ins Hollywood der 1950er Jahre, eine filmhistorisch und filmwirtschaftlich heikle Schwellenzeit. Das Studiosystem hatte, auch angesichts des Aufschwungs des Heimfernsehens, an Geltung verloren, Traditionsgenres wie Western und Musical schienen ausgeschöpft, die Dominanz der großen Produktionsfirmen schwand. Gerade deswegen entstanden denkwürdige Filme, auf die die Coen-Brüder Bezug nehmen, das Musical *Singin' in the Rain* (1952) von Gene Kelly, das den Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm zeigt, und *Ben Hur* (1959), der teuerste und aufwendigste Monumentalfilm aller Zeiten, der wie der Film im Film der Coen-Brüder im Untertitel „A Tale of the Christ“ heißt. Auch in *Hail, Caesar!* geht es ja darum, dass ein Sandalenfilm gedreht wird, der zugleich ein Jesus-Film ist: ein Gipfeltreffen der säkularen mit der religiösen Weltgeschichte.

Plotless plot

Fontane hat einmal über seinen letzten Roman *Der Stechlin* gesagt, da passiere nicht viel, außer dass ein Alter sterbe und zwei Junge heiraten würden. Dieses ewige „Stirb und werde“ wird in Ethan und

² Joel Coen im Interview mit Andrew Pulver (2001). In: William Rodney Allen (Hrsg.): *The Coen Brothers. Interviews*. Jackson 2006, S. 156.

³ Z.B. Kenneth Turan in *Los Angeles Times*, 4.2.2016: „a deft movie business comedy“; Manohla Dargis in *The New York Times*, 4.2.2016: „a typically sly, off-center comedy, once again set against the machinery of the motion-picture business“; Ann Hornaday schreibt in der *Washington Post*, 5.2.2016: „This big box of creamy bonbons is a rapturous love letter: a loopy, affectionately jaundiced portrait of Hollywood's Golden Age at precisely the moment that it was beginning to tarnish“. Am 3.2.2016 urteilt Andrew Pulver in *The Guardian*: „Coen bros hit peak star-cameo in superb sister film to Barton Fink“. – Einige Verständnishilfen zum Film verdanke ich meinen Studenten Tyler John Gahrs und Thomas Peter Schulz (Washington University of St. Louis).

Joel Coens Film auf den Kopf gestellt. Niemand stirbt. Nur ein Schauspieler verschwindet, taucht wieder auf und spielt die Rolle seines Lebens. Die schwangere Wasserballetteuse findet einen Mann und Vater für ihr Kind. Und der Produzent, ein tiefgläubiger Mensch, dem bei der fast täglichen Beichte nur einfällt, dass er wider seinen Vorsatz ein paar Zigaretten geraucht hat, hat am Ende seine Filme im Kasten.

Kern des Geschehens ist die Verfilmung eines Monumentaldramas über die Begegnung eines römischen Zenturios mit Jesus Christus. Die Verwicklungen, die dabei entstehen, sind eigentlich nie unlösbar, weil sie stets eine Kette heiterer Lösungen nach sich ziehen. Sie beginnen mit einer Entführung aus dem Serail, ein Thema, das anders als bei dem Kidnapping-*Neo Noir*-Film *Fargo* (1996) vom Tragischen ins Opernhafte gewendet und damit entmelodramatisiert wird.

Der Darsteller des Zenturio, Baird Whitlock (George Clooney⁴), wird beim Dreh einer Orgie unter Drogen gesetzt und in voller Kostümierung vom Set entführt. Eddie Mannix (Josh Brolin) ist gefordert. Er ist Produzent und Studioboss und arbeitet zudem als *Fixer* – wie sein reales Vorbild gleichen Namens bei der Filmproduktions- und -verleihgesellschaft Metro-Goldwyn-Mayer. Ein Fixer ist jemand, der alle Hände voll zu tun hat, um den guten Ruf seiner Crew zu wahren. Mannix hat vor allem zwei lästige Klatschkolumnistinnen am Hals, für die ein entführter Star ein gefundenes Fressen wäre.

Doch mit der Entführung wird Mannix erpressbar. 100.000 Dollar *in cash* soll er den Kidnappern, einem kryptokommunistischen Club scheinotter Film-Dichter, der sich den Namen „The Future“ gegeben hat, für die Auslieferung seines Stars zahlen. Zeitweiligen Ersatz findet Mannix in dem *Singing Cowboy*-Star Hobie Doyle, der den Handstand im Sattel perfekt beherrscht, aber die einfachsten Dialoge nicht hinbekommt. Trotzdem gelingt es Hobie durch einen Zufall, den Unterschlupf der Entführer auszumachen und den Star seinem Produzenten zurückzubringen. Der holt ihn zunächst mit ein paar saftigen Ohrfeigen (nicht die ersten, die Clooney auf der Leinwand bekommt) auf den Boden der Studiotatsachen zurück. Dann

⁴ George Clooney hat schon in anderen Filmen der Coens wenig schmeichelhafte Rollen gespielt, in *O' Brother, Where Art Thou?* (2000) und *Intolerable Cruelty* (2003).

schickt er ihn ans Set zurück. Auge in Auge mit dem Jesus-Darsteller erlebt Whitlock am Ende eine Sternstunde seiner Laufbahn. Aber keiner sieht, warum! Denn der Reverse-Shot auf das Gesicht von „Jesus“, dem gegenüber der Zenturio gar nicht weiß, wie er dreinschauen soll, wird verweigert. Die Kamera bleibt im *Close-up* auf dem Gesicht des Feldherren hängen, der am Ende, vom Anblick Jesus bekehrt, die Rede seines Lebens hält.

Übrigens wird auch das ironisch vom Regisseur kommentiert: „Squint against the grandeur“. Man kann das doppelt verstehen: Es heißt, gegen die Würde anzublinzeln, die der Schauspieler und der Film in den 1950er Jahren eingebüßt haben. Oder im Angesicht der von Jesus ausstrahlenden Würde zu blinzeln. Diese Ambivalenz ist vielleicht ein Schlüssel zu der Botschaft dieses Films, sofern er denn eine andere als eine ironische hat.⁵

Der Geld-Koffer verschwindet übrigens, wie es sich für einen anständigen MacGuffin gehört, im Ozean. Die „fünfte Kolonne“ mit den kommunistischen Entführern ist ausgefahren, auf einem Boot. Ein russisches U-Boot taucht auf, der Kapitän holt einen aus der Gruppe an Bord. Es ist – ausgerechnet – der Matrosen-Schauspieler, der zuvor am Set einer *sailor comedy* mit akrobatischen Einlagen brilliert hat. Als ihm der Koffer zugeworfen wird, ihm aber sein Lieblingshund zuspringt, lässt er das Geld sausen.

Ein Plot also ohne Höhe- und Wendepunkt, ohne Aufbau von *Suspense* (wir wissen sehr früh, wer Whitlock entführt hat) und „Spannungshalter“ (Anja Kindling), ohne *final twist*. „There's no lesson to be learned, no catharsis. It's not even tragic: it's pathetic, ridiculous even“.⁶ Am Ende ist fast alles wieder so, wie es am Anfang war. „The story begins, the story ends“, kommentiert der Erzähler aus dem allwissenden *Off*.

⁵ Die Verweigerung einer Lösung und das nicht-ergebnisorientierte Erzählen mache die Coen-Filme postmodern, argumentiert Jeffrey Adams: *The Cinema of the Coen Brothers. Hard-boiled Entertainment*. London und New York 2015, S. 196.

⁶ Joel Coen, zit. nach: Clark Buckner: *Apropos of Nothing. Deconstruction, Psychoanalysis, and the Coen Brothers*. New York 2004, S. 1.

Genre-Looping

Der eigentliche Held des Films ist das klassische Studio, das in der erzählten Geschichte seine beste Zeit schon hinter sich hat. Lustlos hängen die Komparsen herum, wartend auf etwas, das nicht kommen mag. Rasch wechseln die Sets, die der Produzent auf die Suche nach Ersatz für seinen Film ohne Helden abschreitet: Wasserballett, Matrosenkneipe, palästinensische Wüste. Der Fokus hat sich verschoben. Nicht der adrette Matrosenturner im Musical ist der Star, sondern der feiste Wirt, der ihm die Hürden aufbaut. Die schwangere Königin des Wasserballetts (Scarlett Johansson) bricht zickig ihre Szene ab, weil sie das Badekostüm kneift. Und zwei Nebenschauspieler am römischen Set haben offenbar genug Zeit, um Clooney K.O.-Tropfen in den Kelch zu mischen.

Auch der Westernheld Hobie ist ein einseitig Begabter, dem eine ausgiebige Sprechtherapie nicht schaden würde; die Coens lassen uns Zeit, die Fettnäpfchen zu zählen, in die Hobie tritt, als ihn der genervte Regisseur Laurence Laurentz auffordert, in seinem *drawing room drama* mit dem kitschigen Titel *Merrily we dance* den simplen Satz „Would that it were so simple“ aufzusagen. Hobie kriegt das beim besten Willen nicht hin. Er hampelt und strampelt sich durch, imitiert unbewusst die Gestik des Regisseurs, spricht dessen Namen falsch aus – und schaut einfach dumm aus der Wäsche. Aber ist Hobie wirklich so ein kompletter Idiot? Bei der geschnittenen Szene im Film, die wir später hören, sagt er dann, was der mit den vielen Wechseln von Set zu Set vielleicht überforderte Zuschauer denken mag: „It's complicated.“

Die einzige Person, der das verrückte Showbusiness offenbar nichts anhaben kann, ist die Reinemachfrau. Unbekümmert um den im römischen Waffenrock herumlaufenden Clooney staubsaugt sie das Haus der Entführer. Sauber muss das Set ja sein, komme, wer wolle.

Schaulauf der Theorie

Es lohnt sich, die Chemie des Films auf ihre Ingredienzien zu testen. Wie kommen die Bilder im Bild zustande, was bewirken die Filme im Film? Eine explosive Mischung sicher nicht. Aber eine Implosion des selbstreflexiven Potentials des Films.

Der Produzent nimmt mit seiner Privatsekretärin den *Final cut* im Kinosaal ab, der Regisseur erteilt seinem Akteur eine Sprach-

Lektion, die Kamera wird bei ihrer Arbeit, also auf der Fahrt, gezeigt. Das hat bizarre Effekte. Einmal verheddert sich die fürs Editing zuständige Frau mit ihrem Schal in den Filmstreifen und erdrosselt sich fast. Filme drehen ist eine Sache auf Leben und Tod – zum Totlachen.

Den Vogel schießt aber eine Idee der Coen-Brüder ab, die ins Film-museum der Postmoderne gehört. In der Entführergruppe der Drehbuchautoren, die ihre geistige Enteignung durch das filmwirtschaftliche Kapital der Produktionsgesellschaften beklagen und sich wortreich mit marxistischer „Dialektik“ aus der Misere retten wollen, hat ein Philosoph einen Auftritt, wie er geistreicher kaum sein könnte. Herbert Marcuse, mit Pfeife, Vollbart, Weste überm Schmerbauch, weißem Hemd natürlich auch,⁷ sitzt da tief im Denkerfauteuil und gibt seine marxkritischen Weisheiten von sich, zum Beispiel die, dass der Marxismus Veränderungen herbeiführen will, die die Leute, denen sie helfen sollen, gar nicht wollen.

Ein europäischer Emigrant in Hollywood, und dann auch noch ein linker Denker. Und das alles in ebenso ironischer wie eleganter Runde, man versteht sich auf hohem demokratischem Niveau. Marcuse ist das Tüpfelchen auf dem „i“, er nimmt der Angst, dass „Hollywood kills writers“,⁸ den Stachel. Denn natürlich werden die Drehbuchautoren aufhören zu protestieren, wenn sie wieder mit ihren Skripten Geld verdienen müssen. Der Autor des *screenplays* als Opfer des Hollywood-Kinos: Dieses „Klischee“⁹ ziehen die Coen-Brüder gehörig durch den Kakao.

Es kommt auf etwas anderes an. Als Mannix seinen Star, der ihm die Theorie Marcuses aufschwätzen will, maßregelt, sagt er, der allmächtige Produzent, einen Satz, den man normalerweise Studiobossen nicht zutrauen würde: „Serve the picture“. Es ist der Film, um den es geht: moving pictures moving people.

⁷ Vgl. den Nachruf von Reinhard Lettau: Denken und Schreiben gegen das tägliche Entsetzen. In: Der Stern, 9.8.1979, S. 100f.

⁸ Ames (Anm. 1), S. 196. Die Angst des Autors vor der mörderischen Traumfabrik ist Thema in den Filmen *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1952) und *The Player* (Robert Altman, 1992).

⁹ Ethan Coen im Interview, zit. in: R. Barton Palmer: Joel and Ethan Coen. Urbana und Chicago 2004, S. 181.

Der ganze Film ist von Hollywood besessen. Der ganze Film? Die Coen-Brüder, die als Regisseure, Produzenten und Cutter dieses Films ganze Arbeit geleistet haben, hören nicht auf, Widerstand zu leisten. Unter anderem tun sie das mit visuellen Effekten, schadenfrohen Nebenkomentaren, Überraschungsauftritten.¹⁰ So bittet der allmächtige Produzent Mannix einmal seinen Beichtvater, ihm zu vergeben, er habe einen Filmstar verärgert. Joel und Ethan Coen inszenieren das alte Hollywood mit den Mitteln des neuen, drehen einen vorzüglichen Film über die Produktion von schlechten, von *fake movies*. Deswegen gebühren ihnen die Lorbeeren des Cäsar.

¹⁰ Ty Burr lobt im *Boston Globe*, 5.2.2016, „the sight gags, throwaway lines, and surprise appearances“.