universität wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Absurde Tendenzen im zeitgenössischem Spielfilm

verfasst von / submitted by

Florian Riedelsperger BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	UA 066 870
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Vergleichende Literaturwissenschaft
Betreut von / Supervisor:	Univ.-Prof. Dr. Achim Hermann Hölter M.A.

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, 17. Mai 2021

Kurzfassung

Das Absurde als ästhetisch-philosophische Kategorie wurde seit Mitte des 20. Jahrhunderts in unzähligen Publikationen behandelt, die sich mit dem Einfluss und den Auswirkungen auf Theater und Literatur befassen. Dabei erfahren die theoretischen Grundlagen zum Absurden gerade in den letzten Jahren wieder vermehrte Aufmerksamkeit, da zum einen die enge Definition der kanonisierten Werke und Autoren und Autorinnen kritisiert wird, und zum anderen Verfahrensstrategien, die dem Theater des Absurden attestiert werden, neu beleuchtet werden. So ist für Michael Bennett das parabelhafte Drama ein Kernmerkmal des Absurden. Das Medium Film blieb in all diesen Überlegungen jedoch weitestgehend ausgespart. Anhand der Arthouse-Filme *Borgman* (2013) von Alexander van Warmerdam, *Funny Games* (1998) von Michael Haneke und *Der Bunker* (2015) von Nikias Chryssos nähert sich diese Arbeit dem Absurden im Film. Die gewählten Werke können als *home invasion*-Filme gesehen werden, in denen eine Familie im Zentrum der Handlung steht. Mithilfe einer narratologisch fundierten Filmanalyse wird gezeigt, dass zum einen das Absurde verhandelt wird, indem die Familie als Oberfläche einer subversiven Gesellschaftskritik dient, und zum anderen die gewählten Inszenierungsstrategien Anleihen am Theater des Absurden nehmen, wodurch eine klare Beeinflussung nachgezeichnet werden kann.

Abstract

The absurd as an aesthetic-philosophical category has been treated in countless publications since the middle of the 20th century, dealing with its influence and effects on theater and literature. In this context, the theoretical foundations of the absurd have received increased attention again, especially in recent years, since, on the one hand, the narrow definition of canonized works and authors has been criticized, and, on the other hand, procedural strategies attested to the theater of the absurd have been re-examined. For Michael Bennett, for example, the parabolic drama is a core characteristic of the absurd. The medium of film, however, was largely left out of all these considerations. Using the arthouse films *Borgman* (2013) by Alexander van Warmerdam, *Funny Games* (1998) by Michael Haneke, and *Der Bunker* (2015) by Nikias Chryssos, this paper approaches the absurd in film. The chosen works can be seen as *home invasion* films in which a family is at the center of the narrative. With the help of a narratologically based film analysis, it is shown that, on the one hand, the absurd is negotiated in that the family serves as the surface of a subversive social critique and, on the other hand, the chosen staging strategies borrow from the theater of the absurd, whereby a clear influence can be traced.

Gewidmet der kühl-reservierten Bäckereifachverkäuferin, die mich während dem Verfassen dieser Arbeit mit Börek versorgte. Mit ihrem niemals aufscheinenden Lächeln rief sie mir tagein tagaus die Ernsthaftigkeit meines Unterfangens in Erinnerung und die existentielle Notwendigkeit, diesen Zustand zu beenden.

Inhalt

1 Einleitung 1

2 Methode und Forschungsstand 3

2.1 Methodischer Zugang 3

2.2 Forschungsstand 7

3 Philosophische Grundlagen 10

3.1 Wurzeln des Absurden 10

3.1.1 Kreis und Linie 11

3.1.2 Kierkegaards Verzweiflung und das Christentum 11

3.1.3 Nietzsche und der Übermensch 12

3.1.4 Natur und Subjekt 14

3.2 Das Absurde 16

3.2.1 Albert Camus 16

3.2.2 Jean-Paul Sartre 19

3.2.3 Thomas Nagel 21

4 Das Absurde in den Künsten 23

4.1 Das Theater des Absurden 23

4.1.1 Ursprünge und Traditionen des Absurden 24

4.1.2 Merkmale 26

4.1.3 Parabel 27

4.2 Absurde Prosa 31

4.2.1 Das Absurde in der Prosa 31

4.2.2 Die literarische Absurde 33

4.3 Das Absurde im Film 35

4.3.1 Komik und Irrationalität 35

4.3.2 Erzählverhalten, Kamerabewegung und Bildgestaltung 36

4.3.3 Zirkuläre Bewegung der Dialoge 38

4.3.4 Perspektive und reines Theater 39

4.3.5 Kommunikation und Komik 39

4.3.6 Politische Agenda und Subversion 41

4.3.7 Das Unerwartete und Unvorhersehbare 42

5 Zwischenfazit 44

6 Der absurde Eindringling in *Borgman* 47

7 Die Ausweglosigkeit menschlicher Existenz in *Funny Games* 63

8 Komik und Revolte in *Der Bunker* 80

9 Fazit 97

10 Literaturverzeichnis 100

11 Anhang 110

1 Einleitung

Das Absurde steht in einer langen ideengeschichtlichen Tradition, auch wenn ihm erst durch Albert Camus in der Mitte des 20. Jahrhunderts eine zentrale Stellung eingeräumt wurde. Nur wenige Jahre später betrat das *Theater des Absurden* die Bühnen der Welt und beeinflusste das Theater – und damit auch die Literatur – bis heute maßgeblich. Seitdem haben sich unzählige Publikationen mit den philosophischen Ausprägungen einerseits, und den ästhetisch-künstlerischen Aspekten für Theater und Literatur andererseits auseinandergesetzt – die sich wiederum gegenseitig beeinflussen und bedingen. Im Laufe der Jahrzehnte wurden die Werke und das Genre kanonisiert, wobei es inzwischen einige Bestrebungen gibt, die gerade hier auffallend enge Definition aufzubrechen und den Kreis der dafür in Frage kommenden Werke und Autoren und Autorinnen maßgeblich zu erweitern.[1]

Umso verwunderlicher scheint es, dass die Auseinandersetzung im Bereich Film mit der künstlerischen Umsetzung absurder Darstellungsstrategien scheinbar lange Zeit komplett ignoriert wurde und auch zum gegenwärtigen Moment eine überschaubare Anzahl wissenschaftlicher Veröffentlichungen zur Verfügung steht. Dabei lassen sich viele Merkmale und Themen postmodernen Erzählens, wie etwa die Fragmentierung der Wirklichkeit, Paradox, Ironie, die Verschränkung hochkultureller Elemente mit populärkulturellen sowie das Auftreten eines unzuverlässigen Erzählers mit dem Absurden in Verbindung bringen, denn sie *begin to emerge in absurd literature*.[2]

Es soll daher in dieser Arbeit der Frage nachgegangen werden, inwiefern absurde Tendenzen in zeitgenössischen Spielfilmen aufzufinden sind und inwiefern sich hier bestimmte Mechanismen identifizieren lassen, die ihren Ursprung in der künstlerisch-philosophischen Bearbeitung des Absurden haben. Generell gilt, dass *von einer ungebrochenen Aktualität des Absurden* auszugehen ist, weil es sich dabei um eine grundlegende *Bestimmungskategorie menschlichen Daseins* handelt.[3] Dass dabei gerade das Medium Film nicht von den Auswirkungen und Einflüssen des Absurden betroffen sein soll, scheint eine schwer haltbare These darzustellen.

---

[1] Vgl. Bennett, 2015; Bennett, 2011; Wilms, 2010; Donat. 2006;
[2] Bennett, 2015: S. 116
[3] Hoffmann, 2006: S. XVII

Um diesen Fragen nachgehen zu können, wurden drei Filme für eine tiefergehende Analyse ausgesucht: *Borgman* (2013) von Alexander van Warmerdam, *Funny Games* (1998) von Michael Haneke und *Der Bunker* (2015) von Nikias Chryssos. Die Werke verbindet auf inhaltlicher Ebene vor allem eines: Im Zentrum der Erzählung steht eine Familie, die in einem entlegenen und abgeschotteten Setting mit Eindringlingen konfrontiert wird. Damit finden sich Anleihen an das Genre des *home-invasion*-Films, wenn auch in abgewandelter Form und Funktion, wobei alle drei Werke dem Arthouse-Kino zugeschrieben werden können.[4]

Somit sind auch die Grundlagen für die Hypothese gelegt: Mithilfe einer narratologisch fundierten Filmanalyse soll gezeigt werden, dass es sich bei den zentralen Konflikten und Themen um eine Verhandlung des Absurden handelt und zum anderen die gewählten Inszenierungsstrategien ebenso Anleihen am Theater des Absurden nehmen. Zentral ist dabei die Rolle der Parabel als Verfahrensmodus, wie sie in den ursprünglichen Definitionen des Theater des Absurden von Martin Esslin außen vor gelassen wurde.[5] Davon ausgehend wird die Frage gestellt wie das Absurde im Film dargestellt wird, *to create an understanding of what the absurd film is and what characteristics are prominent.*[6] Einer allumfassenden Definition des absurden Films muss hier allerdings eine Absage erteilt werden. Dennoch sollen anhand der drei Analysen Anstöße gegeben werden und zumindest in kleinen Teilen Aspekte und Merkmale des Absurden im Film sichtbar gemacht werden, indem versucht wird *die Besonderheiten herauszuarbeiten, die sich für den Ausdruck des Absurden* finden lassen.[7]

[4] Vgl. https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=493, eingesehen April 2021
[5] Vgl. Bennett, 2011: S. 13
[6] Gurung, 2017: S. 750
[7] Hoffmann, 2006, S. XVII

2 Methode und Forschungsstand

In einem ersten Schritt soll hier zum einen der methodische Zugang, welcher für die Analyse der ausgewählten Filme bestimmt wurde, erläutert, und zum anderen der gegenwärtige Stand der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den noch zu analysierenden Filmen aufgezeigt werden.

2.1 Methodischer Zugang

Da sich diese Arbeit damit beschäftigt, wie das Absurde in den ausgewählten Filmen bearbeitet bzw. umgesetzt wurde, wird das Instrumentarium aus dem Bereich der Filmanalyse bezogen. Das Absurde ist, wie im nachfolgenden Teil noch zu zeigen sein wird, in den künstlerischen Werken ein komplexes Phänomen, welches sich auf mehreren Ebenen fassen lässt. In Kombination mit den narrativen, visuellen und auditiven Elementen des Mediums Films ist es daher notwendig, dass auch die Analyse auf mehreren Ebenen ansetzt.[8]

Die Herangehensweise von Kreutzer et al.[9] dient dabei u.a. als Grundlage. Unter der visuellen Analyse wird hier die Kameraarbeit, der Bildraum und die Architektur, Licht und Schatten, Format und Komposition sowie Farbe verstanden. Die narrative Analyse umfasst dabei die Dramaturgie, Zeitkonstruktion und Erzählperspektive. Dabei wird speziell die Zusammensetzung der erzählerischen Traditionen, die sich im Film manifestieren, betont: Als erste Tradition wird die literaturgeschichtliche angeführt, wie etwa die Erzählerposition, die sich allerdings nur beschränkt in ihrer Form auf den Film anwenden lasse, da es nur zum Teil den narrativen Strategien gerecht werden kann.[10] Um dies nun auszugleichen, wird eine zweite Erzähltradition herangezogen. Neben dem Erzähler in seiner jeweiligen Haltung und Position zum Erzählten, wird im Theater die Handlung über die Schauspieler transportiert. Zusätzlich kommen hier Dialoge und Gesprochenes vor, allerdings braucht es beide Kanäle. Für den Film gilt nun: Neben der gezeigten Handlung, die mit Hilfe der Kamera, dem Schnitt, des Schauspiels, der Ausstattung der Architektur geboten wird, kommt ebenso eine sprachliche Vermittlung der Handlung zum Einsatz. In diesem Sinn bezieht die Narration im Film Einflüsse

[8] Vgl. Kuhn, 2011: S. 8
[9] Kreutzer et al, 2014.
[10] Vgl. Kuhn, 2011: S. 52f.

sowohl aus der Literatur, als auch dem Theater.[11] Genette selbst betont die Traditionslinie als auch Fortführung der Begriffe Mimesis und Diegesis. Das platonische Begriffspaar lässt sich leicht auf den Spielfilm übertragen, indem man ihm das dichotome Paar *showing* und *telling* gegenüberstellt. So ist damit Mimesis als *showing* das Ereignis, welches der Film mithilfe von mis-en-scène szenisch darstellt. Der Diegesis wird demzufolge der Begriff des *tellings* zugeordnet, in welchem ein Ereignis berichtet wird und dementsprechend zum Beispiel durch Dialog, durch eine beteiligte Figur oder eine Erzählerstimme aus dem Off mitgeteilt wird.[12]

Daher wird auch in der Methode dieser zweifache Ursprung der Erzähltradition fortgeführt, da sich das Absurde sowohl im Theater als auch in Literatur wiederfinden lässt. Um dementsprechend die absurden Tendenzen in den ausgewählten Filmen untersuchen zu können, sind beide Perspektiven wichtig. Neben den oben genannten Bestandteilen der Filmanalyse soll deswegen auch die aus der Tradition der literaturwissenschaftlichen Erzähltheorie stammende Filmnarratologie zur Anwendung kommen. Dabei handelt es sich, wie etwa von Kuhn vorgeschlagen, um die Adaption der Erzähltheorie Gérard Genettes in einem filmischen Kontext.[13] Die Ausführungen von Kuhn werden dabei in Verbindung mit der Erzähltheorie von Nina Heiß verwendet, um dem Medium Film gerecht werden zu können.[14] Sowohl Heiß als auch Kuhn nehmen als Fundament ihrer Herangehensweisen das Werk Gérard Genettes und vertiefen die erzähltheoretischen Analyseinstrumente, damit sie sinnstiftend bei modernen und komplexen Filmen angewandt werden können. Dadurch lassen sich narrative Instanzen, Fokalisierung und Perspektivierung, als auch die narrativen Aspekte der Zeit in den Filmen möglichst genau beschreiben.

So erweitert Heiß die von Genette übernommenen Begriffe *Geschichte* und *Erzählung* noch um *Narration* und definiert sie folgendermaßen:

> So muss man bei der Analyse des Films von der Eigenständigkeit der erzählten Welt (*Geschichte*) gegenüber ihrer Darstellung im filmischen Text (*Erzählung*) und ihrer erzählerischen Vermittlung (*Narration*) ausgehen. Daraus ergibt sich die

[11] Vgl. Kreutzer, 2014: S. 194
[12] Vgl. Beil et al., 2016: S. 312
[13] Vgl. Kuhn, 2011: S. 12
[14] Siehe Heiß, 2011

> transmediale Vergleichbarkeit narrativer Strukturen, etwa von Literatur und Film.[15]

Die filmischen Ausdrucksmittel, welche bei einer narratologischen Analyse nach Heiß berücksichtigt werden sollten, lassen sich in einem ersten Schritt in einen visuellen und einen auditiven Kanal aufspalten. Unter ersterem ist dann mis-en-scène/Bild, Kamera, Montage und Schrift zu verstehen, wohingegen zweiteres Ton, Musik und Sprache umfasst.[16]

Essenzielle Begriffe sind hierbei noch Fokalisierung und Okularisierung. Unter ersterem ist jene Relation zu verstehen, die einer narrative Instanz zur Figur zu attestieren ist und damit einhergehend die Annahme, dass *sowohl sprachliche als auch visuelle Instanzen fokalisieren können.*[17] Fokalisierung wird stark mit Bezug auf das Wissen und das Verhältnis von Wissen zwischen narrativer Instanz und Figur definiert. In Abgrenzung dazu definiert sich der Begriff der Okularisierung über die Wahrnehmung bzw. das Sehen einer Figur. Dazu unterteilt Kuhn die Okularisierung in drei Varianten: Die *Nullokularisierung* tritt dann ein, wenn die visuelle Erzählinstanz unabhängig von den im Film vorkommenden Figuren erzählt. Die *interne Okularisierung* zeigt darauf aufbauend ein Geschehen oder eine Handlung aus dem Blickwinkel einer Figur, und ist somit an die Wahrnehmung der Figur gebunden. Als letztes noch die eher seltene Variante der *externen Okularisierung*, welche jenes Phänomen bezeichnet, wenn eindeutig festgestellt werden kann, dass eine Figur etwas wahrnimmt, dies allerdings nicht von der visuellen Erzählinstanz gezeigt wird.[18]

Eine rein erzähltheoretisch ausgelegte Analyse würde jedoch dem Phänomen bzw. den Nachwirkungen des Absurden nicht gerecht werden. Denn die Darstellung an sich existiere nicht, weil es keine Darstellung ohne die inhaltliche Ebene gibt, weswegen in diesem Kontext der Inhalt, also das Dargestellte zumindest indirekt eine ebenso wichtige Rolle spielt.[19]

> Thematische Aspekte, die dramaturgische Struktur, die Figuration, der filmische Raum und alle Fragen, die um die Strukturierung der dargestellten Welt kreisen,

---

[15] Ebd. S. 37/38
[16] Ebd. S. 88
[17] Kuhn, 2011: S. 122
[18] Ebd. S. 128
[19] Vgl. ebd. S. 12

> sollen jedoch so weit wie möglich ausgeklammert werden. An dieser Schnittstelle lässt sich die filmnarratologische Analyse durch Ansätze der Film- und Dramenanalyse ergänzen.[20]

Die Analyse soll schlussendlich auch eine Interpretation der Filme ermöglichen, welche sich an der film- und literaturhistorischen Filminterpretation, wie sie von Faulstich vorgeschlagen wurde, orientiert. Dabei geht es darum, ein *Verständnis des Films im Licht einer literarhistorischen oder filmhistorischen Tradition* aufzuzeigen.[21] Ein weiteres Grundlagenwerk, das den Fokus vermehrt auf die Ästhetik und die Dramaturgie legt, und welches hier als Analysefundament herangezogen wird, wurde von Beil, Kühnel und Neuhaus verfasst.[22] Um diese Interpretationsweise zu ermöglichen, wird es vonnöten sein, auf die Entwicklung, Zusammenhänge und Ausprägungen des Absurden sowohl auf philosophischer Ebene, als auch in der künstlerischen Bearbeitung in Theater, Literatur und, soweit dies möglich ist, im Film nachzuspüren und Verbindungen und Unterschiede aufzuzeigen.

Aus der Literaturwissenschaft wird dabei das Konzept des Chronotopos übernommen, um die in den Filmen essentielle Verknüpfung von Raum und Zeit aufzeigen zu können.[23] Dabei handelt es sich laut Bachtin um eine *unauflösbare Wechselwirkung von Raum und Zeit*, die als eine Einheit gedacht werden müsse.[24] Durch diese unabdingbare gegenseitige Beeinflussung strukturiert der *Raum die chronologische Ordnung*, ebenso wie die Zeit *die mit ihr verbundenen Handlungsabläufe in ein temporäres Raster* einordnet und dadurch den Raum mit *Sinn* füllt.[25] Eine Erzählung wird damit nicht nur zu einer strukturierten Anordnung von Ereignissen und Sprechakten, sondern vor allem durch *the construction of a particular fictional world or chronotope* konstatiert.[26] Dabei sollte angemerkt werden, dass es dem von Bachtin in seinen Grundzügen entworfenen Konzept an definitorischer Trennschärfe mangelt, weswegen eine verwirrende Anzahl von Begriffen aufzufinden ist, die sich auf das Konzept stützen.[27]

---

[20] Ebd.
[21] Faulstich, 2013: S. 178
[22] Beil et al., 2016
[23] Vgl. Frank und Mahlke, 2008: S. 202
[24] Wagner et al., 2013: S. 215
[25] Maier, 2016: S. 467
[26] Bemong und Borghart, 2010: S. 4
[27] Vgl. ebd. S. 5f.

2.2 Forschungsstand

Der für diese Arbeit relevante Stand der Forschung lässt sich folgendermaßen unterteilen: zum einen die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den jeweiligen Filmen, die sowohl die Rezeption als auch die filmwissenschaftlichen Themen umschließt, die damit in Verbindung stehend behandelt wurden. Zum anderen die Beschäftigung mit dem Absurden und spezieller noch die Auseinandersetzung mit dem Absurden im Film.

Wissenschaftlich am meisten behandelt wurde *Funny Games* (1997) von Michael Haneke. Dabei steht vor allem der Aspekt der Gewalt, sowie damit einhergehend eine Kritik am Medienkonsum des Publikums, im Vordergrund des Interesses. Es konnte nur eine Publikation gefunden werden, die im Zusammenhang mit diesem Film das Wort *absurd* bzw. *absurdity* benutzt. Und zwar werden auf diese Weise die beiden Eindringlinge beschrieben: *[…] and although we may feel empathy for them, it is quickly neutralised by the cavalier way they mismanage these absurd intruders.*[28] Ein weiterer Text, der in diesem Zusammenhang genannt werden muss, stammt von Wurmitzer.[29] Darin wird festgestellt, dass sich der Film, neben der Thematisierung von Gewalt, vor allem auch mit der Dekonstruktion sozialer Mythen beschäftigt. Denn erst durch das blinde Vertrauen in eben solche Mythen sei es für die beiden Eindringlinge möglich, das Haus zu betreten und die Handlung anzustoßen. Laut Wurmitzer werden insgesamt drei solcher Mythen eingesetzt: Mythos der höflichen Gesellschaft, der Sicherheit und des *Underprivileged Criminal*.[30] Diese Annahmen und die Untersuchung fußen auf linguistischen Analysen, die sich mit dem auseinandersetzen, was zwischen den Zeilen mitschwingt und an Information vermittelt wird – auch, und gerade in diesem Fall wichtig, wenn es sich dabei um Falschinterpretationen seitens des Informationsempfängers und dadurch eben als soziale Mythen enttarnte soziale Codes handelt.

Neben *Funny Games* wurde noch der Film *Borgman* (2013) des niederländischen Regisseurs Alex van Warmerdam ausgewählt. Bereits in der Rezeption, in der medialen als auch in der wissenschaftlichen, werden zumeist Parallelen zu *Funny Games* gesehen.

---

[28] Sorfa und McCann, 2011: S. 101
[29] Wurmitzer, 2011: S. 166-176
[30] Ebd. S. 173

Foremost among the comparisons, however, was Michael Haneke's Funny Games (1997), except that Van Warmerdam's home invasion film was called 'actually funny' by critic Robbie Collin in the Daily Telegraph.[31] Als Vergleichspunkt wird hier das Kriterium herangezogen, dass es sich um einen *home invasion Film* handelt. Neben diesem Vergleich wurde dieser Film speziell unter dem Aspekt des schwarzen Humors behandelt, sowie eine als allegorisch zu bezeichnende Interpretation des Werkes nahegelegt. Weiter noch als ein Film, der Genregrenzen überschreitet und damit die Erwartungen der Zuseher ins Leere laufen lässt bzw. in die Irre führt.[32] Außerdem wird der Film ebenso als absurd bezeichnet, wobei dies jedoch nicht weiter ausgeführt wird. Ähnlich wie bei „Funny Games" wird absurd als Zuschreibung zwar verwendet, in der Folge jedoch nicht mehr aufgegriffen oder näher ausgeführt. So heißt es zum Beispiel bei Buffinga*: In Borgman the director blends the realistic and the fantastic, and mixes comedy with drama, the horror genre with the absurd, the uncanny, and the archetypal.*[33] Wie der Titel des Artikels, aus dem dieses Zitat stammt, bereits besagt, steht in der Analyse vor allem die Darstellung von visuellem Kontrast im Mittelpunkt des Interesses. Durch was sich nun aber das Absurde in dem Film äußert bzw. nachweisen lässt, bleibt in der Argumentation offen.

Als dritter und letzter Film wurde *Der Bunker* (2015) des deutsch-griechischen Regisseurs Nikias Chryssos ausgewählt. Dieses Werk stellt mithin den am wenigsten rezipierten Film der Auswahl dar. Während der Recherche konnten keine wissenschaftlichen Quellen gefunden werden, die sich diesem Film aus filmwissenschaftlicher Perspektive nähern. Deswegen kann hier nur auf die mediale Rezeption eingegangen werden. So heißt es etwa in der Rezension des deutschen Spiegel Magazins: *Er erklärt nichts, lässt lose Enden und öffnet so den Raum für Assoziationen. So artifiziell und irritierend das alles auch wirkt, man erkennt doch etwas wieder, ohne dass das Geschehen deswegen plump-metaphorisch würde*.[34] In einer anderen Rezension wird, ebenso wie bei den beiden vorhergehenden Filmen, absurd als eine Eigenschaft des Filmes beschrieben, wiederum

[31] Verstraten, 2016: S. 284
[32] Vgl. Ebd. S. 286f.
[33] Buffinga, 2015, S. 4
[34] Moldenhauer, 2016

ohne jegliche weitere Ausführung oder Erklärung. *Ein stilsicheres, düster-absurdes Kammerspiel*.[35]

Zum Themenkomplex des Absurden im Film an sich findet sich eine genauere Ausführung unter Kapitel 4.3. Da es, wie eingangs bereits erwähnt, keine systematische wissenschaftlich fundierte Herangehensweise zu diesem Thema gibt, wurde eine Art Literatur Review durchgeführt, die anhand mehrerer Artikel einen Überblick über die gegenwärtig verfügbaren Konzeptionen und Auffassungen liefern soll. Darauf aufbauend wurden zusammenfassend die Ergebnisse der jeweiligen Artikel dargestellt.

[35] Heinrich, Kaspar: Das Beste aus Berlin. In: Spiegel Online. https://www.spiegel.de/kultur/kino/berlinale-best-of-neue-filme-neue-serien-a-1018388.html, 11.07.2019

3 Philosophische Grundlagen

An diese Stelle sollen nun die philosophischen Reflexionen, auf welchen die Konzeption des Absurden aufbaut, genauer beleuchtet werden, um so die Ursprünge auch für den künstlerischen Bereich nachvollziehen zu können. Das Wort *absurd* leitet sich vom lateinischen *absonus/absurdus* ab, was als misstönend übersetzt werden kann. Diese Verwendung wurde bald erweitert, indem es vor allem in den europäischen Sprachkulturen für den Alltagsgebrauch eingesetzt wurde. Die Bedeutung verändert sich dabei in Richtung Unsinniges, das bereits ins Lächerliche kippt. Dass das Absurde eine eigene Tradition in der Ideengeschichte vorweist, wird in Abgrenzung zur alltäglichen Verwendung des Begriffs oft vergessen. Das Absurde kann dabei nur insofern mit Lächerlichkeit in Verbindung gebracht werden, als der umfassende Zweifel an der Bedeutung und der Sinnhaftigkeit der Existenz teils so verzweifelt gewesen sein müsse, dass der komische und teils auch groteske Ausdruck das einzig geeignete Mittel darzustellen schien. [36] Damit dies in adäquater Weise geschehen kann, wird in einem ersten Schritt der philosophische Rahmen abgesteckt, indem die konkreten philosophischen Positionen auf vorhergehende Denker, und damit die oben angesprochene ideengeschichtliche Tradition, bezogen wird.

3.1 Wurzeln des Absurden

Mit dem Stichwort des Absurden wird zumeist Albert Camus als essentielle Instanz in Verbindung gebracht. Dies ist nicht falsch, allerdings ist das Absurde als philosophisches Konzept in mehrfacher Weise vor und nach ihm behandelt worden. Leon Schestow, Benajmin Fondane und Soren Kierkegaard sind nur einige, die sich vor Camus bereits mit dem Absurden auseinandergesetzt haben.[37] Ebenso in den letzten Jahren haben sich beispielsweise Thomas Nagel, Michael Bennett und Raymond Angelo Belliotti intensiv mit dem Absurden auseinandergesetzt.[38] Die folgenden ideengeschichtliche Linien wurden von Camus selbst angeführt und weisen große Schnittmengen mit den oben genannten Philosophen auf, weshalb nun genauer auf die wichtigsten Wende- und Bezugspunkte eingegangen werden soll.[39]

---

[36] Vgl. Camus, 2009: S. 215
[37] Vgl. Bennett, 2015: S. 16 f.
[38] Vgl. Belliotti, 2019; Nagel, 1971; Bennet, 2016;
[39] Vgl. Camus, 1998: S. 18 ff.

3.1.1 Kreis und Linie

Unter dem Einheitsgedanken ist in erster Linie zu verstehen, dass sich der Mensch im Gleichgewicht mit der ihn umgebenden Natur befindet. Dieser Gedanke geht vornehmlich auf Plotin zurück, welcher damit eine Geborgenheit des Menschen, ein Heimatgefühl, als auch ein Einssein ausdrückte. *What leads us to suspect a Plotinian hiding within Camus' absurd? First of all, the demand of unity.*[40] Diese Ordnung wiederum, in der sich der Mensch als Teil der Natur, und dementsprechend als Einheit damit wahrnimmt, steht somit in starkem Gegensatz zu dem Chaos und der Irrationalität, mit der der Mensch bei Camus in der Folge konfrontiert wird.[41] Augenscheinlicher tritt dieser Einheitsgedanke hervor, wenn Camus sich mit dem Christentum und dessen Implikationen auseinandersetzt. Denn als erste haben die Christen das menschliche Leben und dessen Abfolge von Geschehnissen und Ereignissen als eine in sich geschlossene Geschichte gesehen, die sich von einem Anfang weg zu einem Ende hin entwickelt, wobei jeder Mensch während dieser Reise entweder seine Strafe verdient oder seinen Zugang zu himmlischem Heil verdient. Setzt man diesem Verständnis den griechischen Begriff des Werdens gegenüber, erkennt man, dass er nichts gemein hat mit dem modernen Verständnis geschichtlicher Entwicklung. Grafisch gesprochen lässt sich das Verhältnis vergleichen mit jenem zwischen einer Linie und einem Kreis. Für die Griechen gestaltet sich die Welt zyklisch.[42] Somit ist das Christentum für Camus verantwortlich für die Destruktion dieser davor angestrebten Einheit, die Ausdruck eines zyklischen Weltbildes war. Der Fokus wird auf das Jenseits gerichtet, in dem der Mensch entweder bestraft oder belohnt wird und wodurch sich eine Negation des Diesseits ableiten lässt.

3.1.2 Kierkegaards Verzweiflung und das Christentum

Bei Kierkegaard kommt es zu einer Fokussierung auf das Subjekt, welches in den Mittelpunkt der Überlegungen gestellt wird und dessen bewusste Lebensführung bzw. die Entscheidungen dazu eine zentrale Rolle einnehmen. Kierkegaard setzt sich unter anderem mit dem Begriff der Verzweiflung auseinander. Ganz im Gegensatz zu Camus Herangehensweise wird die Verzweiflung bei Kierkegaard als Sünde wahrgenommen,

[40] Smith, 1978: S. 75
[41] Vgl. Kellner, 2016: S. 25
[42] Vgl. Camus, 2009: S. 215

wodurch sich der Mensch von Gott entfernt.[43] Als Antwort hierauf gibt es bei ihm zwei mögliche Richtungen, die eingeschlagen werden können: Zum einen ein unmoralischer, auf die Gegenwart bezogener Lebensstil, und zum anderen der moralische und lebensgestaltende Stil.[44] Auch wenn sich Kierkegaard in all seinen gegensätzlichen Schriften und auch trotz seiner Verwendung von Pseudonymen, durch die ein spielerischer Zugang zu seinem Werk und seiner Philosophie möglich wird, eine Ahnung, oder auch Furcht, aufscheint, die vor allem seine letzten Werke geprägt hat: Die Furcht vor einer Wahrheit veranlasse Kierkegaard zu einem Sprung hin zum Christentum, welches den Schrecken seiner Kindheit darstelle.[45] Dazu noch zum Christentum in strengster Form, Paradox und Widerspruch zeigen sich als Prüfungen für die Gläubigen. Der Anstoß für seinen Zweifel am Sinn des Lebens und seiner Tiefe, scheint ihm später wiederum der Hafen für seine Wahrheit und Klarsicht. [46] Ist es bei Kierkegaard die Verzweiflung, die am Anfang steht, so ist es bei Camus das Absurde, das Ausdruck einer bestimmten Erfahrung ist. Der *Inhalt des Absurden* lässt bei genauerer Beobachtung feststellen, warum Kierkegaard sich in jene Richtung hat leiten lassen. Es entsteht ein Ungleichgewicht zwischen dem *Irrationalen der Welt* und dem Verlangen nach dem Absurden. Kierkegaard verkennt das Verhältnis der beiden, wobei gerade dieses Verhältnis das *Gefühl des Absurden* kennzeichnet. [47] Einerseits wird hier das angestrebte Gleichgewicht von Camus, welches zwischen dem Irrationalen und der Sehnsucht auf der anderen Seite herrschen sollte, sichtbar. Es kommt hier der bereits oben angesprochene Einheitsgedanke wieder zum Tragen. Andererseits gelingt es anscheinend Kierkegaard nicht, eben diese Balance wahrzunehmen, oder auch nur anzustreben, da sich dieser Aspekt im Spannungsverhältnis zwischen Welt und Mensch ihm scheinbar nicht eröffnet oder er sich weigert, diesen anzuerkennen.

3.1.3 Nietzsche und der Übermensch

Ähnliche Kritik in der Auseinandersetzung lässt sich im Zusammenhang mit Friedrich Nietzsche aufzeigen. Genau wie Kierkegaard sei es diesem nicht möglich, eben dieses Spannungsverhältnis aufrecht zu erhalten. Wichtige Impulse allerdings zieht Camus aus

[43] Vgl. Ligozzi, 2006: S.132
[44] Vgl. Kellner, 2016: S.26
[45] Vgl. Camus, 1998: S. 44
[46] Vgl. ebd.
[47] Vgl. ebd. S. 45

der Definition des Nihilismus, wie ihn Nietzsche verstand.[48] Als Vertreter des Skeptizismus, dessen primäre Behauptung konstatiert, dass Systeme jeglicher Art geistige Konstrukte darstellen, stehen die Fragen *Warum?* und *Wozu?* im Zentrum seiner Überlegungen. In dieser Tradition entwickelt er sein Menschen- und Weltbild, welches die Entwertung aller absoluten Werte als oberste Zielsetzung verfolgt.[49] Treffend formuliert Twaroch: *Jahrhunderte lang hat man in der Welt nur die Bilder und Gestalten gesehen, die man zuvor in sie hineingelegt hatte. Jetzt verfügen wir nicht über die Kraft, von diesem Kunstgriff Gebrauch zu machen.*[50] Die Umwertung aller Werte sei deswegen notwendig, da es als eine Entwicklung der Moderne zu betrachten sei, in der der Mensch seine Situation neu erkennt und Werte und Ideale nicht mehr ausreichend sind. Es findet in diesem Sinne eine Trennung zwischen Subjekt und Objekt statt. Denn sind alle Ideale und absoluten Werte aufgegeben, entsteht ein Konflikt zwischen Mensch und Welt, *[…] der hervorgeht aus dem existentiellen Bedürfnis des Menschen nach Handeln und seiner Einsicht, daß keine sinnhafte Basis gegeben ist, die die Restitution einer aus den Fuge geratenen Welt rechtfertigen würde.*[51] Dadurch gelingt es Nietzsche, die Grundlagen für das spätere absurde Weltbild festzulegen, denn durch die Negation des Absoluten, tritt nun die absurde Situation menschlicher Existenz in den Vordergrund. Eine interessante Publikation zum Vergleich zwischen Nietzsche und Camus stammt von Pieper, der konstatiert, dass das Motiv der Ewigen Wiederkehr des Gleichen bei Nietzsche eine Metapher des Absurden sei.[52]

Die Kritik, die Camus nun an Nietzsche äußert, macht sich an der Antwort bzw. der Konsequenz, die aus eben jenem Konflikt zwischen Mensch und Welt gegeben wird, fest. Denn mit dem Konzept des Übermenschen führt Nietzsche den Menschen selbst an die Leerstelle, die vormals noch Gott eingenommen hatte. Weiter noch, denn Nietzsche selbst war es gewesen, der ein System erschaffen hatte, in welchem das Verbrechen nicht mehr als argumentative Grundlage herangezogen werden konnte, sondern vielmehr der einzige Wert in der Göttlichkeit des Menschen geltend gemacht werden kann. Gerade dieser Anstoß muss nun dazu verleiten, missbräuchlich ausgenutzt und instrumentalisiert zu

[48] Vgl. Kellner, 2016: S.29
[49] Vgl. Brunssen, 1997: S. 31
[50] Twaroch, 1992: S. 40
[51] Brunssen, 1997: S. 32
[52] Vgl. Pieper, 2002: S. 247

werden.[53] Tritt der Mensch an die Stelle Gottes, läuft man Gefahr, Despoten zu kreieren wodurch die Möglichkeit des Machtmissbrauchs geschaffen wird. Und gerade eben dieser Punkt fand dann auch seine Anwendung in der Ideologie der Nationalsozialisten, welche sich selbst u.a. als eben jene Übermenschen wahrnahmen.

3.1.4 Natur und Subjekt

Neben den drei oben genannten Einflüssen lässt sich noch mindestens ein weiterer erkennen. Und zwar mit Descartes und dem von ihm entwickelten Begriff der Subjektivität sowie die daraus folgenden Konsequenzen. Im Mittelpunkt cartesianischer Philosophie steht das *Cogito, ergo sum*, welches als Ausgangspunkt für den von Descartes vorgenommenen Neuaufbau allen Wissens, als auch für die Grenzen möglicher Zweifel gesetzt wurde.

> Sartre und Camus ziehen ja aus der cartesianischen Ausgangsposition ihrerseits eine Konsequenz. Denn die Erfahrung der Sinnlosigkeit der Welt ist das Resultat der neuzeitlichen Autonomie des Subjekts, das einzig und allein sich selbst als welt- und sinnkonstitutiv erkennt.[54]

Die in diesem Sinne entworfene Subjektivitätsphilosophie spiegelt jedoch nicht nur den rationalen Teil des Lebens, sondern umfasst ebenso Erfahrungen, die mit Gefühl und Empfindung zusammenhängen. Denn auch beim Absurden, wie es von Camus verstanden worden ist, und worauf später noch eingegangen wird, handelt es sich in einem ersten Schritt um eine physische Erfahrung. Dabei spielt übergeordnet ein gewisses Maß an Selbstwerdung als auch Selbstverständigung eine Rolle.

> Nichts Eigenes aufzugeben und keine Maske zu brauchen ist Anspruch für den, dessen Maßstab, wiederum im stoischen Sinn, nicht die anderen, die vielen, sind, sondern eben die Natur. Man ist nur dann ganz man selbst, wenn man sich erfährt als aufgehend in der Natur, dem integralen Ganzen.[55]

Und gerade dieses Abnehmen einer Maske und dadurch mit sich selbst konfrontiert zu sein, bedeutet einen Schritt in Richtung der Bewusstwerdung zu machen. Angesprochen wird hier wiederum die Einheit von Natur und Subjekt, wie sie Camus aus der griechischen Philosophie Plotins entnommen hat. Weiter wird in dem Artikel von Kann darauf eingegangen, wie wichtig die Bedeutung der Natur für das philosophische

[53] Vgl. Camus, 2009: S.95
[54] Früchtl, 2013: S. 28
[55] Kann, 2013: S. 58

Verständnis Camus‘ ist. Denn erst durch die Anbindung der Natur und das organische Einordnen des Subjekts in seine äußere Zusammenhänge ermöglicht eine existentielle Grunderfahrung. Camus kann zwar nicht dem intellektualistischen Cartesianismus zugeordnet werden, da es hierbei um die Gewissheit des Erkennens geht, dennoch kann von einer *Authentizität des Seins und des Empfindens*[56] gesprochen werden.

[56] Ebd. S. 57

3.2 Das Absurde

Das Phänomen des Absurden hat, auf den oben beschriebenen Pfeilern philosophischer Vorarbeit aufbauend, speziell in der Mitte des 20. Jahrhunderts verstärkt an Relevanz gewonnen. Es soll hier nun auf die Ausführungen von drei Philosophen eingegangen werden, die das Absurde im modernen Verständnis maßgeblich geprägt haben.

3.2.1 Albert Camus

3.2.1.1 Klima der Absurdität und die blutige Mathematik

Eine Voraussetzung, die grundlegend für die Auseinandersetzung mit dem Absurden ist, wird von ihm in der Empfindung, und dementsprechend in der höchst subjektiven Wahrnehmung des Menschen, gesehen.

> Was von den bereits deutlich unterscheidbaren Gefühlen gilt, das trifft noch viel mehr auf Regungen zu, die ihrem Ursprung nach ebenso unbestimmt sind und zugleich ebenso verworren und so „sicher“, so fern und so „gegenwärtig“ wie die Empfindungen, die das Schöne uns vermittelt oder die das Absurde auslöst. Das Gefühl des Absurden kann einen beliebigen Menschen an einer beliebigen Straßenecke anspringen. Es ist in seiner trostlosen Nacktheit, in seinem glanzlosen Licht nicht zu fassen.[57]

Dieses Gefühl, das jeden Menschen erfassen kann, stellt jedoch noch nicht die Erfahrung des Absurden per se dar, wie es von Camus verstanden worden ist. Denn für ihn geht es zuerst um ein *Klima der Absurdität*, welches als etwas vom Menschen unabhängig Existierendes bereits vorhanden ist, allerdings von vielen nicht wahrgenommen wird.[58] Um diese Wahrnehmungsperspektive zu eröffnen, kann es mehrere Anstöße geben, die sich in dem oben genannten Gefühl der Absurdität äußern. Denn in einem ersten Schritt besteht der Bezug des Absurden zur alltäglichen Welt, mit der sich jeder Mensch Tag für Tag auseinandersetzt. Genau hier ist es dann nämlich, an dem die Erfahrung des Absurden spür- und erfahrbar wird und weitreichende Konsequenzen für das davon betroffene Individuum zeitigt. [59]

Ein potenzieller Auslöser ist das Auftauchen der Frage nach dem *Warum?* in selbstreflexiver Betrachtung des eigenen Lebens. Durch das Auftreten dieser einfachen, jedoch in ihren Auswirkungen verheerenden Frage, wird eben jenes *Klima der Absurdität*

[57] Camus, 1998: S. 18
[58] Ebd. S. 19
[59] Schaper, 1994: S. 73

fühlbar und verformt alle Gesten und Gewohnheiten des Alltags in eine unheimliche, entfremdete Umgebung.[60] Ist der Mensch mit dem *Gefühl des Absurden* konfrontiert, so erhebt sich die *primitive Feindseligkeit der Welt, die durch die Jahrtausende besteht* gegen den Menschen.[61] Die Folge davon ist, dass die Welt, und alles, das in ihr ist, fremd und unnachvollziehbar wird. Somit *befällt den Menschen plötzlich eine Empfindung von Kluft, einer Distanz zwischen seinem individuellen und notwendigen Anspruch auf Lebenssinn und dessen tatsächlicher Erfüllung.*[62] Diese Trennung zwischen der Welt und dem einzelnen Subjekt, diese Fremdartigkeit, welche plötzlich in Erscheinung tritt, kann als das Absurde bezeichnet werden. Auch die Entfremdung dem eigenen Selbst gegenüber fällt in den Begriff des Absurden hinein. Ein wichtiger Aspekt, welcher in jener Entfremdung mitschwingt, ist die Bewusstwerdung der eigenen Sterblichkeit.

> Aus dem leblosen Körper, auf dem die Ohrfeige kein Mal mehr hinterläßt, ist die Seele verschwunden. Diese elementare und endgültige Seite des Abenteuers ist der Inhalt des absurden Gefühls. Im tödlichen Licht dieses Verhängnisses tritt die Nutzlosigkeit in Erscheinung. Keine Moral und keinerlei Streben lassen sich *a priori* vor der blutigen Mathematik rechtfertigen, die über uns herrscht.[63]

Es kann festgestellt werden, dass Absurdität an sich keine Eigenschaft ist, die von einer objektiven Wirklichkeit auf den Menschen trifft, vielmehr handelt es sich dabei um ein bestimmtes Verhältnis, das der Mensch zur Welt einnimmt. *Der animalische Überlebenswille macht es, daß wir uns über den Tod hinwegbetrügen, und zwar mittels kompensatorischer Totalitätsvorstellungen.*[64] Dabei gilt es, wie dies auch von Camus festgestellt wurde, nicht darum, diese existentielle Erfahrung als solches zu entdecken, sondern um die sich daraus ergebenden Konsequenzen. Denn wie auch Hober betont, ist die Erfahrung dieser Entfremdung der Welt gegenüber keine neuartige Konzeption, allerdings konnte sie *bis zum Ausgang des Mittelalters immer noch durch die vermeintliche Sicherheit eines in sich geschlossenen religiösen Weltbildes aufgefangen werden.*[65] Diese Erfahrung wird gerade durch eine fortschreitende Intellektualisierung und Rationalisierung zugespitzt.

---

[60] Vgl. Camus, 1998: S. 20
[61] Ebd. S. 21
[62] Frank, 2012: S. 72
[63] Camus, 1998: S. 23
[64] Jahn, 2004: S. 33
[65] Hober, 2001: S. 29

3.2.1.2 Konsequenzen und Reaktionen auf das Absurde

Die Hinwendung zu jeglichem religiösen Glauben als auch zu Utopien und Ideologien ist dabei nur eine Ausflucht vor eben jener Zerrissenheit, die durch die Trennung und Gegenüberstellung des Menschen und der Welt an sich und der Erfahrung dergleichen ausgelöst wird. *Die Tatsache, dass sich der Mensch der Zeit überantwortet erfährt, ist ebenso „absurd", wie die Irrationalität einer Welt ohne Gott, die um den Menschen ihre „murs absurdes" hochzieht.*[66] Zu dieser Schlussfolgerung gelangt Camus, in dem er eingangs die Frage stellt, wie der Selbstmord mithilfe der Philosophie zu betrachten sei. Denn die Erfahrung des Absurden stellt im Kern eine Art der Verzweiflung an der Welt dar, welche über das Individuum hereinbricht. Eine mögliche Antwort auf diesen Zustand könne der Selbstmord sein, auch wenn dies bei Camus nicht zwingend gleichbedeutend mit dem physischen Tod zu verstehen ist.[67] Denn unter dem philosophischen Selbstmord versteht er etwa die Flucht in Ideologien, Utopien und religiösen Glauben. Ähnlich wie bei einem physischen Selbstmord werde durch den philosophischen Selbstmord das Absurde, und damit die Beziehung zur Welt an sich, negiert. Als Negation des Absurden ist es auch zu sehen, wenn sich der Mensch, statt sich dem Absurden zu stellen, sich in einen wohlbekannten und versichernden Alltag flüchtet und damit das Spannungsverhältnis nicht vermag auszuhalten.[68] Wie also auf das Absurde reagieren? Für Camus liegt in der Auflehnung, in der Revolte des Menschen die Antwort:

> Den Widerspruch des Lebens leugnen, die Revolte des Bewußtseins widerrufen heißt: dem Problem aus dem Weg gehen. Das Thema der ständigen Revolution geht so in die individuelle Erfahrung ein. Leben heißt: das Absurde leben lassen. Das Absurde leben lassen heißt: ihm ins Auge sehen.[69]

Durch diese Geste, das Sich-Stellen, erlangt das Leben seinen Wert. In der ständigen Auseinandersetzung mit einer *überlegenen Wirklichkeit* kann der menschliche Geist erst seine Größe entfalten.[70] Essenziell ist noch eine weitere grundlegendere Voraussetzung, wie dies treffend von Krauß festgestellt wurde. Denn Absurdität ist als solches nicht definierbar, erst in Relation zu etwas kann es genauer beschrieben werden. Es bedingt ein anerkanntes System, welches von bestimmten Vorstellungen, Erwartungen, Normen und

---

[66] Pröll, 2007: S. 116
[67] Vgl. Camus, 1998, S. 10ff.
[68] Vgl. Ebd. S. 117f.
[69] Camus, 1998: S. 59f.
[70] Ebd. S. 61

Werten geprägt ist, um in irgendeiner Art und Weise unangemessen oder sinnlos erscheinen zu können. Mit einer statischen Beschreibung des Absurden durch eine phänomenologische Herangehensweise muss der wandelbare Kern und Charakter des Absurden unkenntlich und ungreifbar bleiben. Erst in Bezug auf das jeweilige Sinnsystem, welches in Frage gestellt wird, lässt es sich beschreiben.[71]

Angemerkt werden soll an dieser Stelle noch, dass das Absurde für Camus zwar eine grundlegende Situation des Menschen darstellt, dies jedoch nicht als ahistorisches Phänomen angesehen werden sollte. Wie Pröll nachweist, gibt es Hinweise dafür, dass *sich die Welt dem Menschen nicht a priori als feindlich und opak zeigt, sondern dass das Schweigen der Welt erst vor dem Hintergrund einer bestimmten historischen Konstellation virulent wird.*[72] Denn das Absurde erscheint u.a. mit den modernen Arbeitsbedingungen verknüpft. Angestachelt durch die Industrialisierung und der Automatisierung der Arbeitswelt, findet man einen vom Produkt entfremdeten Arbeiter vor und ein immer komplexer werdender Verwaltungsapparat schafft eine kafkaeske Atmosphäre, die die Sinnhaftigkeit dahinter in Frage stellt.[73] Noch konkreter geht Goedert autobiografischen Komponenten nach, auf denen die Konzeptionen des Absurden bei Camus fußen.[74] Denn, wie auch Frank betont, die *Umstände des Krieges, inmitten dessen der französische Existenzialismus entspringt, und vor allem auch persönliche Erlebnisse, die die Absurdität widerspiegeln*, seien ein nicht zu vernachlässigender Aspekt.[75]

3.2.2 Jean-Paul Sartre

Zwar waren Albert Camus und Jean-Paul Sartre eine gewisse Zeit philosophische Weggefährten, allerdings spaltete schon bald ein Streit die beiden, weswegen Camus von vielen auch nicht als Vertreter des Existenzialismus angesehen wird.[76] Mithilfe Sartres Überlegungen lässt sich explizit das Verhältnis von Mensch und Freiheit erörtern, welches durch den existentiellen Spalt zwischen Mensch und Welt entsteht.

---

[71] Vgl. Krauß, 1982: S. 218
[72] Pröll, 2007: S. 116
[73] Vgl. Ebd. S. 117
[74] Vgl. Goedert, 2002: S. 227-247
[75] Frank, 2012: S. 28
[76] Vgl. Gavins, 2013: S. 23

3.2.2.1 An-Sich und Für-Sich

Sartre geht davon aus, dass es Dinge gibt, die genau das sind, was sie darstellen. So etwa ein Baum, die Erde, der Himmel etc. Diese Dinge fasst er unter dem Begriff des An-Sich-Seienden. Das An-Sich ist ein einfaches Sein, das nicht von Zeitlichkeit betroffen ist und auch keine festen Eigenschaften hat. Dadurch bleibt das An-Sich ohne Identität, und ohne sich selbst bewusst zu sein.[77] Im Gegensatz dazu besitzt das Für-Sich Bewusstsein, wodurch es für Sartre auch Freiheit hat. Das versetzt es nämlich in die Lage, Entscheidungen zu treffen und Ziele zu wählen. Zum Menschen wird das Für-Sich dadurch, dass es in Situationen frei wählt und *[…] sich selbst auf diese Situationen hin entwirft.*[78] Dadurch erhält es Individualität, was für Sartre wiederum der Kern des Mensch-Sein ist. Im Anfangsstadium sei der Mensch Nichts, was auch der Grund ist, warum der Mensch durch den Entwurf seiner selbst erst zur Individualität gelangt. In einem weiteren Schritt geht Sartre von einer Geworfenheit aus. Der Mensch ist ins Dasein geworfen. Er ist in der Welt und hat keine andere Option als da zu sein. Darauf aufbauend kommt Sartre zu dem Schluss, dass der Mensch, welcher durch das Vorhandensein des Bewusstseins, wodurch er gleichbedeutend mit Freiheit ist, geradezu verurteilt ist dazu, frei zu sein.[79]

3.2.2.2 Absurde Freiheit

Wichtig im Zusammenhang mit den Überlegungen Sartres ist für diese Arbeit der Aspekt der Freiheit. Grundsätzlich geht Sartre davon aus, dass es keinen Gott gibt und sich daher der Mensch mit der Zwangslage konfrontiert sieht, selbst für sein Wesen und den damit einhergehenden Aktionen und Entscheidungen verantwortlich zu sein. *The absurd revolves around the reality that in the absence of genuine divinities we must become our own gods.*[80] Der Mensch muss dementsprechend handeln, denn es gibt keine Imperative, auf die er als Entschuldigung zurückgreifen kann. Zwar ist es möglich, eine Entscheidung als Zweifelnder oder Zögernder zu treffen, allerdings bleibt es immer die eigene Entscheidung. Von absurder Freiheit kann hier deswegen gesprochen werden, weil die Wahl nicht sinnlos ist, sondern es keine Alternative gibt, bei der nicht gewählt werden

[77] Vgl. Frank, 2012: S. 90
[78] Ebd. S. 91
[79] Ebd. S. 92
[80] Belliotti, 2019: S.49

muss. Dadurch ist der Mensch zugleich frei als auch determiniert.[81] Genau das ist nun auch der Grundsatz des Existenzialismus: Der Mensch soll dank seiner Freiheit immer wieder zwischen den Möglichkeiten wählen und auch entscheiden, wie er sich in Situationen zu verhalten hat. Oder kürzer gesagt: Die Existenz des Menschen geht seiner Essenz voraus. Erst in der Auseinandersetzung mit der Welt, in die er ungefragt geworfen wurde, entsteht ein autonomes Individuum.[82] Die Essenz ist in diesem Sinne die Verkörperung des An-Sich, zu welchem der Mensch als Für-Sich jedoch nicht kommen kann, da er sonst kein Bewusstsein mehr hätte und dazu noch unvergänglich wäre. Ausgehend von dieser Position leidet der Mensch in der absurden Existenzerfahrung an seiner Unvollständigkeit. Das große Streben des Menschen ist es, das An-Sich mit dem Für-Sich zu vereinen, denn dadurch würde er selbst Gott und wäre demnach befreit von seiner sinnlosen Existenz. Somit lässt sich auch der Tod, der keinen Akt der Wahl darstellt, vermeiden. Das eigene Sterben gibt keine Wahl.[83]

3.2.3 Thomas Nagel

Nagel hat sich seit den 1970er-Jahren mit dem Absurden auseinandergesetzt. In seiner Herangehensweise unterscheidet er sich vor allem von der grundsätzlichen Ausgangslage, welche Camus und Sartre als gegeben konstatieren. Ist es bei Camus die Beziehung des Menschen zu einem sinnentleerten Kosmos, die die Erfahrung des Absurden evoziert, so ist bei Nagel diese Diskrepanz nicht in Relation zum Kosmos zu sehen, sondern im Menschen selbst angelegt.[84] Ausgehend davon, dass der Mensch sich mit einem Gefühl von Ernsthaftigkeit und Notwendigkeit durch seinen Alltag bewegt, ist es ihm in Phasen der Reflektion jedoch möglich, durch die Erweiterung seiner rein persönlichen Perspektive auf eine universelle die Willkürlichkeit und die künstliche Aufgeblasenheit seiner alltäglichen Projekte zu erkennen.[85] Dadurch entstehe ein interner Konflikt, indem im Menschen zwei scheinbar unvereinbare Perspektive aufeinandertreffen: Die täglichen Ansprüche des Menschen treffen auf die Fähigkeit zur Transzendenz, woraus die Bedeutung dieser alltäglichen Projekte, mit denen sich der Mensch beschäftigt, stark verringert wird. *It is absurd because we ignore the doubts that we know cannot be settled,*

[81] Vgl. Frank, 2012: S. 93
[82] Vgl. ebd.
[83] Vgl. ebd. S. 95
[84] Vgl. Belliotti, 2019: S. 86
[85] Vgl. ebd.

continuing with nearly undiminished seriousness in spite of them.[86] In anderen Worten lässt sich sagen, dass dieser interne Konflikt entsteht, indem die interne Perspektive, welche von der Bedeutung und Wichtigkeit der eigenen Existenz und den Tätigkeiten überzeugt ist, mit der externen Perspektive, aus welcher gerade die Beliebigkeit und Nichtigkeit eben jener Bedeutung und Wichtigkeit zu erkennen ist, kollidiert. Dieser Konflikt ist durch die jedem Menschen innewohnende Fähigkeit zur Transzendenz eingeschrieben und wird deshalb von jedem zu einem beliebigen Zeitpunkt erfahren.[87] Dabei ist es wichtig, zwischen dem Statement, das Leben an sich sei absurd, und der Erfahrung des Absurden zu unterscheiden. Denn wie auch Nagel selbst anführt, kann das Leben einer Maus zwar absurd sein, dennoch wird sie es nie erfahren, da ihr die Möglichkeit zur Reflektion fehlt.[88] Weiters unterscheidet Nagel noch alltägliche absurde Situationen und das Absurde des menschlichen Lebens als Ganzes, wobei die erste Variante verändert werden kann und dadurch die Erfahrung des Absurden vermieden oder zumindest abgeschwächt werden kann. So führt er auch Beispiele dieses alltäglichen Absurden an: Etwa wenn jemand eine komplizierte Rede hält um eine Gesetzesveränderung zu bewirken, die bereits vollzogen worden ist. Dass das Leben als solches jedoch absurd sei, lässt sich jedoch für Nagel nicht bestreiten. *If sub specie aeternitatis there is no reason to believe that anything matters, then that doesn't matter either, and we can approach our absurd lives with irony instead of heroism or despair.*[89]

[86] Nagel, 2012: S. 14
[87] Vgl. Fox, 2019: S. 387
[88] Vgl. Nagel, 2012: S. 21
[89] Belliotti, 2019: S. 96

4 Das Absurde in den Künsten

In Abgrenzung zum philosophischen Konzept des Absurden, welches in erster Linie mit den Abhandlungen Camus‘ in Verbindung gebracht wird, unterscheiden sich die ästhetischen Umsetzungen stark. Denn als absurde Schriftsteller und Dramatiker werden zuerst andere Namen, wie etwa Beckett oder Ionesco, genannt, auch wenn Camus ebenso als Schriftsteller tätig war. In diesem Kapitel soll nun der Unterschied, als auch seine ursprünglichen sowie gegenwärtigen Auffassungen, dargestellt werden, um der künstlerischen Umsetzung des Absurden an Tiefe zu verleihen. Dabei werden speziell das Theater, die Literatur und, in einem letzten Schritt, der Film berücksichtigt.

Da es sich in diesem Fall um teils sehr unterschiedliche Ausprägungen handeln kann, wird als Ausgangspunkt hier das Verständnis von Gavins herangezogen, die eine breitere Definition vorschlägt, sodass *all absurd texts can be seen to exist along a cline of stylistic experimentalism.*[90] Somit gibt es auf Ebene der künstlerischen Darstellungsformen sowohl jene, die in konventionellem Rahmen das Absurde darstellen, als auch jene, die experimenteller im Umgang mit der Form und der Struktur hinsichtlich des Absurden sind.

4.1 Das Theater des Absurden

Grundlegend für die Auseinandersetzung mit dem Theater des Absurden sind die Schriften von Martin Esslin anzusehen. Er zeichnet, auch wenn dies nicht seine primäre Absicht war, für den Begriff auf der einen, und das Verständnis des Theater des Absurden verantwortlich. Daher liegt es nahe, den Begriff auf seinen Überlegungen aufbauend auszuführen und mit gegenwärtigen Auffassungen kritisch zu beleuchten.

Zuallererst ist es wichtig, dass es Esslin selbst nicht darum geht, einer Bewegung oder Strömung einen Namen zu geben, sondern vielmehr sah er zwischen einigen wenigen Dramatikern strukturelle Ähnlichkeiten, für die er den Begriff prägte. Er selbst verweist darauf, dass ausdrücklich betont werden müsse, dass das Theater des Absurden und die Dramatiker, die dafür untersucht werden, sich nicht zu einer gemeinsamen Gruppe zusammenfügen lassen, die ein gemeinsames Vorhaben verfolgen. Eher zeichnen sie sich

[90] Gavins, 2013: S. 97

dadurch aus, dass sie sich alle als Einzelgänger und Außenseiter sehen, die eben abseits aller anderen in dieser Art und Weise ihre schöpferische Arbeit vorantreiben. [91]

Gerade dies wurde im Nachhinein jedoch unternommen, das Theater des Absurden wurde zu einer Gruppe zusammengefasst und in den heutigen Kanon eingegliedert. So betont Esslin 1972 rückblickend auf die Auswirkungen, die seine Herangehensweise nach sich gezogen hatte, seine damalige Absicht. So nimmt er zwar den Terminus für sich in Anspruch, jedoch in einem zwiespältigen Verhältnis, da er sich zum einen dafür rühmen lassen könne, sozusagen der Erfinder eines so breitenwirksam verwendeten Begriffes zu sein; gleichzeitig komme es aber auch einer Schande gleich, eine so schnell vorgeschlagene Definition, die seinerseits nur als Arbeitshypothese und Annäherung an ein Phänomen gedacht war, das er im damaligen Theater bei mehreren und äußerst verschiedenen Autoren beobachten konnte, eine so scheinbar klar umrissene Struktur nach sich gezogen habe. Seine Absicht wäre es nicht gewesen, eines Produktnamen gleich ein neues Genre zu begründen und dadurch eine Grenze zu ziehen zwischen jenen, die dazu gehören und jenen, die nicht dazu gehören. [92]

Willms, neben anderen, hat im Nachhinein versucht, jene Definition, wie sie von Esslin aufgestellt wurde und die sich in einem geografisch und zeitlich festgelegten Raum bewegt, aufzubrechen und die Absurde als Gattung zu definieren. Dabei ging es nicht nur um das Theater, sondern etwas weiter gefasst um die Absurde in der Literatur. Dadurch sollte jene enge Definition erweitert werden und bestimmte Merkmale herausdestilliert werden, die sich auch zum Beispiel auf Werke der Gegenwart beziehen lassen.[93]

4.1.1 Ursprünge und Traditionen des Absurden

Um das Wesen des Theater des Absurden reflektieren zu können, ist es notwendig, auf Einflüsse einzugehen, welche sich in neuartiger Kombination in dieser Form der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Absurden finden lassen. *Das Theater des Absurden ist ein Rückgriff auf alte, ja archaische Traditionen. Neu an ihm ist nur die etwas ungewöhnliche Kombination der Vorbilder.*[94]

---

[91] Ebd. S. 12f.
[92] Vgl. Esslin, 1972: S. 190
[93] Vgl. Wilms, 2010: S .36
[94] Esslin, 2006: S. 250

In einem ersten Schritt wird speziell die Erwartungshaltung des Publikums miteinbezogen, um die Wirkungsmechanismen, wie sie dem Theater des Absurden zugeschrieben werden, erläutern zu können. Denn es werden dabei die Erwartungshaltung des Zusehers, welche durch eine naturalistische Dramenform geprägt wurde und die sich weiterhin durch eine erzählende Handlung auszeichnet, im Erleben eines Stückes wie etwa *Die kahle Sängerin* von Ionesco nicht nur enttäuscht werden, sondern das Publikum wird schockiert sein und das Stück für unverständlich halten. Das ist aber geknüpft an den Ort, wo es das Stück sieht und mit welchen Vorstellungen es in die Aufführung geht. Denn das selbe Stück würde das Publikum in einer Music Hall, welches Nonsens-Dialog eines Komikers mit seinem Partner gewöhnt ist – und auch erwartet – in keiner Weise als verstörend oder schockierend empfinden.[95] Die Ausdrucksformen, welche nun konkret erweitert und neu kombiniert wurden, lassen sich folgendermaßen zusammenfassen:

- *Reines Theater* im Sinne *abstrakter szenischer Effekte*[96] wie sie zum Beispiel im Zirkus oder bei Stierkämpfen zu finden sind, welche meist ohne verbale Kommunikation auskommen
- Szenen des Wahnsinns, Clowns- und Narrenpossen
- Verbaler Nonsens
- Literatur des Traums und der Phantasie, welche oftmals allegorische Komponenten einsetzt

Weiters wird davon gesprochen, dass die Stummfilmkomödie einen großen Einfluss auf das Theater des Absurden ausübte. Es wird speziell in den Filmen Charly Chaplins und Buster Keatons *eine traumhafte Fremdartigkeit einer Welt* beschworen, welche alptraumhafte Züge annimmt indem sie den Menschen inmitten mechanischer Apparaturen zeigen, denen gegenüber sich das Individuum nur gleichmütig verhält.[97]

Noch weiter zurück liegen Wurzeln in der Poesie. Dutli betont etwa, dass sich unter der Gattung Fatrasie bereits in der mittelalterlichen Poesie des 13. Jahrhunderts absurde Gedichte finden lassen. Diese Gedichte, welche eine vorgegebene Form haben, sind auf semantischer Ebene so zu gestalten, dass sie unmöglich sind. *Die engste Enge der Form*

[95] Ebd.
[96] Ebd., S. 251
[97] Ebd. S. 257

mit der größtmöglichen Freiheit an Bedeutung zu füllen, das ist das bizarre Projekt der Fatrasien. Der Spannungsreichtum zwischen strikter Form und entfesseltem Delirium ist ihr poetischer Reiz.[98]

Mit Blick auf die Literatur des Traums sind speziell der Alptraum und Wahnvorstellungen von Wichtigkeit. Beispiele dafür können u.a. in den Werken Kafkas gesehen werden, die sich mit dem Ausdruck von Angst- und Schuldgefühlen beschäftigen. Damit einher geht das Motiv des Labyrinths und des Menschen, der sich darin verirrt hat und *den Faden der Ariadne nicht besitzt.*[99]

4.1.2 Merkmale

Welche Merkmale lassen sich nun also bei Esslin für das Theater des Absurden finden? Für einen Menschen, der im Sinne des Absurden sich darüber klar geworden sei, dass es in der Welt kein übergeordnetes Prinzip gibt oder es einen großen Sinnzusammenhang hinter allem zu entdecken gibt, der könne auch unter keinen Umständen mit den Formen von Kunst zufrieden sein, die auf eben jenen scheinbaren Gewissheiten und den Begriffen fußen, dass es einen großen Sinn gibt. Dass der Mensch einen festen Platz in der Welt hat, von dem sich klare Regeln und Werte für ein *geglücktes* menschliches Leben ableiten lassen könnten, davon kann nur Abstand genommen werden. Es braucht dementsprechend neue Formen und neue Herangehensweisen, um dem philosophischen Fundament gerecht werden zu können.[100]

Hier bewegt sich Esslin noch sehr auf den Pfaden Camus‘, da es um die philosophischen Erkenntnisse, welche hinter dem Theater des Absurden stehen, geht. Aber gerade jene Dramatiker, welche inzwischen mit dem Theater des Absurden verbunden werden, gehen einen Schritt weiter und übernehmen die conditio absurda auch auf formaler Ebene. Dies hat zur Folge, dass es sich erstens um ein *Theater der Situation*[101] und nicht um ein *Theater des Handlungsablaufs*[102] handelt. Dies zeigt sich speziell in der Verwendung und im Einsatz der Sprache, welche sich darauf beschränkt, eine *Zeichensprache in konkreten*

[98] Dutli, 2010: S. 112f.
[99] Esslin, 2006: S. 273
[100] Vgl. ebd., S. 309
[101] Ebd. S. 312
[102] Ebd.

Bildern[103] zu sein, was wiederum zu einer *Abwertung und Zersetzung der Sprache*[104] führt. Dies hat zum Ziel, jene Sinnlosigkeit als auch Irrationalität der Welt nachzuempfinden und in diesem Sinne die Erfahrung selbst auf der Bühne darzustellen. Leere Worthülsen finden sich gehäuft, wodurch sich die Unmöglichkeit ergibt, mittels Sprache die Wirklichkeit abzubilden. Die Figuren, welche sich auf der Bühne zeigen, und deren Motive stellen den Rezipienten vor Rätsel und machen eine Identifikation schier unmöglich. Dabei handeln sie nur selten zweckorientiert und vollführen repetitive Handlungen.[105] Dies zeigt sich auch in der Handlungslosigkeit der Stücke. Der klassische dramatische Aufbau wird aufgegeben und stattdessen eine oftmals kreisförmige Bewegung vollzogen.

Mit Blick auf die Dramaturgie lässt sich festhalten, dass es sich nicht zwangsweise um ein sogenanntes Anti-Stück handeln muss, oftmals werden jedoch gerade Momente, welche das Dramatische auslösen sollen, ausgespart. So kann etwa bei *Warten auf Godot* festgestellt werden, dass die Figuren auf etwas warten, das nie eintritt, worauf sie jedoch hoffen, dass es eintritt. *Es ist immer das Unerwartete, das eintritt, das die Zuschauenden unvorbereitet trifft. Die Überraschungseffekte und Brüche, die sich bei Tschechow andeuten, hat Beckett radikalisiert.*[106]

4.1.3 Parabel

Eine Herangehensweise jüngeren Datums stellt Bennett vor, wenn er vorschlägt, das Theater des Absurden als ein *parabelhaftes Drama* zu interpretieren.[107] Dabei bezieht er sich wieder stärker auf die philosophischen Schriften Camus‘ und fokussiert dabei die Rolle des Publikums. Die mehrdeutigen Enden der Stücke sowie der häufige Einsatz von Metaphern stellt das Publikum vor die Aufgabe, aus den oftmals präsentierten Widersprüchen selbst einen Sinn zu gewinnen. Dem liegt die Annahme zugrunde, dass das Leben grundsätzlich von Widersprüchen und Gegensätzlichkeiten geprägt ist, der Mensch nun, durch die Abwesenheit bzw. Nicht-Existenz eines Gottes oder gottgleichen Systems, welches bis dahin die Geschehnisse der Welt für den Menschen in einen größeren Sinnzusammengang einordnete, darauf angewiesen ist, selbst für sich Sinn zu

[103] Ebd.
[104] Ebd. S. 314
[105] Vgl. Bruckner, 2013: S. 34
[106] Denk und Möbius, 2017: S. 140
[107] Bennett, 2011: S. 20 f.

generieren. Damit wird auch jegliches Theaterstück, das den Eindruck geschlossener Bedeutung und Sinnherstellung beim Publikum evoziert, als eine Ausflucht in ein von außen aufgedrängtes System gesehen, da es sich falscher Autorität bedient um dem Leben als solches Sinn zu verleihen.[108]

Der Unterschied zur Auffassung und Interpretation Esslins besteht nun darin, dass es im Theater des Absurden nicht darum geht, Sinnlosigkeit darzustellen und trotz der Abwesenheit von Sinn als freiere Menschen, im Sinne der Befreiung von metaphysischen Ausflüchten und eskapistischen Tendenzen, weiterzuleben. Vielmehr gehe es darum, den Sinn trotz der Sinnlosigkeit zu suchen bzw. zu finden. Dadurch wird bereits ein erster wichtiger Punkt eingeführt, auf dem Bennetts Neukonzeptionen bestehen: die Verhandlung und Darstellung von Widersprüchen und Paradoxa. *Esslin misinterprets Camus' philosophy of the absurd as a bleak philosophy that espoused the meaninglessness of life.*[109] Dieses Missverständnis ziehe sich dementsprechend auch durch seine Wahrnehmung des Theater des Absurden. Um diesen Standpunkt in elaborierter Art und Weise darstellen zu können, hat Bennett sieben Merkmale aufgestellt, die das *parabolic drama* im Kontext des Theater des Absurden charakterisieren:

1. Parabolic drama is created through metaphor
2. Parabolic drama is performative in that it has an *agenda of transformation*
3. Gestural and lingual metonymic paradoxes are used frequently
4. There is a move toward disorder that results in a hanging dilemma that needs to be interpreted by an audience
5. […] a parabel orients, disorients and reorients the audience
6. The world of parabolic drama is heterotopic
7. Parabolic drama is not contradictory, but contemplates contradictions[110]

Diese Auflistung kann in dieser Form nicht einfach stehen gelassen werden, sondern bedarf einer Erläuterung. Zuerst soll auf den Begriff und die Definition der Parabel, wie sie von Bennett verstanden wird, eingegangen werden.

[108] Vgl. Bennett, 2011: S. 21
[109] Ebd. S. 13
[110] Ebd. S. 22

Es wird vorausgesetzt, dass die Parabel, speziell die moderne, sich von ihren traditionellen Vorgängern unterscheidet, *in that it no longer carries a clearcut message, but is built around paradox.*[111] Dies wird auch von anderer wissenschaftlicher Seite bestätigt und führt dies in einem Folgeschritt noch weiter aus. Denn in der modernen Parabel werde oftmals ein antithetischer Aufbau eingesetzt, der wiederum auf einem Widerspruch oder einem Paradox aufbaut, zum Beispiel widersprüchliche Aussagen innerhalb einer Geschichte anhand der Gegenüberstellung von Innen und Außen. Mit dieser Wandlung der Parabel im 20. Jahrhundert geht eine Veränderung der Funktion einher: war sie vorher auf eine didaktische Aussage ausgelegt, führt sie nun vielmehr eine Funktion vor, die auch als *Verrätselung* bezeichnet werden kann. *Die Diskrepanz zwischen dem Erkenntnisoptimismus der Aufklärung und der Tendenz zur systematischen Verrätselung im frühen 20. Jahrhundert* spiegelt dadurch Gesellschaftsverhältnisse und das vorherrschende Weltbild wider, welches sich aus der Abkehr von metaphysischen Sicherheiten ableitet.[112]

Die in der Aufzählung gelistete *agenda of transformations* bezieht sich auf Bert O. States, welcher sich mit den Grundlagen der Performance in Verbindung mit der Metapher in den Künsten auseinandergesetzt hat.

> So I'm suggesting that a theory of performance has to begin at the ontological floor where the human desire to participate in performative transformations begins. This is the point where there is not yet a differentiation between performer and audience; there is only an abiding interest in the spectacular possibilities of the world (the voice, sound, physical, material, behavior) which one uncovers in perception and at once feels the pleasure of the discovery.[113]

Das Theater stellt dementsprechend eine Transformation der Wirklichkeit dar, denn sollte der Mensch sich mit der Realität auseinandersetzen wollen, so könne er zum Beispiel auch in einen Zoo gehen und müsste sich nicht in das Theater setzen. Grundlegend dafür ist jedoch, dass das Publikum noch nicht zwischen Schauspieler und sich selbst unterscheidet, wodurch es selbst als Agierender in Erscheinung treten kann und mithilfe der Schauspieler die auf der Bühne präsentierte Wirklichkeit erkunden kann.

---

[111] Politzer, 1960: S. 48
[112] Erlemann et al., 2014: S. 90
[113] States, 2001: S. 82f.

Punkt Nummer 5 in der Aufzählung bezieht sich auf die Konzeptionen Paul Ricoeurs, der die Funktionen einer Parabel durch die Wirkung beim Rezipienten definiert hat. Demnach sind eben drei Merkmale wichtig: Orientierung, Desorientierung und Reorientierung. Der letzte Schritt wird mit Bezug auf Theater des Absurden allerdings ausgelassen und muss demnach vom Publikum selbst übernommen werden.[114] Diese Lesart der Stücke des Theater des Absurden findet sich zum Beispiel auch bei Wolfgang Hildesheimer, der eine grundsätzlichere Einteilung darauf aufbauend vorgenommen hat. So gibt es zwei Möglichkeiten, wie das Absurde in Theaterstücken ausgedrückt werden kann. Zum einen als Stück, das *durch die Darstellung eines scheinbar irrealen Geschehens vom Publikum als absurd aufgefasst wird*[115]. Zum anderen als ein Theater, *das den ontologischen Begriff des Absurden – wie Camus ihn versteht – in ein Geschehen kleidet, um das Publikum damit zu konfrontieren.*[116] Hildesheimer selbst fordert, um die Wirkung des Absurden tatsächlich auf das Publikum übertragen zu können bzw. diesem die Absurdität der eigenen Existenz vor Augen zu führen, dass es sich komplett mit den Figuren identifizieren soll. Diese Bewusstwerdung der eigenen Absurdität scheitert jedoch an einer Schranke, die das Publikum zwischen sich und der Bühne aufbaut und die Fundamente in den Lebensnormen, welche bürgerlich geprägt sind, haben. Durch diese Lebensnormen wiederum scheint das auf der Bühne Dargestellte als fremd und unnachvollziehbar, weswegen es nun erst vom Publikum als absurd bezeichnet wird. Ebenso wie bei Bennett soll das Theater des Absurden aber nicht jene Funktion erfüllen, das Publikum mit reiner Sinnlosigkeit zu konfrontieren, sondern das Theaterstück fordert zu Spott mit tragischen Zügen auf. Nicht jedoch über das Stück an sich, sondern über den Zuschauer, der fragend im Raum sitzt und keine Antworten erhält.[117]

[114] Vgl. Bennett, 2011: S. 22
[115] Hildesheimer, 1976: S. 169
[116] Ebd.
[117] Vgl. ebd.

4.2 Absurde Prosa

Wie bereits oben angemerkt, handelt es sich bei der Auseinandersetzung mit dem Absurden, wenn es um die künstlerische Bearbeitung geht, meist um das Theater des Absurden. Hier haben sich einige wenige Werke in den Kanon einfügen lassen. Der Prosa, welche das Absurde thematisiert, werden in den meisten Fällen nur vereinzelte Merkmale des Absurden zugeschrieben. Abgesehen von den kanonisierten Autoren des Theater des Absurden gibt es, speziell in den letzten zwei Jahrzehnten, ein vermehrtes Interesse das Absurde bei zumeist gegenwärtigen Werken zu untersuchen bzw. Merkmale davon nachzuweisen. So können Arbeiten zu Günter Grass, Michel Houellebecq, Uwe Timm, Charlotte Roche, Wolfgang Hilbig als auch zu E.T.A. Hoffman gefunden werden, die die jeweiligen Werke auf Merkmale und Tendenzen des Absurden hin untersuchen.[118]

4.2.1 Das Absurde in der Prosa

Dabei gibt es unterschiedliche Herangehensweisen, wobei die meisten der oben aufgezählten Beispiele sich mit der *conditio absurda*, also der existentiellen Situation, wie sie in den Konzeptionen Camus‘ und deren Auswirkungen beschrieben wird, auseinandersetzen.

Als einer der wenigen deutschsprachigen Autoren, die sich nicht nur ästhetisch, sondern auch theoretisch mit dem Absurden auseinandergesetzt haben, ist Wolfgang Hildesheimer zu nennen. Für ihn gibt es im Theater des Absurden die Notwendigkeit, durch einen Analogieschluss ein Verhältnis zur Realität aufzubauen. In der Prosa jedoch geht es um *die Mitteilung des unmittelbaren Erlebens absurder Realität.*[119] In welcher Form dies geschieht, ob nun Novelle, Kurzgeschichte oder Roman, ist für ihn dabei zweitrangig. Entscheidend ist für Hildesheimer die Rolle des Erzählers, welcher das Geschehen *kommentarlos, nüchtern und scheinbar gleichgültig berichtet.*[120] Dabei nimmt die Identifikation des Lesers eine zentrale Stellung ein, da dies eine grundlegende Voraussetzung für die Nachvollziehbarkeit darstellt und somit der Rezipient mögliche Ersatzantworten auf Fragen, die sich durch das Absurde auftun, selbst erfährt.[121] Laut Volk bleibt die Prosa Hildesheimers in dem Spalt, der sich zwischen dem *nach Sinn*

[118] Vgl. Brunssen,1997; Küpper, 2010; Kellner, 2016;
[119] Hildesheimer, 1991: S. 83
[120] Bruckner, 2013: S.43
[121] Vgl. ebd.

suchenden Menschen und der schweigenden oder auch *sinnlose Ersatzantworten* liefernden Welt öffnet. Genau hier setze er seine Prosa an, denn hierhin gehört auch jene Sprache, die bereits so verbraucht ist, dass sie der Beschreibung der Realität nicht im Geringsten gerecht werden kann. [122]

In seinen theoretischen Schriften bezieht sich Hildesheimer dabei immer wieder auf Günter Eich und dessen Überlegungen zur Erschaffung einer neuen Wirklichkeit durch das Schreiben. Dies fußt auf der Annahme, ähnlich wie etwa bei Adorno zu finden, dass die Sprache, mit welcher Konzentrationslager errichtet wurden und die mitverantwortlich für den Holocaust ist, nicht mehr weitergeschrieben werden darf. Diese sprachkritische Herangehensweise hat das Ziel, durch eine neue Sprache eine neue Wirklichkeit zu konstruieren, in welcher auch das Absurde mitgedacht wird. Somit kann gesagt werden, dass der Versuch, durch Sprache eine neue Welt zu erschaffen, ein Anlauf ist, sich trotz jeglicher Zweifel und Probleme in der Welt zu orientieren. Bezieht man dies nun jedoch auf das Absurde, so sieht man sich einer paradoxen Situation gegenüber. *Der Versuch, durch ein Neuschaffen der Wirklichkeit zu einer absurden Wirklichkeit vorzudringen, ist in sich selbst absurd, da er das Nicht-Erreichen seines eigenen Zieles zur Voraussetzung hat.*[123] Eindrücklicher beschreibt Hildesheimer selbst sein Verständnis absurder Prosa:

> Hier denn ist der Ansatzpunkt der absurden Prosa: nicht das Auffinden des Urtextes, sondern des Sich-Abfindens damit, daß er nicht gefunden wird; das Registrieren der Ersatzantworten, die Objektivierung des individuellen Ichs als Empfänger dieser Antworten, die Möglichkeiten, sich in dem zur Verfügung gestellten Raum einzurichten, und nicht zuletzt: das niemals endende Erstaunen darüber, wie gut sich andere in diesem Raum eingerichtet haben.[124]

Im Vergleich zu Beckett nun, lässt sich in diesem Verständnis eine abgemilderte Form des Absurden und den damit zusammenhängenden Forderungen attestieren. Denn nicht die komplette Befreiung von Sinn steht im Zentrum, sondern die Bewegung in Richtung der Möglichkeiten, die einher geht mit dem präsentierten Raum und der Rolle, die andere Menschen darin einnehmen (können).

Die Eigenheiten des Absurden in der Literatur wird unter anderem in der Fülle der Möglichkeiten gesehen, wie dieses dargestellt werden kann. Denn es wird etwas

---

[122] Vgl. Volk, 2003: S.189
[123] Bruckner, 2013: S. 44f.
[124] Hildesheimer, 1969: S. 60

dargestellt, dass sowohl bedrohlich als auch verspielt ist, ein Ausweg aus der Sinnkrise jedoch wird nicht aufgezeigt. Das *Straßennetz* von Camus entfaltet sich und scheint aus Sackgassen zu bestehen. Der Verlust des Selbst wird thematisiert, die Unsicherheit der Desorientierung wird gezeigt, ohne auf surreale Ästhetik zurückzugreifen. Vielmehr wird eine Eigenwelt erschaffen, die sich durch Verwirrtheit und Durcheinander auszeichnet und die vom absurden Schöpfer dieser Welt nur als eine andere Ordnung aufgegriffen wird.[125] *Es ist diese Einheit aus herkömmlicher Logik und Widersinn, die dafür empfängliche Gemüter aufs wahnwitzigste erregen kann.*[126]

4.2.2 Die literarische Absurde

Unter dem Begriff der literarischen Absurde wird gemeinhin der Versuch verstanden, aufbauend auf den Konzeptionen Camus‘ und Autoren des Theater des Absurden eine Gattung aufzustellen, die es ermöglichen soll, Werke des Absurden dieser Kategorie zuzuordnen, welche sich nicht in die bislang geltenden Charakteristiken und entstehungsgeschichtlichen Kontexte fügen.

Zu nennen sind hier vor allem Donat und Willms, die sich intensiv mit dieser Thematik auseinandergesetzt haben und auf deren Überlegungen nun kurz eingegangen werden soll. Die literarische Absurde wird in den meisten Fällen zum einen geografisch auf Frankreich bzw. Westeuropa, und zum anderen zeitlich in den 1950er- und 1960er-Jahren verortet. Dass es abgesehen davon noch weitaus mehr Texte und Stücke gibt, die sich mit dem Begriff der literarischen Absurde fassen lassen, ist sozusagen die Zielsetzung bei der Konstruktion der Gattung „die Absurde“.

Willms schlägt für eine erste Annäherung drei Merkmalskategorien vor, anhand denen man sich orientieren soll.

1. *Bestimmte Verfahren der Textkonstitution* auf den Ebenen der Syntax, Pragmatik und Semantik, wie z.B. Besonderheiten der Erzählinstanz, des Redegegenstands, der Ereignishaftigkeit, formale Verfahren, Erzählstrukturen und Metakommentierungen […]. Ich möchte sie unter dem Begriff *Verweigerung von Textualität* zusammenfassen.

[125] Vgl. Görner, 1996: S. 141
[126] Ebd.

2. Zu der absurden Textwelt gehört darüber hinaus ein bestimmtes *Menschenbild*, welches aus der Darstellung der Figuren (ihrer Identität, ihrer Körperlichkeit, ihrer Bewegungsformen und ihres Bezugs zur Umwelt), des Lebensraumes und der Einstellung zu Gewalt und Tod resultiert.
3. Ganz entscheidend ist nun, dass der verweigerte und aufgelöste Text sowie das absurde Menschenbild in den Texten *nicht diskutiert, sondern lediglich präsentiert* wird, und die Texte somit keinen Gegenentwurf und *keine Gegenwelt zu der absurden Welt* beinhalten. Hierin drückt sich eine *existentielle Grundhaltung* aus, die das Resultat der Merkmale auf den Ebenen von Pragmatik, Syntax und Semantik ist.[127]

An diese Kategorien anschließend wird noch vorgeschlagen, einen weiten und einen engen Begriff der Absurde einzuführen. *Der weite Begriff der absurden Literatur umschließt Autoren, in deren Texten sich Spielarten oder Tendenzen des Absurden wiederfinden lassen.*[128] Wohingegen der enge Begriff auf jene Werke angewandt werden soll, in denen sich alle drei der oben genannten Kategorien wiederfinden lassen und dementsprechend die *Kerntexte des Absurden* darstellen. Anzumerken ist hierbei, dass Donat den Aspekt des Existentiellen, also das vermittelte absurde Weltbild, ablehnt und in seinen Ausführungen daher kein Merkmal absurder Texte darstellt. Wichtig in diesem Zusammenhang ist der Begriff der *Heimat des Absurden*, wie Willms ihn von Hildesheimer übernimmt. Damit soll ein Gefühl ausgedrückt werden, welches Verlorenheit und Entfremdung zur Geltung bringt.

[127] Willms, 2010: S. 38
[128] Ebd. S. 39

4.3 Das Absurde im Film

Da es eine intensive literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Absurden in Literatur und Theater gegeben hat, ist es umso verwunderlicher, dass sich das Pendant für das Medium Film in äußerst überschaubaren Grenzen hält. Es gab und gibt vereinzelte Versuche, das Absurde anhand dem Werk einiger weniger Regisseure nachzuweisen bzw. zu untersuchen, allerdings gibt es bei weitem keine so systematische Herangehensweise. Auf die Schlagworte *Absurder Film* und *Der Film und das Absurde* finden sich tatsächlich nur wenige Ergebnisse. In deutscher Sprache ist dem Autor nur eine Diplomarbeit bekannt, die sich mit diesem Thema beschäftigt, weshalb die Suche auf englischsprachige Texte ausgeweitet wurde.[129] An dieser Stelle soll nun zusammenfassend auf ein paar der Analysen, die sich im Kontext des Absurden mit dem Medium Film auseinandersetzen, eingegangen werden, um so einen Überblick darüber zu erhalten, wie das Absurde bisher im filmwissenschaftlichen Diskurs wahrgenommen wurde.

4.3.1 Komik und Irrationalität

Ausgehend von den theoretischen Positionen Thomas Nagels und Richard Taylors geht Belliotti der Frage nach, inwiefern das menschliche Leben absurd ist und wie sich das manifestiert.[130] Dabei nimmt er eine Analyse von drei, seiner Meinung nach, zum klassischen Kino gehörenden Filmen vor, um zu überprüfen, was unter dem Absurden verstanden werden kann. *The Search fort he Holy Grail* (1975), *The Seventh Seal* (1957) und *The Big Lebowski* (1998) werden zu diesem Zweck ausgewählt. Nach einigen exemplarischen Ausschnitten der Filme versucht Belliotti, aufbauend auf vorangegangenen Konzeptionen des Absurden, eine eigene Liste mit Merkmalen und Bedingungen zu erstellen.

1. Based on past experience and rational calculations, standard observers under typical conditions have reasonable doubt that E (a specific rendering or a range of plausible renderings of an event, activity, experience, or an entire life) will occur;
2. E, however, does not occur. Instead, a ridiculous, unreasonable incongruity between our rational expectations and reality arises;

[129] Vgl. Weixlbaumer, 2015
[130] Vgl. Belliotti, 2019

3. An account can be given as to the nature of this ridiculous, unreasonable incongruity between reasonable expectations and reality; and
4. this account will often be grounded in the purposelessness, pointlessness, or futility of the ensuing reality, or in the significant gap between the efforts required to create the reality and the results thereby produced.[131]

Im Vergleich zu den oben genannten Ausführungen zum Absurden in der Literatur ist zu bemerken, dass sich die hier verwendete Definition auf ein Merkmal stützt und dies genauer zu bestimmen versucht. Sowohl komische Elemente bzw. Filme sollen mithilfe dieser Aufstellung aufgeschlüsselt werden können als auch jene ernste, existentialistische Seite von dem das Absurde geprägt ist. Bei Belliotti ist das Absurde als ein *interpretive concept*[132]zu denken, dass sich mit dieser Definition von einer genrespezifischen und ästhetischen Diskussion entfernt und auf eine allgemeinere, philosophischere Bestimmung abzielt.

4.3.2 Erzählverhalten, Kamerabewegung und Bildgestaltung

Eine der ersten Analysen zu diesem Thema setzt sich mit *Barry Lyndon* von Stanley Kubrick aus dem Jahr 1975 auseinander. Pliatska betitelt seinen Sammelbandbeitrag mit *The Shape of Man. The Absurd and Barry Lyndon* und gibt damit bereits einen ersten Hinweis, anhand welcher Konzeptionen er die Analyse vornimmt.[133] An erster Stelle trifft er aufbauend auf Thomas Nagel eine Unterscheidung zwischen dem *conventional* und *philosophical* Absurden. Die erste Variante tritt zutage, wenn *a conspicious discrepancy between pretension or aspiration and reality*[134] eintritt. Diese Art wird vor allem im alltäglichen Leben erfahren und kann sich zum Beispiel darin äußern, dass jemand Musiker werden will, obwohl keinerlei musikalisches Talent dafür da ist. Dies stellt eine Situation des konventionellen Absurden nach Nagel dar. Das philosophische Absurde wiederum berührt wieder vermehrt die existentielle Kategorie wie sie von Camus aufgestellt wurde. Dabei führt Pliatska an, dass als Grundvoraussetzung zwei unentrinnbare Perspektiven aufeinandertreffen müssen.

> On the one hand, there is the viewpoint that we naturally take as participants in our lives. From this perspective, human life is permeated with meaning and value.

[131] Belliotti, 2019: S. 26
[132] Ebd.
[133] Pliatska, 2007: S.183-200
[134] Nagel, 1971: S. 718

> We show concern about kinds of people we are or would like to be, and we pursue myriad projects with varying degrees of interest. On the other hand, there is the viewpoint that our capacity for self-awareness makes possible.[135]

Damit greift er, ähnlich wie bei Nagel zu finden, den Aspekt der Bewusstwerdung auf, sowie die bewusste Auseinandersetzung und Reflexion der eigenen Lebensumstände, wie dies auch bei Camus der Fall ist. Und dieser Perspektivenwechsel von innen nach außen begründet damit dann auch das Spannungsverhältnis, welches vom Menschen als absurd wahrgenommen wird. *It consists in the fact that we can neither forsake our ordinary convictions and strivings nor cease to them as arbitrary, we continue to adhere to commitments by which we largely define ourselves, while simultaneously acknowledging them to be groundless.*[136]

Mit Blick auf *Barry Lyndon* stellt Pliatska nun fest, dass sowohl das konventionelle als auch das philosophische Absurde eine Rolle spielen. Allerdings nicht als zwei getrennte Sachverhalte, sondern vielmehr tritt eine Häufung von absurden Gegebenheiten ein (konventionell), die durch ihre Ansammlung im Rezipienten einen Vorgang auslösen, der das philosophische Absurde im Publikum anstößt. Um dies zu bewerkstelligen, nutzt Kubrick drei Strategien: *The cinematic devices that Kubrick employs and that dominate the film – the film's painterly aesthetic, the reverse zoom, and the unidentified narrator – are central to encouraging this reflection.*[137] Diese drei Strategien bilden somit in der Analyse Pliatskas den Ausgangspunkt. Der *reverse zoom* dient dabei als Metapher für die jeweils vom Publikum eingenommene Perspektive zwischen innen und außen, da es die Möglichkeit hat, sich diesem Zoom bewusst zu werden und dazwischen wählen kann. Es kommt dabei zu einer Thematisierung des konventionellen Absurden in der Figur des Barry Lyndon, wobei gleichzeitig in der Verbindung mit einem *reverse zoom* das Publikum angeregt wird einen Schritt zurück in Richtung Selbstreflexion und damit Reflexion der äußeren Umstände zu machen.

Der unbekannte Erzähler, dessen Stimme aus dem Off hörbar ist, nutzt teilweise die Situationen, welche auf visueller Ebene vermittelt werden, und führt durch seine Kommentare die Szenen ins Paradoxe bzw. widerspricht den Informationen, welche

[135] Pliatska, 2007: S. 187
[136] Ebd.
[137] Ebd.

durch die Bilder vermittelt werden. Dies kann als ein Merkmal herangezogen werden, welches sich auch bei dem Theater des Absurden findet, wenn von einer gescheiterten Kommunikation die Rede ist, bzw. wenn das Gezeigte und das Gesagte sich konträr zueinander verhalten.[138]

Mit *painterly aesthetic* meint Pliatska den Umstand, dass es sich erstens um einen Film handelt, der im 18. Jahrhundert spielt und Kubrick dafür nachweislich spezielle Gemälde der Zeit studierte, um diese dann mit den Schauspielern nachzustellen. Dies hat zur Folge, dass die Künstlichkeit des Films und seiner Umstände betont wird, speziell wenn es um alltägliche Riten und Gewohnheiten der Figuren geht. Durch die große zeitliche Entfernung entsteht ein Verfremdungseffekt, auf welchen das Publikum mit einer Perspektive, die ebenso distanziert ist, reagiert und dadurch wiederum das philosophisch Absurde angestoßen wird.

4.3.3 Zirkuläre Bewegung der Dialoge

Rawle setzt sich mit *notions of the absurd* in den Filmen von Hal Hartley auseinander, wobei er sich hier auf speziell auf den Aspekt der Kommunikation anhand des Dialogs fokussiert.[139] Dabei ist seine zu beweisende These, dass durch eine kreisförmige Bewegung innerhalb von Dialogen, und damit die im Titel des Artikels angesprochene Wiederholung, Anleihen aus dem Theater des Absurden zieht, welche er aus *Warten auf Godot* entnimmt.

> The absurd circularity of dialogue in Hartley's work often works to negate the content of individual repeated moments, abstracting minor differences from the performances by actors involved – in intonation and rhythm in particular - as well as "locking" characters into neurotic cycles.[140]

Dies stellt jedoch nur einen Aspekt dar, da er ansonsten vor allem mit psychoanalytischen Theorien arbeitet und das Absurde in diesem Fall auf die Kommunikation und deren Wirkung beschränkt. Durch dieses Einsperren in die Wiederholung, welche den Figuren selbst oftmals gar nicht bewusst ist, lässt sich somit eine Verbindung zum Absurden herstellen. Allerdings muss noch angemerkt werden, dass es Rawle darum geht, Sinnlosigkeit und Hoffnungslosigkeit aufzuzeigen, wodurch zwar Anleihen bei Camus

[138] Vgl. Ebd. S.193
[139] Vgl. Rawle, 2009: S. 58-75.
[140] Ebd. S. 67

und dem Theater des Absurden attestiert werden können, aber der letzte Schritt, also der mögliche Umgang und Reaktion auf die präsentierte Sinn- und Hoffnungslosigkeit, ausgespart bleibt.

4.3.4 Perspektive und reines Theater

Einen etwas anderen Zugang wählt Chamarette, wenn sie die Filme des franko-palästinensischen Regisseurs Elia Suleiman untersucht. Dabei werden die Traditionen des Theater des Absurden, wie sie von Esslin angeführt werden, herangezogen und als Analyseinstrument für die Filme brauchbar gemacht. In einigen seiner Werke kann *the theatricality of gesture might also be described as a kind of abstraction from diegetic events and narrative; Suleiman himself describes this as a kind of poesis, shifting between hyperrealism and the Absurd.*[141] Als ein weiteres Merkmal des Absurden im Film wird eine, wie auch schon am Beispiel *Barry Lyndon* angesprochen, Zweiteilung der Perspektive offengelegt, da Suleiman es beherrsche, das Geschehen zum einen aus der Perspektive einer Fliege an der Wand, als auch aus der Perspektive der Ewigkeit zu schildern, wodurch eben jene Diskrepanz zwischen innen und außen, zwischen alltäglicher Routine und Selbstreflexion offenbart werde.[142]

4.3.5 Kommunikation und Komik

Gurung beschäftigt sich mit den Filmen Wes Andersons unter dem Aspekt des Absurden.[143] Dabei ist es das Ziel, anhand der Beziehungen, welche sich stark durch die stattfindende Kommunikation definieren lassen, eine Verbindung zum Absurden herzustellen. Ausgehend von der Beobachtung, dass die Auseinandersetzung mit Film im Kontext des Theater des Absurden keine systematische oder gar einheitliche Verwendung des Begriffes absurd aufweist, orientiert sie sich an der Konzeption Armstrongs, für den sich das *cinema of the absurd* dadurch auszeichnet, dass

> political messages are often oddly inflected through an absurdist melange of irony, parody, black humour, and burlesque-plumbing resources of comedy in the service of pleasure, something generally avoided in social and cultural critique. A penetrating and involving analysis of alienation of thus tied dialectically to ludic devices of distanciation.[144]

---

[141] Chamarette, 2014: S. 97
[142] Vgl. ebd. S. 96
[143] Vgl. Gurung, 2017: S. 746-764
[144] Armstrong, 1988: S. 2

Es kommt hier ein Aspekt zum Ausdruck, der nur am Rande erwähnt worden ist. Nämlich die Neigung des Absurden in Richtung der Komik, wie etwa anhand von Parodie, Ironie und schwarzem Humor hier angemerkt wird. Gurung selbst betont in den Ausführungen, dass die Zuschreibung absurd in ihrem Fall *in its holistic and not its generic sense* verwendet wird, da es für den generischen Gebrauch des Begriffs keine klaren Definitionen oder Anhaltspunkte gibt.[145] Es wird betont, dass speziell die Figur des Steve Zissou im Mittelpunkt der Untersuchung steht, da ihn *deadpan expressions and humour, cross talk, alienation, nihilism, narcissism, and an inability to see beyond himself*[146] auszeichnen. Thematisch setzt sich der Film mit *entrapment and dysfunctional realtionships* auseinander, was in diesem Fall größtenteils an der Kommunikation zwischen den Figuren festgemacht wird.[147]

> The notion of the absurd film is one that navigates the individual's conflict between what is desired and what the world lets the individual have. The world is functioning here as an authority figure, capable of denying the individual the worth to which she or he feels entitled.[148]

Dabei geht es primär um die individuellen Konflikte, die sich zwischen den Figuren entwickeln und sich zu großen Teilen aus ihren Wünschen, Verlangen und Sehnsüchten und deren Verneinung zusammensetzen. Dies wird auf der einen Seite anhand der Dramaturgie untersucht, auf der anderen Seite anhand konkreter Dialogpassagen, welche Ähnlichkeiten mit dem Theater des Absurden eröffnen. Dramaturgisch kommt es zum Beispiel noch zu einer zirkulären Bewegung, die sich, wie oben beschrieben, nicht nur auf die Dialoge und deren Aussageinhalt beschränkt, sondern das Publikum am Ende des Filmes vor die Frage stellt, ob sich die Figuren tatsächlich weiterentwickelt haben oder ob sie wieder dort sind, wo sie angefangen haben. Somit wird das Unausweichliche, das Gefangen-Sein vor allem auf Ebene der psychologischen Entwicklung einer Figur verortet. Ein weiterer wichtiger Aspekt, den sie anführt, ist die Situation, in der das Geschehen präsentiert wird: Es handelt sich dabei um *a family that doesn't see anyone from the outside world and has developed its own inbred habits and mannerisms*.[149]

---

[145] Gurung, 2017: S. 750
[146] Ebd.
[147] Ebd. S. 760
[148] Ebd. S. 761
[149] Ebd. S. 752

4.3.6 Politische Agenda und Subversion

Anhand zweier Filme des iranischen Regisseurs Abdolreza Kahani, zeigt Abdolmaleki Parallelen zwischen dem Theater des Absurden und dessen Werken auf, welche im Kontext der gegenwärtigen politischen Lage im Iran u.a. als subversiv zu bezeichnen sind.[150]

Bezug nimmt Abdolameki dabei vor allem auf Camus, wenn er meint *„[t]he daily grind is discernible from the cutting style, the inserts and the deadpan performance of almost all characters. In Naught, this Sisyphus-like dreariness is conveyed through repeated inserts.*[151] Auch hier trifft man wieder auf die Wiederholung als ein Element, welches sich mit dem Absurden in Verbindung bringen lässt, ebenso wie bei Rawle. Im Unterschied jedoch zu Camus, bei welchem sich aufbauend auf diesen Wiederholungen des Alltags sich irgendwann ein *Warum?* erhebt, welche die ganze Situation als absurd erscheinen lässt, bleibt gerade dieser Schritt in die Selbstreflexion in den Figuren Kahanis aus, wodurch sich jedoch das Publikum mit dieser Frage beschäftigt sieht.

Die Familie als Mikrokosmos spielt auch hier, wie in den Ausführungen Gurungs, eine wichtige Rolle. Denn dadurch lassen sich auf allegorischer Ebene Systeme als Ganzes darstellen, ohne explizit als solche bezeichnet werden zu müssen. Dies stellt nun auch den subversiven Faktor im Schaffen Kahanis dar, da seine Filme, laut Abdolameki, als Allegorie auf den Staat Iran und seine Machenschaften speziell in Verbindung mit Religion gesehen werden können.[152] Dies kann sinnstiftend mit Camus verbunden werden, wenn es darum geht, sich von metaphysischen Werten und Ideologien zu befreien, um Freiheit erlangen zu können. In den Filmen Kahanis wird genau dieser Umstand den Figuren verweigert, sie bleiben erstarrt in Erwartung neuer metaphysischer Ausflüchte, nachdem die alten sich von ihnen abgekehrt haben. Somit wird es nicht nur auf den Staat Iran bezogen, sondern auch auf die gegenwärtige Gesellschaft, welche sich der Metaphysik im Sinne der Religion nicht befreien will und dadurch abhängig und unfrei bleiben muss.

---

[150] Vgl. Abdolmaleki, 2014: S. 87-95
[151] Ebd. S. 90
[152] Vgl. Ebd. S. 92

Es handelt sich in diesem Fall also speziell um die Thematisierung und Aktualisierung des absurden Weltbilds mit dem Ziel, politische Agenden zu verfolgen.

4.3.7 Das Unerwartete und Unvorhersehbare

Aufbauend auf den Traditionen des Theater des Absurden fand in der ehemaligen Tschechoslowakei eine Adaption für den Film statt, wie Hames nachzeichnet.[153] Durch die erst in den 1960er-Jahren ermöglichte Publikation Kafkas in der Tschechoslowakei wurden kafkaeske Momente mit jenen des Theater des Absurden vermischt und für das Medium Film eingesetzt. Mit der Invasion durch die Sowjetarmee wurde diese kurze Blütezeit des Kinos jedoch weitgehend beendet. Im gegenwärtigen Schaffen tschechischer und slowakischer Regisseure und Filmemacher, spielt das Absurde jedoch wieder eine zentrale Rolle, wie etwa am Beispiel der Filme von Petr Zelenka illustriert wird. So kommt es in dem Film *Buttoners* (1997) zur Darstellung der absurden Situation in der Gegenwart. Durch die scheinbare Verbindung von zusammengestellten Episoden wird ein illusorisches Netzwerk eröffnet, das sich einem größeren Sinnzusammenhang verweigert und die darin verhandelten Themen, wie Liebe und Freundschaft, als temporär und vergänglich beschrieben werden.[154] Die Vermittlung des Absurden wird in diesem Beispiel speziell anhand dramaturgischer Mittel bewerkstelligt. So besteht der Film aus mehreren, lose zusammenhängenden Fragmenten einer Erzählung, die durch die mosaikartige Anordnung eine Einheit suggerieren, die bis zum Schluss jedoch nicht hergestellt werden kann. Charakteristisch für die einzelnen Erzählungen stehen Elemente, welche als unvorhersehbar und unerwartet bezeichnet werden können. Dies kann wiederum auf das konventionelle Absurde, wie es bei Nagel verwendet wird und für die Analyse von *Barry Lyndon* von Pliatska eingesetzt wird, bezogen werden. Eine Anzahl unüblicher und unerwarteter Erzählungen reflektieren in diesem Sinne das philosophisch Absurde, das sich auf das Publikum überträgt indem es die Handlungen zum Beispiel nicht auflöst oder Fragen ohne Antworten liefert.

Angebunden ist dies mehr an Camus und seine Konzeptionen als an die formalen Auflagen des Theater des Absurden. *There are, of course, also significant comments on aspects of contemporary life – serial infidelity, the strange power relations that exist*

[153] Vgl. Hames, 2009, S.
[154] Ebd. S. 139

within marriage and the obscure fantasies and desires that lie beneath the surface of the everyday.[155] Es wird somit die absurde Situation des Menschen angesprochen.

[155] Ebd. S. 138f.

5 Zwischenfazit

Anhand der vorhergehenden Erläuterungen zum Absurden und den philosophischen als auch ästhetischen Konzeptionen und Umsetzungen soll an dieser Stelle zusammenfassend ein Zwischenfazit über den Stand der Forschung und der verschiedenen Herangehensweisen als auch Ausprägungen vorgestellt werden. Da die nachfolgenden Analysen auf verschiedenen Wurzeln fußen, soll dieses Zwischenfazit einen Überblick über die wichtigsten relevanten Eckpunkte liefern.

Das Absurde bei Camus kann als etwas definiert werden, worin sich die Diskrepanz zwischen dem Mensch und der Welt zeigt. Es ist nun die Kombination aus eben jener Trennung und der angestrebten Einheit, welche Camus aus dem Gedankengut antiker griechischer Philosophen wie etwa Plotin übernommen hat.[156] Die Antwort auf die Trennung von Subjekt und Objekt, und damit einhergehend das ausgelöste Spannungsverhältnis, in dem sich der Mensch bewegt, stellt bei Nietzsche der Übermensch dar, welche an die Stelle Gottes treten sollte.[157] Kierkegaard hingegen geht vom Begriff der Verzweiflung aus und gelangt, vor allem in seinen späteren Werken, zurück zum christlichen Glauben.[158] Für Camus ist die Entwicklung Kierkegaards als eine metaphysische Ausflucht zu sehen, durch die die Vermeidung des Spannungsverhältnisses ermöglicht wird. Nietzsches Übermensch hingegen birgt die Gefahr, Despoten zu erschaffen. Der Akt der Revolte stellt für Camus die einzige Möglichkeit dar, trotz des Absurden in Freiheit leben zu können, in dem Sinne, dass man es konfrontiert und trotz allem standhaft bleibt.[159] Zwar ist Camus einer der bekanntesten Vertreter des Absurden, bei weitem aber nicht der einzige, der sich damit auseinandergesetzt hat. Weitere wichtige Grundlagen liefern Sartre mit seinen Überlegungen zur *absurden Freiheit*[160], in welcher sich grundsätzlich jeder Mensch befindet, da er durch die *Geworfenheit* seiner Existenz unausweichlich verpflichtet ist, Entscheidungen zu treffen. Ist es bei Camus eine Spaltung zwischen Mensch und Welt, führt Thomas Nagel das Absurde als ein relationales Phänomen ein, welches eine innere

[156] Vgl. Smith, 1978: S. 75
[157] Vgl. Brunssen, 1997: S. 32
[158] Vgl. Kellner, 2016: S. 26
[159] Vgl. Pröll, 2007: S. 116
[160] Vgl. Frank, 2012: S. 93

Spaltung des Menschen nach sich zieht.[161] Denn nicht das Verhältnis von Welt und Mensch bedingt eine Diskrepanz, sondern zwei im Menschen angelegte Perspektiven, welche miteinander nicht im Einklang stehen können.

Die künstlerische Bearbeitung des Absurden lässt sich in erster Linie im literaturwissenschaftlichen Diskurs um das Theater und die Literatur auffinden. Hierzu gibt es zahlreiche Publikationen, die sich mit diesem Thema beschäftigen. Zentrale Merkmale, die sich im Theater finden lassen, sind die Abwendung von einer konventionellen Dramaturgie hin zu einem *Theater der Situation*, der Verweis darauf, dass sich mit Sprache die Welt nicht fassen lässt und die Thematisierung der existentiellen Grundsituation des Menschen. In Verbindung damit steht auch die Lesart des Theater des Absurden als Parabel, wie dies von Bennett vorgeschlagen wurde.[162] Im Zentrum dieser Herangehensweise stehen der Widerspruch und das Paradox, welche thematisch als auch formal verhandelt werden. Dadurch wird der Auffassung Esslins, der dem Theater des Absurden die Konfrontation des Publikums mit dem Sinnlosen attestierte, eine Lesart entgegengesetzt, die im Sinne einer modernen Parabel zwar auch Sinnlosigkeit thematisiert, jedoch in einem weiteren Schritt die Auseinandersetzung bzw. die Suche nach dem Sinn dem Publikum überlasst. Dies führt dazu, dass es primär nicht um Sinnlosigkeit geht, sondern um das Suchen nach dem Sinn in einer Welt, die sich aller metaphysischer Ausflüchte entledigt hat.[163] Es kann in diesem Verständnis davon gesprochen werden, dass die Welt zwar Sinn hat, dieser jedoch jeder Mensch für sich finden muss. Hier kommt dann wiederum die Revolte, wie sie von Camus verstanden worden ist zum Tragen. Dadurch lassen sich Parallelen zu Texten Kafkas ziehen, welcher ebenso moderne Parabeln verwendete, um die Situation des Menschen in der Moderne aufzuzeigen.

Mit Blick nun auf den Film wurden anhand einiger Beispielanalysen Kategorien aufgezeigt, die im derzeitigen wissenschaftlichen Diskurs rund um das Absurde im Film damit in Verbindung gebracht werden. Von erzähltheoretischen Positionen, die vor allem die Perspektive untersuchen, hin zu visuell-gestalterischen Mitteln wie der

[161] Vgl. Nagel, 2012: S. 14
[162] Vgl. Bennett, 2011: S. 20 ff.
[163] Vgl. Hoffmann, 2006: S. 29

Kameraführung und -bewegung.[164] Ebenso wurde ein thematischer Konnex zwischen dem Absurden und dem Element des Unerwarteten festgestellt.[165] Dies kann sich unter anderem in der zirkulären Bewegung auf der Ebene des Dialogs, als auch im dramaturgischen Aufbau zeigen. Ein nicht zu vernachlässigender Aspekt stellt dabei die Komik dar, wie etwa Belliotti näher ausführt.[166] Gerade die Verbindung von Humor und dem Absurden wird häufig hergestellt, da Lachen als eine mögliche Reaktion auf die existenzielle Situation und deren Ausweglosigkeit angesehen wird. Ebenso wurden das Absurde und sein subversives Potential betrachtet, wodurch sich, in diesem konkreten Fall, politische und gesellschaftliche Systeme kritisieren lassen. Speziell der Ausgangspunkt der Familie als Metapher für eine Gesellschaft hat sich hier angeboten. Dieser Anknüpfungspunkt findet sich auch bei Gurung, wenn sie eine dysfunktionale Familie und deren Kommunikation sowie Entwicklung bei Wes Anderson vor dem Hintergrund des Absurden untersucht. Dabei spielt die Charakterisierung der Figuren eine Rolle, als auch deren Verhältnis zu ihrer Umwelt.

[164] Vgl. Pliatska, 2007: S. 187
[165] Vgl. Hames, 2009: S. 139
[166] Vgl. Belliotti, 2019: S. 26

6 Der absurde Eindringling in *Borgman*

Borgman ist der achte Film des niederländischen Regisseurs Alex van Warmerdam und lief 2013 bei den Filmfestspielen von Cannes im Wettbewerb um die Goldene Palme, wurde jedoch nicht ausgezeichnet. Seine vorhergehenden Filme hatten ihm bereits den Ruf eingebracht, sich zwischen skurril, grotesk, schwarzer Komödie und mehrdeutigen Anspielungen zu bewegen – ohne sich dabei einer klaren Stilistik zuordnen zu lassen.[167] Als Nachweis für Zitate aus dem Film sowie Screenshots von Filmstills wird in Klammer der Timecode [TC] angegeben.

Bereits in der grafischen Darstellung des Titels *Borgman* zu Anfang verweist die Bewegung der Schrift auf den weiteren Film: „Borgman“ ist zuerst kopfüber zu lesen, bevor sich das Wort dreht und normal zu lesen ist. Interessant dabei ist, dass in diesem Sinne aus dem unleserlichen Zustand, qua auf den Kopf gestellte Welt, das Wort danach lesbar wird und nicht umgekehrt. Wie noch zu zeigen sein wird, symbolisiert die Konfrontation Borgmans, so auch der Nachname des Protagonisten, eine Herstellung des *Normalzustandes* im Sinne des Absurden. Und nicht, wie vielleicht auf den ersten Blick anzunehmen, das genaue Gegenteil. Die Handlung entwickelt sich rund um das Aufeinandertreffen von Camiel Borgman und einer wohlhabenden, niederländischen Familie. Dabei ist grundsätzlich für diese Arbeit anzumerken, dass es sich bei allen ausgewählten Filmen um solche handelt, die unter dem Begriff des *home-invasion* Genre gefasst werden können, da es in ihrer kleinsten Handlungsbeschreibung darum geht, dass etwas Fremdes in ein Haus bzw. Heim eindringt.[168] Dieses Genre eignet sich speziell dazu, sozio-ökonomische Verhältnisse und Strukturen zu hinterfragen, da sich hier meist ein scheinbar geordnetes Gegenüber von Innen und Außen, Familie vs. Eindringling, Eigen vs. Fremd ergibt und die Familie als Stellvertreter für die Gesellschaft stehen kann.[169] Denn durch die Bewertung und Stellung des Heims als Ort, der zentral ist für die Identitätsbildung als auch als Abschottungsmöglichkeit gegenüber Nicht-Erwünschtem, bietet sich hier eine ideale Projektionsfläche um die Konfrontationssituation von Mensch und Welt, Subjekt und Objekt, zu thematisieren.[170]

---

[167] Vgl. Verstraten, 2014: S.
[168] Vgl. Fiddler, 2013: S. 283
[169] Vgl. Baxter, 2011: S. 257
[170] Vgl. Fiddler, 2017: S. 283

Der Film ist grundsätzlich stark mit mythologischen Verweisen angereichert, ohne sie jedoch wirklich zu erklären oder in einen größeren Kontext zu stellen. Einen religiös konnotierten Verweis stellt das Eingangszitat dar. *„And they descended upon the earth to strenghten their ranks.“*[TC 00:00:56] Es werden biblisch-mythische Assoziationen beschworen, ohne konkrete Anbindungsstellen zu liefern. Das Zitat kann auch als eine Art Kurzfassung des Inhalts gesehen werden. So macht in der ersten Szene ein Priester samt Gehilfen Jagd auf in Waldverschlägen versteckte Menschen, als deren Anführer sich Camiel Borgman zeigen wird. Als Vertreter des Christentums versucht der Priester hier sein System zu verteidigen, das er in Gefahr sieht. Wie auch Camus Kierkegaard vorwirft, ist das Christentum hier eine mögliche Zuflucht, die an sich jedoch den philosophischen Selbstmord nach sich zieht.[171] Nimmt man die Hypothese, dass Camiel als Personifikation des Absurden eingesetzt wird, kann daraus geschlussfolgert werden, dass die Vertreibung Camiels für den Priester von existenzieller Notwendigkeit ist, denn Camiel steht gewissermaßen als Gegensystem zum tradierten Werte- und Moralsystem des Christentums.[172] In dieser Funktion stellt Camiel eine Bedrohung für die Kirche dar, denn die Proklamation, Gott sei obsolet und nur eine Ausflucht in ideologisch seichtere Gefilde, erfordert als Daseinsberechtigung eine starke Reaktion des Priesters. Camiel können Merkmale des Narren zugeschrieben werden, der durch seine *verzerrte Perspektive* die Diegese – und damit den Chronotopos – maßgeblich bestimmt.[173] Es wird ihm dadurch eine außerhalb der Gesellschaft stehende Position zuteil, wodurch *Sitten, Macht und Recht […] in seinem Blick ins Absurde gewendet* werden.[174] In der Form des teilnehmenden Beobachters eignet sich diese Perspektive vor allem, um Missstände aufzudecken.

Dabei wird die Figur des Nachtmahr herbeizitiert, wenn Camiel Borgman – nackt auf dem Oberkörper von Marina, der Mutter und Ehefrau, sitzend – ihr anscheinend bewusst herbeigeführte Alpträume induzieren kann. Diese sind im weiteren Verlauf entscheidend für Entwicklung der Beziehung von Marina und Richard und üben starken Einfluss auf das Verhalten von Marina aus. Dadurch wird die Bedeutung der Träume und ihre

[171] Vgl. Camus, 1998: S. 36 ff.
[172] Vgl. Herstad, 2015: S. 182
[173] Frank und Mahlke, 2008: S. 225
[174] Ebd.

Wirkung auf die Realität hervorgehoben und das Verschwimmen der Grenze zwischen den beiden Polen thematisiert.[175]

Abbildung 1

Abbildung 2: J. H. Füssli, „Der Nachtmahr"[176]

Generell scheinen auch die anderen Mitglieder Borgmans Gruppe Kontrolle über andere ausüben zu können, wobei dies nur in unterschiedlichem Maße wirklich gezeigt wird und als solches in keiner Weise hinterfragt wird. Die Machtausübung findet dabei nur einseitig und im Interesse der Gruppe statt. Durch diese, später noch genauer zu analysierende, Macht stellt sich auch die Frage nach der Freiheit der Figuren und woran es scheitert, dass sie diese anscheinend verloren haben. Daran anschließen lassen sich die Überlegungen Sartres zum *zur Freiheit verdammten* Menschen.[177]

Durch die bisher besprochenen Merkmale wird Camiel Borgman eine gewisse Besonderheit attestiert, wobei nicht gezeigt oder erklärt wird, worauf sie sich gründet. Borgman bezieht seine Einflussnahme aus dem Bereich des Übernatürlichen, worauf auch das Bildzitat oben verweist. Hier wird Camiel als ein Nachtmahr inszeniert, wie er etwa 1781 von Johann Heinrich Füssli gezeichnet wurde. Damit wird in weiterer Folge auch das Werk und Schaffen Füsslis zitiert, welches sich in der Kunstgeschichte vor allem durch den Einbruch und bewusste Einsetzen *phantasiegeprägter Visionen* und das *plausible Unmögliche* auszeichnen.[178] Als solches ist er, und in gewissem Sinne auch seine Gefolgschaft, der natürlichen, nachvollziehbaren Welt enthoben und bleibt auch für den Zuseher eine flache Figur. Über Camiel gibt es keinerlei Informationen zu seiner Vorgeschichte und seinen Absichten. *Das Absurde ist unauflösliches, unhinterfragbares Faktum, eine Faktizität, deren Herkunft unerklärlich ist, die schicksalhaft, schmerzhaft*

[175] Vgl. Esslin, 2006: S. 251
[176] Bildquelle: https://www.dia.org/art/collection/object/nightmare-45573, abgerufen November 2020
[177] Vgl. Frank, 2012: S. 93
[178] Vgl. Bungarten, 2015: S.15

erfahren wird.[179] Durch die variable interne Okularisierung (analog zur Fokalisierung) der visuellen Erzählinstanz, die zum größten Teil auf Camiel und Marina beruht, ist der Zuseher auf ihren Wissenstand angewiesen.[180] Da aber in keinem der beiden Fälle tatsächlicher Einblick in die Gedankenwelt der beiden gewährt wird – außer in den insgesamt drei von Camiel induzierten Alpträumen Marinas - bleibt der Zuseher im Unklaren, wie es die konfrontierte Familie ist. Dies ist nun eine Grundvoraussetzung für die folgende Analyse, denn diese Prämisse ermöglicht, dass die Erfahrungen, die die Familie, insbesondere Marina als Protagonistin, macht, auf das Publikum übertragen werden. Somit handelt der Film nicht nur von dargestellten Figuren innerhalb der Diegese, sondern bezieht vielmehr die Welt des Rezipienten mit ein und thematisiert dadurch das Leben des Publikums.[181] Die Grundkonstellation des Films setzt sich folgendermaßen zusammen: Zum einen Camiel Borgman mit seinem Gefolge bestehend aus Ludwig, Pascal, Brenda und Ilonka; zum anderen die Familie mit der Mutter Marina, Vater Richard, Au-Pair-Mädchen Stine, Sohn Leo sowie die Töchter Rebecca und Isolde. Durch die zufällige Begegnung von Camiel, der sich zu diesem Zeitpunkt als Anton Breskens vorstellt, und Richard und Marina, dringen Camiel und seine Gang Schritt für Schritt weiter in das Haus ein bis schlussendlich, metaphorisch gesprochen, nichts mehr davon übrig ist. Damit einher gehen die ins Schwanken gebrachten Werte, die der Einflussnahme und Begegnung mit Camiel zuzuschreiben sind. Die Zufälligkeit dieser Begegnung wird betont indem Camiel nach seiner erfolgreichen Flucht vor dem Priester zuvor noch bei einem anderen Haus läutet und um einen Gefallen bittet. Dies wird ihm allerdings verwehrt, weswegen er beim nächsten Haus anklingelt. Somit hat diese Familie per se für Borgman keine speziellen Eigenschaften oder Auswahlkriterien zu erfüllen – im Gegenteil: es hätte jede Familie treffen können. Die Grundlosigkeit des Daseins wird damit durch die Zufälligkeit der Konfrontation beschrieben.[182]

Diese Auswechselbarkeit der Handelnden erinnert stark an die Indifferenz der Welt gegenüber dem Menschen und seinen Wünschen. Schicksal spielt dabei keine Rolle, vielmehr die vermittelte Zufälligkeit der Begegnung und den daran anschließenden Konsequenzen. Betont wird dies im Film durch die Rollenspiele, welche von Borgman

[179] Pieper, 1994: S. 2
[180] Vgl. Kuhn, 2011: S.124
[181] Vgl. Hildesheimer, 1969: S. 79
[182] Vgl. Hoffmann, 2006: S. XVII

und seiner Gefolgschaft ausgeübt werden und worin sie eine Art Vergnügen und Sinn finden. Nachdem Borgman zu Anfang von Richard verprügelt worden ist und ein paar Tage von Marina gepflegt wurde, will er sich wieder auf den Weg in den Wald machen. Von Marina danach gefragt, warum er nicht bleiben wolle, antwortet er: *Ich langweile mich. Ich will spielen.*[TC 00:30:34] Wie bereits Camus in seinen Ausführungen zum absurden Menschen feststellt, ist der Schauspieler wegen seiner vielen unterschiedlichen Rollen, die er zu spielen weiß, ein Paradebeispiel für das Absurde bzw. den absurden Menschen. *An den tiefen Sinn der Dinge nicht glauben – das ist die Eigentümlichkeit des absurden Menschen.*[183] Die Vergänglichkeit ist ihm durch das Annehmen und Ablegen von Figuren und deren Lebensentwürfen, Verlangen, Zielen u.dgl. zu aller Zeit bewusst. Diese Rollenspiele jedoch ermöglichen es ihm, mehrere Leben gleichzeitig zu führen, ohne der Versuchung zu erliegen, eines davon als das „Wahre" hinzunehmen. *Das Spiel vollzieht ein ungewöhnliches Experiment des Lebens mit der Freiheit und der Wirklichkeit. Die zweite Wirklichkeit setzt sich im Spiel in Geltung;*[184] Dadurch wird die Konstruktion der menschlichen Identität in Frage gestellt und als versuchter Ausweg entlarvt, der Erfahrung des Absurden etwas entgegensetzen zu können. Wie auch bei Sartre, der vom Zusammenhang von *Essenz* und *Existenz*[185] spricht, verweist die Motivation des Spielens, wie sie hier von Camiel geäußert wird, auf einen gänzlich anderen Lebensentwurf im Vergleich zu Richard und Marina. Am besten ist das im Abgleich mit Richard aufzuzeigen: Von Karrieregedanken getrieben ist er, der sich im Machtkampf mit seinem Vorgesetzten vorübergehend in Paranoia und Verfolgungswahn stürzt, davon überzeugt, man wolle ihn umbringen lassen. Sein Leben wird mehr und mehr bestimmt von diesen Wahnvorstellungen, wobei das Publikum keine Möglichkeit für eine Einschätzung erhält, was sich wiederum sowohl auf Esslin, als auch auf die Rolle des Publikums beziehen lässt.[186] Karriere ist für Richard etwas, das Wert verleiht, nach innen als auch nach außen. Fällt sie weg, hat auch das Leben an Sinn verloren. Die Erfahrung des Absurden jedoch stellt genau diese Wertigkeit in Frage, und damit auch sein Leben. Absurde Kunstwerke stellen immer den Anspruch, dem Publikum die eigene Absurdität vor Augen zu führen – oftmals auch mit Ansätzen, wie sie auszuhalten sei.[187]

---

[183] Camus: 1998: S. 77
[184] Erdbeer, 2019: S. 312
[185] Vgl. Frank, 2012: S. 93
[186] Vgl. Esslin, 2006: S.251
[187] Vgl. Hoffmann, 2006: S. 18

Dies stellt nur einen ersten Schritt dar. Laut Hildesheimer ist es notwendig, in einem zweiten Schritt mithilfe von *karikaturesker Überzeichnung* eine weitere Distanzierung einzuleiten, damit der Zuseher das Bühnengeschehen verspotten kann;[188] dabei allerdings *[…] nicht die Parabel, sondern ihr Objekt: das Leben. Und damit freilich auch sich selbst, als einen, der fragt und keine Antwort erhält.*[189]

Dieses Rollenspiel vollzieht sich bei Camiel und seinen Anhängern noch öfter und wird auch gezielt als ein zentraler Antriebsmotor für die Handlung inszeniert: Zum einen, als Camiel selbst als Gärtner bei der Familie anfängt und diese Rolle gleichzeitig sehr ernst genommen wird. Konfrontiert mit der Frage Marinas, warum er ihr gerade nicht mehr zugeneigt ist, antwortet Camiel, dass er eine Aufgabe hätte und diese erfüllen müsse [TC 00:59:20]. Das Aufgreifen von Rollen und deren Einsatz für ein anscheinend höheres Ziel, in diesem Fall der Einzug ins Haus, wird auch von anderen Mitgliedern Camiels Gruppe angewandt. So geben sich Brenda und Ilonka scheinbar beiläufig als Ärztinnen aus, um eine Frau von der Vergiftung ihres Mannes zu überzeugen, nur um sie sodann zu erwürgen. Gegen Ende wird das Rollenspiel noch einmal exemplifiziert – und dabei auch das Theater des Absurden herbeizitiert: Bei der Aufführung eines Stückes im Garten der Familie stehen alle Mitglieder der Camiel'schen Gruppe auf der Bühne als Schauspieler [ab TC 01:31:13]. Wird das Bühnenbild, das sich nebenbei geschaffen hat, miteinbezogen, lassen sich Parallelen zu *Warten auf Godot* erkennen, wenn *chaplineske Tramps vor einem fast kahlen Baum* auf den *Widersinn der Existenz* verweisen.[190] Reines Theater – wie etwa von Esslin als Charakteristikum des Theater des Absurden konstatiert – findet sich wieder in dieser Aufführung.[191] Keine sprachlichen Mittel kommen zum Einsatz, die Interaktion zwischen den Schauspielern bleibt zu großen Teilen schleierhaft, sowohl der einzelne kahle Baum als auch die ansonsten leere Bühne sind u.a. von Inszenierungen des als Paradebeispiel geltenden absurden Theaterstücks bekannt. Der Sinn des Theaterstücks im Film, als die Frage nach der performativen Handlung lässt sich nur schwer beantworten. Zum einen wird dadurch die Vollendung des Gartenumbaus markiert, den Camiel angestoßen hat, zum anderen ist es eine Art Abschied von Richard, welcher kurz nach der Vorstellung das tödliche Gift verabreicht bekommt. Synchron dazu

[188] Vgl. ebd.
[189] Hildesheimer, 1991: S.18
[190] Lennartz, 1998: S. 10
[191] Vgl. Esslin, 2006: S. 251

präsentieren sich Ludwig, Pascal, Brenda und Ilonka offen als Schauspieler – zuvor waren sie nur versteckt als solche in Erscheinung getreten.

Abbildung 3

Abbildung 4

Solche Rollen, ebenso wie die Rolle einer bestimmten Identität, entpuppen sich als ein Konstrukt, das nützlich sein kann, jedoch nicht für sich eine existentielle Berechtigung hat.[192] Mit Sartre folgt hier die Unterscheidung zwischen An-Sich und Für-Sich, wodurch sich das Verhältnis vom Menschen zur Welt beschreiben lässt.[193] Dieses Für-Sich, welches streng genommen ein Gewordenes „Ich“ ist, also ein sich entwickelndes und nicht festgeschriebenes Subjekt, muss entscheiden, welchen Weg es gehen will, sich nicht zu entscheiden steht nicht zur Auswahl. Vor allem in der Gegenüberstellung der Rolle von Richard und den permeablen und flexiblen Rollen von Camiel und seinem Gefolge scheint diese Diskrepanz augenscheinlich.

Nachdem die Erfahrung des Absurden, wie oben beschrieben, u.a. als eine Erfahrung der Diskrepanz bezeichnet werden kann, sollte auch hier die Frage nach einer Kluft im Film gestellt werden.[194] Mit Blick auf die Figuren lassen sich vor allem bei Camiel und seiner Gefolgschaft im Umgang mit dem Tod, und dadurch mit der Bedeutung menschlicher Existenz, einige sinnstiftende Merkmale finden. Der Wert eines Lebens scheint nicht vorhanden zu sein, denn nicht nur werden laufend Personen ermordet, es wird in der Folge keinerlei Anzeichen von Trauer, Reue oder sonstigen Spur von emotionaler Reaktion auf den Tod eines Menschen gezeigt.[195] Exemplarisch für die Rolle, die der Tod bzw. die Toten einnehmen ist auch der Weg, den die Leichen nach ihrem gewaltvollen Ableben nehmen: Ihnen werden allesamt (bis auf Richard und Marina) die Köpfe in Eimern

[192] Vgl. Abels, 2010: S. 295
[193] Vgl. Frank, 2012: S. 91
[194] Vgl. Belliotti, 2019: S. 26
[195] Vgl. Hober, 2001: S. 72 f.

einzementiert und anschließend in einen kleinen Teich geworfen. Als ein Sammelbecken für die Opfer des Konflikts zwischen Camiel und der Familie werden sie mehrmals eingeblendet wie sie leblos und ähnlich den um sie wachsenden Unterwasserpflanzen mit Armen und Beinen – jeglicher Identität durch das Unkenntlichmachen des Gesichts beraubt – im leichten Sog des Wassers hin und her schwanken. Zugleich ist dies ein wichtiger Vermerk, denn durch das Einbetonieren des Kopfes ist den Toten das Tragen einer Maske als Verweis auf einen identitätsbildenden Prozess als Möglichkeit genommen, wodurch sie in ihrer Rolle gefangen sind und sich daraus auch nicht mehr befreien können.[196] Ihre Identität ist wortwörtlich in Beton gegossen. Der Tod nimmt die Möglichkeit Rollen zu spielen, sich zu verändern - er ist der einzige unumgängliche, unabänderliche Wert.

Abbildung 5

Abbildung 6

Auf diesem Weg findet ein Transformationsprozess statt, denn durch die bildliche Gestaltung wird der Eindruck verstärkt, dass der Kopf, als Sitz des Bewusstseins und der Identität, mit der ihn umgebenden Dunkelheit eins wird. Dadurch wird gleichsam auf die ursprüngliche Trennung von Subjekt und Objekt rekurriert, welche durch den Tod rückgängig gemacht wird und der Einheitsgedanke aufgegriffen.[197] Eins mit der Natur, mit der Welt zu sein – für den Menschen ist es nur im Tod möglich. Nicht zuletzt wird aber auch der Ausdruck „Betonkopf“ heraufbeschworen, jemand, der ein *„völlig uneinsichtiger, auf seinen [politischen] Ansichten beharrender Mensch“*[198] ist. Eingedenk der Möglichkeit, dass es diese semantische Einheit in der Originalsprache des Films nicht gibt, fügt sich dieses Detail jedoch nahtlos in die vorgeschlagene Interpretation. Ein Mensch, der auf seinen Ansichten beruht, kann in der Konfrontation

[196] Vgl. Abels, 2010: S. 296
[197] Vgl. Kellner, 2016: S. 25
[198] https://www.duden.de/rechtschreibung/Betonkopf, eingesehen November 2020

mit der Erfahrung des Absurden nur untergehen und in diesem Sinne an der existentiellen Erfahrung zugrunde gehen.

Die absurden Tendenzen, die in dieser Arbeit untersucht werden sollen, wirken sich auch auf die Dramaturgie aus. Zirkularität in der Handlung stellt dabei ein Merkmal dar, wie oben an den Beispielen aus der filmwissenschaftlichen Diskussion dargestellt wurde. Dabei stellt die kreisförmige Gestalt etwas dar, das nicht abgeschlossen ist und fortlaufend sich selbst reproduziert. Dies kann zum Beispiel in den Handlungen Camiels gesehen werden: durch seine Taten versucht er immer wieder und immer mehr, Gefolgsleute zu lukrieren – wozu, bleibt offen. Gleichsam lässt sich auch das Ende interpretieren: Marina und Richard sind tot, die Kinder und das Au-Pair Mädchen haben sich ihnen angeschlossen, zusammen verlassen sie das Grundstück durch den Wald. Wohin sie gehen, was sie vorhaben und warum sie es vorhaben bleibt ungeklärt. So entsteht der Eindruck, dass das ganze *Spiel* – wie es von Camiel selbst anscheinend wahrgenommen wird – wieder von vorne beginnt. Die nächste Familie wartet unwissentlich schon auf sie. Wie Gurung bei Wes Anderson feststellt, ist es die Entwicklung der Figuren, und damit *[…] the question we are left guessing is has he changed or are we in trying to make sense of the absurd situation, adding some form of meaning and closure to the film.*[199]

Bei Camus wird die Erfahrung des Absurden als etwas beschrieben, das physisch erlebbar ist, gleichsam Spuren hinterlässt, seien es innere oder äußere.[200] Diesem Umstand wird in Borgman ebenso Rechnung getragen, wenn bei den Kindern als auch bei dem Au-Pair-Mädchen eine Operation durchgeführt wird, von der sie sich zwar erholen, jedoch eine Narbe am Rücken davontragen. Sie haben die Begegnung überlebt, sind jedoch nicht unbeschadet daraus hervorgegangen. Diese Narbe wird bereits früh im Film eingeführt. Camiel als auch alle anderen seiner Gefolgschaft sind damit gekennzeichnet. Was genau bei dieser Operation gemacht wird, bleibt verschwiegen und Off-Screen. Ob dabei etwas entfernt oder hinzugefügt wird, bleibt ebenso unklar wie der Sinn dahinter. Augenscheinlich ist nur, dass nach diesem Eingriff eine non-verbale Kommunikation mit Camiel möglich ist, die auf Blicken und kleinen Gesten beruht. Damit wird, zumindest

[199] Gurung, 2017: S. 761
[200] Vgl. Camus, 1998: S.

was die Kenntnis des Zusehers betrifft, die Kommunikation ihrer alltäglichen Inhalte entledigt, Worte verlieren ihre Berechtigung.[201] Stillschweigende Übereinkunft scheint in der Gruppe um Camiel vorzuherrschen – ohne dass auch nur annähernd über das weitere Vorgehen gesprochen worden ist. Wortlos packen die Kinder und das Au-Pair Mädchen ihre Sachen und gehen mit Camiel in den Wald und lassen das inzwischen leere Haus mit dem zerstörten Garten hinter sich. Camiel hat dem Anführer einer Sekte gleich Macht über seine Jünger, er scheint das Person gewordene Heilsversprechen zu sein. Entscheidend dabei ist jedoch, dass es keine Heilsversprechen gibt, die im Film kommuniziert werden. Dadurch entsteht ein grundlegender Unterschied zu anderen ideologischen Ausflüchten wie etwa einer Religion. *Es kann sich nicht darum handeln, das Unabweisbare zu maskieren, das Absurde zu unterdrücken, indem man eine Seite dieser Gleichung leugnet. Wir müssen wissen, ob wir damit leben können oder ob die Logik es verlangt, daß wir daran sterben.*[202] Es bleibt dem Zuseher ein Rätsel, wie Camiel seine Anhänger um sich schart, es wird nur thematisiert, dass etwas mit ihnen passiert. Anscheinend gibt es nur die Wahl zwischen Gefolgschaft und dem Tod. Will man leben, muss Camiel – in Analogie zur existenziellen Situation des Menschen – als Grundlage des weiteren Handelns akzeptiert werden.[203] Wenn der Mensch mit existenziellen Aspekten wie etwa Leid, Schuld oder Tod konfrontiert wird, kann die schmerzliche Existenz als solche erkannt werden – und hat dadurch eine irritierende Wirkung.[204] *Die existentielle Irritation schärft jedoch nicht nur den Blick für die Absurdität des Lebens, sie bildet darüber hinaus die Voraussetzung, gleichsam die conditio sine qua non für die Befreiung des Menschen aus den engen Grenzen seiner Rolle.*[205]

Seine Anhänger verfolgen indes keine eigene Agenda, vielmehr stehen sie im kompletten Dienste Camiels – was wiederholt an den Beispielen von Ludwig, Richard, Ilonka und Brenda gezeigt wird. Durch diese wortlose Kommunikation werden soziale Grenzen verwischt, die Kinder gehören plötzlich nicht mehr zur Familie, sondern zur Gruppe um Camiel, sind sogar dabei behilflich, Richard umzubringen. Dieses Verwischen, und damit verbunden auch ein In-Frage-Stellen, wird auch noch auf anderer Ebene umgesetzt: Im

[201] Vgl. Gurung, 2017 : S. 750
[202] Camus, 1998: S. 56
[203] Vgl. Bennett, 2015: S. 15
[204] Vgl. Hober, 2001: S. 72 f.
[205] Ebd., S.73

Konflikt zwischen Marina und Richard, ausgelöst und weiter angestachelt durch Camiel, spielen Träume eine entscheidende Rolle. Es wird suggeriert, dass Camiel Träume beeinflussen kann, indem er auf der Brust der schlafenden Marina sitzt. In diesen induzierten Träumen wird Marina von Richard geschlagen und geschnitten. In vielen absurden Werke werden Beziehungen thematisiert, in denen die Charaktere voneinander leben und die *often struggling to cope with the reality of their relationships.*[206] Dies hat bei den insgesamt drei Träumen jeweils konkrete Konsequenzen in der realen Welt, da Marina glaubt, sich jeweils nach dem Aufwachen verteidigen zu müssen und die reale Welt mit der Traumwelt durcheinanderbringt. Im schwelenden Konflikt des Ehepaars geben die Träume Marinas den entscheidenden Anstoß zum Entschluss, Richard aus dem Weg zu räumen.

Generell fällt der Gegensatz der Orte bzw. der Inszenierung der Räume auf. Grundsätzlich wird stark mit der Opposition Wald vs. Haus gearbeitet, die sich durch den ganzen Film zieht. Mit Bachtin lassen sich hier Chronotopoi erkennen.[207] Camiel lebt zu Anfang im Wald, versteckt sich im wortwörtlichen Untergrund und ist dabei mit einem unter der Oberfläche verlaufenden Netzwerk verbunden. Ebenso verwildert wie seine Umgebung macht sich Camiel, aufgestört von einem Vertreter der Kirche, auf in die zivilisierte Welt. Das Haus der Familie ist zwar abgeschottet von anderen Häusern in der Nachbarschaft und umgeben von Wald und Wildnis, zugleich jedoch mit einer Art Sicherheitsabstand, der durch einen Teich sichergestellt wird und in seiner Funktion einem Burggraben ähnelt. Verstärkt wird diese abgeschottete Sicherheit durch das Haus selbst: ein zweigeschoßiger Betonbau, der in seinen klaren Kanten und kubischen Versatzstücken in seiner Schlichtheit einem Bunker nahe kommt. Diese Ähnlichkeit wird durch große Glaswände auf der Hinterseite zwar aufgelockert, der Eindruck einer Festung nach außen jedoch bleibt erhalten. Der Rolle der großflächigen Fenstern und halbgeöffneten Türen kommt dabei eine besondere Bedeutung zu. Denn sie scheinen zwischen dem Innen und dem Außen zu vermitteln, eine transparente Grenze, die gleichzeitig das Innere nach außen holt, als auch umgekehrt.[208] Durch die Betonung der verschwimmenden Grenzen lässt sich mit einem Rückgriff die Opposition Subjekt/Objekt erkennen, welche auf

[206] Gurung, 2017: S. 748
[207] Vgl. Beil et al., 2016: S. 282
[208] Vgl. Buffinga, 2015: S. 8

visueller Ebene aufgegriffen wurde. Denn durch die klare Verortung der beiden in Konflikt geratenen Parteien – der Familie im Haus auf der einen, Camiel und seine Anhänger im Wald auf der anderen Seite – wird gerade diese Dichotomie heraufbeschworen. Deutlich wird die Bedeutung der Handlungsorte auf dramaturgischer Ebene: Die Invasion des Hauses geht schleichend vor sich, unmerklich breitet sich dieses fremde Element in der Gestalt Camiels immer weiter aus. Dieses Ausbreiten findet jedoch auf Anstiftung von Marina statt, erst ihre Bemühungen Camiel zum Verweilen zu überreden stößt diesen Prozess an. Die gleiche Bewegung wird auch von seinen Anhängern durchgemacht: Zuerst umkreisen sie fernen Satelliten gleich das Grundstück, um in schneller getakteten Intervallen die imaginären Grenzen zu überschreiten. Schlussendlich sind am letzten Tag alle im Haus versammelt - und Marina und Richard sind tot. Camiel dringt mit voranschreitender Zeit immer weiter in die Privatsphäre ein – Raum und Zeit sind damit unlöslich miteinander verbunden.[209] Diese schleichende Bewegung wird auch von Marina wahrgenommen, wenn sie auch nicht konkret sagen kann, woran das liegt. *There is something that surrounds us. Something that is outside us, but slips in now and then. A warmth, a pleasant warmth that intoxicates, but also confuses. The shell of something that means harm. At least that's what I think. I'm not sure* [TC 00:43:31]. Diesem kurzen Moment prophetischer Klarsicht nimmt Richard die Vehemenz indem er diese Ahnung als Beweis ansieht, dass Marina zu viel arbeitet und in der Folge von Wahnvorstellungen geplagt wird. Gleichzeitig ist die Beschreibung dieser Bewegung treffend, wenn es um die Erfahrung des Absurden geht: Die Trennung von Subjekt und Objekt wird erfahrbar, angefallen vom Gefühl des Absurden offenbart sich Marina ihre absurde Existenz – und erfüllt sie mit Schrecken.[210] Kommunikation spielt im Absurden eine zentrale Rolle und wird dadurch vorangetrieben, dass das was verlangt wird, und das, was tatsächlich erlangt werden kann, immer weiter auseinanderdriften *[…] and as a result the individual finds herself or himself being alienated from their social reality.*[211] Doch noch weiter führt diese Szene vor Augen, wie mit der Erwartungshaltung der ZuseherInnen gespielt wird.[212] Immer mehr kommt das Verlangen Marinas nach einer körperlichen Beziehung mit Camiel durch, und muss

[209] Vgl. Bemong und Borghart, 2010: S. 8f.
[210] Vgl. Baker, 1993: S. 2
[211] Gurung, 2017: S.747
[212] Vgl. Bennet, 2015: S. 110

immer scheitern. Camiel verschiebt den Kuss, den sie sich so sehnlichst wünscht, jedes Mal auf einen späteren Zeitpunkt – erst als sie sterbend in den Armen von Camiel liegt, bekommt sie, was sie sich wünscht. Die existenzielle Diskrepanz, die dadurch offenbar wird, kann gleichsam als eine Parabel auf die menschliche Existenz gelesen werden. Hoffmann beschriebt diesen Vorgang als *die nie zum Ziel führende Suche nach einem allgemein verbindlichen Sinn des menschlichen Daseins, sofern der Einzelne […] den von Kierkegaard empfohlenen Sprung in den Glauben für sich ablehnt.*[213] Daher kann Marinas Verlangen nach dem Kuss erst im Tod erfüllt werden.

Die Gegenüberstellung von Haus und Wald steht analog zu Subjekt und Objekt. Durch menschengemachte Mittel (Mauern, Zäune, Fenster und Teich) wird versucht, diese Trennung dauerhaft aufrecht zu erhalten, wobei die Gefährlichkeit des Außen vage und diffus im Dickicht lauert. Entscheidend in dieser Konstellation ist nun der Grund, warum Marina Camiel einlädt zu bleiben: ihr Verlangen nach Camiel. Für Nagel zeichnet sich das Absurde im Alltäglichen dadurch aus, dass es zu einer Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit kommt.[214] Der Anspruch hier ist das körperliche Verlangen Marinas, die Wirklichkeit die Einseitigkeit dieses Verlangens. Zu Anfang getrieben von schlechtem Gewissen, ausgelöst durch den unverhältnismäßigen Gewaltausbruch Richards – der auf den Zustand der Ehe vor Erscheinen Camiels schließen lässt – entwickelt sich das Mitgefühl gegenüber Camiel immer mehr zu körperlichem Verlangen, welches nur ansatzweise mit dem Todeskuss am Ende erfüllt wird. Immer wieder versucht Marina Camiel zu verführen und zumindest zu einem Kuss zu überreden, doch dieses Verlangen stößt nur auf Ablehnung, stets wird jedoch die Hoffnung in Ausblick gestellt, dass sich doch noch etwas ergeben könnte. Dies führt dazu, dass Frustration entstehen muss, welche wiederum ein zentrales Element in der absurden Literatur ist. Denn sie fußt auf der wahrgenommenen und erfahrenen Diskrepanz zwischen dem individuellen Wunsch und der vorherrschenden Unmöglichkeit seiner Erfüllung, was in der Folge Frustration nach sich ziehen muss.[215]

Wie groß das Verlangen sein muss zeigt sich durch den abstrusen Entschluss Marinas Richard zu töten um ihr eine Zukunft mit Camiel zu ermöglichen. Eine weniger drastische

[213] Hoffmann, 2006: S. 145
[214] Vgl. Nagel, 1971: S. 718
[215] Vgl. Gurung, 2017: S. 747

Maßnahme wie etwa eine Trennung oder Scheidung wird von ihr in keinem Augenblick in Betracht gezogen. Im Film wird dadurch nicht nur eine entfremdete und disharmonische Welt vorgestellt, sondern vielmehr wird auch das Publikum gewissermaßen entfremdet, wenn es die ihm präsentierte Welt nicht mehr erkennt. [216] Die Verzweiflung und Zerstörung des inhärenten Wertesystems der Familie wird auch durch die tatsächliche Zerstörung des Gartens für eine einmalige Aufführung eines Theaterstücks widergespiegelt. Hoffmann sieht dies ebenso in der Prosa Thomas Bernhards, indem *[…] die äußere Zerstörung mit der inneren Verstörung der Protagonisten korreliert.*[217]

Die Parabel als essenzieller Bestandteil für ein neueres Verständnis des Absurden und seiner künstlerischen Umsetzung konstatiert Bennett.[218] Auch in *Borgman* finden sich, u.a. kleinteiligere, deswegen jedoch nicht weniger aussagekräftige Parabeln – so etwa in Form von Geschichten, die den Kindern erzählt werden. Zum einen von Richard, zum anderen von Camiel. Die Geschichte von Richard lässt sich jedoch - in Abgrenzung zu jener Camiels – als Prolepse verstehen. Erzählt wird nur das Ende der Geschichte, in dem ein Vater von einem absegelnden Schiff aus zuwinkt bis er nicht mehr zu sehen ist. Gleichermaßen winken seine Kinder, bis sie ihren Vater nicht mehr sehen. Es wird somit die Trennung vorweggenommen, die sich am Ende des Films vollziehen wird. Interessant dabei sind die Umstände, wie sich diese Trennung vollzieht. Denn zum einen befindet sich der Vater auf einem Schiff und hat Zeit und die Freiheit, an Deck zu stehen und den Kindern zu winken, weswegen der Schluss nahe liegt, dass er freiwillig an Bord gegangen ist. Demgegenüber steht die Geschichte Camiels, der sie selbst als *The story of the white child that floats above the clouds* betitelt.[219]

Das Existenzgefühl des Absurden kann für Hoffmann in verschiedenen künstlerischen Gestaltungsformen umgesetzt werden. So auch *als Parabel, aus der sich die Absurdität des Daseins als Analogieschluss ergibt, wie etwa im existenzialistischen Theater Jean-Paul Sartres*.[220] Konkreter noch befasst sich Bennett mit der Parabel im Kontext des Absurden. Für ihn ist die Verwendung von paradoxen Metonymien ein Merkmal

[216] Vgl. Buffinga, 2015: S. 8
[217] Hoffmann, 2006: S. 313
[218] Bennett, 2011: S. 20 f.
[219] Transkript der Geschichte siehe Anhang
[220] Hoffmann, 2006: S. 149

moderner Parabeln, welche er im Kontext des Theater des Absurden verortet sehen will.[221] Dafür versteht er paradox als etwas, dass sich zum einen als enttäuschte oder umgedrehte Erwartung, und zum anderen als widersprüchliche Aussage sehen lässt.[222] Die Metonymie zeichnet sich dadurch aus, dass *a part replaces the whole, as opposed to something analogous, parallel or similar.*[223] Als paradox steht das Verschwinden des Kindes, hatte es doch selbst zu weinen angefangen, als die Frage auftaucht, ob es tief genug tauchen kann – der Schluss, dass es somit nicht in den See gesprungen ist liegt nahe, da es weiß, das Ziel nicht erreichen zu können. Damit wird die Frage aufgeworfen, wie es dann in den See kam und ob es denn überhaupt ins Wasser hinein oder auf andere Weise verschwunden ist. Sollte es jedoch gewusst haben, nicht weit genug tauchen zu können und trotzdem hineingesprungen sein, kommt dies beinahe Selbstmord gleich. Ausgehend von diesem Paradox fügt sich das nächste an: die Taucher gehen in den See, finden das Kind nicht und gehen davon aus, dass es vom Ungeheuer verschlungen wurde. Die Mutter verlangt nun, dass der leblose Körper aus dem Inneren des Ungeheuers geholt wird, damit sie ihn beerdigen kann. Niemand meldet sich bis auf den Krüppel. Das Kind kann hier für die aussichtslose Suche der Menschen nach Glück stehen, die sich im Bewusstsein, das Ziel nicht zu erreichen, trotzdem auf den Weg machen. Anleihen an Camus‘ Sisyphos scheinen nahe zu liegen. Der Wunsch der Mutter als Zeichen für irrationales Verlangen, im Sinne eines Verlangen, das nicht erfüllt werden kann und auf dem dennoch bestanden wird. Die ambivalente Diskrepanz des Menschen in der Welt wird dadurch thematisiert und kann mit Nagel als absurdes Verhältnis gesehen werden.[224] Dennoch bleibt diese Binnenerzählung, ähnlich wie der Film an sich, nicht zur Gänze erschließbar und lässt scheinbar bewusst unbeantwortete Fragen stehen, die ein weiteres Mal auf das Phänomen des Absurden verweisen. Das Publikum bleibt als ein fragendes zurück und wird dadurch mit der eigenen Realität und Sinnsuche konfrontiert. Wie Hoffmann dies für die Prosa des Absurden konstatiert, denn sie *[…] handelt demnach nicht nur von der Sinnleere des menschlichen Daseins, sondern zugleich auch von der Sehnsucht nach dem für unerreichbar erachteten Sinn.*[225] Durch die Verhandlung dieser existentiellen Situation innerhalb der Diegese und mit einem Blick auf die

[221] Bennett, 2015: S. 110
[222] Ebd.
[223] Ebd.
[224] Vgl. Nagel, 1971: S. 718
[225] Hoffmann 2006: S. 29

Rezeptionssituation des Publikums, welches dazu gebracht wird, eigene Interpretationen anzustellen um dem Geschehen im Film einen Sinn zu verleihen, kann hier die von Bennett eingeführte *agenda of transformation* erkannt werden.[226]

[226] Vgl. Bennett, 2011: S. 132 f.

7 Die Ausweglosigkeit menschlicher Existenz in *Funny Games*

Michael Hanekes *Funny Games* (1997) ist von den drei ausgewählten Filmen derjenige, der am meisten behandelt wurde – filmwissenschaftlich als auch in der populären Rezeption. Vielen Filmwissenschaftlern gilt der Film als Schlüsselstück zum Werk Hanekes, da es hierzu die meisten Aussagen und Interpretationsvorschläge seitens des Regisseurs selbst gibt und sich dieser scheinbar aktiv darum bemüht, den Film in das richtige Licht zu rücken.[227] Für Haneke selbst steht dabei die *Medialisierung von Gewalt* und in weiterem Sinne die *Gewaltdarstellungen im Mainstream-Kino* im Zentrum des Filmes.[228] In dem hier eingeschlagenen Interpretationsansatz wird dies berücksichtig und tut der Analyse als solches keinen Abbruch, vielmehr wird dieser Gedanke noch weiter elaboriert und mit dem Absurden in Verbindung gebracht. Da es 2007 ein US-amerikanisches Remake gegeben hat, welches jedoch fast Einstellung für Einstellung ebenfalls von Haneke umgesetzt wurde, wird hier gleichsam das Original – also die ältere Version - als Grundlage des Analyse verwendet. Es sind Unterschiede in den beiden Filmen zu finden, deren Ursprung und Auswirkung jedoch einer eigenen Analyse bedürfen und deswegen hier nicht weiter eine Rolle spielen werden. Der Film wurde bei seiner Premiere als Skandal wahrgenommen, wie aus zahlreichen Berichten und Artikeln ersichtlich wird.[229] Ebenso wie in der vorangegangenen Analyse kann *Funny Games* als *home-invasion* Film bezeichnet werden, wenn diese Bezeichnung in der Wahl der Worte auch etwas missverständlich sein mag. Denn häufig handelt es sich dabei nicht um eine Invasion, sondern viel eher werden die später als Invasoren entpuppten Figuren zu Anfang in das Heim eingeladen und willkommen geheißen.[230]

Bereits zu Anfang des Filmes wird anhand der Inszenierung deutlich, was sich über den ganzen Film spannen wird: Einblick in die Psyche der Figuren wird verwehrt, es kommt zu einer Charakterisierung über die sie umgebenden Dinge und Räume, es kann in der

[227] Vgl. Hirstein, 2019: S. 136
[228] Vgl. ebd.
[229] Vgl. Bourke, 2019: S. 136
[230] Vgl. Fiddler, 2017: S. 82

Folge wieder das Konzept des Chronotopos von Bachtin herangezogen werden.[231] Dadurch wird speziell der Zusammenhang von Zeit und Ort betont.

Abbildung 7

Abbildung 8

Schnell wird kommuniziert, in welchem Milieu sich die Protagonisten bewegen: im großbürgerlich-wohlhabenden.[232] Die Alleinstellung dieses Merkmals wird auch bereits in den Anfangssequenzen etabliert, denn durch die Vogelperspektive herrscht zum einen eine fast objektiv anmutenden Distanz zum Geschehen, welches nur durch die Gespräche im Inneren des Autos unterbrochen wird, und die sich – passend in der Verortung der sozialen Hierarchie der Familie – um ein Ratespiel klassischer Komponisten drehen. Zum anderen wird durch die Perspektive betont, dass die Familie die einzige mit einem Boot ist. Durch die sich ständig ändernde Landschaft wird ein längerer Anfahrtsweg signalisiert, wodurch diese Betonung der Alleinstellung hervorgestrichen wird. Durch die hervorgehobene Diskrepanz zwischen Ton und Bild, welche ein besonderes Verhältnis von Distanz bei gleichzeitiger Nähe betont, wird bereits eine bestimmte Rezeptionshaltung evoziert.[233] Der Einsatz dieses Verhältnisses zieht sich durch den ganzen Film und dient der Vermittlung einer zweigeteilten Perspektive, die das Publikum und dessen Position miteinbezieht. Durch zeitraffende Schnitte driften Ton und Bild auseinander, wodurch der Eindruck vermittelt wird, dass der Ton dem Bild übergeordnet ist, da er der handlungsbestimmende Teil zu sein scheint und die darunterliegenden Bilder nur der Visualisierung eines scheinbar alltäglichen Vorgangs dienen. Dieses scheinbare Missverhältnis zieht sich durch den ganzen Film, wobei diesem Umstand eine ganz bewusste Strategie zugrunde liegt: Vor allem in den entscheidenden späteren Momenten, etwa wenn eine Figur stirbt, wird dem Publikum das dazugehörige Bild verweigert und

[231] Vgl. Bemong et al., 2010: 3 ff.
[232] Vgl. Russel, 2010: S. 129
[233] Vgl. Pliatska, 2007: S. 187

kann nur durch den mitgelieferten Ton erschlossen werden. Eine solche Inszenierung stellt sich quer zu den aus den Filmen Hollywoods erlernten Sehgewohnheiten, wodurch dem Zuseher die kathartische Wirkung verweigert wird.[234] Ein Faktor, der durch den Anfahrtsweg beschrieben wird und der ebenso essentiell ist, betrifft die Abgeschiedenheit des Seehauses. Mitten in der Natur, umgeben von Bäumen und sich ewig ziehenden Straßen, gelegen am Ufer eines idyllischen Sees. Kurz bevor das Haus als solches gesehen wird, kommt es noch zu einer harten Kontrastierung von Ton und Bild: noch während das Ratespiel zu den klassischen Komponisten weiterläuft, wechselt die Musik zu verstörender Death Metal-artiger Klangwand, die sich durch laute Schreie und chaotisch-anarchistisches Gitarrenspiel charakterisiert, wobei auch schnell klar wird, dass es sich dabei nicht um Musik innerhalb der Diegese handelt.[235] Bereits in diesen wenigen ersten Minuten (bis TC 00:05:27) wird zum einen vorausgegriffen – durch die Verwendung der Musik, die wie ein Fremdkörper über die scheinbare Idylle hereinbricht und sich jeglicher Ordnung widersetzen zu scheint – und zum anderen das Setting und der Background der Familie scharf umrissen ohne sich in Grauzonen zu verlieren.

Der Plot[236] selbst lässt sich in einem Satz beschreiben: Eine Familie wird in ihrem Ferienhaus am See von zwei jungen Männern, die sich unter dem Vorwand einer alltäglichen Belanglosigkeit Zutritt verschaffen, in Geiselhaft genommen und über knapp 24 Stunden psychischen und physischen Qualen ausgesetzt. Mit Bachtin lässt sich hier ein Chronotopos identifizieren: das Wochenende auf dem Lande.[237] Als solches durchaus gängig – und für eine erste Einordnung eine treffende Verortung des Films. Dies nimmt auch bereits den weiteren Konflikt vorweg, der sich vor allem durch die Abgeschiedenheit des Handlungsortes auszeichnet und es zu einem Beziehungskonflikt innerhalb der Gruppe kommt.[238] Wobei diese Definition für *Funny Games* nur zum Teil zutrifft. Denn was hier unter Beziehungskonflikte gefasst wird, meint ein bereits bestehendes, unter der Oberfläche brodelndes Konfliktpotential, welches durch die Abgelegenheit und die räumliche Enge zu Tage tritt. In *Funny Games* trifft das nur bedingt zu, da der Konflikt nicht innerhalb der Gruppe – in diesem Fall der Familie – stattfindet, sondern von außen

[234] Vgl. Murnane, 2015: 105
[235] Dabei handelt es sich um die von Jazz-Saxophonisten John Zorn gegründete Band *Naked City*, die Heavy Metal mit Free Jazz zu verbinden versuchte.
[236] Vgl. Kreutzer et al., 2014: S. 195
[237] Beil et al., 2016: S. 283
[238] Vgl. ebd.

durch die beiden jungen Männer hineingetragen wird. Das heißt allerdings nicht, dass es in der Familie keine Spannungen gibt. Generell werden aber alle Figuren nur im Notwendigsten umrissen und bleiben dadurch schon fast Archetypen gleich flach. Von keiner Figur erfährt man, woher sie kommt, welchen Beruf sie ausübt, welche Ziele sie hat, welche Verlangen und Bedürfnisse. Sie werden im Film vor allem über das soziale Gefüge definiert: der Vater, die Mutter, der Sohn. Bennett meint, dass in absurder Literatur die Exposition oftmals weggelassen wird, dem Publikum werden die Figuren nicht vorgestellt, sondern vielmehr erscheinen sie einfach und sind von da an Bestandteil der Diegese. [239] Wie bereits in den ersten Anfangsminuten wird hier eine Distanz hergestellt zu den Figuren, wodurch eine Identifikation beinahe unmöglich wird. Mit Hans Robert Jauß lässt sich hier eine *ironische Identifikation* erkennen: Befremdung ist die spezifische Rezeptionshaltung, wodurch gleichzeitig ironische Distanz geschaffen wird und das Publikum provoziert wird.[240] Denn durch die ironisierte Identifikationsmöglichkeit geht es darum, das Publikum aus seiner *unreflektierten Zuwendung zum ästhetischen Gegenstand zu reißen*, womit vor allem Fragen moralischer und ethischer Natur verbunden sind.[241] Gleichzeitig werden dadurch kurze Nähe-Verhältnisse, im Sinne von Situationen, in denen man einen Einblick in die Figuren bekommt, besonders hervorgehoben. Das geschieht unter anderem über die Dialoge, welche sich an besonders entscheidenden Stellen, auch durch die Kadrierung der Gesichter als Großaufnahme – was nicht gleichzusetzen ist mit Aufnahmen der Sprechenden - zeigt. Dadurch wird die Aufmerksamkeit des Publikums aktiv auf die sich in den Gesichtern widerspiegelnden Emotionen gelenkt, was im Kontrast zu der ansonsten nüchternen Distanz steht.

Der Bruch mit den Erwartungen setzt auf dramaturgischer Ebene bereits zu Beginn ein, als Peter bei der Familie anklopft und um Eier für die Nachbarn fragt. Am Ende dieser Szene ist das grundlegende Machtverhältnis etabliert, der Vater hat ein zertrümmertes Knie und die Familie ist Peter und Paul ausgeliefert.[242] Es lassen sich bereits mehrere essenzielle Prämissen über den Film erkennen, welche grundlegend für den weiteren Verlauf des Films sind und in denen sich absurde Tendenzen erkennen lassen.

[239] Vgl. Bennett, 2016: S. 20
[240] Vgl. Jauss, 1991: S. 283
[241] Ebd.
[242] https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=332, eingesehen Jänner 2021;

Ausgangspunkt der Szene ist die simple und unschuldige Frage Peters, ob er sich im Auftrag der Nachbarin Eier von Anna leihen dürfte. Wichtig ist dabei auch die visuelle Gestaltung dieses ersten Gesprächs: Anna sieht Peter nur durch die verschlossene Fliegengittertür, wobei das engmaschige Kunststoffgewebe wie ein Filter wirkt, der ihren Blick beeinflusst. Diese Art des Filters verhindert ein tatsächliches Erkennen des Gegenübers. Das Weiß des Gitters und das Weiß der Kleidung von Peter korrespondieren und suggerieren einen *sauberen* Eindruck, das Unschuldslamm klopft an. Wie aber auch bereits Wurmitzer analysiert, ist der erste und entscheidende Fehler der Familie – den sie auch danach noch in abgewandelter Form begehen soll – sich an soziale Mythen (verstanden nach den Konzeptionen von Roland Barthes) zu orientieren und dementsprechend darauf zu vertrauen, dass sich der Eindringling an bestimmte soziale Etiketten und Verhaltensweisen hält. Doch erst dieses Vertrauen in diese ungeschriebenen Regeln ermöglicht es Peter und Paul überhaupt, das Haus zu betreten. Die Familie glaubt an insgesamt drei Mythen: Den Mythos der höflichen Gesellschaft, der Sicherheit und des *underprivileged criminals*.[243] Dieses *blinde* Vertrauen in die äußere Erscheinung wird durch das Gitter als Filter auch visuell hervorgehoben – es ist Anna gar nicht möglich, ihn im ersten Augenblick ohne jenen Filter zu sehen. Sie trifft in diesem Sinne keine Schuld, sie hat nicht einmal die Wahl.

Abbildung 9

Abbildung 10

Was daraus folgt wird für die Familie zu einer schmerzlichen, ja qualvollen und endgültigen Erkenntnis: Die Fremdheit der Welt. Zurückgezogen leben sie in ihrem selbsterwähltem Gefängnis, abgeschottet von der Welt und den Menschen – genau dieser Umstand wird ihnen zum Verhängnis. Das *Gefesseltsein an das Eigentum*, welches im Grunde Freiheit verspricht, und hier in das Gegenteil pervertiert wird, verweist auf das

[243] Wurmitzer, 2011: S. 169

bürgerlicher Individuum.[244] Das was sie beschützen sollte, ist ihr Untergang. Die ihnen fremd gewordene Realität bemächtigt sich ihrer wieder. *Die Welt entgleitet uns: sie wird wieder sie selbst.*[245] Getäuscht von ihren Vorannahmen und in Geiselhaft der Konsquenzen, wird ihnen unumgänglich ihre Situation mit jeder verstreichenden Minute klarer und gestaltet sich gleichzeitig hoffnungsloser.[246]

Durch subtile Zeichen werden in dieser Szene Hinweise geliefert – und darüber hinaus im ganzen Film – die immer wieder die Gültigkeit sozialer Normen auf den Kopf stellen und sie als etwas darstellen, das menschengemacht ist und die nur unter der Prämisse funktionieren, dass das Gegenüber gewillt ist, sie einzuhalten. Höflich von Peter nach Eiern für die Nachbarin gefragt, kommt Anna dieser Frage nach. Doch mit jeder verstreichenden Sekunde rückt Peter näher. Durch seine augenscheinliche und fast schon theatralisch zur Schau getragenen Tollpatschigkeit, die Anleihe an clownesken Darbietungen erkennen lässt und dadurch mit Esslin als Merkmal *reinen Theaters*[247] interpretiert werden kann, gelingt es Peter, das Telefon kaputt zu machen. Die beiden Eindringlinge sind dabei Prototypen gleich, Individualität wird nicht einmal angedeutet. *Der eine ist der ernste, sehr höfliche, nie lachende Weißclown, der andere der Idiot, der Tollpatsch, der immer hungrige Dicke ohne Sinn fürs Timing*.[248]

Peter offenbart in der Szene um Abbildung 9 und 10 zum ersten Mal, dass hinter den höflichen Floskeln etwas Verborgenes steckt – etwas, das sich nicht nach den erwarteten Konventionen richtet. *Das Unheimliche, das der Welt durch das unter ihrer heilen Oberfläche weiterwirkende Grauen anhaftet* zeigt sich Schritt für Schritt.[249] Mit jeder Einstellung werden weitere Risse in der höflichen Oberfläche von Peter und Paul offenbar. Durch die von Anfang an stark typisierte Inszenierung des Milieus der Familie, welche vor allem durch Statussymbole zustande kommt, muss jeglicher Bruch mit diesem Typus besonders hervorstechen und auffallen.[250] Konterkariert wird dieses Brechen von Regeln in der Einstellung danach, als der Sohn versucht, seinen Vater zu verteidigen und von Paul mit den Worten *Jetzt sei brav! Ich will dir nichts tun, aber benimm dich*

[244] Kofler, 1970: S. 145
[245] Camus, 1998: S. 21 f.
[246] Vgl. Murnane, 2015: S. 108
[247] Vgl. Esslin, 2006: S. 251
[248] Schaub, 2009: S. 249
[249] Hoffmann, 2006: S. 319
[250] Vgl. Faulstich, 2013: S.103 f.

ordentlich [TC 00:25:15] auf den Kopf geschlagen wird. Damit wird gezeigt, dass Nicht-Einhalten der Spielregeln, welche zuerst durch die verbale Drohung, danach durch den körperlichen Angriff endgültig offenbar werden, eine einseitige Sache ist. Nur Paul und Peter sind dazu berechtigt, sich über die Regeln hinwegzusetzen.

Hier ist es angebracht, näher auf die Figuren einzugehen. Vor allem Paul und Peter verdienen ihrer Funktion, als auch ihrem Verhältnis zueinander nach Aufmerksamkeit. Man erfährt nichts über den Hintergrund oder ihre Motivation, lakonisch wird an mehreren Stellen darauf verwiesen, dass es sich für die beiden um ein Spiel handelt. *Wir wetten, dass Sie – wie spät haben wir es?* Peter: *20 vor neun.* Paul: *Dass ihr in sagen wir mal 12 Stunden, alle drei kaputt seid, ok?* [TC 00:41:42]. Hier fällt vor allem die Wortwahl auf, *kaputt* werden können Dinge, aber keine Menschen. Der Verweis lässt auf den Wert schließen, den die beiden Eindringlinge der Familie zugestehen: Es ist ein einmaliges, kurzes Vergnügen das sie daraus ziehen und die Darstellung der Grausamkeit, wie sie oft behandelt wurde im Kontext dieses Filmes, erfährt eine Steigerung durch diese Entmenschlichung.[251] Es handelt sich um Unterhaltung, um eine Möglichkeit, Zeit totzuschlagen.[252] Paul scheint der Anführer der beiden zu sein, er bestimmt den weiteren Verlauf. Peter wiederum – der auch an zwei Stellen als Tom bezeichnet wird, ohne dass dies von jemandem innerhalb der Diegese einer Reaktion gewürdigt wird – nimmt ab dem Auftreten Pauls eine passive Rolle ein, übernimmt Wächterfunktionen und isst viel, was ihm auch den ungeliebten Spitznamen *Dickie* einbringt. Zwar werden alle Figuren extern fokalisiert[253], da keine explizite Perspektive eingenommen wird, allerdings wird der Zuseher durch Pauls wiederkehrende Blicke in die Kamera aktiv in das Geschehen eingebunden.

Die Motivation, die die beiden antreibt, wird auch von Georg hinterfragt. Als Antwort erhält er nur erfundene Geschichten, wenn zu Anfang auch der Anschein erzeugt wird, dass es sich um eine tatsächliche Antwort handelt. Es wird eine Geschichte präsentiert, die die scheinbar traumatischen Erfahrungen Peters in seiner Kindheit offenlegen und in ihrer schauspielerischen Leistung Glaubwürdigkeit erzeugen – nur um in der nächsten Einstellung als offene Lüge enttarnt zu werden. *In Wirklichkeit ist es so, dass er aus*

[251] Vgl. Bourke, 2019; Schaub, 2009;
[252] Vgl. Hammer, 2009: S. 117
[253] Kuhn, 2011: S. 123

dreckigen, kleinen Verhältnissen stammt. Fünf Geschwister hat, die alle süchtig sind. Der Vater säuft, und was die Mutter macht, können Sie sich ausrechnen. Das heißt, in Wahrheit vögelt er sie nämlich. Bitter, aber wahr. [TC 00:38:54]. Auch diese Antwort ist gelogen, die *Wahrheit* ist relational, wenn nicht gar irrelevant: *Welche Antwort hätten Sie denn gerne?Welche würde Sie befriedigen? Es ist auch nicht wahr was ich sagte, das wissen Sie genauso gut wie ich.* [TC 00:39:29] Dies stellt nur eine weitere Ausprägung der Spiele dar, die Peter und Paul mit ihren Opfern vollführen. Damit fällt nun auch eine der letzten Bastionen der Hoffnung für die Familie: Eine Motivation im engeren Sinne gibt es nicht, es helfen keine Bestechungsversuche, alles Geld der Welt kann sie nicht aus dieser Situation befreien.[254] Was ihnen tatsächlich helfen kann, muss ungeklärt, unbeantwortet bleiben.

Abbildung 11

Abbildung 12

Die Antwort bleibt aus, es werden nur mögliche Erklärungsansätze geliefert, die jedoch alle ins Nichts verlaufen und nur einen Sinn verfolgen: einen größeren Sinnzusammenhang zu verweigern. Vor allem Hildesheimer setzte sich für ein Verständnis des Absurden ein, welches sich durch die Darstellung des fragenden Menschen und der schweigenden Welt auszeichnet, wobei manchmal scheinbare Ersatzantworten geliefert werden, um eben jenes Schweigen zu übertönen.[255] Neben der absurden Haltung Pauls wird dabei auch die in die Irre führende Kommunikation thematisiert, denn auf die Fragen Georgs gibt es nur beliebige Antworten, je nachdem, was ihm die anscheinend erhoffte Befriedigung oder Erlösung bringt, die ihm die Inhaltsleere erträglich macht. Wie in Abbildung 11 und 12 zu sehen, findet dieser Dialog im Dunkeln statt, die Dämmerung ist bereits fortgeschritten. Die Bilder zeichnen sich

[254] Vgl. Herling, 2012: S. 231
[255] Hildesheimer, 1969: S. 72

durch eine simple und natürliche Komposition aus[256], in der Paul und Georg (sowie auch Anna und Peter) mit dem Hintergrund fast verschmelzen zu scheinen. Durch die Großaufnahmen werden die Gesichter in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gerückt, doch durch die Lichtverhältnisse wird das Erkennen der Mimik erschwert.[257] Dadurch wird die Funktion der Großaufnahme – die Betonung der Gedanken und Gefühle der Figuren – noch weiter forciert, indem das Gesagte hervorgehoben wird. Auch die Farbpalette liefert weitere Aufschlüsse über die Szene: Das Tageslicht ist fast verschwunden, übrig bleibt ein blasses Grau, vage in dem was es zeigt und erkennen lässt. Konturen verschwimmen mit dem Hintergrund und Kontraste sucht man in diesen Bildern vergebens. Diese Unschärferelation spiegelt auch das Wesen von Peter und Paul wider: Sie sind nicht zu fassen, ihre Motivation, ihr Antrieb bleibt im Unklaren – ebenso wie ihre Absicht oder ihr Ziel, das sie durch ihre Aktion erreichen wollen. In dieser grauen, fast farblosen, ungreifbaren Szenerie sieht sich die Familie mit einer Sinnlosigkeit konfrontiert, die als einziges das Spiel und den Zufall zum übergeordneten Prinzip erklärt hat.[258] Immer wieder wird gespielt, sei es zur Auswahl des nächsten Opfers oder als Ablenkung für den Sohn, während die Mutter sich ausziehen muss. Der absurde Mensch hat durch seine Erfahrungen und durch die Konfrontation mit dem Absurden erkannt, dass es einen tieferen, einen sozusagen verborgenen, erst im Nachhinein nachvollziehbaren Sinn nicht gibt.[259] Ein zentraler Aspekt bei *Funny Games* ist der Umgang mit der Perspektive und der Auswirkung auf das Publikum. Ähnlich wie in Pliatskas Ausführungen zu *Barry Lyndon*[260], in denen von einer zweigeteilten Perspektive gesprochen wird, die in Kubricks Film durch *reverse zoom* und einen unidentifizierten Erzähler realisiert wird, kommt es bei Haneke durch den Bruch mit der vierten Wand zur unerwarteten Einbindung des Publikums in die Diegese – und damit auch zu einer direkten Bezugnahme auf die scheinbar außerhalb der Diegese existierende Realität. Wiederholt richtet Paul den Blick in die Kamera und wendet sich auch mit Fragen an das Publikum. Bereits zu Anfang wird diese Erweiterung der Perspektive eingeführt, wodurch sich der Zuseher in der Position des ständigen Beobachters wähnt. Damit wurde auch ein Bezug zur globaleren Ausrichtung der Filmindustrie herausgestrichen: Die Geschichte

[256] Vgl. Beil, 2016: S. 68
[257] Vgl. ebd. S. 87
[258] Vgl. Herling, 2012: S. 231
[259] Vgl . Camus, 1998: S. 77
[260] Vgl. Pliatska, 2007: S.183-200

rund um Peter und Paul, die auch als Prototypen des Unterhaltungskinos à la Hollywood gesehen werden können und den Bildraum gewissermaßen kolonisieren – analog zur Kolonisierung des globalen Films durch Hollywood.[261] Denn sie sind es, die fremd wirken, in ihrem Charakter flach bleiben und das Vergnügen und die Unterhaltung als einzigen Wert anerkennen. Es lassen sich die beiden leichter noch vorstellen in einem Horrorfilm aus Hollywood.

Abbildung 13

Abbildung 14

Im Filmlexikon der Universität Kiel ist unter dem Begriff Direktadressierung unter anderem folgender Hinweis zu finden: Wo das vornehmliche Ziel Spannungserzeugung ist, passen Hinweise auf die Inszeniertheit (den „Unernst“) der Handlung nicht ins dramaturgische Inventar. Werden sie doch gegeben, kippt der Film unweigerlich ins Parodistische.[262] Genau diesen Umstand weiß Haneke einzusetzen, denn durch die Brüche mit der Vierten Wand und dem bewussten Verweis auf die Künstlichkeit des Films, liegt ein Augenzwinkern über den brutalen Geschehnissen des Films – wie demonstrativ in Abbildung 11 zu sehen ist, als sich Paul wortlos umdreht und dem Publikum zuzwinkert, während er mit Anna ein Spiel veranstaltet, an dessen Ende der Fund des von ihm erschlagenen Hundes steht. Es gibt ganz konkret zwei zentrale Perspektiven, die miteinander in Verbindung stehen: Zum einen das intradiegetische Narrativ, in welchem die Familie Schober von Paul und Peter eine Nacht lang psychisch und physisch malträtiert wird; zum anderen das nach außen weisende Narrativ, das sich über die Verbindung von Paul und Publikum aufspannt. Darin können wiederum zwei verschiedene Arten erkannt werden, die von Paul durch seine Kontaktaufnahme ermöglicht werden.[263] Denn es kann, wie oben erwähnt, das Geschehen relativiert

[261] Vgl. Murnane, 2015: S. 106f.
[262] https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2263 , eingesehen Jänner 2021
[263] Vgl. Murnane, 2015: S. 107

werden, indem explizit auf den Unterhaltungscharakter des Films verwiesen wird – etwa wenn Paul in einer direkten Anrede an das Publikum die Länge des Films anspricht (*Ist es schon genug? Sie wollen doch ein richtiges Ende mit plausibler Entwicklung, oder?* [TC 01:35:07 – 01:35:14]). Mehr noch, das Publikum wird nicht nur angesprochen, sondern es wird ihm durch die Aussage eine Macht zuerkannt.[264] Die Entscheidung, ob und wie es weitergeht mit der Familie Schober liegt scheinbar in den Händen des Zusehers, auch wenn es sich dabei um rhetorische Fragen handelt, hat der Zuseher die Macht, den Fernseher abzuschalten oder das Kino zu verlassen. In diesem pragmatischen Sinn liegt die persönliche Entscheidungsgewalt sehr wohl auf der Rezeptionsseite. Weiters wird damit die Realität des Publikums, das sich unter normalen Umständen in der Sicherheit des extradiegetischen Raumes wähnen kann, als konkreter Bestandteil der Diegese - und damit auch mit den Handlungen, die darin vollzogen werden - etabliert. Die Überschreitung dieser Grenze führt zu einem Verschmelzen von Innen und Außen, hier konstatiert durch den Gegensatz von intra- und extradiegetisch. Paradoxerweise hat gerade dieses Verschmelzen im Sinne einer Auflösung der Grenze die bewusste Thematisierung derselben zur Folge. Es lässt sich also durch das Aufheben überhaupt erst ein bewusster Umgang mit der Rolle des Publikums für den Film ermöglichen. Auf diese Weise wird der Zuseher sich seiner Rolle bewusst und dadurch auch genötigt, über das Geschehen und seine Rolle darin zu reflektieren. Mit Verweis auf die Parabel kann hier angemerkt werden, dass das Ordnen der Wirklichkeit dem Publikum überlassen bleibt, indem auch die Interpretation von ihm selbst gefunden werden muss.[265] Insgesamt vier Mal kommt es zu einer Direktadressierung, wobei zwei Mal ein offensichtlich bewusster Blick in die Kamera gezeigt wird, die anderen beiden Male wird das Publikum direkt angesprochen und das Medium Film als solches sowie die Rezeptionshaltung thematisiert. Zwar kommt es durch die überbordende Gewaltdarstellung zu einem Exzess und damit einer Fokussierung auf die Rezeption medialer Gewalt, doch bleibt dabei der Verweis immer auf die doppelte Perspektive als Markierung diskrepanter Verhältnisse bestehen.[266] Die Grausamkeit, mit welcher die Familie hier gefoltert wird, dient nicht nur

[264] Vgl. Pattison, 2017: S. 216
[265] Vgl. Bennett, 2011: S. 128
[266] Vgl. Murnane, 2015: S. 107

dazu, Menschen zu töten*: Die grausame Folter zielt nicht auf schiere Destruktion, sondern auf Transformation.*[267]

Ein weiteres Mal kommt es zum Einsatz einer hervorstechenden narrativen Technik, nämlich wenn im Moment einer Unachtsamkeit Peter von Anna erschossen wird. Zum ersten Mal wird Paul in agitiertem Zustand gezeigt, er hat die Macht über die Situation verloren und es passiert ein Fehler. Fast panisch sucht er nach der Fernbedienung, um dann mit der Rewind-Taste tatsächlich Einfluss auf den chronologischen Ablauf der Handlung nehmen zu können. Wurde Paul bereits zuvor durch die Direktadressierung ein besonderer, den natürlichen Gegebenheiten enthobener Status zuerkannt, wird nun die Macht, welche er auf das Narrativ ausüben kann, offensichtlich. Durch eine kleine Bewegung lässt er die Zeit rückwärts laufen und verhindert so den Tod Peters. Spätestens hier wird klar, was die ganze Zeit subtil durch den Film kommuniziert wird: Die Möglichkeit einer Flucht oder die Chance auf Überleben stand niemals im Raum. Einem Aufbegehren ist damit jegliche Grundlage entzogen, das Scheitern eingeschrieben. Es lässt sich eine Grausamkeit attestieren, wodurch der Spielcharakter weiter betont wird. All das Leid, nur für das Publikum.[268] Der Einfluss der Familie auf die Handlung ist verschwindend gering, ob es Entscheidungen gegeben hätte, die diesen Ausgang verhindern hätten können, kann nicht geklärt werden. Fest steht nur: So wie es verlaufen ist, hat es nur im Tod enden können. Ein Ausweg könnte möglicherweise nur von den Figuren selbst kommen, denn *that redemption has to be self-generating in this godless theatre of cruelty.*[269] Unausweichlich kamen sie Schritt für Schritt dem Ende entgegen, die Entscheidung über Leben und Tod war niemals die ihre. Dabei ist dieser Vorgang, das Zurückspulen der Zeit, nur Paul bewusst, keine andere Figur bemerkt es bzw. kann sich daran erinnern, dass es passiert ist. Wiederum wird dadurch die Stellung Pauls innerhalb der Diegese betont – er ist der einzige, der zum einen die Verbindungsstelle zwischen Publikum und erzählter Welt ist, und zum anderen über eben jene Macht des Narrativ verfügt, die es ihm erlaubt, aktiv in die Handlung auf Metaebene einzugreifen und die Chronologie zu verändern. Paul scheint allmächtig zu sein, gottgleich. *In der absoluten Isolation seines Opfers kann der Folterer die Stelle besetzten, die das Opfer*

[267] Hammer, 2009: S. 118
[268] Vgl. Schaub, 2009: S. 247f.
[269] Herling, 2012: S. 237

bislang seinem Gott zuschrieb.[270] Herauszustreichen ist dabei auch das Wie: Paul benutzt eine Fernbedienung, die wiederum auf den Zuseher verweist, der ebenfalls diese Macht in den Händen hält.

Oben bereits kurz angesprochen wurde der Aspekt des Spielens, der sich durch den ganzen Film zieht. *Der absurde Mensch fängt da an, […] wo der Geist das Spiel nicht mehr bewundert, sondern mitspielen will. Eindringen in all diese Leben, sie in ihrer Verschiedenartigkeit erforschen – das eigentlich heißt: sie spielen.*[271] Das Spielen nimmt im Absurden eine wichtige Stellung ein. Wird von den Wurzeln des Absurden als ästhetischer Kategorie ausgegangen, sind diese im Theater zu finden. So galten Schauspieler Camus als Archetypus absurder Menschen, da ein spielerischer Zugang zum Leben – fernab von existentiellen Krisen und dem Suchen nach einem tieferen Sinn – eines ihrer Kennzeichen sei.[272] Am konkreten Beispiel verfolgt der Einsatz des Spiele-Aspekts verschiedene Ziele: Zu Anfang werden dadurch Machtverhältnisse charakterisiert, indem Paul und Anna das Kinderspiel „Heiß/Kalt" spielen, bei dem etwas gesucht wird und nur einer der Teilnehmer weiß, wo sich das Versteck befindet und mit „kalt" und „heiß" die Richtung angibt. Im eigenen Haus irrt Anna so als Suchende umher.[273] Zur Metaphorik von Spielen sei hier auf Brecht verwiesen, der über den Boxkampf sagt, dass es dabei nur um den sportlichen Wettkampf gehe. Alles was nötig sei, sei der beobachtbare körperliche Kampf und nicht die existenzielle Motivation der Boxer. *Es geht Brecht um die Zerstörung von Motivation, ja letztlich um die Zerstörung von Sinnstrukturen.*[274] Das Spiel wird damit als zweckfreies Handeln verstanden.

Einem ähnlichen Ansatz folgen die Spiele in *Funny Games*. Das Ratespiel zwischen Paul und Anna scheint der Unterhaltung zu dienen und ist von seinem Sinn befreit, es gibt für Anna nichts zu gewinnen.[275] Als sie den Kadaver findet, geschieht nichts damit. Der leblose Körper wird entdeckt, das Spiel ist zu Ende. Dass es sich dabei um ein Spiel für Kinder handelt, verdeutlicht den Zugang Pauls zum Geschehen: Süffisant lächelnd dreht er sich zum Publikum um und macht durch ein Augenzwinkern deutlich, dass es ihm

[270] Hammer, 2009: S. 118
[271] Camus, 1998: S. 82
[272] Ebd. S. 77
[273] Vgl. Esslin, 2006: S. 273
[274] Jahn, 2010: S. 21
[275] Vgl. Schaub, 2009: S. 250

hierbei nicht darum geht, wer gewinnt und wer verliert, sondern um das Spiel an sich, um die Suche. Abgesehen davon, dass es bei diesem Spiel dezidiert keine Gewinner oder Verlierer gibt, da der Suchende so lange auf die Anweisungen des anderen hören muss, bis das Versteck entdeckt wurde. Paul weiß, wo der Hund liegt, er weiß, dass er tot ist und ihm nicht mehr zu helfen ist – und durch die Direktadressierung ist der Zuseher Teil des Spiels. Zwar befindet man sich auf dem Wissensstand von Anna, die nicht sicher wissen kann, ob der Hund noch lebt oder nicht, dennoch wird der Rezipient durch die Kontaktaufnahme von Paul gezwungen, dessen Perspektive im grausamen Spiel einzunehmen. Gleichzeitig wird dadurch die Perspektive geteilt: Die Fokalisierung, definiert über den selben Wissensstand, liegt auf Anna und wird auch über den ganzen Film auf Seiten der Familie behalten, durch die direkte Ansprache jedoch zwängt sich für kurze Szenen die Perspektive Pauls auf, welcher sichtliches Vergnügen aus den Spielen zieht. Auffallend ist hier, dass Paul auch im Kontext eines zweiten Spiels den Zuseher anspricht. An einer späteren Stelle wird eine Wette abgeschlossen zwischen Paul und der Familie: Er wettet, dass die Familie um 9 Uhr des folgenden Morgens nicht mehr am Leben ist, die Familie wettet dagegen. Wie Peter im Anschluss an die Worte Pauls *Top, die Wette gilt* – als solches das Format der Fernsehshow „Wetten, dass…?“ zitierend – anmerkt, will die Familie nicht wetten, woraufhin sich Paul ans Publikum wendet: *Das geht nicht, gewettet muss werden. Was meinen Sie? Denken Sie sie haben eine Chance zu gewinnen? Sie sind doch auf ihrer Seite, oder? Auf wen setzen Sie?* [TC ab 00:42:24]. Noch deutlicher wird hier der Umgang mit der Perspektive, denn durch diese Wette wird auch das Ziel des Films definiert. Die Frage ans Publikum richtet sich nicht nach moralischen Motiven, etwa der Vertretbarkeit dieser Wette als solches, sondern zielt auf den Unterhaltungswert für den Zuseher. Wie bei einem Pferderennen oder – da ja auch durch Paul selbst zitiert – einer Fernsehshow[276], ist es nur ein Spiel, etwas Künstliches, das Spannung, und damit Unterhaltung, erzeugen soll.

Auf der Ebene der Dialoge lässt sich feststellen, dass eine Diskrepanz dargestellt wird, die zwischen den Worten der Eindringlinge und deren Handlungen besteht. Das Absurde in diesem Fall als eine Beschreibung des Verhältnis von Mensch und der Welt, das durch

[276] Bei der es darum geht besondere, großteils absurde Fähigkeiten unter Beweis zu stellen, wie etwa in zwei Minuten drei Kondome mit der Nase soweit aufzublasen, dass sie platzen. (Sendung vom 16. April 1994) Oder: eine Badekappe soweit auseinanderzuziehen, dass vier Personen darunter passen. (Sendung vom 2.4. 1988)

eine Erfahrung der Diskrepanz definiert wird, kann so durch ein auseinanderklaffendes Verhältnis von Wort und Bild thematisiert werden.[277] Dahinter steht der Gedanke, der Mensch könne mit der Welt eins werden und sich in ein harmonisches Ganzes fügen – was jedoch durch das Absurde und die existenzielle Situation des Menschen verhindert werde.[278] Die Eindringlinge halten mithilfe höflicher Floskeln den Eindruck aufrecht, dass die Familie durch ihr Verhalten einen Einfluss auf den weiteren Verlauf ausüben kann. So meint Peter, nachdem die Wette um das Leben der Familie bereits abgeschlossen ist und somit klar ist, dass es sich hier nicht um eine *normale* Geiselnahme handelt, zu Anna und Georg: *Für mich war das erfolglose Betteln um die Eier ziemlich unangenehm, demütigend eigentlich. Weiß nicht, ob Ihnen das klar ist. Aber das lohnt sich doch eigentlich überhaupt nicht, diese ganze Prozedur wegen einer Schachtel Eier.* [TC ab 00:54:12] Durch diese Aussage wird der Eindruck erweckt, dass Anna und Georg selbst schuld seien an der Situation. Durch das Verweigern der Eier und dem damit verbundenen Rauswurf aus dem Haus hätten Paul und Peter nicht anders reagieren können. Die Ohrfeige Georgs, die die Antwort auf eine deutliche und offensichtliche Beleidigung und Drohung Pauls war, wird als Rechtfertigung vorgebracht, physische Gewalt anzuwenden. Wenn die Familie sich nur an die Regeln halten würde, gäbe es keinerlei Probleme. Plakativ wird dies in der Anrede Georgs zur Schau getragen, wenn Paul ihn als Kapitän betitelt, mit dem Verweis, dass das Wort des Kapitäns an Board Gesetz sei. Durch einen Auszählreim wird bestimmt, wer zu töten sei – auch das beste Verhalten hätte dem keinen Abbruch getan. Auch die Entscheidung, welche beispielsweise von Anna getroffen werden muss, zeigt eine subjektive Unmöglichkeit auf, wenn sie darüber entscheiden soll, wie Georg umgebracht werden, wodurch *diese Zufälligkeit zum wesentlichen Moment des Absurden wird.*[279] Vor unmögliche Aussichten gestellt, wird Anna zum Beispiel gleichzeitig dazu aufgefordert, Haltung zu bewahren. *Lassen Sie das doch, warum demütigen Sie sich? Das ist für mich genauso unangenehm wie für Sie.* [TC ab 00:55:48] Entscheidungen werden von Paul und Peter per se nicht getroffen, es scheint vielmehr, als würden sie entweder den Zufall entscheiden oder auf Handlungen der Familie reagieren bzw. die Handlungen als Ausgangspunkt für weitere psychische oder physische

[277] Vgl. Baker, 2016: S. 295

[278] Ebd.

[279] Hober, 2001: S. 104

Qualen nehmen. Und sie konstruieren Spiele, in denen z.B. Anna in den oben angesprochenen extreme Entscheidungssituationen gebracht wird. So gegen Ende des Films, wo das Spiel *Die liebende Gattin, oder: Ob Messerchen, ob Schießgewehr, das Sterben fällt nicht immer schwer* angekündigt wird [TC ab 01:33:54]. Der Name des Spiels spricht für sich selbst, Georg wurde ausgezählt und dadurch als das nächste Opfer bestimmt, Anna obliegt nun die Wahl der Waffe. Am Ergebnis ändert sich nichts, egal, für was Anna sich entscheidet. Vor diese subjektiv unmögliche Wahl gestellt, kann sie nur mit Sprachlosigkeit reagieren. Es wird ihr angeboten, durch ein Gebet ihrer Wahl die Qualen Georgs verkürzen zu können. *Wenn du es fehlerfrei kannst, so hilft dir der liebe Gott und du kannst dir aussuchen, wie es weitergeht, ok?* [TC ab 01:37:21]. Nach dem Geständnis, kein Gebet zu kennen, wird ihr von Peter ein Kindergedicht diktiert (*Lieber Gott, mach mich fromm, dass ich in den Himmel komm*!). Ausdrücklich muss Anna auf die Knie und die Hände falten, um ein richtiges Gebet beten zu können. Visuell wird, wie in Abb. 15 zu erkennen, damit Paul als Gott inszeniert, zu dem sie betet und der hier als zumindest jenseitiges Heilsversprechen im Raum steht.[280] Der religiöse Kontext, der damit zitiert wird, wurde seit langem als Teil des Absurden inszeniert und auch bereits in der Spätromantik als essentielles Anwendungsgebiet gebraucht.[281] Angesichts eines *kosmischen Schwindelgefühls*, welches durch die *Leere des entgötterten Raums* heraufbeschworen wird, folgt kein kathartisches Erwachen mehr.[282] Der Peiniger als Gott, Gott als Peiniger. Zugleich aber ist er scheinbar der Einzige, der den Qualen ein zumindest schnelleres Ende bereiten kann. Und doch bringt er nichts anderes als den Tod. Durch diese Thematisierung des Absurden als Existenzgrundlage wird zum einen die *Relevanz für menschliches Handeln*, zum anderen *Möglichkeiten der Bewältigung* dieser Erfahrung hervorgerufen.[283] Bewältigt werden kann diese Erfahrung hier nicht, in keiner Weise werden Auswege oder mögliche Bewältigungsstrategien vorgestellt. Stumm wird die an Händen und Füßen gefesselte Mutter über Bord geworfen, während die beiden Invasoren ein Gespräch über Fiktion und Realität unterbrechen. Die Familie begeht zwei grobe Fehler: Zum einen ihr blindes Vertrauen in Peter und Paul, und damit einhergehend

[280] Vgl. Herling, 2012: S. 231
[281] Vgl. Lennartz, 1998: S. 95
[282] Ebd.
[283] Hober, 2001: S. 109

ihr fehlendes Vorstellungsvermögen, zum anderen die Zögerlichkeit während des einzig möglichen Fluchtversuchs.[284]

Abbildung 15

Mit dem *Rewind*-Knopf der Fernbedienung wird jedoch nicht nur die Illusion der Einflussnahme der Familie zerstört. Das abrupte Einsetzen dieses Kunstgriffs lässt auch die Illusion verpuffen, man befinde sich in einem Film. *Die Wirklichkeit, hofft man, ist harmloser als dieser Film.*[285]

[284] Vgl. Schaub, 2009: S. 249
[285] Ebd. S. 252

8 Komik und Revolte in *Der Bunker*

2015 erschien mit *Der Bunker* das Spielfilmdebüt des deutsch-griechischen Regisseurs Nikias Chryssos. Der Film sorgte international für Aufsehen und wurde zu mehreren Filmfestivals eingeladen und auch ausgezeichnet.[286] Ebenso wie bei den beiden vorangegangen Werken kann hier von einem *home-invasion-film* gesprochen werden, wenn auch im Vergleich zu den beiden anderen in einem etwas anderen Verhältnis. Denn sind in *Borgman* und *Funny Games* die Familien die Leidtragenden, die von den Invasoren angegriffen werden, so ist es in *Der Bunker* eine Anspielung auf dieses Genre, das in der Folge jedoch gewissermaßen korrumpiert wird. Es werden Elemente dieses Subgenres aufgegriffen, etwa die vermeintliche Sicherheit des eigenen Heims und das Auftreten eines fremden Charakters, der eben jene Sicherheit zu bedrohen scheint.[287]

Gemäß dem Titel des Films spielt der Großteil der Handlung, bis auf wenige Einstellungen am Anfang und am Ende des Films, in einem Bunker. Damit kann bereits eine erste Tradition erkannt werden, derer er sich bedient: des Kammerspiels.[288] Es kommt nur eine eingeschränkte Anzahl an Figuren vor – in diesem Fall vier – und auch die aristotelischen Einheiten werden in weitem Ausmaß eingehalten. Die erzählte Zeit erstreckt sich über etwa acht Tage, wobei hier keine Prolepsen oder Analepsen vorzufinden sind. Durch die Eingrenzung des Raums und der Zeit rücken dementsprechend die Figuren und deren Konflikte ins Zentrum. Denn der *innere, oft als zwanghaft und unentrinnbar erscheinende Konflikt der Figuren*[289] bestimmt damit auch thematisch in den Mittelpunkt der Handlung. Wobei durch diese Ausgangssituation bereits auf eine absurde Grundhaltung verwiesen wird, denn dadurch, dass es sich um innere Konflikte handelt, geht es nicht um eine Bedrohung von außen, sondern um ein den Figuren eingeschriebenes Potential aus dem sich die Handlung ableiten lässt. Es kann dementsprechend davon gesprochen werden, dass sich der Konflikt aus dem Aufeinanderprallen innerer Konflikte der einzelnen Figuren mit äußeren Umständen

[286] http://bildstoerung.tv/derbunker/, eingesehen Februar 2021
[287] Vgl. https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=9040, eingesehen Februar 2021
[288] https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6658, eingesehen Februar 2021
[289] Ebd.

ergibt. Denn gerade die inneren Vorstellungen in Konfrontation mit den äußeren Gegebenheiten und deren Unvereinbarkeit legen oftmals das Absurde bzw. das Gefühl des Absurden frei.[290]

Den Auftakt des Filmes bilden Abb. 16 und 17. Aus den Boxen der Musikanlage ist das berühmte Nocturne Op. 9 Nr. 2 von Chopin zu hören. Gleichzeitig mit dem ersten Bild beginnt auch die Sekundenanzeige am Verstärker bei 19:45 zu ticken und bei 19:51 wird der erste Schnitt gesetzt. Wie in Abb. 16 zu sehen, wird das Bild im rechten Rand durch eine Figur von Napoleon abgeschlossen, die in militärischer Uniform als Lampenständer dient. Zum einen dient hier der Minutenanzeiger als zeitliche Verortung, ausgehend vom Jahr 1945 bis 1951 zum ersten Schnitt, durch den man ein erstes Bild von der Familie zu sehen bekommt. Auf visueller Ebene könnte das gezeigte Szenario in eben jenem Jahr, 1951, stattfinden. Ausgehend von der Einrichtung, deren einziger Anachronismus die Mikrowelle ist, bis zu den Kleidungssachen der Figuren. Zum anderen wird mit der Figur Napoleons bereits ein wichtiger Aspekt eingeführt, der ebenso im weiteren Verlauf entscheidend sein wird: Die Gegenwart *großer* Geister.

Abbildung 16

Abbildung 17

In Abb. 17 wird bereits kommuniziert, wie sich die Machthierarchie innerhalb der Familie gestaltet. Durch die Sitzhöhe der einzelnen Figuren ist visuell ein klares Gefälle zu beobachten: Links, und damit ganz oben, ist die Mutter verortet; danach kommt der Vater in der Mitte und zum Schluss das Kind. Durch die Anordnung der Figuren am Tisch ist auch erkennbar, wie sich das Verhältnis innerhalb der Familie – und in diesem Sinn im Film – gestaltet. Der Vater nimmt eine abwesende Haltung im Hintergrund ein, im Vordergrund steht die Beziehung zwischen Mutter und Kind, die auch durch die konkrete Opposition der beiden und den strengen Blick der Mutter verstärkt ins Zentrum gerückt

[290] Vgl. Belliotti, 2019: S. 86

wird. Durch die im Hintergrund spielende Musik Chopins kommt es zu einer romantisierenden Version des Familienlebens. Genauer gesagt zu einer romantisch-idyllischen Version des Familienlebens wie es hier dargestellt wird. Zeitlich orientiert an den 1950er-Jahren und einer traditionellen Rollenverteilung innerhalb der Familie könnte hier – abgesehen vom situativen Kontext des Bunkers – eine Assoziation zu den Heimatfilmen der Nachkriegszeit entstehen.[291] Als grundlegendes Gestaltungsmittel kann in Abb. 17 das Dreieck erkannt werden, das hier in zwei Formen zum Einsatz kommt. Zum einen werden durch die Linien, die von der Lampe ausgehen, ein Dreieck mit dem Boden gebildet. Darin befindet sich die Familie und wird somit in den Fokus gerückt. Gleichzeitig wird anhand der angesprochenen Sitzhöhe mithilfe der Köpfe ebenfalls eine Dreiecksform aufgezogen, welches wiederum auf die Machtverhältnisse verweist. Dies kann hier mit Verweis auf Deleuze als ein geometrisches Bild gesehen werden, das durch bestimmte Regeln und Muster, wie etwa Dreiecke und Pyramiden, gestaltet wird.[292] Das lässt sich auch an den folgenden Bildern festmachen.

Abbildung 18

Abbildung 19

Zum einen der Schriftzug des Titels, dessen zentrales Gestaltungsmerkmal aus geschlossenen und offenen Dreiecken zu bestehen scheint und der sich weiters durch eine starken farblichen Kontrast auszeichnet. In Abb. 19 ist die parallele Mittellinie, die durch den Kontrast von Schnee und Wald konstruiert wird, ein weiterer Verweis auf die Gestaltung als geometrisches Bild. Durchbrochen wird die Parallelität in Abb. 19 durch den Studenten, der suchend vor dem Wald steht. Mithilfe der Montage lässt sich auch der grundlegende Konflikt beschreiben, der den Anstoß für die weitere Handlung liefert. Die Familie trifft auf den Studenten, das heimelige Innen des Bunkers trifft auf die kalte,

[291] Vgl. Kordecki, 2020: S. 22; vgl. http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1648, eingesehen April 2021
[292] Vgl. Deleuze, 1989: S. 28

unwirtliche Welt von außen. Mit Blick auf das Zeit-Raum-Verhältnis kann hier ein geschlossener Chronotopos erkannt werden, auf den bereits oben durch die Tradition des Kammerspiels verwiesen wurde.[293] Der Bunker selbst dient hier als Chronotopos, da er durch seinen stark symbolisch aufgeladenen Charakter wesentlich das Dargestellte prägt.[294] Zum einen wird die Geschlossenheit des Ortes beschrieben, da Abgeschlossenheit ein wesentliches Beschreibungsmerkmal eines Bunkers ist und noch dadurch erweitert wird, dass sich alles unterhalb der Erde befindet. Zum anderen lässt sich hier auch, abgeleitet von der Funktion eines Bunkers, auf die Bewohner schließen. Der Bunker als Ort ist aufgeladen mit Konnotationen aus krisenhaften Zuständen wie etwa Krieg. Durch diese Verbindung kann eine konstruktive Strategie erkannt werden, deren Ziel es ist einen bestimmten Eindruck beim Zuseher zu hinterlassen.[295] Es ist dementsprechend der Schutz vor jemandem oder etwas, das den Bewohnern in irgendeiner Weise schaden will. Zeit wird dementsprechend durch das Betreten und Verlassen des Bunkers beschrieben. Wer den Bunker verlässt, verlässt die Handlung. [296] Zu beachten ist in diesem Fall, dass es sich bei dem Ankommenden und dem Abreisenden um zwei verschiedene Figuren handelt. Der Student kommt an, der Sohn Klaus verlässt zum Schluss den Bunker, wohingegen der Student zurückbleibt.

Grundsätzlich wird in *Der Bunker* von einem Studenten erzählt, der sich nach Ruhe und Abgeschiedenheit sehnt, um seine wissenschaftliche Arbeit weiter vorantreiben zu können. Dafür mietet er ein Zimmer im Bunker einer Familie an, die dort wohnt. Bestehend aus Mutter, Vater und Sohn leben sie dort scheinbar ohne jeglichen Kontakt zur Außenwelt. Weil das Essen teuer ist und der Student kein Geld hat, übernimmt er den Posten des Hauslehrers für Klaus. Es kommt durch die Ankunft des Studenten zu einer *chronotopischen Kontrastierung*[297], weil die abgeschlossene Welt des Bunkers, hier als zivilisierte Welt der Gemeinschaft, auf den Wald als Ort der Wildnis und Einsamkeit trifft. Einer Zeitkapsel gleich mutet das Leben im Bunker an, wie oben bereits beschrieben, finden sich auch in der visuellen Gestaltung Hinweise darauf. Als letzte Bastion werden hier konservative Werte hochgehalten, die äußere Welt hat keinen

[293] Vgl. Bemong & Borghart, 2010: S. 4
[294] Vgl. Beil et al., 2016: S. 282
[295]Vgl. Bemong & Borghart, 2010: S. 10
[296] Vgl. ebd. S. 285
[297] Ebd. S. 286

Einfluss auf die Menschen im Bunker. Sie wird gemieden, ausgesperrt, ignoriert. Nichts weniger als Perfektion ist das Ziel der Familie, wenn der Vater sie zu Anfang schwärmerisch anhand eines Spiegeleis beschreibt – wenn sich dabei auch ein dem Absurden nicht fremdem Komisches hineinmischt: *Ein fantastisches Ei. An der Außenseite ist es leicht angeknuspert und tangiert ins Gegrillte. Im Inneren hingegen pulsiert es geradezu lebensbejahend. Das ist Perfektion.* [TC 00:00:39] Bereits hier wird der Anspruch, den die Familie an sich, aber vor allem an Sohn Klaus stellt, offenbar. Klaus ist neben einer Entität namens Heinrich, die im Bein der Mutter zu leben scheint, auch die einzige Figur, die einen Namen trägt. Die übrigen Figuren werden ihrer Funktion nach betitelt: der Vater, die Mutter, der Student. Dadurch wird ein Hinweis auf ein essentielles Verhältnis gegeben: Heinrich und Klaus werden auf diese Weise in den Mittelpunkt gerückt, auch wenn Heinrich im ganzen Film nur einmal zu hören ist. Denn die Verweigerung eines Namens kann hier als eine Fokussierung gesehen werden, in welcher den jeweiligen Figuren eine eigenständige Individualität zuerkannt wird.[298] Bereits hier lässt sich im Ansatz das Spielen von Rollen bzw. die Thematisierung davon erkennen, worauf an späterer Stelle noch genauer eingegangen wird.

Klaus soll zum Präsidenten der Welt ausgebildet werden, weswegen er auch zuhause unterrichtet wird. Bereits nach wenigen Minuten in seiner neuen Rolle als Hauslehrer erkennt der Student, dass es sich dabei um ein aussichtsloses Unternehmen handelt. Klaus scheint befreit von jeglicher Fähigkeit sich etwas zu merken. Die Isolation des Bunkers und die ernst gemeinte Annahme, Klaus werde der Präsident der Welt, sind Darstellung der Entfremdung der Welt gegenüber. *Genau diese Verschlossenheit, diese dichte Fremdheit der Welt – sie bedeutet und ist selbst das Absurde.*[299] Paradox scheint bei diesem Vorhaben, dass Klaus zwar Präsident der Welt werden soll, aber keinerlei Austausch mit der Außenwelt stattfindet oder auch nur geplant ist. Der Student bekommt als Anweisung für den Unterricht von Klaus nur die Info, dass er *weltweit einsetzbar* sein soll. Dafür soll Klaus vorrangig die Hauptstädte aller Länder auswendig lernen. Fokalisiert wird zu Anfang vor allem auf den Studenten, der Zuseher erkundet mit ihm zusammen die Welt im Bunker und ihre eigenartig anmutenden Gesetze und Regeln. Dadurch wird der Student zuerst als neutraler Außenstehender etabliert, dem das

[298] Vgl. Herrmann, 2009: S. 145
[299] Frank, 2012: S. 73

Verhalten und die Ambition der Familie merkwürdig erscheinen. Der Zuseher bleibt auf dem Informations- und Wissensstand des Studenten.[300] Dadurch kommt es zu einer Identifikation des Zusehers mit dem Studenten. Ist in anderen Kunstformen diese Identifikation eine Möglichkeit, stellt sie für ein absurdes Kunstwerk eine Voraussetzung dar, um als solches das Publikum miterleben zu lassen.[301] Nur durch eine erfolgreiche Identifikation ist es möglich, die Situation der Figur auf die Welt des Zusehers zu übertragen.[302] Im Verlauf des Films ändert sich die Fokalisierung jedoch und die eigentliche zentrale Figur wird erkenntlich: Sohn Klaus. Vor allem in den als *absurd* in den Kanon aufgenommenen Werken wird Wert darauf gelegt, dass das Publikum dieselbe oder zumindest sehr ähnliche Erfahrung wie die Figuren auf der Bühne erfahren.[303]

Abbildung 20

Abbildung 21

Dass die Dinge im Bunker einer eigenwilligen Logik folgen, wird in der in Abb. 21 zu sehenden Szene durch den Vater und seine überzeichnete Sparsamkeit illustriert. Auf die Feststellung des Studenten, dass es keine Fenster in seinem Zimmer gibt durch die Licht herein kommen könnte, entgegnet der Vater begeistert: „*Dafür auch keines hinaus!*“ [TC 00:04:20]. Bereits von Anfang an werden hier *eigenlogische, hermetisch wirkende Welten* entworfen, die für das Individuum – in diesem Fall den Studenten – nicht zu durchschauen sind.[304] Nach und nach erfährt der Student um die an Wahnsinn grenzenden Pläne für Klaus und das dysfunktionale Familiengespann, dem er sich gegenübersieht. Auch ist die in Abb. 21 gezeigte Szene, das Begutachten des Zimmers, welches der Student über eine Annonce gefunden hat, von Missverständnissen geprägt. Statt einem ruhigen Zimmer mit Seeblick handelt es sich um ein fensterloses Kellerloch, dessen Raumhöhe so niedrig ist,

[300] Vgl. Kuhn, 2011: S. 120
[301] Hildesheimer, 1969: S. 79
[302] Ebd.
[303] Bennett, 2015: S. 117
[304] Görner, 1996: S. 137

dass kein aufrechter Gang möglich ist. Obwohl sich der Student bemüht seine Unabhängigkeit zu erhalten, wird er wegen fehlender finanzieller Mittel in das Familienleben eingebunden und muss sich diesem unterordnen – und damit auch der Machtstruktur, die im Bunker vorherrscht.

Es ist dabei kennzeichnend, dass das Erreichen von Zielen unmöglich zu sein scheint. So will der Student Ruhe und Abgeschiedenheit, um sich seiner Arbeit widmen zu können. Doch sobald er zu arbeiten beginnt, wird er laufend von der Familie gestört. Hat er Ruhe um zu arbeiten, scheint es ihm unmöglich, produktiv zu sein. Ein Verweis auf die Ausweglosigkeit der menschlichen Existenz: Was der Mensch will, wird ihm unmöglich, sobald er es bekommt. Wie Hoffmann bei Thomas Bernhard feststellt, wenn sich dessen Figuren vor der *Brutalität des Menschen* in die Natur flüchten, um dort erst recht mit der *Sinnleere ihrer Existenz* konfrontiert zu werden.[305] *Mit einem Einsturz der kulissenhaften Welt, deren Scheinhaftigkeit plötzlich grell aufleuchtet,* wird der Startschuss gegeben für ein Bewusstsein, das als neue Grundlage der Existenz begriffen werden muss.[306] Die Fokalisierung ändert sich schnell, nur der Anfang wird durch den Studenten erfahren. Es folgt eine Nullfokalisierung, Gespräche zwischen Mutter und Vater werden gezeigt, die weder dem Studenten noch Klaus zugänglich sind.

Ähnlich wie in *Borgman* gibt es auch hier ein Phänomen des Übernatürlichen: Heinrich. Dabei handelt es sich um ein Wesen, das im Bein der Mutter lebt und durch ein parasitisches Verhältnis zu ihr am Leben bleibt. Die Mutter, nachdem sie vom Studenten mitten in der Nacht anscheinend Selbstgespräche führend vor dem Kamin angetroffen wird, beschreibt Heinrich folgendermaßen: „*Heinrich ist etwas sehr sehr Schönes. Schöner und stolzer als alles andere. Ich war noch ganz klein, als Heinrich das erste Mal zu mir kam, er war weitgereist, der Anführer einer hochentwickelten Zivilisation einer fremden Galaxie*.“ [TC ab 00:38:20] Es wird ersichtlich, dass Heinrich hinter dem Plan steckt, Klaus zum Präsidenten der Welt auszubilden. Alleine hält die Mutter Zwiesprache mit Heinrich, lässt sich beraten und führen. Eine Parallele zu einer gottgleichen Figur ist nicht zu verkennen. Ob es sich dabei um einen wohlwollenden *Gott* handelt, oder vielmehr um einen *spiritus malignus*, welcher die Stelle Gottes innerhalb der Familie

[305] Vgl. Hoffmann, 2006: S. 320
[306] Paucker, 1971: S. 176

einnimmt, wird nicht geklärt.[307] Ebenso stark ist die visuelle Umsetzung dieser parasitären Symbiose zu betrachten: Heinrich lebt in einer klaffenden Wunde am Bein der Mutter, was zur Folge hat, dass sie sich nur langsam humpelnd fortbewegen kann. Die Wunde heilt nicht und hat damit dauerhaft zur Folge, dass die Mutter geschwächt ist. Hier lässt sich eine Variante des philosophischen Selbstmordes nach Camus erkennen: *Flucht in den Glauben oder blinde ideologische Anhängerschaft* kann hier konstatiert werden, da sich die Mutter Heinrich und seinen Plänen – wie auch immer diese aussehen mögen – unterordnet und ihn zum bestimmenden Merkmal ihres Lebens werden lässt.[308] Dadurch wird das Spannungsverhältnis, welches durch die Erfahrung des Absurden erzeugt wird, umgangen indem der Mensch in eben jene blinde Gefolgschaft flüchtet, die einen vermeintlich größeren Sinnzusammenhang konstituiert und die Existenz dementsprechend von außen mit Sinn angereichert wird. Bennett schreibt in seiner Auseinandersetzung mit dem Theater und der Literatur des Absurden: *At the same time, however, these texts also point to the need to make one's own life meaningful.*[309] Gleichsam ist es auch Heinrich, der die Erwartungen an Klaus seitens der Eltern antreibt. Damit wird die Diskrepanz zwischen Verlangen und Möglichkeit, wie sie von Nagel beschrieben wird, auf die Spitze getrieben. Denn was Nagel interessiert, ist nicht, wie das Absurde in alltäglichen Situationen entsteht, sondern vielmehr ein tiefer gehender Konflikt, der darauf aufbaut: *that is, the universal way 'pretension and reality inevitably clash for us all'*.[310] Die Erwartungshaltung der Eltern kann nur enttäuscht werden, die Fähigkeiten und offensichtlichen Unzulänglichkeiten des Sohnes werden dabei konsequent ignoriert. Dem scheint die Annahme zugrunde zu liegen, dass jeder alles kann, so lange er sich nur genug bemüht. Dieser Anspruch, mit gesteigertem Eifer sei alles möglich, wird u.a. auch ins Komische verzerrt, wenn z.B. der Vater den Studenten zum Klassenzimmer führt, und Klaus dort im dunklen Raum sitzt und anscheinend wartet, bis der Lehrer kommt und das Licht einschaltet [TC 00:17:52]. Damit hält das Komische Einzug in den Diskurs um das Absurde. Denn im *Absurden finden Bedrohliches und Verspieltes zueinander*.[311] An mehreren Stellen wurde darauf hingewiesen, doch lässt es sich am Beispiel von *Der Bunker* am besten aufzeigen. Gegen Ende des Films wird der

[307] Lennartz, 1998: S. 92
[308] Pröll, 2007: S. 117
[309] Bennett, 2015: S. 9
[310] Plant, 2009: S. 120
[311] Görner, 1996: S. 141

Geburtstag von Klaus gefeiert, wobei er sich selbst vor versammelter Familie „Happy Birthday“ singen muss – dies mit nur leicht verändertem Text in der anzüglichen Manier Marilyn Monroes als sie Präsident Kennedy zum Geburtstag gratulierte. Wie Gurung anhand eines Filmes von Wes Anderson feststellt, dient das Absurde zur subversiven Darstellung von Kritik an sozialen Strukturen. *The nature of communication is another important aspect which shares a very complex relationship with the absurd, its purpose often to frustrate rather than resolve that desire.*[312] Die fehlgeschlagene oder auch absichtlich misslungene Kommunikation verfolgt hier das Ziel, den Studenten von seiner bis dahin gültigen Realität zu entfremden und mit derjenigen im Bunker, respektive der Realität der Familie, zu konfrontieren. Denn durch die Gegenüberstellung von dem was für ihn zur Verfügung steht, und dem was erreicht werden soll, besteht ein fast unüberwindbarer Graben der dazu führt, dass sich der Student in seinem Vorhaben als auch in seiner Umgebung fremd fühlen muss.[313] Gerade im Unterricht mit Klaus wird diese Spannung offenbar: Das aussichtslos scheinende Verlangen der Eltern wird hier unter allen Umständen durchgesetzt, auch nur die Möglichkeit des Scheiterns wird dabei in keinem Moment in Betracht gezogen. Kann Klaus die Anforderungen nicht erfüllen, wird auf andere Mittel zurückgegriffen. Dabei spielt körperliche Bestrafung in *Der Bunker* eine wichtige Rolle. Für die Eltern ist sie ein probates Mittel, um Verhalten zu steuern und im Fall von Klaus führt es tatsächlich dazu, dass er die Hauptstädte auswendig aufsagen kann. Nach vielen fehlgeschlagenen Versuchen des Studenten ihm etwas beizubringen, greift er zum Stock und prügelt ihm wortwörtlich die Städte ein – Klaus kann danach alle Länder und deren Hauptstädte in alphabetischer Reihenfolge aufsagen. In Abb. 22 ist die Situation im Klassenzimmer zu sehen, der Student bemerkt, dass Klaus tatsächlich und auf Anhieb (!) nach jedem Schlag eine Hauptstadt auswendig lernt. In Abb. 23 trägt Klaus stolz sein neues Wissen den Eltern vor, während er wie zum Beweis für das hart Erlernte seine blutig geschlagenen Hände gut sichtlich vor der Brust hält. Dabei dient dieser Verweis nicht zum Beweis, dass körperliche Bestrafung funktioniert, sondern vielmehr dem Gegenteil: In einem Umfeld, welches durch absurde Erwartungshaltungen geprägt ist, kann nur körperliche Gewalt die gewünschten Ergebnisse hervorbringen. Auf diese Verzerrung verweist auch der Regisseur selbst in

[312] Gurung, 2017: S. 747
[313] Vgl. ebd.

einem Interview, wenn er davon spricht, dass die abgebildeten Figuren zugleich Opfer als auch Täter der *etwas perversen Welt* im Bunker sind.[314] Dass Klaus von einem 30-jährigen Schauspieler dargestellt wird unterstreicht dabei mithilfe einer scheinbaren Deformation seines Körpers die Auswirkungen, welche das Aufwachsen in diesem Umfeld nach sich ziehen.[315] Damit wird auf die Groteske als Stilmittel innerhalb des Absurden verwiesen, denn sie ist *distortion, delineating the gap between imagined possibility and reality*.[316] Auf die Verknüpfung und gegenseitige Wirksamkeit von Groteske und Absurde verweist auch Hoffmann.[317]

Abbildung 22

Abbildung 23

Wenn auch nicht immer auf den Studenten fokalisiert wird, so nimmt der Zuseher dennoch seine Position ein als derjenige, der sich mit der Realität des Bunkers konfrontiert sieht und zumindest anfangs noch eine außenstehende Kontrastierung im Sinne einer Welt, die noch mit der *normalen* Realität wie sie der Lebensrealität des Zusehers entspricht, bietet. Dies wird auch in dieser Szene, der die Abb. 22 und 23 entnommen sind, ersichtlich. Der Student steht hier für die moderne westliche Welt und deren Werte, er ist für den Zuseher die *Introjektionsfläche*.[318] Er bietet dem Zuseher die Möglichkeit, eine Art Abgleichfläche darzustellen, um die Vorgänge im Bunker anfangs zu kontextualisieren. Durch vorangegangene Szenen, in denen die Lernresistenz von Klaus und damit einhergehend die Verzweiflung und Wut des Studenten dargestellt wurde, bietet die physische Bestrafung nun scheinbar die Lösung. Der Student jedoch steckt in einer moralischen Zwangslage: auf der einen Seite lehnt er die körperliche

[314] https://www.deutschlandfunkkultur.de/film-bunker-von-nikias-chryssos-mit-biederbuergern-in-der.1013.de.html?dram:article_id=342832, eingesehen April 2021
[315] Vgl. Edwards & Graulund, 2013: S. 51f.
[316] Edwards & Graulund, 2013: S. 17
[317] Vgl. Hoffmann, 2006: S.
[318] Vgl. Beil et al., 2016: S. 265

Züchtigung ab, auf der anderen Seite muss er den Erwartungen der Eltern gerecht werden – und die Schläge zeigen eindeutige Erfolge bei Klaus. Durch diesen offensichtlichen Zwiespalt, in dem sich der Student befindet, überträgt sich auf den Zuseher. Dem Theater des Absurden wird gerade diese Übertragung oftmals attestiert, denn *the audience feels the same feelings as the characters, for the audience undergoes the same, or at least very similar, experience as the characters on stage.*[319] Durch den Studenten, der sich immer weiter in der Welt im Bunker zu verlieren scheint, verliert auch das Publikum zusehends an Standfestigkeit. Werden die Ambitionen der Eltern zuerst als ignorant und unsinnig abgetan, wird mit dem Eintritt Heinrichs in die Handlung die Glaubwürdigkeit dieses Anders-Seins der Familie scheinbar begründet. Die Welt außerhalb des Bunkers gerät in Vergessenheit, der Student ordnet sich bereitwillig den Regeln des Bunkers unter. Es handelt sich um eine heterotope Welt, in der Weltanschauungen in Konflikt geraten.[320] Denn Heinrich verspricht ihm im Gegenzug für die Ausbildung von Klaus, ihm bei seiner eigenen Arbeit zu helfen. Der Student begibt sich in ein weiteres Abhängigkeitsverhältnis. Ähnlich wie die Mutter sieht er Heinrich als Ausflucht vor der absurden Realität. Gottesgleich soll ihm Heinrich bei seiner wissenschaftlichen Arbeit helfen. Mit Camus ist hier, wie auch zuvor, die blinde Flucht zu einer übergeordneten Instanz zu erkennen.[321] Heinrich hilft dem Studenten zwar indem er mithilfe der Mutter, die ihm als Wirtskörper zu dienen scheint, seine körperlichen Verlangen befriedigt. Zum einen sexueller Natur, zum anderen, indem der Student wie ein Säugling an der Brust der Mutter gesäugt wird und dabei gleichzeitig frenetisch ein Blatt nach dem anderen vollschreibt. Es ergibt sich ein wirrer Stapel an Skizzen, die er an der gegenüberliegenden Wand aufhängt. Inwiefern dem Studenten von Heinrich dabei in irgendeiner Art und Weise diktiert wird, bleibt offen. Augenscheinlich ist jedoch, dass die Arbeit nach der Unterstützung Heinrichs nicht mehr weitergedeiht und der Student nach dem letzten Puzzlestück sucht, jedoch nicht fündig wird. Dadurch wird die Aussage, die oben bereits aufgegriffen wurde, noch einmal verstärkt: die Ausweglosigkeit der menschlichen Existenz durch das Nicht-Erreichen von Zielen. *The notion of the absurd film is one that navigates the individual's conflict between what is desired and what the world lets the*

[319] Bennett, 2015: S. 117
[320] Vgl. ebd. S. 17
[321] Vgl. Camus, 1998: S. 56

individual have.[322] Wiederum ist es das Aufeinandertreffen von Verlangen und Realität, das hier verhandelt wird und zur treibenden dramaturgischen Kraft wird. Dabei treffen zwei verschiedene Verlangen aufeinander: Zum einen das Verlangen des Studenten, eine *neue* wissenschaftliche Arbeit zu schreiben und damit scheinbare disziplinäre Grenzen einzureißen, und zum anderen das Verlangen der Eltern, Klaus möge der Präsident der Welt werden und müsse dementsprechend ausgebildet werden. Durch diesen offensichtlichen Widerspruch von individuellem Verlangen und der Realität kommt es dazu, dass sich eine humoristische Grundstimmung entwickelt, wegen der *ridiculousness of a world that resist the meaning the individual enforces on it.*[323] Innerhalb der Diegese wird keines der beiden übergeordneten Verlangen tatsächlich erfüllt. Klaus befreit sich aus dem erzwungenen Abhängigkeitsverhältnis zur Mutter und der Student scheint sich dafür komplett den Eltern auszuliefern und speziell auf das Wohlwollen der Mutter angewiesen zu sein, um von Heinrich weitere Unterstützung für die Fertigstellung der Arbeit zu erhalten. Der Student scheint am Ende der einzige Verlierer in der Konstellation zu sein. Klaus macht sich auf den Weg in die Welt und die Eltern scheinen aufzublühen und dank der Abwesenheit des Sohnes wieder ihr eigenes Leben führen zu wollen. Speziell im Fall der Eltern wird dadurch ein von den vorhergehenden Filmbeispielen bekannter Aspekt aufgegriffen: das Rollenspiel. Anhand mehrerer Beispiele wird das Spielen von Rollen in *Der Bunker* thematisiert. Zum einen die oben erwähnte Anwendung, wenn die Eltern sich von der Erziehung Klaus‘ befreit sehen und ihre Rollen als Erzieher und Eltern ablegen.[324] Dies wird zum einen durch ihre Kleidung dargestellt, wenn sie zuvor immer in konservativ beigem Kleid bzw. Anzug zu sehen sind und ab dem Zeitpunkt, wo Klaus den Bunker verlässt, farbenfrohe legere Kleidung tragen und die beiden scherzend und lachend am Küchentisch zu sehen sind. Sie haben in diesem Sinn ihre Funktion erfüllt. Es lässt sich hier, wie Armstrong bei den Dokumentarfilmen Wisemans feststellt *[…] the absurdity of a depersonalized humanity largely defined by social function and utility […]*[325] erkennen, in denen nicht die conditio humana als etwas Gesamtes verhandelt wird, sondern es darum geht, sich die sozialen Bedingungen unserer Zeit genauer anzusehen. Demzufolge kann hier die Familie als ein in sich abgeschlossenes

[322] Gurung, 2017: S. 761
[323] Ebd. S. 748
[324] Vgl. Abels, 2010: S. 295
[325] Armstrong, 1988: S. 3

System erkannt werden, in dem es eine klare Rollenverteilung gibt. Der Student wird durch seine Unterordnung in die Familienhierarchie ebenso in eine Rolle gedrängt, die er zu erfüllen hat. Als Hauslehrer sieht er sich einer Rolle gegenüber, die ihm aufgezwängt wurde und die er nur annimmt, um ihm Gegenzug vom Wissen Heinrichs profitieren zu können. Ein deutlicher Verweis für das Aufgreifen sozialer Rollen der Figuren sind deren fehlende Namen.[326] Nur Klaus und Heinrich dürfen sich außerhalb sozialer Normen bewegen indem ihnen Individualität – und damit eine eigenständige Identität – zuerkannt wird. Der Vater mimt zum einen die Rolle des Familienoberhaupts, das sich hier um den Haushalt kümmert. Zum anderen verkleidet er sich als Clown, um Witze aus einem Buch vorzulesen und diese dann sogleich zu analysieren und zu erklären.

Abbildung 24

Abbildung 25

Die Clownsposse als Ursprung und Tradition des Theater des Absurden wurde bereits bei Esslin behandelt.[327] Dass sich hier der Vater als Clown verkleidet, mutet dabei fast paradox an: Der Clown als eigentlich stummer Unterhalter wird rein auf die Verkleidung bzw. die Schminke reduziert, der Vater verweist so auf die Funktion als Unterhalter und Spaßmacher in der Situation. Gleichzeitig nimmt er der Clownsposse jegliche Spontanität und Leichtigkeit, indem seine Darbietung daraus besteht, Witze aus einem Buch vorzulesen und anschließend nüchtern zu erklären. Das eigentliche Augenmerk lenken diese Rollenspiele aber auf den Aspekt des Spielens. *Im Spielen ist das Mögliche das Wirkliche, denn Spielen ist kein Probehandeln, sondern eine Form des Modellierens, die in ihren entpragmatisierten Rück- und Vorläufen das Mögliche begehbar und erfahrbar macht.*[328] Als solches wird hier ein Stück Realität gemimt, der Unterhaltung um den Kopf frei zu bekommen wird ein standardisiertes Verfahren entgegengesetzt, mit dessen Hilfe

[326] Vgl. Abels, 2010: S. 296
[327] Vgl. Esslin, 1991: S. 251
[328] Erdbeer, 2019: S. 312

alles genau geplant werden kann und es keiner Spontanität bedarf. In Erweiterung dazu steht die Szene, in der Klaus das Spielen mit Hilfe des Studenten lernt bzw. erst lernen muss. Dies steht in einem Verhältnis zu dem oben genannten Beispiel mit der Clownsposse des Vaters, das nach den immer gleichen Regeln abzulaufen scheint und vor allem durch seine Starrheit auffällt. Mit dem Aufgreifen von Rollen ist immer auch eine Erwartungshaltung an ein bestimmtes Verhalten geknüpft, welches sich hier in der Rolle des Vaters manifestiert.[329] *Die Rollen sind Faktizitäten, die Freiheit einschränken.*[330]

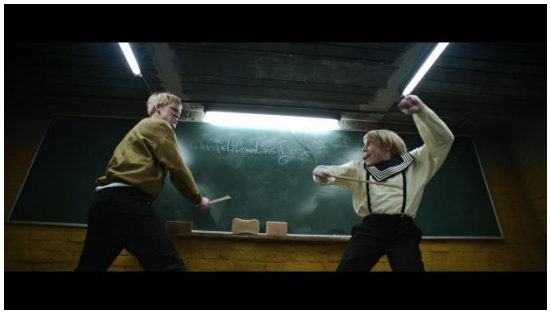

Abbildung 26

Abbildung 27

Dabei kommen während dem Spiel zwei wichtige Aspekte zum Vorschein während: Zum einen die Umkehrung der gegebenen Macht- und Autoritätsstrukturen, und zum anderen die ebenso stark inszenierte Opposition zum System der Eltern. Beide Aspekte sind hier verknüpft über den Rahmen des Spielens. *Weil Spielen nicht das Mögliche im Wirklichen eröffnet, also nicht prognostisch vorgeht, sondern Wirklichkeit als Spielart eines Möglichen versteht, durchkreuzt es die prekäre Grenze zwischen fact und fiction.*[331] Hiermit kann Bezug genommen werden auf den absurden Menschen laut Camus, der sich beispielsweise als Schauspieler sieht und sich durch ein Spiel mit eben jenen Möglichkeiten der Wirklichkeit auszeichnet.[332] In Abb. 26 wird das – besonders von Klaus als faktisch einzementiert wahrgenommene – Autoritätsverhältnis zwischen Lehrer und Schüler aufgehoben. Es zeigt damit eine Möglichkeit der Wirklichkeit an und hat zur Folge, dass Klaus Freude an der Sache, an der unmittelbaren Erfahrung hat, die außerhalb des Spiels keinen Sinn sucht oder verfolgt. Durch diese Umkehrung lassen sich Anleihen

[329] Vgl. Abel, 2010: S. 296
[330] Ebd. S. 297
[331] Ebd.
[332] Vgl. Camus, 1998: S. 82

an die Groteske finden, wenn es nach Bachtin beim Karneval darum geht *to circumvent the hierarchies of low and high, folk culture and canonical art, vulgarity and refinement.*[333] Damit stellt er eine Kritik an sozialen Normen dar, welche hier für einen bestimmten Zeitraum aufgehoben werden und die Deutungshoheit dezentralisiert wird. In Abb. 27 wird das starre Gefüge der Eltern dem (für Klaus) neu entdeckten, spontanen Spiel gegenübergestellt – der Vater sitzt bereits geschminkt in seinem Sessel, in dem er immer sitzt und bereitet die Witze vor, die vorgelesen werden sollen. Ihm gegenüber beäugt die Mutter das Treiben von Klaus und dem Studenten kritisch – bis durch einen Blick des Vaters dem Spiel ein plötzliches Ende gesetzt wird. *In Analogie zur Reflexivität der Ironie ist das Absurde immer ein bewusstes Gegenmodell gegen ein existierendes Konzept, es ist Gegenstruktur einer existenten Struktur*.[334] Strukturen werden hier über das Spielen aufgebrochen, es ist der fehlende Sinn des Spiels der Klaus aufleben und auflehnen lässt – die Revolte bei Camus kann hierbei bereits in Ansätzen erkannt werden. Der Moment, in dem Klaus das Spielen entdeckt, stellt auch einen dramaturgischen Wendepunkt dar: Die Eltern, vor allem die Mutter, bemerkt ihren schwindenden Einfluss auf Klaus und versucht ab da seine sich vermehrenden Versuche zur Selbstständigkeit zu unterbinden. *A penetrating and involving analysis of alienation of thus tied dialectically to ludic devices of distanciation.*[335] Wie bereits Armstrong für die Filme Wisemans feststellt, arbeitet das *cinema of the absurd*[336] sehr stark mit Entfremdung sowie mit einer Mischung aus *irony, parody, black humour, and burlesque-plumbing resources of comedy in the service of pleasure, something generally avoided in social and cultural critique.*[337] Kurz darauf wird der Student offiziell von seinen Pflichten als Hauslehrer entbunden (er bekommt dafür sogar eine Urkunde, auf der ebenfalls kein Name, sondern nur *der Student* steht). Wiederum wird hier das starre, bürokratische System, das durch die Eltern symbolisiert wird, betont. Der eigentliche Grund für seinen Aufenthalt im Bunker, das Schreiben an seiner wissenschaftlichen Arbeit, wird von ihm zwar kurz als Begründung vorgebracht um noch länger zu bleiben, doch wird dieser Einwand seitens der Eltern mit einem Lachen abgetan. Auf die Nachricht, dass der Student den Bunker verlässt und das gleichzeitige Im-Kreis-Gedreht-Werden von der Mutter beim Tanzen

[333] Edwards & Graulund, 2013: S. 25
[334] Herstad, 2015: S. 182
[335] Armstrong, 1988: S. 2
[336] Ebd.
[337] Ebd.

anlässlich seines Geburtstages, lässt Klaus eine Art Nervenzusammenbruch erleiden. Der Student beschließt in der Folge, Klaus aus dem Bunker mitzunehmen, da er der Ansicht ist, dass die Eltern ihm nicht guttun. Der Student wird dabei ertappt und von der Mutter niedergestochen. Während der Student verwundet (aber verpflegt) im Bett liegt, nimmt sich Klaus die Jacke und die Tasche des Studenten und verabschiedet sich von seiner Mutter. Diese will ihn zuerst nicht gehen lassen, erst durch einen Tritt gegen ihr verletztes Bein kann Klaus sich losreißen und verlässt den Bunker. Der Student bleibt zurück, das letzte Bild zeigt ihn mit einem Verband um die Einstichwunde, wie er oben ohne im Wohnzimmer steht und staubsaugt, während die Eltern wie ein junges verliebtes Paar gemeinsam frühstücken. Der letzte Blick des Studenten geht direkt in die Kamera, wortlos erfolgt eine Direktadressierung. Dabei sind vor allem zwei Sachen auffallend: Klaus ist es nur möglich den Bunker zu verlassen, weil er die Schwachstelle der Mutter, das Bein, in dem Heinrich lebt und als offene Wunde dafür sorgt, dass sie humpelt, kennt. Heinrich ist hier ihr Religionsersatz, eine Ausflucht, sich nicht dem Draußen stellen zu müssen.[338] Der Student erreicht sein Ziel, die Fertigstellung seiner Arbeit, bis zum Ende nicht. Er ordnet sich noch weiter der Familie unter, dient ihr, nun da Klaus ausgezogen ist, als Haushaltshilfe, weil er glaubt, auf diese Weise von Heinrich die notwendige Formel eingesagt zu bekommen, die ihm noch für seine Arbeit fehlt. Durch die Anpassung an die von ihm antizipierte Erwartungshaltung an ihn, wird er zum bloßen Gegenstand im Bunker.[339] Der Student wird zum Ding durch sein eigenes Betreiben, das Verlangen nach dem vermeintlichen Heilsversprechen in Form von Heinrich und seinem Wissen, dass die wissenschaftliche Arbeit zu einem Abschluss bringen könnte, lässt ihn die eigene Identität aufgeben.[340] Der plötzliche oder auch schrittweise Verlust von Sinn schließt damit auch einen Zustand von Sinnlosigkeit mit ein, wohingegen das Fehlen von Verlangen, als Grundlage für ein erfolgreiches Leben, vorkommt, wenn es sich vom Möglichen scheidet – gerade an diesem Punkt wird das Leben absurd.[341] Damit macht sich der Student abhängig von Heinrich und damit von der Mutter, die ihm als Sprachrohr dient. Die Erfüllung seines Verlangens nach der zentralen Formel scheint in weite Ferne gerückt – wenn überhaupt erreichbar. Das System der erzwungenen Abhängigkeit innerhalb der

[338] Vgl. Camus, 1998: S. 36ff.
[339] Vgl. Abel, 2010: S. 300
[340] Ebd. S. 308
[341] Vgl. Leffert, 2021: S. 58

Familie wurde durch die Abreise Klaus aufgelöst, sowohl Klaus und, noch stärker inszeniert, die Eltern, blühen wörtlich auf. Dabei machen sie nicht einmal den Versuch, Klaus zurückzuholen, sondern finden sich überraschend schnell damit ab. Einzig der Student verharrt in diesem selbsterwählten Verhältnis, hat sich entlang der Handlung immer noch abhängiger gemacht. Die Direktadressierung zum Schluss scheint warnende Züge zu tragen, das Publikum wird scheinbar davor gewarnt, in dieselbe Situation zu kommen. Klaus wiederum hat sich befreit, mit einem Befreiungsschlag hat er sich losgerissen von der übermächtigen Mutter. *Das Thema der ständigen Revolution geht so in die individuelle Erfahrung ein. Leben heißt: das Absurde leben lassen. Das Absurde leben lassen heißt: ihm ins Auge zu sehen.*[342] Durch die Bildgestaltung wird der Vergleich zwischen dem Studenten und Klaus am Ende forciert: Klaus nimmt sich die Jacke und die Tasche des Studenten, und scheint denselben Weg zurück in die Zivilisation zu nehmen, wie ihn der Student zu Anfang weg von der Zivilisation in den Bunker zurücklegt. Diese Parallelisierung, die am Ort und der Kleidung festgemacht wird, drängt den Vergleich zwischen den Entwicklungen der beiden Figuren auf.

[342] Camus, 1998: S. 59f.

9 Fazit

Die ausgewählten Filme haben zuallererst eine grundlegende Gemeinsamkeit: Im Zentrum steht eine Familie, welche vor allem durch ihr Funktionsgefüge definiert wird und die mit einer außenstehenden zweiten Partei in Konflikt gerät. Eigen ist dem Situationsgefüge, in dem sich die Familien befinden jeweils, dass sie abgeschottet und isoliert von der Umwelt leben, sei es in Form eines Bunkers im Wald oder die von wilder Natur und großen Zäunen umgebenen Häuser in *Funny Games* und *Borgman*. Somit prägt der Handlungsort auf dramaturgischer Ebene den Konflikt stark, da darauf verwiesen wird, dass die jeweiligen Familien auf sich alleine gestellt sind und mit keiner Hilfe von außen zu rechnen ist. Ein erster Verweis auf die existenzielle Situation des Menschen. *Die Welt, die dem Menschen zunächst als Heimstatt erschien, wird plötzlich ebenso fragwürdig wie die eigene Existenz, die sich bar jeder Rechtfertigung ihrer Endlichkeit bewusst wird und sich bang die Frage nach dem „Warum" stellt.*[343] Gerade die Frage nach dem „Warum?" schwingt bei Haneke und von Warmerdam immer mit. Warum trifft es gerade diese Familie? Was haben sie getan, um so etwas verdient zu haben? Diese Fragen müssen sich unweigerlich stellen, ebenso muss die Frage nach der Schuld unbeantwortet bleiben. Weder in *Funny Games* noch in *Borgman* bekommt das Publikum eine nachvollziehbare Motivation der Eindringlinge präsentiert. Vielmehr wird ganz bewusst der Zufall, der über das Schicksal entscheidet und der sich auch jeder erhofften Sinnzuschreibung verweigert, inszeniert. Das Spiel wird zum Prinzip erhoben, einzig daraus lässt sich für die Eindringlinge ein Zweck ableiten. Ist es bei *Borgman* die Wahl eines Berufes, welcher für die Dauer des Films gespielt wird, handelt es sich bei *Funny Games* möglicherweise um die einzige Konstante, die sich mit Blick auf Paul und Peter feststellen lässt. Deren einziges Vergnügen scheint das Spiel zu sein, dass es dabei um das Leben von Menschen geht, macht dabei keinen Unterschied. Das Spiel als *Modellieren der Wirklichkeit* wird auch in *Der Bunker* thematisiert: Erst durch das Erlernen des Spielens ist es Klaus möglich, gegen die Mutter und damit das Abhängigkeitsverhältnis zu ihr erfolgreich zu revoltieren. Im Vergleich zu den beiden anderen Filmen, stellt sich der dargestellte Konflikt in *Der Bunker* zwar ebenso zwischen Familie und Eindringling dar, allerdings werden dabei der Familie absurde Merkmale

[343] Pröll, 2007: S. 116

zugeschrieben. Es ist der Student, der sich die Frage nach dem *Warum?* stellt und keine ausreichende Antwort erhält.

In allen drei Filmen gibt es Phänomene des Übernatürlichen (die Macht der Manipulation in *Borgman*, das Zurückdrehen der Zeit in *Funny Games* und die Figur des Heinrichs in *Der Bunker*), welche in ihrem Kern auf etwas verweisen, das den natürlichen Gesetzen enthoben ist und sich dadurch auch weiteren Erklärungen innerhalb der Diegese verschließen. Es kommt dadurch zum Aufwerfen von Fragen, welche unbeantwortet bleiben und sich dementsprechend auf das Publikum übertragen müssen, welches seinerseits in Verantwortung gezogen wird, aus dem Gesehenen einen Sinn zu konstruieren. Voraussetzung dafür ist die Identifikation des Publikums mit den Protagonisten, die mit dem Phänomen des Absurden konfrontiert werden, wodurch die *agenda of transformation* eine filmische Umsetzung findet. Speziell bei *Funny Games* wird das Publikum durch die Direktadressierung ganz konkret miteingebunden. In diesem Sinn lässt sich auch die Verwendung von Parabeln erkennen: Erst durch eine *Irritation des Absurden*, welche durch die *Verrätselung* der Realität erreicht wird, muss sich das Publikum die konkrete Interpretation selbst erarbeiten und bekommt keine Interpretation von außen – wiederum als Verweis auf die Illusion allumfassender Sinnsysteme – als die einzig mögliche präsentiert. Ob es überhaupt eine klare Interpretation der Filme gibt, sei dahingestellt – darauf verweisen auch die Enden: Abgeschlossenheit existiert hier nicht, ein zirkulär-offenes Ende verweist dabei auf die Unmöglichkeit des Abschlusses. Die Handlung wird ins Unendliche verlängert, etwa wenn Paul und Peter sich nach dem Tod der Familie auf den Weg zum nächsten Haus am See machen, um dort wieder von vorne zu beginnen – ohne dabei ein übergeordnetes Ziel zu verfolgen. Gleiches gilt für *Borgman*, bei dem der Sinn und Zweck der Rekrutierung neuer Mitglieder sowie der Zerstörung des Gartens unbeantwortet bleiben. Erfahrungen von Diskrepanz werden in allen Filmen thematisiert: Sei es die absurde Erwartungshaltung in *Der Bunker*, die sich komplett von der Realität gelöst zu haben scheint oder das körperliche Verlangen Marinas in *Borgman*, welches schlussendlich ihren und Richards Tod nach sich zieht. Ein zentrales Motiv stellt dabei das Scheitern dar: Im Falle von *Funny Games* war die Familie, ohne es wissen, ab dem Zeitpunkt dem Tode geweiht, als Paul anklopfte. Denn durch die Macht, Zeit zurückdrehen zu können, war jede vermeintliche Chance eine Illusion. Ebenso hatte die Familie in *Borgman* keine Möglichkeit, sich dem Einfluss Camiels zu entziehen –

auch wenn ungeklärt bleibt, wie er dies bewerkstelligt. Die wissenschaftliche Arbeit des Studenten in *Der Bunker* muss demgemäß ebenso unfertig bleiben, wie auch zu bezweifeln ist, dass Klaus nach seinem Auszug aus dem Bunker Präsident der Welt wird. Das Scheitern stellt sich retrospektiv als unumgänglich dar. Eine eigenwillige Komik ist dabei auch in *Der Bunker* und *Borgman* zu erkennen, die sich hier teils schwarzem Humor und parodistischen Zügen bedienen, um das gegebene System – in diesem Fall die Familie – zu kritisieren. Dazwischen finden sich Szenen des Wahnsinns und des Traums, wobei speziell im Fall von *Borgman* die Grenzen zu verwischen scheinen. Allen Filmen ist ebenso eigen, dass sie das Ende von etwas thematisieren. *Das Absurde gehört dagegen eher zu den Endzeitphänomenen*, wie dies auch bei den Filmen zu erkennen ist[344]: Etwas hört auf zu existieren, es wird das Ende von etwas inszeniert, nicht der Beginn von etwas Neuem.

[344] Görner, 1996: S. 140

10 Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Borgman. Regie: Alex van Warmerdam. Niederlande: 2013.

Camus, Albert: *Der Mythos des Sisyphos.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1998.

Camus, Albert: *Der Mensch in der Revolte.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2009.

Der Bunker. Regie: Nikias Chryssos. Deutschland: 2015.

Funny Games. Regie: Michael Haneke. Österreich: 1998.

Sekundärliteratur

Abels, Heinz: Identität. Über die Entstehung des Gedankens, dass der Mensch ein Individuum ist, den nicht leicht zu verwirklichenden Anspruch auf Individualität und die Tatsache, dass Identität in Zeiten der Individualisierung von der Hand in den Mund lebt. 2. überarbt. u. akt. Auflg., Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010.

Baker, Richard E.: The Dynamics of the Absurd in the Existentialist Novel. New York: Peter Lang, 1993.

Beil, Benjamin; Kühnel, Jürgen; Neuhaus, Christian: Studienhandbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms. 2. aktualisierte Auflg., Paderborn: Wilhelm Fink, 2016.

Bennett, Michael Y.: Reassessing the Theatre of the Absurd. Camus, Beckett, Ionesco, Genet and Pinter. New York: Palgrave Macmillan. 2011.

Bennett, Michael Y.: The Cambridge Introduction to the Theatre and Literature of the Absurd. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

Bruckner, Wolfgang: Spuren des Absurden in Gert Jonkes Romantrilogie. Dipl.-Arbt., Universität Wien, Institut für Deutsche Philologie, 2013.

Brunssen, Frank: Das Absurde in Günter Grass' Literatur der achtziger Jahre. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1997.

Bungarten, Gisela: „Diving into the invisible“. Johann Heinrich Füssli als Ausstellungskünstler und Akademieprofessor. In: Die Geister, die sie riefen… . Lust und Angstphantasien von Horst Janssen und Johann Heinrich Füssli. Oldenburg: Friedrich Scheele für die Stadt Oldenburg, 2015.

Deleuze, Gilles: Kino 1. Das Bewegungs-Bild. 1. Auflg., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

Denk, Rudolf / Möbius, Thomas: Dramen- und Theaterdidaktik. Eine Einführung. 3. neu bearbt. u. erweit.Auflg., Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2017.

Dutli, Ralph: Fatrasien. Absurde Poesie des Mittelalters. Göttingen: Wallstein Verlag, 2010.

Edwards, Justin; Graulund, Rune: Grotesque. London: Taylor & Francis Group, 2013.

Erlemann, Kurt / Nickel-Bacon, Irmgard / Loose, Anika: Gleichnisse – Fabeln – Parabeln. Exegetische, literaturtheoretische und religionspädagogische Zugänge. Tübingen: A. Francke Verlag, 2014.

Esslin, Martin: Das Theater des Absurden. Von Beckett bis Pinter. Neuausgabe. Hamburg: Rowohlt, 2006.

Esslin, Martin: Jenseits des Absurden. Aufsätze zum modernen Drama. Wien: Europa Verlags-AG, 1972.

Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. 3. aktl. Auflg., Paderborn: Fink Verlag, 2013

Frank, Michael C., Mahlke, Kirsten: Nachwort. In: M. Bachtin: Chronotopos. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008.

Frank, Katja: Existenzialistische Absurdität und kein Ausweg? Rausch und Kunst von der französischen Dècadence bis zur Literatur der Moderne. Bamberg: University of Bamberg Press, 2012.

Früchtl, Josef: Vertrauen in die Welt. Eine Philosophie des Films. München: Wilhelm Fink, 2013.

Gavins, Joanna: Reading the absurd. Edinburgh. Edinburgh University Press, 2013.

Görner, Rüdiger: Die Kunst des Absurden. Über ein literarisches Phänomen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1996.

Hames, Peter: Cezch and Slovak cinema: theme and tradition. Edinburgh: University Press, 2009.

Heidsieck, Arnold: Das Groteske und das Absurde im modernen Drama. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1971.

Heiß, Nina: Erzähltheorie des Films. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.

Herling, Bradley: The Horror of (a) Playing God: Job's Nightmare and Michael Haneke's Funny Games, Toronto: University of Toronto Press, 2012.

Herstad, Heide Marie: Lachstrukturen und Lachkontexte: Das Komische, Phantastische, Absurde, Satire und Ironie. Hamburg: disserta Verlag, 2015.

Hildesheimer, Wolfgang: Interpretationen. James Joyce, Georg Büchner, Zwei Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp, 1969.

Hildesheimer, Wolfgang: Über das absurde Theater. Eine Rede. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.

Hirstein, Mario: Gewalt und Spiele in den Filmen Michael Hanekes. Dissertation, Universität Mannheim/ University of Waterloo, 2017.

Hober, Christine: Das Absurde. Studien zu einem Grenzbegriff menschlichen Handelns. Münster: LIT. 2001.

Hoffmann, Dieter: Prosa des Absurden. Themen – Strukturen – geistige Grundlagen. Von Beckett bis Bernhard. Basel/Tübingen: A. Francke Verlag, 2006.
Jahn, Andreas C.: Jenes gewisse Nichts. Prozeßtheoretische Überlegungen zu einer Ästhetik des Absurden. Würzburg: Königshausen & Neumann. 2004.

Jahn, Bernhard; Schilling, Michael: Literatur und Spiel. Zur Poetologie literarischer Spielszenen. Stuttgart: Hirzel Verlag, 2010.

Jauß, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.

Kellner, Ulrike: Die conditio absurda in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Eine Konkretisierung von Albert Camus´ philosophischen Reflexionen am Beispiel der Romane von Uwe Timm, Wolfgang Hilbig und Charlotte Roche. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2016.

Kofler, Leo: Abstrakte Kunst und absurde Literatur. Ästhetische Marginalien. Wien: Europa Verlag, 1970.

Kordecki, Sarah: Und ewig ruft die Heimat: Zeitgenössische Diskurse und Selbstreflexivität in den Heimatfilmwellen der Nachkriegs- und Nachwendezeit. Gottingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2020.

Kuhn, Markus: Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2013.

Küpper, Achim: „Poesie, die sich selbst spiegelt, und nicht Gott“. Reflexionen der Sinnkrise in Erzählungen E.T.A. Hoffmanns. Berlin: Erich Schmidt Verlag GmbH & Co., 2010.

Leffert, Mark: The Psychoanalysis of the Absurd. Existentialism and Phenomenology in Contemporary Psychoanalysis. New York: Routledge, 2021.

Lennartz, Norbert: Absurdität vor dem Theater des Absurden. Absurde Tendenzen und Paradigmata untersucht an ausgewählten Beispielen von Lord Byron bis T.S. Eliot. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998.

Pieper, Annemarie: Die Gegenwart des Absurden. Studien zu Albert Camus. Tübingen/Basel: A. Francke Verlag, 1994.

Pröll, Julia: Das Menschenbild im Werk Michels Houellebecqs. Die Möglichkeit existenzorientierten Schreibens nach Sartre und Camus. München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, 2007.

Russel, Dennis Eugene: The portrayal of social catastrophe in the german-language films of Austrian filmmaker Michael Haneke. An Examination of *The Seventh Continent* (1989), *Benny's Video* (1992), *71 Fragments of a Chronology of Chance* (1994), and *Funny Games* (1997). New York: The Edwin Mellen Press, 2010.

Schaper, Susanne: Ironie und Absurdität als philosophische Standpunkte. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1994.

Sorfa, David / McCann, Ben: The Cinema of Michael Haneke. Europe Utopia. London / New York: Wallflower Press, 2011.

Twaroch, Johannes: Notizen zur Literatur. Gesammelte Aufsätze. Wiener Neustadt: merbod Verlag, 1992.

Volk, Ulrich: Der poetologische Diskurs der Gegenwart. Untersuchungen zum zeitgenössischen Verständnis von Poetik, dargestellt an ausgewählten Beispielen der Frankfurter Stiftungsdozentur Poetik. Franfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2003.

Weixlbaumer, Julian: Roman Polanski – Filmemacher des Absurden. Dipl.-Arbeit, Universität Wien, 2015.

Artikel in Sammelbänden

Erdbeer, Robert Matthias: Spielen. Ludische Intervention. Experiment und Gameplay. In: Erdbeer et al. (Hg.): Experimentieren. Einblicke in Praktiken und Versuchsaufbauten zwischen Wissenschaft und Gestaltung. Bielefeld: transcript Verlag, 2019: S. 309-322.

Goedert, Georges: Vom Absurden zur Humanität. Albert Camus‘ Weg in die Revolte. In: Schrader et al. (Hg.): Perspektiven der Philosophie, Bd. 28, New York: Rodopi, 2002: S. 227-247.

Hildesheimer, Wolfgang: Frankfurter Poetik-Vorlesung. In: Hildesheimer, Wolfgang (Hg.): Vermischte Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

Kann, Christoph: Albert Camus – ein Cartesianer des Absurden? In: Jung, Willi (Hg.): Albert Camus oder der glückliche Sisyphos. Göttingen: V&R Unipress 2013: S. 53-72.

Krauß, Henning: Vom Entweder-Oder zum Weder-Noch. Existenzialistische und absurde Literatur. In: Peter Brockmeier und Hermann H. Wetzel (Hg.): Französische Literatur in Einzeldarstellungen: Von Proust bis Robbe-Grillet. Band 3. Stuttgart: Metzler, 1982: S. 217-263.

Ligozzi, Maria Mercède: Albert Camus: The Awareness of Extrameousness. In: The World Institute for Advanced Phenomenological Research and Learning (Hg.): Phenomenological Inquiry. A review of Philosophical Ideas and Trends. Vol. 30, Hanover, New Hampshire, 2002: S. 317-378.

Murnane, Barry: Uncanny Games: Michael Haneke's *Funny Games* and globalisation's new uncanny. In: Byron, Glennis (Hg.): Globalgothic. Oxford: Manchester University Press, 2015: S. 105-119.

Pieper, Hans-Joachim: Revolte gegen das Absurde: Zur Philosophie Albert Camus'. In: Jung, Willi (Hg.): Albert Camus oder der glückliche Sisyphos. Göttingen: V&R Unipress 2013: S. 103-118.

Pliatska, Chris P.: The Shape of Man. The Absurd and *Barry Lyndon*. In: Abrams, Jerold J. (Hg.): The Philosophy of Stanley Kubrick, Lexington: University Press of Kentucky, 2007: S. 183-200.

Schaub, Mirjam: „Wetten, dass Ihr in – sagen wir mal – 12 Stunden alle drei kaputt seid, okay?" Die Überschreitungslogiken von Film und Philosophie am Beispiel von Maichel Hanekes *Funny Games*. In: Mirjam Schaub (Hg.): Grausamkeit und Metaphysik. Figuren der Überschreitung in der abendländischen Kultur. Bielefeld: transcript, 2009: S. 241-257.

Wagner, Moritz; Mehigan, Tim; Corkhill, Alan: Die Großstadt als Chronotopos: Walter Benjamins Berliner Kindheit um neunzehnhundert und Michail Bachtins Raumzeit-Konzeption. In: Mehigan, Tim; Corkhill, Alan [Hg.]: Raumlektüre. Bielefeld: transcript, 2013: S. 211-234.

Wilms, Weertje: Die literarische Absurde. Versuch einer Definition anhand ausgewählter Texte von Christian Morgenstern, Daniil Charms und Samuel Beckett. In: Hölter, Achim (Hg.): Komparatistik: Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, 2010: S. 35-63.

Wurmitzer, Gabriele: „What Goes without Saying“: Michael Haneke’s Confrontation with Myths in *Funny Games*. In: Dassanowsky, Robert; Speck, Oliver C. (Hg.): New Austrian Film. New York: Berghahn Books, 2011: S. 166-176.

Artikel in Fachzeitschriften

Abdolmaleki, Kara: Back at the „Foot of the Mountain“. The absurd in the cinema of Abdolreza Kahani. In: Film International, Vol. 12/3, 2014: S. 87-95.

Armstrong, Dan: Wiseman's Cinema of the Absurd: „Welfare“, or „Waiting for the Dole“. In: Film Criticism, Vol. 12/3, 1988: S. 2-19.

Baker, Gary L.: The Absurd and Storytelling in Uwe Timm's *Johannisnacht* and *Rot*. In: Seminar - A Journal Of Germanic Studies, Vol. 52/3, 2016: S. 294-307.

Baxter, Peter: The Home Invasion Theme in French Cinema Since 1995. In: Quarterly Review of Film and Video, Vol. 28/3, 2011: S. 257-266.

Bourke, Joanna: Elaine Scarry, Michael Haneke‘s *Funny Games* and the Structure of Cruelty. In: Body & society, Vol. 25 /3, 2019: S. 136-152.

Buffinga, John O.: Alex van Warmerdams *Borgman* (2013) as a study in visual contrast. In: Canadian Journal of Netherlandic Studies/Rev. can. d’études néerlandaises, Vol. 36/1, 2015: S. 1-20.

Cardullo, Robert: Experimental theatre in the twentieth century: avant-gardism, the absurd, and the postmodern. In: Neohelicon, Vol. 42/1, 2015: S. 341-358.
Chamarette, Jenny: Absurd Avatars, Transcultural Relations: Elia Suleiman, Franco-Palestinian Filmmaking and Beyond. In: Modern & Contemporary France, Vol. 22/1, 2014: S. 85-102.

Donat, Sebastian: Auslotung von Grenzen: Ein Vorschlag zur gattungstheoretischen

Neubestimmung der literarischen Absurde. In: Poetica, Vol. 38/3-4, 2006: S. 259-275.

Fiddler, Michael: Cutting through the fourth wall: The violence of home invasion in Michael Haneke's *Funny Games*. In: Horror Studies, Vol. 8/1, 2017: S. 79-95.

Gurung, Ruchika: Fatherhood, Narcissism, and Indulging in the Absurd in the Life Aquatic with Steve Zissou. In: Quarterly Review of Film and Video, Vol. 34/8, 2017: S. 746-764.

Maier, Felix K.: Chronotopos. Erzählung, Zeit und Raum im Hellenismus. In: klio, Vol. 98/2, 2016: S. 465–494.

Nagel, Thomas: The Absurd. In: The Journal of Philosophy, Vol. 68/20, 1971: S. 716-727.

Pattison, Dale: Domestic violence: The narrative architectures of Michael Haneke's funny games. In: Journal of narrative theory, Vol. 47/2, 2017: S. 197-223.

Paucker, Henri: Der Einbruch des Absurden: Zwei Interpretationen der Struktur von Kafkas Denken. In: Neophilologus, Vol. 55/1, 1971: S.175-190.

Pieper, Hans-Joachim: Zarathustra – Sisyphos: Zur Nietzsche-Rezeption bei Albert Camus. In: Nietzscheforschung, Vol.9, 2002: S. 247-261.

Politzer, Heinz: Franz Kafka and Albert Camus: Parables for Our Time. In: Chicago Review, 14/1, 1960: S. 47-67.

Plant, Bob: Absurdity, Incongruity and Laughter. In: Philosophy (London), Vol. 84/1, 2009: S.111-134.

Rawle, Steven: Hal Hartley and the Re-Presentation of Repetition. In: Film Criticism, Vol. 34/1, 2009: S. 58-75.

Smith, T. Edwards: Original Innocence in a Passionate Universe: The Moral Anthropology of Camus. In: The Thomist: A Speculative Quarterly Review, Vol. 42/1, 1978: S. 69-94.

States, Bert O.: Performance as Metaphor. In: Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry, Vol. 3, 2001: S. 64-86.

Verstraten, Peter: Middle-of-the-Road Absurdism: The Cinema of Dutch Director Alex van Warmerdam. In: Senses of Cinema, Vol. 70, 2014: ohne Angabe;

Internetquellen

http://bildstoerung.tv/derbunker/, eingesehen 10. Februar 2021

Heim, Stefan: Mit den Biederbürgern in der Vorhölle. In: Deutschlandfunk Kultur, 16.01.2016: https://www.deutschlandfunkkultur.de/film-bunker-von-nikias-chryssos-mit-biederbuergern-in-der.1013.de.html?dram:article_id=342832, eingesehen 18. April 2021

https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=493, eingesehen 20. April 2021

https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=9040, eingesehen 20. April 2021

Heinrich, Kaspar: Das Beste aus Berlin. In: Spiegel Online. https://www.spiegel.de/kultur/kino/berlinale-best-of-neue-filme-neue-serien-a-1018388.html, eingesehen 6. Juli 2019

Moldenhauer, Benjamin: Ein Knödel war sein Schicksal. In: Der Spiegel, 19.01.2016: https://www.spiegel.de/kultur/kino/der-bunker-schreckensszenario-und-komoedie-zugleich-filmkritik-a-1072536.html, eingesehen 5. Juli 2019

Bildquellen:

https://www.dia.org/art/collection/object/nightmare-45573, eingesehen am 17. November 2020

11 Anhang

Story of the white child that floats above the clouds

Teil I

The white child stood at the edge of the lake in the forest. She was very wary. The lake was perhaps not very large, but it was known to be very deep. Maybe as deep as a block of flats is tall. And everybody knew that there was something alive in it. A beast. A large beast with scales, and a beak with 500 small sharp teeth. And that beast guarded the golden key to happiness. The white child cried. Surely she couldn't dive that deep?

Teil II

When the white child was missed a search was organized. In the village church people prayed to Jesus. But as you know Jesus is a bloody bore, only interested in himself. That evening, heavily armed divers went down to the bottom of the forest lake. Fifteen minutes later they came up, trembling with fear. Couldn't speak a word. What was it? What did you see? The villagers asked. It's no use, the eldest diver finally stammered. The beast is too big and the white child has been swallowed anyway. The white child's mother fell to the ground, weeping. I want my baby back! I want my baby back! You can't mean that, said the diver. Your child is in the beast's guts. It's already half digested. Now the mother stood up and looked at the villagers. Is no one brave enough to get my baby so that I can give her a decent burial? There was silence. But not for long, because Antonius, the cripple, stepped forward. I will fetch your child, he said. A chilly breeze started blowing and the mother kissed Antonius' hands.