

Michaela Krützen
Einstein on the Screen
 Geniale Wissenschaftler
 im zeitgenössischen Film

Die erste Einstellung: Lautes Ticken, ein Wecker. Neben, unter und über dieser Uhr stehen, liegen und hängen andere Zeitmesser unterschiedlichster Bauart, die allesamt anzeigen, dass es genau sieben Minuten vor acht ist. Ein langer Schwenk offenbart die Umgebung dieser kuriosen Sammlung. Zu sehen sind eine menschenleere Bettstatt und ein überladener Nachttisch, benutzte Tassen und zerknüllte Papiere. Ein Radiowecker springt an; der Moderator wirbt für die Toyota-Modelle des Jahres 1985. Aus der Kaffeemaschine sprudelt heißes Wasser – nur leider fehlen Filter und Kanne. Eine Zeitschaltuhr setzt das Fernsehgerät in Betrieb; die Reporterin berichtet vom Raub eines Koffers mit Plutonium. Aus einem Toaster springen zwei verbrannte Brotscheiben, die offenbar schon mehrfach geröstet wurden. Schließlich rutscht eine Konservendose eine Rampe hinunter. Sie wird automatisch geöffnet und von einem plumpen Greifarm auf den Kopf gedreht, so daß der glibberige Inhalt Richtung Boden fällt. Nach einem Schnitt, dem ersten des Films, ist in Großaufnahme ein übervoller Futternapf zu sehen, auf den sich jetzt ein weiterer Doseninhalt ergießt. Den Napf zielt eine Beschriftung in roten Großbuchstaben: EINSTEIN.

Die ersten Minuten der Komödie *Back to the Future* zeigen, daß Einstein im Kino sozusagen auf den Hund gekommen ist. Ein zotteliger Vierbeiner dürfte der erfolgreichste Träger dieses berühmten Namens in der Filmgeschichte sein. *Back to the Future* – produziert von Steven Spielberg und inszeniert von Robert Zemeckis – ist bis heute einer der einspielstärksten

Filme aller Zeiten.¹ Daß Einstein in dieser Produktion von einem Hund verkörpert wird, stand erst kurz vor Drehbeginn



Einsteins Futternapf

fest. In der ersten Fassung des Skripts ist kein Hund, sondern ein Schimpanse zu finden.² Nachdem das Haustier ausgetauscht wurde – Schimpansen wurden von Studio-boß Sid Sheinberg zu Kassengift erklärt – wurde ihm außerdem

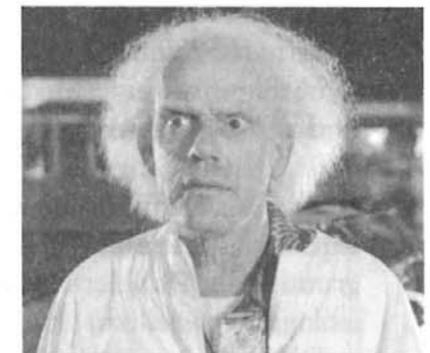
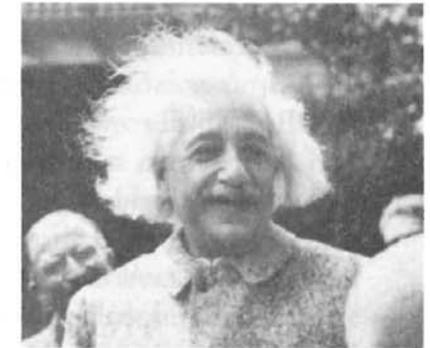
der Name Einstein verliehen.³ Nicht von ungefähr: Ist doch der Besitzer des Hundes mit Problemen befasst, die mit dem Verhältnis von Raum und Zeit zu tun haben. Der Film *Back to the Future* handelt von den Konsequenzen, die eine Reise in die Vergangenheit für die Gegenwart hat. Der ebenso geniale wie chaotische Dr. Emmett Brown hat eine mit Plutonium betriebene Zeitmaschine gebaut. Durch die Zeit zu reisen ist sein Lebenstraum, was die Drehbuchautoren durch die Wahl seines Vornamens verdeutlicht haben: Rückwärts gelesen spricht sich Emmett wie das englische Wort »time«. Brown hat große Pläne. Bezeichnenderweise hängen über dem Bett des Erfinders Porträts von Edison, Newton und Einstein – und damit ist diesmal kein Hund, sondern der Mann namens Albert gemeint.

Dieser Mann namens Albert kann im Rahmen einer Film-analyse nicht als Privatmann interessieren. So spielt es zum Beispiel keine Rolle, ob Einstein tatsächlich ein Menschenfreund war; entscheidend ist, daß diese zentrale Stareigenschaft als Teil seines Images kursiert: »Einsteins Güte wurde häufig gerühmt, seine Schlichtheit wie die eines Heiligen bewundert.«⁴ Auch ist es für die Analyse ohne Bedeutung, dass der Physiker in der Realität Ehemann und Vater war, da diese familiären Beziehungen in den Filmen nicht thematisiert werden. Gegenstand der filmwissenschaftlichen Betrachtung ist nicht

der Mensch, der sich der Analyse entzieht, sondern der Star Einstein und seine Repräsentation auf der Leinwand. Gegenstand der Untersuchung ist, was seine Biographen »mythische Größe« nennen.⁵ Wie wird – so lautet eine erste Frage – Albert Einstein im zeitgenössischen Spielfilm dargestellt, sein Image im Kino fortgeschrieben?

Um diese Frage beantworten zu können, müssen auch Filme berücksichtigt werden, die auf Einstein anspielen, ohne ihn beim Namen zu nennen. Im Fall von *Back to the Future* ist es nicht nur das Interesse an der Zeit, das den Star Albert und die Figur Emmett verbindet. Der Erfinder wird als gut-herziger Mann dargestellt, der auch bei der Zeitreise das Wohl der Menschheit im Blick hat. An Ruhm oder Geld ist er nicht interessiert; sein ganzes Erbe hat er in Forschungsarbeiten investiert. Mit dieser Figurenzeichnung übereinstimmend, gehört zu Einsteins Image die Anekdote, daß er Schecks als Lesezeichen verwendet haben soll.⁶ Sogar bei der Herkunft des Erfinders wird eine Parallele angelegt: Die Vorfahren der Familie Brown stammen aus Deutschland.⁷ Der Doc – so wird er von seinem jugendlichen

Freund Marty genannt – wurde auch als visuelles Zitat des Wissenschaftlers gestaltet. Er ist ein älterer Herr, der sich unkonventionell kleidet. Seine Augen sind groß und sein Blick ist treu, seine Haare sind grau und seine Frisur ist wirr. In bezug auf seine Forschungsinteressen, seinen Charakter, seine Herkunft und sein Aussehen zitiert die Figur Brown ganz eindeutig den Star Einstein.



Einstein und Brown

Als Forscher aber unterscheidet sich der Doc diametral von seinem Vorbild. Das zentrale Bauelement seiner Zeitmaschine, den *flux capacitor*, hat Brown nicht in langen Stunden der Berechnung entwickelt. Vielmehr stürzte er hin und fiel auf den Kopf, als er auf seiner Toilette eine Uhr aufhängen wollte; beim Aufwachen hatte er das Bild eines Geräts vor sich, das er sogleich als Zeichnung festhielt. Theoretische Studien scheint der Erfinder nicht angestellt zu haben; eine Bibliothek oder Aufzeichnungen sind nicht zu sehen. Die Ausstattung seiner Werkstatt verdeutlicht, dass Brown trotz seines Dokortitels kein Wissenschaftler ist, sondern ein Tüftler und Bastler; sein wichtigstes Arbeitsgerät scheint der Schweißbrenner zu sein. Nun ist der Bastler, so formuliert es Claude Lévi-Strauss, ein Gegenentwurf zum Gelehrten. Er ist ein »Mensch, der mit seinen Händen werkelt und dabei Mittel verwendet, die im Vergleich zu denen des Fachmanns abwegig sind.«⁸ Das Prinzip der *bricolage* ist es, aus dem Vorhandenen zu schöpfen. Diesem Prinzip des »wilden Denkens« entsprechend hat Brown sein Auto, einen schnittigen DeLorean, in eine sperrige Zeitmaschine verwandelt. Eine Vielzahl handgefertigter Einbauten sind zu erkennen: Röhren ragen aus dem Kühler, Drähte verlaufen über das Armaturenbrett.

Der unförmigen Bauweise seiner Erfindungen entsprechen Browns Bewegungen. Der Doc macht große, ungelente Gesten; er ist hektisch, fast hysterisch. Schon bei den Proben zu *Back to the Future* hat Darsteller Christopher Lloyd versucht, seine Figur als eine Mischung des Physikers Albert Einstein und des Dirigenten Leopold Stokowski anzulegen.⁹ Er reißt die Augen auf, streckt die Arme in den Himmel, rennt unruhig auf und ab. Brown widerspricht in dieser Hinsicht dem Image Einsteins, das seine Ruhe und Besonnenheit in den Vordergrund stellt. Daß der Nobelpreisträger ungestüm herumrennt, ist kaum vorstellbar.

Die Körpersprache der Filmfigur korrespondiert mit einer weiteren Eigenschaft, die Brown von Einstein trennt. Brown muß stets fürchten, die Kontrolle über seine Erfindung zu ver-

lieren. Dieses zentrale Thema des Films wird, wie im *classical cinema* üblich, schon in den ersten Einstellungen etabliert: Der Doc hat eine Fülle von Erfindungen gemacht, die seinen Alltag erleichtern sollen, die aber während seiner Abwesenheit außer Kontrolle geraten sind. Was für die Kaffeemaschine und den Toaster gilt, trifft auch auf die Zeitmaschine zu. Die frühe Erwähnung des geraubten Plutoniums geschieht nicht ohne Grund: Der Doc hat es einer Gruppe libyscher Terroristen gestohlen, die ihn verfolgen. Eine Konsequenz dieser Verfolgung ist, dass Emmetts junger Freund Marty in den DeLorean springen muß, um sein Leben zu retten. Am Ende des ersten Akts, in der 30. Minute des Films, reist Marty in das Jahr 1955 und trifft auf seine Eltern, die logischerweise in seinem Alter sind. Dieses Zusammentreffen hat Folgen: Da sich seine Mutter in ihn und nicht in seinen Vater verliebt, ist seine eigene Existenz und die seiner Geschwister in Gefahr. Marty muß seine Mutter mit seinem Vater verkuppeln, damit er in der Zukunft geboren werden kann. *Back to the Future* erzählt demzufolge von einer Erfindung, die außer Kontrolle gerät.

Diese narrative Grundsituation ist typisch für eine Figur, die eine lange Tradition in der Filmgeschichte hat. In der ersten Fassung des Drehbuchs heißt es bei der Beschreibung von Browns Behausung: »The place is old and dusty and has the air of a mad scientist lab.«¹⁰ Der *mad scientist* lebt sozusagen in seinem Labor, in dem er von unförmigen Gerätschaften umgeben ist. Er ist ein Bastler, der sich einer Erfindung verschrieben hat, ohne die Folgen seines Tuns zu bedenken. In seiner Vorgehensweise, seinen Bewegungen und seinen Projekten entspricht Brown diesem Stereotyp. Die Figur des genialen Dr. Brown vereint demzufolge zwei widersprüchliche Komponenten: Einsteins Herrchen ist einerseits ein verantwortungsbewußter Wissenschaftler, ein Philanthrop, ein Erbe Einsteins. Er benimmt sich andererseits aber auch wie dessen Gegenfigur, der *mad scientist*. Aus dieser Opposition, aus dem Antreten eines zweifachen Erbes, ergeben sich zwei weitere Fragen. Was unterscheidet Einstein von seiner Gegenfigur, dem *mad*

scientist? Und welches narrative Potential haben ›Einsteins Erben‹, die tugendhaften Genies?

Einsteins Verkörperungen

Durchforstet man die Produktion der letzten 30 Jahre, so hat das *mainstream cinema*, um das es hier gehen soll, nur wenige Figuren zu bieten, die den historischen Albert Einstein verkörpern sollen.¹¹ In ein paar Filmen wird Einstein in einer winzigen Nebenrolle eingesetzt. So hat er in der überdrehten Teenager-Komödie *Bill & Ted's Bogus Journey* (1991) einen kurzen Auftritt: Sein filmisches Alter ego sitzt im Himmel inmitten anderer Genies beim Spiel. Einsteins Beitrag beschränkt sich auf wenige Worte, die für den weiteren Verlauf der Handlung ohne Belang sind. Schließt man solche eher dekorativen Kurzauftritte aus, so ergibt sich ein bescheidener, aus lediglich drei Filmen bestehender Korpus: 1988 entstand in Australien *Young Einstein*, 1985 wurde in Großbritannien *Insignificance* realisiert, 1994 fand die Premiere des US-amerikanischen Films *I.Q.* statt. In diesen drei Produktionen spielt eine Figur namens Albert Einstein eine tragende Rolle. Dies geschieht allerdings auf sehr unterschiedliche Art und Weise: Einstein ist Punk, Professor und Onkel.

Der Punk

Ein junger Mann in Großaufnahme. Auf seinem Kopf trägt er einen Kochtopf, an dessen Rand entlang er sich die Haare schneidet. Nachdem er diese Aufgabe vollbracht hat, lüftet er das Gefäß, und ein unbändiger Haarschopf tritt zu Tage. Der australische Regisseur und Autor Yahoo Serious, dessen Künstlername Programm ist, spielt Albert Einstein als Teenager. Was Serious zitiert, wird schon im ersten Bild des Films klar: die Frisur des Genies. Unter seiner Schere erscheint Einsteins

Haar wie eine Vorwegnahme der Punkfrisuren. Diesem wilden Look entsprechend betont Serious die Lebensfreude und die Musikalität seiner Rolle. Er arbeitet weitere wohlbekanntere Elemente der Vita ein: Der filmische Einstein ist vorurteilsfrei und friedliebend; er bezeichnet sich ausdrücklich als Pazifist. Eine kurze Episode zeigt ihn sogar in einem Patentamt, wo er für kurze Zeit seinen Lebensunterhalt verdient. Auch wird der junge Einstein in diesem Film als der Erfinder der Formel $E=mc^2$ gefeiert. Doch gerade diese signifikante Übereinstimmung zeigt die Grenzen der Verkörperung: In *Young Einstein* dient die berühmte Formel dazu, Bieratome zu spalten. Dem Teenager Albert gelingt es, Bläschen in das bis dato schale Bier zu bringen. Das ist sein revolutionärer Beitrag zur Entwicklung der Menschheit.

Die Differenzen zwischen dem Image Einsteins und der Filmfigur sind zahlreich und offensichtlich: Einstein wird nicht in Deutschland, sondern in Tasmanien geboren. Er ist der einzige Sohn eines Obstbauern, widmet sich nach der Apfelernte wissenschaftlichen Experimenten. Darunter sind zum Beispiel Selbstversuche mit einem Katapult zu verstehen. Yahoo Serious, Absolvent einer Kunsthochschule und Dokumentarfilmer, hat sich offenbar nicht um Fakten gekümmert, sondern seine eigene Geschichte erfunden: »I had no intention of making an historical dramatised ›documentary‹ of Albert Einstein but rather to explore the spirit of this rebellious, lateral thinker with the clowning sense of humour. It gave me license to create a strange, epic cartoon with heightened characters bathed in a world of science, music and fantastic realism.«¹²



Yahoo Serious als Einstein

Dieser Intention entsprechend ist das Jahr 1905 zwar auch das *annus mirabilis* des filmischen Einsteins, doch besteht das Wunder in seiner Liebe zu Marie Curie, die Albert im Zug nach Sydney kennenlernt. Serious verwandelt eine historisch belegte Freundschaft in die für Einstein wichtigste Liebesbeziehung, seine tatsächlich geschlossene erste Ehe ignorierend. Er interpretiert Einstein als Erfinder des Bierschaums, des Surfens und des Rock 'n' Roll. Die letzte Sequenz des Films zeigt den nach Tasmanien zurückgekehrten Helden, der auf einer selbst entwickelten E-Gitarre spielt. Die Frauen im Publikum kreischen – der junge Albert ist ein Star, ein Rockstar.

Rückbezogen auf den Star Einstein zeigt dieser Film, daß nur wenige Motive seines Images genutzt werden müssen, um die Figur zu skizzieren. Die wichtigsten Elemente dieser Skizze sind das lange Haar und die kurze Formel, Unangepaßtheit, Pazifismus und Humor. Sind diese zentralen Imagefaktoren etabliert, können die Stareigenschaften offenbar mit großer Freiheit variiert oder gar umgedeutet werden, ohne daß die Grundannahme, es handle sich um Einstein, erschüttert wird. Auch ein rockender Surfer mit Punkfrisur ist immer noch als Einstein zu erkennen. *Young Einstein* setzt allerdings voraus, daß wesentliche Faktoren von Einsteins Image bekannt sind; er belegt damit, daß Eigenarten des Physikers zum Populärwissen gehören. Ein Film namens *Young Bohr* hätte nicht erzählt werden können, da Niels Bohr außerhalb der wissenschaftlichen Fachwelt kein Image hat. *Young Einstein* versucht, Komik aus den Abweichungen von der allgemein bekannten historischen Realität des Einsteinschen Lebens zu ziehen. Der Witz des Films, sofern man von einem solchen sprechen möchte, basiert auf der Differenz zwischen der Anlage der Figur und dem Image des Wissenschaftlers Einstein.

Yahoo Serious hat seinen Film mit einem winzigen Budget realisiert: »I sold my old car to buy a few cans of film and processing, borrowed a camera and mum did the crew cooking. As director I got to vacuum the crew bedrooms, as producer I carried out the garbage.« Vom internationalen Erfolg seiner

Komödie wurde er völlig überrascht. »I ended up on the cover of *Time Magazine* under the title ›Yahoo! Cult movie star.«¹³ Der Australier, Jahrgang 1953, legte mit *Young Einstein* seinen ersten Spielfilm vor. Sein Ruf ist der eines exzentrischen Autorenfilmers, der seine schrägen Werke selber schreibt, inszeniert, produziert und in ihnen die Hauptrolle spielt. Bis heute hat Serious lediglich drei Filme realisieren können, die sich allesamt mit *pop culture heroes* befassen. Ganz anders arbeitet sein Kollege Nicolas Roeg. Der Brite, Jahrgang 1928, ist schon seit 1947 in der Filmbranche beschäftigt. Er schreibt seine Filme in der Regel nicht selber, hat ganz unterschiedliche Stoffe in Szene gesetzt. 1985 dreht er in London die Theateradaption *Insignificance*. Routinier Roeg zeigt in dieser Komödie keinen jungen, sondern einen alten Einstein.

Der Professor

Ein älterer Mann in Großaufnahme. Seine Haare sind grau und wirr; er trägt eine Brille und einen Schnurrbart. Grübelnd sitzt er auf einem Hotelbett, schreibt ein paar Zahlen auf ein Stück Papier. Eine Halbtotale offenbart kurz darauf, daß seine Füße bloß sind und daß er zwischen den Zehen einen mit Formeln bedeckten Zettel hält. In dieser Szene mimt der britische Schauspieler Michael Emil ganz offensichtlich Albert Einstein, auch wenn die von ihm verkörperte Figur im Film nur »der Professor« heißt. Wie die Rolle angelegt ist, wird schon zu Beginn des Films klar. Alle zentralen Versatzstücke des Mythos Einstein werden eingebracht: Zu sehen ist ein barfüßiges Genie, das auch noch spät in der Nacht komplizierte Berechnungen anstellt. Gezeigt wird ein Denker, der nicht schläft, nicht ißt, nicht trinkt. Dieser Mann reist alleine, hat eine Geige, Berge von beschriebenem Papier und eine klappbare Tafel im ansonsten mageren Gepäck. Im weiteren Verlauf der Handlung wird Einstein seinen Humor und seine Toleranz demonstrieren sowie sein Desinteresse an Ruhm und Geld bekunden. Er

wird sich gegen die Untersuchungsbehörde McCarthys stellen und am Ende des Films zu einem Kongreß für den Weltfrieden aufbrechen.



Michael Emil als Einstein

An Abweichungen von dem öffentlich kursierenden Bild Einsteins ist *Insignificance* (im Gegensatz zu *Young Einstein*) ganz offenbar nicht interessiert. Die Rolle des Kinobesuchers ähnelt bei *Insignificance* der Rolle der Schaulustigen, die Anfang der zwanziger Jahre zu Einsteins Vorträgen reisten: »Die zu Hunderten zählende Menge war tief befriedigt. Einstein sah tatsächlich so aus, wie ihn die

Pressefotos gezeigt hatten: die Haare in wirrer Unordnung, die Kleider ramponiert, in der einen Hand die Pfeife, in der anderen den Geigenkasten.«¹⁴ Auch in *Insignificance* geht es um eine Bestätigung, nicht um eine Umdeutung oder gar Demontage seines Images. Sogar die letzte Sequenz des Films, in der Einstein seine geheimen Ängste offenbart, bewegt sich im Rahmen der mythischen Überlieferung. Der Wissenschaftler beklagt, daß er die Verantwortung für Hiroshima trage: »Wir haben Kinder verbrannt.« Er imaginiert die Explosion seines Hotelzimmers, sieht brennende Körper. Selbst diese visionären Zwischenschnitte, ein Stilelement des gesamten Films, sind mit Einsteins Image vereinbar. Er gilt als »Übervater der Atombombe«¹⁵, deren Bau er als Pazifist hätte ablehnen müssen. Der Drehbuchautor hat demzufolge versucht, neue Bilder für vertraute Stareigenschaften zu finden.

Die Bestätigung des Images, die eigentlich kontraproduktiv für die Entwicklung einer Handlung sein müsste, hat eine Funktion in der Narration des Films: Auf dem Vertrauten aufbauend, kann der Star Einstein mit einem bedeutenderen Star in Verbindung gebracht werden. Dominant ist in *Insignificance* nämlich eine andere Figur, die das Filmplakat ziert und

die gleich zu Beginn, parallel zu den Grübeleien des Physikers, eingeführt wird. Nicht weit entfernt vom Hotelzimmer Einsteins finden Dreharbeiten statt: Mitten in New York, umringt von Hunderten Schaulustigen, stellt sich eine junge Frau auf einen U-Bahn-Schacht. In diesem Schacht warten zwei Arbeiter, die eine Windmaschine betätigen sollen. Die Kamera läuft, die Klappe wird geschlagen, der Rock fliegt hoch.¹⁶ Eine komplexe Situation: In dieser Szene spielt die 28jährige Theresa Russell die 29jährige Marilyn Monroe. Russells Rolle im Film *Insignificance* bleibt namenlos; sie wird nur als die »Schauspielerin« bezeichnet. Als »Schauspielerin« stellt Russell hier das namenlose »Mädchen« aus *The Seven Year Itch* nach.

Nun hat Monroe tatsächlich im September 1954 diese Szene in New York gedreht; dem damals schon 76jährigen, schwerkranken Einstein ist sie aber nicht begegnet. Daß es ein solches Treffen tatsächlich gegeben habe, wird auch nie suggeriert. *Insignificance* weicht nicht vom Image Einsteins ab, ist aber kein *docudrama*. Der Film zeigt nicht das Zusammentreffen historisch verorteter Menschen, sondern kombiniert Berühmtheiten. Neben Monroe und Einstein werden als Nebenfiguren Baseball-Legende Joe DiMaggio, Marylins damaliger Ehemann, und der republikanische Senator Joseph R. McCarthy eingeführt; sie alle treffen im Laufe einer Nacht in Einsteins Hotelzimmer zusammen. Die Suite wird zum Bühnenraum: Der Sportler streitet sich mit Monroe, der Senator bedroht Einstein, die Schauspielerin offenbart dem Physiker ihre Verehrung.

Im Verlauf dieser Aktionen wird deutlich, daß die Anlage der Figuren ganz unterschiedlich ist. Greift man die beiden Hauptrollen heraus, so wird ein Mythos lediglich bedient, während ein anderer eine neue Dimension erhält. In der wohl bekanntesten Szene des Films besucht Monroe Einstein in seinem Zimmer, um ihm die Relativitätstheorie zu erklären: »Ich werde nie wieder die Chance bekommen, zu beweisen, dass ich es kann.« Die Schauspielerin ist bestens vorbereitet, und es gelingt ihr tatsächlich, das Prinzip mit Hilfe von Taschenlam-

pen, Luftballons und Spielzeugeisenbahnen zu erläutern. Diese Fertigkeit ist verblüffend und steht im krassen Widerspruch zu Monroes Image als ungebildete Blondine; der Film korrigiert hier zunächst das in der Öffentlichkeit kursierende Bild. Erst später wird sich herausstellen, daß Monroe ihren Vortrag lediglich auswendig gelernt hat. Die Szene erzählt also nicht von der Klugheit Marilyns, sondern von ihrem unbändigen Wunsch, anerkannt zu werden.¹⁷

Einsteins Beitrag zu dieser knapp achtminütigen Szene ist symptomatisch: Er murmelt lediglich bestätigende Geräusche, lächelt aufmunternd. Die Figur bleibt passiv, ein Zuschauer. Bezeichnenderweise ist Einstein der Besuchte, nicht der Besucher. So bescheiden wie sein Gesprächsbeitrag ist die Gegenleistung, die Monroe von ihm einfordert. Einstein muß seine Beine zeigen. Fröhlich lachend kommt das gutmütige Genie diesem Wunsch nach. Da die Idee zu dieser Entblößung von Monroe kommt, gehört sogar dieser Teil der Szene ihr und damit Theresa Russell, der seinerzeit frisch angetrauten Ehefrau des dreißig Jahre älteren Regisseurs Roeg. Im Mittelpunkt von *Insigificance* steht Monroe, die Frau mit dem erotischsten Körper, nicht Einstein, der Mann mit dem klügsten Kopf. Das Drama arbeitet sich an ihrem Mythos ab, stellt ihn in Frage, um ihn dann doch wieder zu bedienen. Es nutzt Einsteins Image lediglich als Reibungsfläche für diesen komplexen Prozeß.

Eine in bezug auf Monroe zuliefernde Funktion verbindet Einstein mit einer Reihe anderer Stars. Die Weißblondine ist mit nahezu jeder anderen Figur des öffentlichen Lebens in Verbindung gebracht worden. Verwertet werden nicht nur nachweisbare Beziehungen, wie etwa die zu Joe DiMaggio, den Brüdern Kennedy oder Arthur Miller, sondern auch hypothetische Kombinationen. Schon 1967 stellt Salvador Dalí in New York sein Gemälde »Mao Monroe« aus; ein bekanntes Poster zeigt sie an der Seite von Presley, Dean und Bogart bei einem amerikanischen Diner. In einem Drama trifft Marilyn auf Rosa Luxemburg, auf einem Foto posiert Stephen Hawking vor ih-

rem Poster.¹⁸ Aktuell werden fiktive Briefwechsel des Stars mit Papst Johannes XIII. oder Jackie Kennedy verkauft.¹⁹

Diese hohe Kombinationsfähigkeit bietet nicht jeder Mythos. Je komplexer ein überliefertes Bild ist, um so anschlussfähiger bleibt es. Der produktive Mythos zeigt – wie Joseph Campbell formuliert – »jedem Interpreten, je nach dessen Standort ein anderes Gesicht«. ²⁰ Aufgrund seiner Widersprüchlichkeit lässt Monroes Leben sich nicht nur als das eines erfolgreichen Stars deuten, sondern auch als ein mißlungener Emanzipationsversuch oder als ein Kampf um Identität. Sie erweist sich als »ein nützlicher Prüfstein in fast jeder Art von Auseinandersetzung«, etwa über »Wert oder Unwert des kommerziellen Hollywood, des intellektuellen New York, der Presse, der Psychiatrie, der Religion, der Emanzipation, des männlichen Chauvinismus«. ²¹ Als Prüfstein derartiger Auseinandersetzungen ist Einsteins Mythos, so groß er auch sein mag, nicht geeignet, da er eine hohe Geschlossenheit aufweist. Widersprüchlichkeiten, die die Biographie ja durchaus bietet, werden geglättet, nicht herausgestellt. Aus diesem Grund ist Einstein als Typ tradierbar, aber nur bedingt mit anderen Mythen kombinierbar.

Für eine Kombination jenseits mythischer Dimensionen haben sich die Autoren des dritten Beispielfilms entschieden. In der Komödie *I.Q.*, die Fred Schepisi nach einem Drehbuch von Andy Breckman und Michael Leeson inszenierte, trifft Einstein zwar auch auf eine wesentlich jüngere Blondine. Dabei handelt es sich aber um seine Nichte Catherine, eine frei erfundene Figur.

Der Onkel

Ein alter Mann in Großaufnahme, unter blühenden Bäumen sitzend. Zu sehen ist allerdings nicht sein Gesicht, sondern sein Hinterkopf: Weißes, wirres Haar. Ein Bogen ragt ins Bild, Geigenspiel ist zu hören. Mit dieser Einstellung beginnt der

Film *I.Q.*; offenbar reicht bereits eine partielle Rückansicht der Figur zu deren Etablierung aus. Erst neun Minuten später ist das Gesicht des Geigenspielers zu sehen: Walter Matthau spielt Albert Einstein. Als solcher unterhält er sich beim Tee mit seinen Freunden, drei alten Herren: »I, for one, will never believe, that God plays dice with the universe.« Der Akzent des Sprechers ist deutsch, sein Lächeln freundlich; mit diesem Satz und diesem Blick sind auch in diesem Film nahezu alle Versatzstücke der mythischen Rezeption Einsteins eingebracht, und das in nur zwei Einstellungen.



Walter Matthau als Einstein

Zwischen der ersten Einstellung, Einsteins Hinterkopf, und der letztgenannten, Einsteins Lächeln, werden alle Handlungsstränge des Films etabliert. Die drei alten Herren sind Einsteins Kollegen: Gödel, Podolsky und Liebknecht. Für den Verlauf der Handlung ist unerheblich, ob es *de facto* einen Nathan Liebknecht

in Einsteins Leben gab. Es ist ohne Belang, wie die Freundschaften zu Boris Podolsky und Kurt Gödel tatsächlich verliefen. Relevant ist lediglich, dass diese Männer im Film Einsteins Spießgesellen sind, seine Seelenverwandten. Sie kleiden sich mit gleicher Nachlässigkeit – Gödel trägt ausgetretene Turnschuhe, Liebknecht eine lächerlich große Kappe. Sie sind ohne Vorurteile, hören lieber einem netten Handwerker als einem überspannten Forscher zu. Außerdem gelten sie als ähnlich genial wie Einstein: »Three of the greatest minds of the 20th century«, stellt er sie vor: »and amongst them they can't change a light bulb.« Die Bande mag lebensuntüchtig sein, aber sie ist lebensfroh. Die Herren spielen Federball, erfreuen sich an schnellen Autos und am Rock'n'Roll. Sie sind eine Gruppe komischer Käuze, die das Leben zu genießen verstehen.

Diese Heiterkeit unterscheidet die Herren von der Hauptfigur des Films, die von Superstar Meg Ryan gespielt wird.

Catherines Problem wird gleich nach der ersten Einstellung ins Bild gesetzt: Die lebhafteste Mathematikerin ist mit dem langweiligen Briten James verlobt, der sich zudem noch als Snob erweist. Als das Paar mit seinem defekten Wagen eine Tankstelle anfahren muß, behandelt er den Mechaniker wie einen Untermenschen. Ed, gespielt von Tim Robbins, wehrt sich mit zweideutigem Spott gegen diese Herablassung. Er diagnostiziert: »My guess is that your stroke is too short and that you're getting premature ignition.« Dann schaut er Catherine in die Augen und fragt: »Does it ever feel that way?« Ed spricht ganz offensichtlich nicht vom Motor, sondern von James' sexueller Unzulänglichkeit. Er hat nur Augen für Catherine, in die er sich auf den ersten Blick verliebt hat.

Die Szene in der Autowerkstatt etabliert die für eine *romantic comedy* typische Grundsituation: Der erste Akt zeigt eine junge Frau, die mit dem falschen Mann verlobt ist und plötzlich auf den richtigen Mann trifft, mit dem sie ein erfülltes Leben führen könnte. Sie ist aber zu festgelegt auf ihren ursprünglichen Plan, um diese Möglichkeit zulassen zu können. Meg Ryan war in den neunziger Jahren auf Erzählungen diesen Typs spezialisiert: 1993 verlobte sie sich als Annie mit einem pedantischen Allergiker (*Sleepless in Seattle*), 1995 als Kate mit einem langweiligen Arzt (*French Kiss*), 1997 als Maggie mit einem treulosen Franzosen (*Addicted to Love*) und 1998 als Kathleen mit einem eitlen Journalisten (*You've got Mail*). *I.Q.* ist sozusagen eine Variante dieses Schemas: Der ungeeignete Verlobte, den es auszuschalten gilt, ist diesmal ein hochmütiger Psychologe.

Variiert wurde in *I.Q.* nicht nur der Typ des falschen Partners, sondern auch eine andere in fast allen *romantic comedies* eingesetzte Nebenfigur. In *Schlaflos in Seattle* erkennt der 10jährige Jonah, wer der richtige Mann für Annie ist; in *I.Q.* ist es der über 70 Jahre alte Einstein, der diese Funktion für Catherine übernimmt. Er verachtet James und begeistert sich sofort für Ed, als dieser vor seiner Haustür steht. Im Vokabular der Dramaturgie des Hollywoodkinos ausgedrückt, ist

Einstein in diesem Film ein *guide*, ein Berater, der die Entwicklung der Hauptfigur vorantreibt, so daß sie im Verlauf des zweiten Aktes zu ihrem wahren Selbst finden kann.²² Der Berater selber macht keine innere Entwicklung durch, und so ist Einstein auch in diesem Filmbeispiel eine statisch angelegte Figur, die allerdings nicht passiv, sondern höchst aktiv ist.

Der Funktion des *guide* entsprechend ist es die größte Sorge des alten Mannes, daß Catherine mit James ein freudloses Leben führen würde: »She should be having more fun.« Diesen *fun* verspricht Ed, mit dem Einstein gleich zu Beginn des zweiten Aktes eine wilde Motorradfahrt unternimmt: »Wahoo!« ruft der alte Mann, als sie vom Boden abheben. Außerdem ist Ed geschickt, was der Wissenschaftler bewundert: »The things I know are not very useful in the real world.« Auf Grund dieser Qualitäten beschließt Einstein, den Motorradfahrer mit seiner Nichte zu verkuppeln. Die Umsetzung dieses Plans entspricht dem zweiten Akt des Films: Einstein und seine Freunde geben Ed als Genie aus, damit die auf gebildete Männer fixierte Catherine die Chance hat, sich in ihn zu verlieben.

Gemeinsam mit seinen Freunden ersinnt Einstein eine dubiose Theorie, als deren Urheber sie Ed, den Automechaniker und Autodidakten, deklarieren. Diese Lüge führt zu einer Fülle von Verwicklungen. So lotsen die alten Männer ihren Kandidaten mit einer Sinfonie von Geräuschen durch einen Multiple-Choice-Test, mit dem seine Intelligenz getestet werden soll: Sie husten, schnarchen und rülpsen, wenn er sein Kreuzchen machen soll. Diese Szene zeigt: Obschon Ed und Catherine die Hauptfiguren sind, sind die Wissenschaftler für das komische Potential des Films verantwortlich. Die Lacher sind sozusagen auf ihrer Seite.

Als komischer, alter Kauz wurde Walter Matthau, Jahrgang 1920, schon seit Anfang der neunziger Jahre in Komödien eingesetzt. Er grantelte sich zum Beispiel durch *Dennis the Menace*, *Grumpy Old Men*, *Grumpier Old Men* und *The Odd Couple II*. Lediglich das griesgrämige Grummeln fehlt bei diesem Part; Matthau spielt diesmal keinen mißmutigen, sondern

einen fröhlichen Wissenschaftler. Daß eine Verbindung zu anderen Filmen des Darstellers hergestellt werden kann, unterscheidet *I.Q.* von den bisher genannten Beispielen. Anders als Yahoo Serious und Michael Emil ist Walter Matthau ein Star, der in den Film ein *on screen image* einbringt. Schon Siegfried Kracauer hat erklärt, der Star »zwingt seine reale oder stilisierte physische Erscheinung, wie sie sich auf der Leinwand darstellt, und all das, was diese Erscheinung einschließt und mitbedeutet, jeder von ihm geschaffenen Rolle auf.«²³ Eine neue Rolle wird im Kontext aller vorangegangenen gesehen. Und so erscheint hier nicht nur eine Figur namens Einstein auf der Leinwand; statt dessen ist zu sehen, wie der Star Walter Matthau den Star Albert Einstein interpretiert. Kombiniert wird der Mythos demzufolge nicht mit einem anderen Mythos, wie im Fall Monroe, sondern mit dem Image eines berühmten Darstellers.

Sieht man nun die drei Beispielfilme im Zusammenhang, so ist mit dieser Feststellung ein erster Unterschied benannt: die Besetzung. Albert Einstein wird von einem im Filmgeschäft völlig unerfahrenen Twen gespielt, von einem nahezu unbekanntem Schauspieler mittleren Alters und von einem Hollywoodstar, der bereits 74 Jahre alt ist. Unterschiedlich sind nicht nur das Alter und der Bekanntheitsgrad der Hauptdarsteller, sondern auch ihr Lebensmittelpunkt – Australien, Großbritannien und USA. In diesen Ländern wurden die drei Filme auch jeweils produziert. Dabei waren sie mit ganz unterschiedlichen Budgets ausgestattet. Verschiedenartig ist schließlich noch die Herkunft der Stoffe. Yahoo Serious hat seine Geschichte aus einem seiner Kurzfilme entwickelt, in dem schon einige Gags zu sehen waren. Nicolas Roeg verfilmte ein Theaterstück, das in London erfolgreich war, Fred Schepisi ein Originaldrehbuch.

So unterschiedlich die Herkunft der drei Darsteller, der Vorlagen und der Filme ist, so ähnlich ist die Zeichnung der Figur Einstein. So wird die sonst geradezu allgegenwärtige herausgestreckte Zunge in allen drei Filmen ausdrücklich *nicht* gezeigt.

Keine Produktion verzichtet hingegen auf das Haar, die Musik und die Formel. Gezeigt wird ein sanfter und humorvoller Pazifist, ein unkonventionelles und fröhliches Genie. Außerdem ist der Protagonist in allen drei Filmen statisch angelegt. Im Unterschied zu den meisten Hauptfiguren des *classical cinema* durchläuft er keine ›Reise des Helden‹, in deren Verlauf eine Figur erkennt, daß sie ihre Lebensumstände ändern muß. Einstein bleibt Einstein, ob er nun nach Sydney reist, Marilyn Monroe trifft oder seine Nichte verkuppelt.

Der Vergleich mit den vielfach verfilmten Geschichten um Tarzan zeigt, daß weder die Statik noch die Typisierung einer Figur im *classical cinema* von Nachteil sein muß. Daß Einstein nur so selten in Spielfilmen auftaucht, hängt vielmehr damit zusammen, daß er historisch verortet werden kann. Die Fakten sind bekannt, das Image fest gefügt. Erst in der Loslösung von dieser Festlegung ist die Figur des Wissenschaftlers für das Kino von größerem Interesse. Auf der Leinwand werden zwei Varianten des genialen Wissenschaftlers präsentiert: tugendhafte und geistesgestörte Forscher. Um diese beiden Traditionslinien – die Erben und die Antipoden Einsteins – soll es im folgenden gehen. In *I.Q.* erfüllt Catherines Verlobter, Dr. James Morland, die Funktion des Widerparts im direkten Zusammenspiel. Der ehrgeizige Psychologe sperrt in seinem Labor Versuchspersonen in Käfige, bis sie um Gnade flehen. Er traktiert die Genitalien von Ratten mit Stromstößen, weshalb Einstein ihn als *the rat man* bezeichnet. Dr. Morland ist die parodistische Variante einer im Kino sehr häufig verwendeten Figur, des *mad scientist*.

Einsteins Antipoden

In ihrer umfangreichen Studie über Wissenschaftlerklischees in der westlichen Literatur erwähnt Roslynn D. Haynes den Namen Einstein nur im ersten und im letzten Absatz.²⁴ Einen Einfluß Einsteins auf die Literatur kann die Autorin nicht fest-

stellen. »Das vorherrschende Bild des Naturwissenschaftlers ist in der gesamten westlichen Kultur das eines bösen, wahn-sinnigen und gefährlichen Mannes.«²⁵ Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt Peter Weingart, der sich mit der Repräsentation von Forschern in Filmen beschäftigt hat. Der typische Wissenschaftler im Film sei weiß, männlich und mittleren Alters. »Das am stärksten vertretene Genre unter den Filmen über Wissenschaftler ist der Horrorfilm. Es gibt kaum Filmkomödien über sie. Die Gesellschaft findet die Wissenschaftler offenbar nicht zum Lachen.«²⁶ Die drei Komödien, in denen Einstein eine Rolle spielt, sind demzufolge große Ausnahmen. Es dominiert das Bild des verrückten Wissenschaftlers; rund 17 % aller Horrorfilme sind mit ihm befaßt.²⁷ Sein Auftreten hat eine lange Traditionslinie, die bis in die Anfänge der Kinogeschichte reicht.²⁸

Interessanterweise sind zwei frühe Ausprägungen dieses Typs Einstein wie aus dem Gesicht geschnitten: Dr. Caligari aus dem Film »Das Cabinet des Dr. Caligari« (1919) und Rotwang aus »Metropolis« (1925). In den beiden deutschen Stummfilmen sind alle Wesenszüge des *mad scientist* bereits etabliert. Der langhaarige Caligari leitet den Somnambulen Cesare zum Mord an, der wirrmähnige Rotwang baut den Maschinenmenschen Maria, mit dessen Hilfe er die Stadt zerstören kann. »For sheer iconographic power, Einstein's hair has influenced more images of demented doctors than any other visual cue.«²⁹ Der beste aller Wissenschaftler kann offenbar zum gefährlichsten werden. Die Verknüpfung des Topos Gefahr mit der Figur Einstein wird in späteren Jahren aufgegeben; offenbar wird gerade dieses Genie ausdrücklich vom Verdacht des Irrsinns ausgenommen. Und so ähnelt auch der Prototyp



Caligari und Einstein



Rotwang

des verrückten Wissenschaftlers in keiner Weise dem Bild Einsteins: Frankenstein, dessen Geschichte mehr als ein Dutzend Mal verfilmt wurde. Einstein und Frankenstein sind alle anderen überragende Wissenschaftler, die es als Mythos zu Weltruhm gebracht haben. Wie aber unterscheiden sich die beiden Genies auf der Leinwand?

Dr. Viktor Frankenstein ist, wie die Mehrzahl der *mad scientists*, mit der Schaffung eines künstlichen Menschen befaßt. Er arbeitet in einem Labor, bedient unförmige Gerätschaften – ganz anders als Einstein, der lediglich Formeln auf eine Tafel schreiben muß, um erkennbar zu sein. Sowohl die bekannteste Verfilmung aus dem Jahr 1931, als auch die jüngste Inszenierung aus dem Jahr 1994 zeigen, daß Frankenstein seine Beziehungen zu anderen Menschen aufgegeben hat; mit dem Vater, der Verlobten und dem Freund hat er gebrochen. Der Mediziner forscht im Geheimen, im Dunkeln: In der Fassung von 1933 ist es ein Turm, in der von 1994 ein riesiger Speicher. Der Physiker Einstein indes teilt sein Wissen mit der Weltöffentlichkeit, diskutiert es. In den drei Beispielfilmen ist er bereit, mit jedem Menschen über seine Theorie zu sprechen; er freut sich über die Kenntnisse der Schauspielerin und des Automechanikers. Einstein wird als bekannt und populär dargestellt; er hat sich im wahrsten Sinne des Wortes nicht in einen (Elfenbein-)Turm zurückgezogen. Frankenstein hingegen ist isoliert und nur noch mit seinem Werk befaßt, ein Fanatiker. Die Figur Einsteins wird als an Menschen interessiert gezeigt; Fanatismus ist ihm bei aller Hingabe an seine Forschung fremd.

Einstein hat stets das Wohl der Menschheit im Blick, während Frankenstein nur noch das Gelingen seines Experiments interessiert. Ethische Überlegungen stellt er schon lange nicht mehr an. Dieses Verhalten wird bestraft: Frankenstein verliert

die Kontrolle über das von ihm geschaffene Wesen. Er hat die Gefahr unterschätzt. Den Großteil der Erzählzeit nimmt nach der Schaffung des künstlichen Menschen der Kampf gegen ihn ein. Dieser Kontrollverlust ist das zentrale Merkmal des *mad scientist*; aus christlicher Perspektive gesehen, greift er in die Schöpfung ein, will sie sozusagen verbessern. Einstein hingegen scheint sich mit der Beschreibung der Welt begnügt zu haben; daß aus seinen Erkenntnissen der Bau einer Bombe folgen könnte, wird eher als tragische, denn als schuldhafte Verstrickung dargestellt. Einsteins große Augen mögen in diesem Kontext als traurig gedeutet werden; Frankensteins weit aufgerissene Augen dagegen als Zeichen seines Irrsinns, seiner Hybris.

Verrückte Wissenschaftler wie Frankenstein kreieren künstliche Menschen, testen Impfstoffe, bauen Waffen, schaffen übergroße Tiere. Sie erscheinen als Dr. Jekyll, Dr. Moreau oder Dr. Strangelove. David J. Skal hat ein Lexikon der *mad scientists* erstellt, das rund 80 Namen enthält.³⁰ Die *Internet Movie Database* listet bei dem Stichwort des verrückten Wissenschaftlers gleich 231 Treffer auf.³¹ Georg Seeßlen folgert: »Es tauchen, in immer neuen Kostümen, die immer gleichen Gestalten und die immer gleichen Erzählungen auf.«³²

Im zeitgenössischen Kino wird der verrückte Wissenschaftler allerdings nur noch in Nebenrollen eingesetzt. Andrew Tudor zeigt in seinem Standardwerk *Monsters and Mad Scientists*, daß der Niedergang des Typs schon in den sechziger Jahren begann.³³ Der *mad scientist* wird zum Gegenstand der Parodie: 1963 spielt Jerry Lewis die Hauptrolle in *The Nutty Professor*, 1975 kommen mit *Young Frankenstein* und *The Rocky Horror Picture Show* gleich zwei erfolgreiche Karikaturen auf den Markt. Tudors These gilt auch für die jüngere Vergangenheit: In den achtziger Jahren reüssieren Komödien wie *The Man with the Two Brains* (1983) oder *Honey, I shrunk the Kids* (1989), in den neunziger Jahren feiert Eddie Murphy Erfolge mit einem Remake von *The Nutty Professor* (1996) und dem Sequel *Nutty Professor: The Klumps* (2000). Die Ursachen dieser Ver-

schiebung vom Horrorfilm zur Komödie ist ein verändertes Bild von Wissenschaft: Sie wird nicht mehr als die Leistung eines einzelnen gesehen, der der Gesellschaft gefährlich werden könnte. Als gefährlich gilt vielmehr, daß die Forschungsergebnisse in die falschen Hände geraten können. Größenwahnsinnig sind jetzt Unternehmer oder Terroristen, die Wissenschaftler in ihre Dienste nehmen. Bezeichnenderweise war die Neufilmung des Frankensteinstoffes von 1994 trotz Starbesetzung ein Mißerfolg. Die große Zeit der so genialen wie irrsinnigen Forscher scheint vorbei zu sein.

Eine große Zeit hat das Gegenbild des *mad scientists*, der menschenfreundliche Wissenschaftler, auf der Leinwand nie erlebt. Er hat kein Genre ausbilden können wie sein Widersacher. Bis heute ist der dem Guten verpflichtete Forscher selten in einer Hauptrolle zu sehen. Wie seine aktuellen Verkörperungen aussehen, kann an zwei exemplarisch herausgegriffen, starbesetzten Großproduktionen des Hollywoodkinos gezeigt werden: Die zweifache Oscar-Preisträgerin Jodie Foster übernahm die Rolle der Ellie Arroway in dem Science Fiction *Contact* (1997), Oscar-Preisträger Russell Crowe spielte den John Nash in *A Beautiful Mind* (2001).

Einsteins Erben

Dr. John Nash und Dr. Ellie Arroway haben keine kommerziellen Interessen und sind ohne persönliche Eitelkeit. Beide legen keinen gesteigerten Wert auf ihr Aussehen, beide gelten als exzentrisch und leben für ihre Forschung. Daß sie in der wissenschaftlichen Arbeit aufgehen, unterscheidet sie von Figuren wie Dr. Jones, genannt Indiana, dem wohl populärsten Wissenschaftler des zeitgenössischen Kinos. In *Raiders of the Lost Arc* (1981) und den beiden Folgefilmen ist die Forschungsarbeit des Archäologen nur Vorwand für das Erleben von Abenteuern in fernen Ländern. Er ist eher gewitzt denn genial. Jones ist kein Denker, sondern ein Draufgänger, ganz

anders als Nash, Arroway – oder Einstein.

Nash und Arroway arbeiten im universitären Umfeld, nehmen dort aber eine herausgehobene Stellung ein – das unterscheidet sie von den Wissenschaftlerteams, die sich in Filmen wie zum Beispiel *Jurassic Park* (1993), *Outbreak* (1995) oder *Sphere* (1998) gegen eine von außen kommende Macht wehren müssen: gegen Dinosaurier, Außerirdische oder Viren. Auch Nash und Arroway haben Kollegen; sie sind ihren Helfern aber weit überlegen. Sie sind die Besten ihres Fachs, gelten als genial. Nash erhält den Nobelpreis, Arroway hätte ihn verdient. Beide sind verantwortungsbewusste Forscher; keine Erfindung droht ihnen aus den Händen zu gleiten. Trotz dieser Wesensähnlichkeit unterscheiden sich die beiden Forscher von Einstein, nicht nur in bezug auf ihr Aussehen.



Arroway und Nash

Eine junge Frau

Ellie Arroway im Gespräch mit einem jungen Mann. Sie hatten eine kurze Affäre, jetzt sehen sie sich nach langer Zeit wieder. Überraschenderweise lautet sein erster Satz: »Can we talk about Einstein?« Sie lächelt: »Sure.« Dr. Arroway hat gerade eine der bedeutendsten Entdeckungen der Menschheitsgeschichte gemacht. Außerirdische haben ein Signal gesendet, das sie aufgefangen und entschlüsselt hat. Übermittelt wurde außerdem ein Bauplan zu einem Raumschiff, mit dem El-

lie, die ihn deuten konnte, ins All fliegen will. Ihr Begleiter fragt nach Einstein, um ihr klarzumachen, daß sie nach ihrer Rückkehr zur Erde auf die nächste Generation von Menschen treffen wird. Sie würde niemanden mehr kennen. Ellie ist sich dieser Tatsache bewußt; sie nimmt die zukünftige Einsamkeit in Kauf, um ihren Traum zu verwirklichen.

Ellie Arrowway ordnet Gefühle ihrer Forschungsarbeit unter; sie sieht Liebe nur als Ablenkung an. Ellie ißt nur, um ihre Arbeitskraft zu erhalten, sie geht nicht aus, schaut sich keine Spielfilme an, liest nur Fachpublikationen. Die Lebensfreude, die die Filme um Einstein propagieren, ist ihr fremd. Die junge Frau verbringt ihre Tage damit, ins All zu horchen. Erklärt wird diese Hingabe mit dem frühen Tod des Vaters, der sie als kleines Mädchen ermutigte, zu funken, um mit möglichst ferneren Orten Kontakt aufzunehmen. Jetzt scheint es, als würde sie Spuren ihres verstorbenen Vaters im All zu finden hoffen. Ähnliche *backstories* werden im Hollywoodkino der neunziger Jahre immer wieder bemüht, um den wissenschaftlichen Ehrgeiz einer jungen Frau zu motivieren. Auch in *Twister* (1996) erlebte die Protagonistin den Tod ihres Vaters bei einem Wirbelsturm, woraufhin sie zur international anerkannten Expertin für Hurrikans wurde. Einer vergleichbaren Motivation bedarf es bei einem männlichen Wissenschaftler nicht, und so erklärt kein mit Einstein befaßter Film, was den Physiker zu Hochleistungen antrieb.

Die außergewöhnliche Besessenheit der Forscherin geht in *Contact* mit einer außergewöhnlichen Begabung einher. Ellie Arrowway ist ähnlich talentiert wie der junge Einstein. Sie hat ihre Schulzeit und ihr Studium in Rekordgeschwindigkeit absolviert und eine Fülle von Auszeichnungen erhalten. Das Angebot, in Harvard zu lehren, lehnte sie jedoch ab. Ihr Traum war es von Kindheit an, nach außerirdischem Leben zu forschen. Mit dieser Wahl hat sich das Wunderkind außerhalb der wissenschaftlichen Gemeinschaft gestellt. Sie hätte eine atemberaubende Karriere machen können, muß sich aber statt dessen mit ignoranten Sponsoren um Fördergelder streiten.

Die Entscheidung gegen die universitäre Laufbahn hat ihr den Ruf eingebracht, exzentrisch zu sein. Ein ihr wohlgesonnener Kollege moniert, es habe sich herumgesprochen, daß sie stundenlang auf die rotierende Wäsche in der Maschine starre und daß sie das Rauschen auf dem Schirm des Fernsehers betrachte. Sie entgegnet: »I was looking for patterns in the chaos.« Er schüttelt den Kopf: »We're a joke to them.«

Ellies Kollege benennt damit eine weitere Differenz zwischen der Forscherin und Einstein. Während der Physiker mit Ehrungen überhäuft wurde, wird sie verlacht. Dieser Differenz entspricht der typische Gesichtsausdruck der beiden Genies: Charakteristisch für Einstein ist der gütige Blick; kennzeichnend für Ellie ist, daß ihre Augen mit Tränen des Zorns gefüllt sind, die sie zurückhalten muß. Selbst als die junge Frau der Weltöffentlichkeit mitteilt, daß sie Signale von Außerirdischen empfangen hat, bleibt ihr die Anerkennung versagt. Ihr Vorgesetzter, der ihr zuvor alle finanziellen Mittel genommen hatte, schmückt sich jetzt mit ihrer Entdeckung. Sie kann nicht mit Publicity umgehen, ist bei öffentlichen Auftritten unsicher – ganz anders als der Medienstar Einstein. Albert Einstein ist das bekannteste, Ellie Arrowway ist das verkannteste Genie.

Die größte Demütigung erlebt Ellie, nachdem es ihr gelungen ist, mit dem Raumschiff der Außerirdischen ins All zu fliegen. Sie spricht mit einem Wesen, das die Gestalt ihres Vaters angenommen hat, und kehrt unbeschadet zurück. Doch auf der Erde will kein Mensch ihr glauben; die Bodenstation glaubt, ihr Raumschiff sei erst gar nicht gestartet. Man bezichtigt Ellie der Lüge oder hält sie gar für verrückt. Sie wird nicht gewürdigt und gefeiert, sondern beschimpft und bedroht. Ganz anders und doch korrespondierend stellt sich die Problemlage in *A Beautiful Mind* dar. Der Film erzählt das Schicksal von John Nash, ausgehend von der Lebensgeschichte des berühmten Mathematikers. Im Unterschied zu Arrowway mangelt es Nash nicht an Anerkennung, sondern an Selbsterkenntnis.

Ein junger Mann

John Nash sitzt in der letzten Reihe eines gut besetzten Saales, abseits von den übrigen Studenten – so beginnt der Spielfilm *A Beautiful Mind*. Ein älterer Gelehrter begrüßt die neu eingeschriebenen Mathematiker an der *Princeton University*: »Mathematicians won the war. Mathematicians, like you.« Jetzt käme es darauf an, den Kommunismus zu bezwingen. Amerika brauche junge Forscher. »Now who among you will be the next Einstein?« Auf diese Frage folgt ein Schnitt, und die nächste Einstellung zeigt John Nash in Großaufnahme. Tatsächlich will Nash, der den Blick nicht hebt, der neue Einstein werden. Er will etwas Einzigartiges, Originelles schaffen, will sich auszeichnen.

Der erste Teil des *Biopics* erzählt, wie Nash in Princeton zunehmend vereinsamt. Er besucht keine Vorlesungen und verärgert seine Kommilitonen mit seiner Arroganz. Sein Verhalten ist unangemessen, denn er publiziert nicht und seine Karriere scheint beendet, bevor sie überhaupt begonnen hat. Er erhält keine Anstellung – all dies ist der Vita Einsteins nicht unähnlich. Nur Nashs Zimmergenosse, der Anglist Charles, kümmert sich noch um das Wohlergehen des Exzentrikers. Er nimmt ihn mit in den Pub und schmeißt kurzerhand Johns Schreibtisch aus dem Fenster, als dieser durchzudrehen droht. Die Wende erfolgt nach einem Jahr harter Arbeit in völliger Isolation: Als sein Studienleiter ihn schon aufgegeben hat, überrascht Nash ihn und die Fachwelt mit einer revolutionären Theorie. Plötzlich stehen ihm alle Tore offen.

John Nash ist ein Genie, eine Ausnahmebegabung. Er erfaßt mathematische Muster, die niemand sonst erkennen kann. Dieses besondere Talent und die Besessenheit verbinden ihn mit Ellie Arroway, wobei sein Ehrgeiz – dem geschlechtsspezifischen Muster des Hollywoodkinos entsprechend – nicht durch eine *backstory* motiviert wird. Daß er sich um jeden Preis auszeichnen will, scheint nicht der Begründung zu bedürfen. Nash will seine ihn verspottenden Konkurrenten schlagen.

Anders verhält sich Arroway, die von ihrem Wissensdrang angetrieben wird und um der Sache willen ihre Ergebnisse zu teilen bereit ist. Sie sucht Erkenntnisse, er will der Beste seines Faches sein.

Ein weiterer Unterschied zwischen den beiden Figuren ist, daß John emotionale Bindungen eingehen kann. Er heiratet und hat einen Freund, der auch in Zeiten beruflichen Mißerfolgs zu ihm hält und ihm sein ganzes Leben lang verbunden bleiben wird. Nur wird sich in der 67. Minute des Films herausstellen, daß dieser Freund lediglich in Nashs Einbildung existiert. Nicht Charles, sondern er selber hat den Schreibtisch aus dem Fenster seines Studierzimmers gewuchtet. Nash leidet an Schizophrenie, sieht Fantasiegestalten: seinen Freund Charles, dessen kleine Nichte Marcie und einen Agenten des FBI, der ihm den Auftrag erteilt hat, in Publikumszeitschriften nach geheimen Botschaft der Sowjets zu suchen. Nash hat jahrelang eingebildete Aufträge bearbeitet und fantasierte Verfolgungsjagden durchlitten. Er wird in eine Klinik eingewiesen und unter Medikamente gesetzt.

Eine interessante Parallele: Ellie Arroway wird für verrückt erklärt, John Nash ist es tatsächlich. Der unterstellte und der festgestellte Wahnsinn dieser beiden Forscher, der Erben Einsteins, verbindet sie mit dem *mad scientist*, der Gegenfigur Einsteins. Ihr Geisteszustand ist allerdings von anderer Natur als der Irrsinn der *mad scientists*: Arroway und Nash sind von dem Wunsch beseelt, der Menschheit zu helfen. Ellie will ihr wunderbares Erlebnis im All mit den Menschen teilen, John will die Menschen, die er liebt, vor dem Atomangriff der Russen beschützen. Dieses Verantwortungsbewußtsein ist der zentrale Unterschied zwischen diesen Genies und denen des Horrorfilms, inklusive der Parodien. Trotz dieser Differenz *in puncto* Ethik bleibt festzuhalten, daß Verrücktheit ein zentrales Element bei der Darstellung des überragenden Wissenschaftlers ist; die sprichwörtliche Nähe von Genie und Wahnsinn scheint das Hollywoodkino zu beschäftigen.

Nun ist ausgerechnet das Element Wahnsinn, das für alle hier

genannten genialen Wissenschaftler im Film eine Rolle spielt, in den filmischen Darstellungen Einsteins nicht zu finden. Sein Geisteszustand gilt ganz offenbar als unhinterfragbar. So ist die mentale Gesundheit das ihn auszeichnende Spezifikum: Er ist nicht nur begnadet, wie die anderen Genies auf der Leinwand, sondern weise. Diese Weisheit wird durch Sanftheit und Güte komplettiert. Einstein fehlt es an der für die (filmischen) Genies typischen Ungeduld mit denjenigen, die langsamer begreifen. Und so greift es vielleicht zu kurz, sich bei der Suche nach überragenden Geistesgrößen des Kinos auf Männer und Frauen mit akademischen Meriten zu beschränken, auf nervöse, überreizte, angespannte Doktoren und Professoren.

Völlig entspannt ist eine Figur des Hollywoodkinos, die sich ebenfalls durch überragende Geistesgröße auszeichnet. Diese Figur erlernt eine Sprache in nur wenigen Tagen, verfügt über profunde medizinische Kenntnisse, weiß um die Konstellation der Planeten in weit entfernten Galaxien und ist in der Lage, aus Gerümpel einen Sender zu bauen, mit dem man bis ins All funken kann. Trotz dieser mannigfaltigen Begabungen zeigt diese Figur keine Spur von Arroganz oder Wahnsinn. Sie ist vielmehr verständig und geduldig, liebenswürdig und hilfsbereit. Materielle Güter interessieren sie nicht, die Sorge



E.T.

um passende Kleidung ist ihr sogar unbekannt. Zugegeben: Dieses Wesen hat keine die Welt verändernde Theorie entdeckt, aber das Wesen zu entdecken würde die Welt verändern. Die geniale Figur ist sozusagen nicht von dieser Welt – sie stammt tatsächlich von einer anderen. Die Rede ist von E. T., dem Außerirdischen (1982).

Als sie E. T. konstruierten, hatten seine Erbauer die Idee, das Wesen vom anderen Stern mit den Augen und der zerfurchten Stirn Einsteins auszustatten. Steven Spielberg wollte der Figur eine Aura von Weisheit,

Trauer und Güte verleihen.³⁴ Als »childlike and ancient«³⁵ werden die Augen Einsteins von seinen Biographen beschrieben, und genau diese Kombination ist auch in den großen Augen des Außerirdischen wiederzufinden.

E. T. und Einstein – EinsTein. Einstein ist im Kino also doch nicht auf den Hund gekommen; im zeitgenössischen Hollywoodfilm, im Erfolgskino, ist sein Name nicht nur die Beschriftung eines Futternapfs. Der Wissenschaftler hat auf einem ganz unverhofften Gebiet Karriere gemacht. Einsteins Ausstrahlung lebt fort in Antlitz eines Wesens, das zugleich genial und gütig ist. Sein Blick findet sich wieder in den Augen eines Außerirdischen, dessen Abschiedsworte an die Menschen lauten: »Ich bin immer bei dir.« Was für eine Perspektive für eine Filmfigur.³⁶