

Krützen, Michaela. „King Kongs Faust.“

In: Rosenstein, Johannes (Hrsg.): *Ein Bild ist ein Bild – Heiner Stadler und seine Filme*. Köln: Herbert von Halem Verlag 2017. S. 35-61.

MICHAELA KRÜTZEN

### *King Kongs Faust*



Matthies und die Faust des Affen

Der Film beginnt und eine längst vergangene Welt tut sich auf: Es gibt Schreibmaschinen, Videorekorder, Telefone mit Wählscheiben, Kassetten-Diktiergeräte, Spiegelreflexkameras, Dias und Schneidetische. Zu hören ist elektronische *ambient music*, zu sehen sind Passanten in Pelzen. Es sprechen ein Mann mit einer Popperfrisur und eine Frau mit einem Vokuhila-Schnitt; er trägt eine große Brille mit rotem Gestell und sie nimmt ihre dunkle Sonnenbrille auch im fensterlosen Innenraum nicht von der Nase. In dieser Welt gibt es noch verschrobene Filmvorführer, die mit der Schere arbeiten und graue Kittel tragen, sowie honorige Produzenten, die Pfeife rauchen und Tweed-Jacketts bevorzugen. Junge Journalisten lesen das *Kursbuch* und grauhaarige Chefredakteure sitzen an der Theke, mit einer jungen Frau an

ihrer Seite, der sie die Wange tätscheln. In den Gaststätten wird geraucht. Die Hauptfigur von *King Kongs Faust* trinkt Filterkaffee und Whisky, sucht Bibliotheken auf und studiert sorgsam die Register umfangreicher Bücher: Klaus Uwe Matthies (Leonard Lansink) lebt ganz eindeutig in den 1980er-Jahren – in der Zeit also, in der Heiner Stadlers Film auch entstand.



Der Journalist Matthies...



...an der Schreibmaschine

Die Geschichte, die der Journalist Matthies recherchiert, hat ihre Wurzeln allerdings in den 1920er-Jahren. Ein Bekannter (Wolfgang Längsfeld) überlässt dem mittel- und ticketlosen Matthies während der Berlinale fast schon mitleidig eine seiner vielen Eintrittskarten. Und so landet er in der Aufführung eines expressionistischen Spielfilms, der bis vor Kurzem als verschollen galt: »Da saß ich also mit der Freikarte von Längsfeld in einem Film, den ich eigentlich gar nicht sehen wollte. Und ehrlich gesagt fand ich die Vorstellung auch nicht allzu spannend.« Zu erkennen sind eine maskierte Frau und ein verletzter Soldat, zwei Betrunkene, die in einen Gasthof stolpern, und vier Männer, die lauthals lachen. Eine Geschichte lässt sich aus diesen Bildern nicht ableiten. Über den Inhalt des expressionistischen Meisterwerks berichtet auch keine Zeitung und selbst die Kritiker sprechen nicht über den Plot. Thema ist vielmehr, dass nicht zu klären ist, wer diese Szenen inszeniert hat, da es weder Vor- noch Abspann gibt. Die verwendeten Klebematerialien sollen jüngeren Datums sein, so dass die Herkunft und die Datierung des Films, der auch keinen Titel hat, als umstritten gelten. Ein großes Rätsel!

Die Resonanz auf das Fundstück ist gerade deshalb groß, und so plaudert Matthies mit einem Freund über den Film: Der alte Filmvorführer Fritz Ackerwa (Werner Grassmann) behauptet, er habe den Regisseur persönlich gekannt. Es handle sich um einen gewissen Bodo Wawerka, der nach seinem Debut Richtung Hollywood aufgebrochen sei. Dort habe er



Szenenfotos aus dem rätselhaften, expressionistischen Film

zwar als Regisseur nicht Fuß fassen können, aber mithilfe von Freunden einen Job im *art department* eines Studios gefunden. Seine Aufgabe sei es gewesen, die Hand eines Riesenaffen zu bauen: die Faust von King Kong. Doch als die Kosten seiner Attrappe zu hoch wurden, habe man Wawerka entlassen – so erzählt es der Filmvorführer, mit einem Gläschen Cognac in der Hand. Über den weiteren Verbleib des Mannes kann Ackerwa nur Stichworte liefern: »Alles nur Gerüchte.« Für eine kurze Zeit sei Wawerka noch einmal nach Deutschland zurückgekehrt, bevor er vor den Nationalsozialisten hätte fliehen müssen: »Einige behaupten, er sei mit Eisenstein nach Mexiko gegangen. Dort sei er dann gestorben. Morphium.« Andere hätten ihm berichtet, Wawerka sei auf einer Expedition in den Urwald von einer Schlange gebissen worden. Der alte Mann seufzt: »Aber wer weiß das schon...«

Ackerwas Aussage elektrisiert Matthies. Der erfolglose Journalist wittert seine Chance und bietet die Geschichte einer Zeitung an. Tatsächlich lässt sich der Chefredakteur auf die Story ein: »Bringen Sie das Ding vorbei, dann kriegen Sie eine gute Gage...« Heiner Stadlers Spielfilm *King Kongs Faust* handelt von Klaus Uwe Matthies' Suche nach dem Erbauer eben dieser Faust, von der Suche nach Bodo Wawerka.



Filmschnitt in King Kongs Faust



Filmvorführer Ackerwa

Diese Erzählung ist der Gegenstand der folgenden Analyse. Die an den Film gestellten Fragen können in drei Stichworten zusammengefasst werden: Struktur, Spiegelung, Spiel. Die Untersuchung der Struktur wird zeigen, dass Stadlers Erzählung den Konventionen des *classical cinema* folgt (Abschnitt 1). Kombiniert wird der klassische Aktaufbau hier jedoch mit einem Konstruktionsprinzip der Moderne: Die Erzählung von *King Kongs Faust* enthält sich sozusagen selber, was als *mise en abyme* bezeichnet werden kann (Abschnitt 2). Stadlers Film beinhaltet ja schon im Titel einen anderen Film, was sich als nur eine der Spiegelungen erweisen wird, die in ihm zu finden sind. Dieses Spiel mit den Ebenen der Erzählung setzt sich in einem Spiel mit den Gattungen fort: Es lassen sich fiktionale und dokumentarische Elemente bestimmen (Abschnitt 3). Eine solche Mischung ist typisch für Filme der Postmoderne – und für die Handschrift von Heiner Stadler.

### Die Struktur

Die Etablierung von Klaus Uwe Matthies wird zügig geleistet: Sein Kontoauszug, über den die Kamera schwenkt, weist ein Minus von 6252,57 DM auf. Seinen frisch getippten Text zieht er aus der Maschine, um das Papier dann umgehend zu zerknüllen; mit diesem Bild wird seine Schreibblockade in aller Kürze dargestellt. In ebenso knappen Flashbacks sind drei Männer zu sehen, die ihm widersprüchliche Ratschläge geben: Sein Arbeitgeber rät zu publikumswirksamen Eröffnungssätzen, sein Freund zu Authentizität und sein Kollege äußert sich abschätzig. Offenbar weiß Matthies nicht, auf wen er hören soll. Kurz darauf erklärt der freiberufliche Journalist im Off, dass zwei Artikel, die er verkauft zu haben glaubte, einfach zurückgeschickt worden seien. All das erfährt der Zuschauer in den ersten vier Minuten

von *King Kongs Faust* – ein typischer *setup*, eine klar erkennbare *Exposition*. Der Film hat schon jetzt eine eindeutig zu erkennende Hauptfigur und diese hat ein klar umrissenes Problem: Matthies braucht dringend einen exklusiven Stoff, einen *scoop*. Wie in der Klassik üblich, ist damit das Ziel des Protagonisten definiert: »The classical Hollywood film presents psychologically defined individuals who struggle to solve a clear-cut problem or to attain specific goals.«<sup>1</sup>

So klassisch wie diese Einführung sind die Platzierung und Ausformung des initialen Auslösers, die Gegenstand des ersten Akts sind: Rein zufällig erhält Matthies in Filmminute 6 das Ticket zu dem wiederentdeckten expressionistischen Film. Auf diese Initialzündung folgt ein weiterer, verstärkender Auslöser: Matthies plaudert mit Ackerwa über den Film, dessen Aussage ihn auf die entscheidende Idee bringt: »Das war meine Story!« Diese Überzeugung treibt ihn an, den Chefredakteur aufzusuchen – eine kausale Verknüpfung, wie in der Klassik üblich: »The plot is presented as a linear causal chain, each event located by a relationship of cause and effect to those which precede and follow it, but it only functions if it is correctly placed in the chain« (MALTBY 1983: 195). Dass der Chefredakteur den Auftrag erteilt, ist nicht nur ein weiterer Auslöser in der Kette, sondern bereits der erste *plot point*. In der 18. Minute von *King Kongs Faust* beginnt die Suche von Klaus Uwe Matthies nach Bodo Wawerka und damit der zweite Akt des Films.

Im Verlauf dieses zweiten Akts, der *Konfrontation*, steht die Hauptfigur eine Reihe von Prüfungen durch. Durch den *midpoint* wird dieser Akt üblicherweise in zwei Teile gegliedert, in denen sich die Bewegungsrichtung der Hauptfigur unterscheidet. Diese Struktur ist auch in *King Kongs Faust* zu erkennen. In der ersten Hälfte des zweiten Akts sucht der Journalist nach Spuren von Wawerka. Matthies befragt zum Beispiel einen Regisseur (Wim Wenders), einen Filmhistoriker (Helmut Färber) und einen altgedienten Produzenten (Franz Seitz). Dessen Rat folgend reist der Journalist nach London, wo er einen Sammler (Laszlo Benedek) besucht, der unter anderem King Kongs gigantische Hand besitzt. Matthies stiehlt dort außerdem ein Foto, das Wawerka zeigen soll. Weiter geht es dann nach Los Angeles, wo Matthies im Archiv der RKO Auskünfte einholt. Das 1929 gegründete Studio *Radio-Keith-Orpheum Pictures Inc.* hat *King Kong* produziert. In Hollywood

1 BORDWELL 1985: 157; zum klassischen Erzählen vgl. auch KRÜTZEN 2004.

spricht Matthies auch mit einem Mitarbeiter aus dem Stab dieses Films. Bis zu diesem Zeitpunkt nimmt er an, dass auf dem gestohlenen Foto neben Marcel Delgado (dem im Vorspann genannten Modellbauer des Films) der von ihm gesuchte Wawerka steht (HABER 2005: 121). Die beiden Männer tragen die riesige Hand von King Kong, die noch ohne Fellverkleidung ist: ein metallenes Skelett. Dieses Bild scheint ein eindeutiger Beweis zu sein.



Ist ein Foto ...



... ein Beweis?

Doch in der 36. Filmminute erfährt Matthies, dass der Mann, den er für Wawerka hielt, in Wahrheit der Bruder des Modellbauers ist: Das Foto zeigt Victor Delgado. Ein Tiefpunkt! Als der Journalist sich enttäuscht betrinkt, fällt ihm zudem auf, dass der Name seines Freundes – Ackerwa – doch sehr an den von Wawerka erinnert. Der Vorführer hat aus seinem Namen ganz einfach ein (nicht ganz übereinstimmendes) Anonym gebildet. In einem Flashback ist zu sehen, was Matthies plötzlich realisiert: Der Vorführer hat Schnipsel eines alten Films zusammengeklebt und so ein vermeintlich verschollenes Meisterwerk hergestellt. Das ist der zentrale Wendepunkt des zweiten Akts, der *midpoint*.

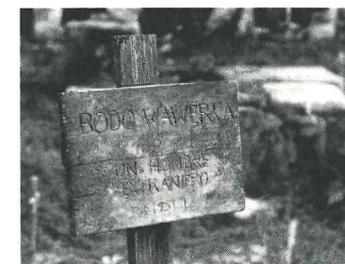
In der zweiten Hälfte des zweiten Akts fängt Matthies an, die Lebensgeschichte von Wawerka zu ersinnen. Es geht nicht mehr um das ›Finden‹, sondern um ein ›Erfinden‹. Der Journalist reist kurzerhand nach Mexiko. Er besichtigt in der Hauptstadt das *Museo Casa de Leon Trotsky* und befragt die Witwe von B. Traven, die recht vage von einer Begegnung ihres Mannes mit Sergej Eisenstein spricht und ihm dessen Tropenhelm präsentiert. Inspiriert von der Begegnung mit Travens Witwe bucht Matthies in Filmminute 58 einen Flug auf die Halbinsel Yucatán: »I want to have a ticket to the jungle.« Das ist der *plot point*, der in den dritten Akt führt.

Der dritte Akt ist die *Auflösung*. Matthies vervollständigt die Lebensgeschichte von Wawerka und erfüllt seinen Auftrag. Im Hotel schreibt der Journalist über die Abenteuer, die sein Protagonist angeblich mit Traven

und Eisenstein im Jahre 1932 erlebt hat. Matthies muss nicht mehr um jedes Wort ringen; er schreibt nun mühelos: »Sie stellten sich dem Fotografen in jenem selbstverständlichen Bewusstsein ihrer historischen Bedeutung, die diese Generation noch auszeichnete. In der Hand den grauen Hut, so verabschiedete sich Bodo von Sergej Michajlovič, der in die UdSSR zurückkehrte.« Die letzte Station seiner Reise ist ein halb verfallener Friedhof am Rande des Regenwaldes. Dort bastelt Matthies ein Grabkreuz: Er kratzt den Namen einfach in ein Brett, das er vom Boden aufklaubt und aufhängt. Dann schießt er ein Foto: »Bodo Wawerka. Un Hombre Etranero. † 1951«.



Matthies auf Yucatán

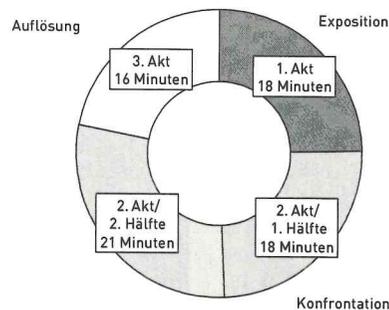


»Wawerka. Ein fremder Mann«

Mit seinen Bildern und Notizen kehrt Matthies in Filmminute 66 nach Deutschland zurück. Er kann dort nicht nur seinen Artikel verkaufen, sondern auch die Filmrechte an seinem Stoff. Damit sind alle Probleme, die im ersten Akt aufgeworfen wurden, gelöst, dem klassischen Erzählmuster entsprechend. Ein Happy End: Ein Produzent (Bernd Eichinger) und sein Autor (Hermann Weigel) versichern Matthies, sie könnten seine Geschichte problemlos auf die Leinwand bringen. Die Premiere dieses Films findet auf der Berlinale statt, also dort, wo die Geschichte ihren Ausgang nahm. Damit liegt hier ein klarer Fall von *bracketing* vor, wie im klassischen Erzählen üblich: »The classical film from beginning to end is constantly repeating itself because it is resolving itself. This is why its beginning often reflects its end in a final emphasis« (BELLOUR 1986: 66).

Nicht nur die Struktur, sondern auch die zeitliche Aufteilung der Akte entspricht dem Muster der klassischen Erzählweise, wie sie zum Beispiel von Syd Field beschrieben wurde. Das erste Viertel der Erzählzeit wird normalerweise der Exposition gewidmet, das letzte Viertel entspricht der Auflösung (FIELD 1991: 40). Bei Stadlers Films umfasst der erste Akt 18 Minuten, der dritte 16; bei einer Gesamtlänge von 73 Minuten (ohne Abspann)

gilt also in etwa das übliche Verhältnis von 1:2:1. Auch die Positionierung des *midpoints* entspricht dem von Field konstatierten Paradigma. Heiner Stadlers Film folgt im Aufbau seiner Erzählung also einer klassischen Traditionslinie; im Grunde unterscheidet sich die Struktur von *King Kongs Faust* nicht von der des Referenzfilms *King Kong*, der ebenfalls drei Akte aufweist.



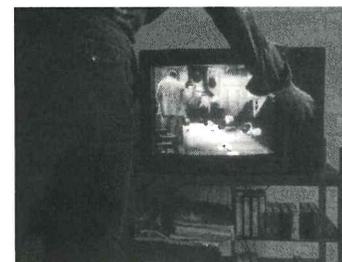
Aktstruktur *King Kongs Faust* (Eigene Darstellung)

Allerdings lassen sich zwei Unterschiede zu einer klassischen Erzählung ausmachen – und genau diese Abgrenzungsbewegung wird sich im Verlauf der Analyse von *King Kongs Faust* als grundsätzliches Prinzip des Films erweisen. Zum einen dienen in *King Kongs Faust* nicht alle Szenen des zweiten Akts dazu, die Handlung voranzutreiben. In Los Angeles wird Matthies während einer Busfahrt von einer sehr freundlichen Amerikanerin angesprochen, die er sehr unfreundlich behandelt. Kurz darauf fängt er in einem Diner Streit mit einem anderen Kunden an. Beide Situationen enthalten keinen *beat*, der die Suche nach Wawerka befördern oder verhindern würde. Da zudem kein hoher Schauwert vorliegt, würden diese Wortwechsel, die jeweils auch nur zwei Minuten lang sind, in einer klassischen Erzählung gestrichen werden, da hier der Merksatz gilt: »Never leave a scene by the same door you came in« (MCGILLIGAN 1986: 156). Matthies steigt aus dem Bus, ohne dass sich seine Situation oder sein Wissensstand verändert hätten.

Zum anderen verzichtet *King Kongs Faust* auf eine Liebesgeschichte. »The classical film has at least two lines of action, both causally linking the same group of characters. Almost invariably, one of these lines of action involves heterosexual romantic love« (BORDWELL/STAIGER/THOMPSON 1985: 16). Thomas Elsaesser spricht in diesem Zusammenhang von einer »doppelten Plot-Struktur, die in der Regel eine Abenteuer- und eine Liebesgeschichte ineinander verschränkt« (ELSAESSER 1998: 91). Diese dop-

pelte Plot-Struktur ist in Heiner Stadlers Film nicht auszumachen: Weder Matthies noch Wawerka verlieben sich im Verlauf ihrer Geschichten. Dass es keine Frau in seiner Story gibt, bemerkt der Journalist dann auch selber im Gespräch mit dem Produzenten und dem Autor, die in Filmminute 73 die Rechte an seinem Stoff kaufen wollen. Der coole Produzent beruhigt Matthies: »Lassen Sie uns ruhig mal machen. Wir sind da Profis.« Und so wird es in dem Spielfilm, der auf der Berlinale seine Premiere hat, ganz sicher eine Frau geben.

Diese Ergänzung um ein *love interest* bindet diesen Film – die auf Matthies' Recherche beruhende Verfilmung von Wawerkas Leben – nun ausgerechnet an die Produktion, bei der Wawerka angeblich mitgearbeitet haben soll: Die Ausgangssituation von *King Kong* ist, dass ein Regisseur von Expeditionsfilmen erstmals eine Darstellerin anheuern will, da er einen Kassenerfolg erzielen muss. Just die Szene aus *King Kong*, in der die Figur des Regisseurs – der Abenteurer Carl Denham – diesen Umstand beklagt, ist in Heiner Stadlers Film *King Kongs Faust* zu sehen: Matthies schaut sich nämlich das Video auf seinem Fernsehgerät an. Denham schimpft: »Ach, es macht mich krank! Ich gebe mir Mühe, einen tollen Film zu drehen, aber die Herren Kritiker und Kinobesitzer sagen: »Ach, hätte der Film eine Liebesgeschichte, dann bräuchte er doppelt so viel Geld.« Also gut! Das Publikum will es und so serviere ich ihm die Frau, die es wünscht.« (Im Original heißt es: »Makes me sore. I go out and sweat blood to make a swell picture, and then the critics and the exhibitors all say, »If this picture had love interest, it would gross twice as much.« Alright! The public wants a girl and this time I'm gonna give them, what they want.«)



Der Film *King Kong*...



... in *King Kongs Faust*

Diese Erklärung gibt Denham bereits in Filmminute 5 von *King Kong* ab und daraufhin kommt es zur Anheuerung der blonden Ann (Fay Wray), die

als ›weiße Frau‹ die Faszination des Riesenaffen weckt. Sie ist eine typische *damsel in distress*, eine verfolgte Unschuld. Doch Kong tötet die Schönheit keineswegs. Sein Interesse an Ann wird vielmehr ihm den Tod bringen: »It was beauty killed the beast« [sic!], so erklärt Denham im letzten Satz des Films. Ann spielt somit eine zentrale Rolle in *King Kong*, der im deutschen Verleih nicht ohne Grund den Zusatz erhielt »...und die weiße Frau«. Eine weißblonde *beauty* taucht in *King Kongs Faust* zwar auf – Doris Dörrie –, aber die ist nach wenigen Sätzen schon wieder von der Bildfläche verschwunden, so wie alle Frauen, die in diesem Film eine (kleine) Rolle spielen.

Die fehlende Frauenfigur in *King Kongs Faust* kann nicht nur als ein Beispiel für einen Bruch mit dem klassischen Erzählen verstanden werden. Die Auslassung der Liebesgeschichte eignet sich zudem als Ausgangspunkt, um eine komplexe Konstellation zu entschlüsseln: In *King Kongs Faust* von Heiner Stadler sehen wir einen Ausschnitt aus *King Kong*. Zudem erfahren wir von der Herstellung eines hoch budgetierten Spielfilms, der genauso heißt, wie der Film, in dem von ihm erzählt wird: *King Kongs Faust*. Dieser aufwändige Spielfilm wird wahrscheinlich ein Verfahren übernehmen, das schon in *King Kong* geschildert wird: Die Prämisse der Handlung ist, dass ein Abenteuerfilm auf einer Insel gedreht werden soll, zu dem eine Liebesgeschichte erfunden wird. Nur deshalb gibt es eine Frau in *King Kong*, auf die aber wiederum Heiner Stadlers *King Kongs Faust* verzichtet. Dieses verwirrende Verweisspiel kann man als *construction en abyme* bezeichnen.

### Die Spiegelung

Den Begriff *en abyme* hat André Gide 1893 erstmals in seinem Tagebuch verwendet; er notiert eine Reihe von Beispielen: Auf »gewissen Bildern« (GIDE 1989: 422-423) von Hans Memling oder Quinten Massys dupliziere ein kleines Spiegelchen den Raum. »Ebenso auf dem Gemälde ›Las Meniñas‹ von Velázquez (ein wenig anders zwar). In der Literatur schließlich die Komödienszene in ›Hamlet‹ und noch in vielen anderen Stücken. In ›Wilhelm Meister‹ die Marionettenszene oder die des Fests im Schloß. In ›Untergang des Hauses Usher‹ die Vorlesung für Roderick usw.« (GIDE 1989: 422-423). Bezeichnenderweise beendet Gide diese Aufzählung mit der Bemerkung: »Keines dieser Beispiele ist ganz und gar zutreffend« (GIDE 1989: 423). Er setzt aber hinzu, dass »der Vergleich mit jenem Verfahren der Heraldik, wobei man in die Mitte des eigentlichen Wappens ein zweites, kleineres

›en abyme‹ setzt« (GIDE 1989: 423) zutreffender wäre. Gide meint also eine Konstruktion, bei der auf einem Feld des Wappens das Wappen als Ganzes noch einmal wiederkehrt. Das Wappen enthält sich damit selbst.

Ob die Wendung ›en abyme‹ tatsächlich aus der Heraldik stammt, wie Gide andeutet, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen (DÄLLENBACH 1977: 18, Fn. 1). Auch liefert der Schriftsteller in seinen Notizen keine Definition, sondern belässt es bei dieser Aufzählung von sehr unterschiedlichen Beispielen. Diese Beispiele weisen darauf hin, dass das Enthaltene nicht identisch sein muss mit dem Ganzen. Das Bühnenstück, das der Titelheld des *Hamlet* im dritten Akt dieses Bühnenstücks inszeniert, zeigt nicht die Ermordung seines Vaters, sondern behandelt die Ermordung eines gewissen Herzogs Gonzago (SHAKESPEARE 1970: 647). Das Drama im Drama ähnelt hier dem Drama, ist aber nicht genau gleich, wie bei dem im Wappen enthaltenen Wappen. Der Begriff *mise en abyme* umfasst bei André Gide also ganz unterschiedliche Fälle. Seine Wortschöpfung hat sich aber trotz (oder gerade wegen) ihrer ungewissen Herkunft und ihrer nicht ganz klaren Bedeutung durchgesetzt, denn sie eignet sich in besonderer Weise, um das Phänomen der Selbstenthaltung zu beschreiben, das in der Literatur, der Malerei, der Werbung und auch in Filmen zu finden ist.

So greift auch Christian Metz in seinem berühmten Aufsatz über Federico Fellinis *Otto e mezzo* (8½, Italien 1963) auf die Formulierung ›en abyme‹ zurück (METZ 1972: 290). Dieser Film sei nicht nur ein Film im Film, wie es ihn so häufig gäbe – auch im klassischen Kino. Hier könnte man, Metz ergänzend, das Musical *Singin' in the Rain* (Du sollst mein Glückstern sein, USA 1952) oder das Melodrama *The Bad and the Beautiful* (Stadt der Illusionen, USA 1952) als Beispiele nennen. *Otto e mezzo* geht weit über solche klassischen Konstruktionen hinaus und ist in seiner Komplexität der Moderne zuzuordnen. Der Film handelt von der Schreibblockade des Regisseurs Guido (Marcello Mastroianni), der in einen Kurort flieht. Er wird aber von seinem Drehbuchautor, seinem Produzenten und seinem Szenenbildner verfolgt, die endlich wissen wollen, was die Handlung seines nächsten Filmes sei. Guido weiß es nicht, muss das aber verschleiern. Denn eine Kulisse wird bereits gebaut, eine riesige Abschussrampe für ein Raumschiff. In seiner Not flieht Guido in Tagträume, sieht sich zum Beispiel als Kind in Wein baden oder als Erwachsener in einem Harem. Was Guido in seiner Bedrängnis denkt und träumt, wird visualisiert und damit zu dem Film, den er eigentlich drehen müsste. Somit ist in *Otto e mezzo* der eingeforderte Film, um den es innerfilmisch geht, zugleich

der Film, den wir auf der Leinwand sehen; das ist eine der Besonderheit dieser Produktion. Metz schreibt: »[D]er Film im Film ist hier der Film selbst« (METZ 1972: 294).

*King Kongs Faust* variiert dieses Verfahren der Selbstenthaltung. Wie Guido leidet auch Matthies unter einer Schreibblockade und steht unter großem Druck. Indem er einem Mann nachjagt, der an einem Film mitgewirkt haben soll, schreibt er sozusagen den Spielfilm, dessen Hauptfigur er selber ist: Heiner Stadlers *King Kongs Faust* (1), der sozusagen den Rahmen bildet. Allerdings tritt Wawerka in Stadlers Film nicht auf; er ist aber die Hauptfigur des angekündigten Spielfilms *King Kongs Faust* (2), zu dem Matthies die Vorlage liefert. Der Film im Film trägt hier den gleichen Namen wie der ihn rahmende Film, in dem er als Titel auftaucht (vgl. die Übersicht in Grafik 2 am Ende dieses Abschnitts). Zur Premiere von *King Kongs Faust* im Februar 1985 wird der Journalist am Ende von *King Kongs Faust* eingeladen; zu sehen ist aber keine einzige Szene. Dieser Film im Film wird dem Zuschauer also lediglich angekündigt.

Drei andere Filme im Film werden hingegen in Stadlers Arbeit gezeigt. Da ist als Bildzitat *erstens* das »Meisterwerk« ohne Titel zu nennen, das (angeblich) auf der Berlinale im Jahr 1984 aufgeführt wird (3). Hierbei handelt es sich keineswegs um ein Remake, wie eine Kritikerin keck vermutet; sie glaubt an einen Fake. Aber Stadler hat sich nicht den Spaß erlaubt, diesen Film im Film selbst zu inszenieren. Da der Abspann von *King Kongs Faust* konsequenterweise auf die Nennung einer Quelle verzichtet, können allerdings nur ein Stummfilmspezialist oder eine Stummfilmspezialistin erkennen, dass es sich hier um Einstellungen aus *s.v.d. – Sojuz velikogo dela* (*s.w.d. – der Bund der großen Tat*, UdSSR 1927) handelt (3A). Dieses Melodrama wurde von Grigorij Kozincev und Leonid Trauberg in Szene gesetzt; es handelt sich also nicht um eine deutsche, sondern um eine sowjetische Produktion. Dennoch lassen sich in dem Kostümfilm durchaus expressionistische Einflüsse ausmachen, so dass die nationale Zuordnung nicht einfach ist. Der Film entstand 1927, spielt aber 1825 und behandelt den gescheiterten Aufstand der adeligen Dekabristen gegen den Zar als titelgebende »große Tat«. *King Kongs Faust* zitiert also Mitte der 1980er-Jahre einen Film, der Mitte der 1920er-Jahre entstand und der von einer Zeit erzählt, die von dessen Entstehungszeit aus gerechnet noch einmal rund 100 Jahre zurück liegt.

In *King Kongs Faust* werden nun Bilder aus ganz unterschiedlichen Szenen dieser seinerzeit sehr aufwändig hergestellten Produktion kombi-

niert, was die Identifikation des Titels erschwert: So erscheint die von Stadler verwendete, schon erwähnte Einstellung der Frau mit der Maske zum Beispiel in Filmminute 3, während die beiden Betrunkenen, die in die Gastwirtschaft stolpern, aus Filmminute 35 stammen. Die lachenden Männer und der verwundete Soldat tauchen erst in Filmminute 42 auf, in der Mitte der Erzählzeit. Mit dieser Kombination von Bildern aus ganz unterschiedlichen Szenen arbeitet *King Kongs Faust* noch einmal ausdrücklich dagegen an, dass das Publikum die Ausschnitte einer ganz bestimmten Produktion zuordnen kann. Der »Etikettenschwindel«, den *King Kongs Faust* hier betreibt, ist also nicht offensichtlich.

Wird das Verwirrspiel dennoch entschlüsselt, dann beinhaltet es nun eine Spiegelung, die sich erst im Laufe der Recherche erschließt. *s.v.d. – Sojuz velikogo dela* galt jahrzehntelang als unauffindbar, da der Film in den 1940er-Jahren nach den Maßgaben der stalinistischen Kulturpolitik als »formalistisch« eingestuft und verboten wurde; erst 1974 fand man im Staatlichen Filmarchiv der DDR die vollständige Fassung einer französischen Version.<sup>2</sup> Das ZDF restaurierte diese Fassung, versah sie mit deutschen Zwischentiteln und einer neuen Musik, die Peter Michael Hamel komponierte. Ausgestrahlt wurde diese Restauration im April 1979, also ein paar Jahre, bevor die Arbeit an *King Kongs Faust* begann.<sup>3</sup> Der in Stadlers Film tatsächlich eingearbeitete (sowjetische) Film im Film teilt also seine Überlieferungsgeschichte mit dem (deutschen) Film im Film, der angeblich zu sehen ist: Beide Produktionen waren verschollen und wurden in Deutschland wieder aufgeführt. Insofern spiegelt das verwendete Material die behauptete Geschichte der in *King Kongs Faust* zitierten Einstellungen.

Neben dem Stummfilm aus den 1920er-Jahren zitiert *King Kongs Faust* *zweitens* den Klassiker *King Kong* (4), der 1933 in die Kinos kam. Dass diese Produktion im Ausschnitt zu sehen ist, kann man leicht erkennen, da Matthies auch zu der berühmtesten Einstellung des Films spult, in der Kong die schreiende Frau in der Hand hält. Eine inhaltliche Referenz ist auch leicht zu erkennen: Denham sucht ein Geschöpf, das als Legende gilt; Matthies sucht Bodo Wawerka, von dessen Existenz nur Gerüchte künden. Beide Männer gehen auf eine weite Reise, um ihr »Phantom« zu

2 *Hamburger Abendblatt*, 06.04.1979, <http://www.abendblatt.de/archiv/1979/article203115199/Ein-Schatzwurde-gehoben.html> [1.9.2015].

3 *Der Spiegel*, 02.04.1979; <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40351581.html> [1.9.2015].

finden; beide Reisen führen in den Dschungel. *King Kongs Faust* spiegelt auch in dieser Hinsicht *King Kong*: Matthies entspricht Denham, und Bodo ist sozusagen Kong. Beiden Filmen ist demzufolge die Grundbewegung des Suchens eingeschrieben.

Weitere Spiegelungen lassen sich erst erkennen, wenn man berücksichtigt, dass *King Kong*, der Film im Film, ja selber wieder einen Film enthält. Carl Denham schiffte sich nur ein, um den Riesenaffen zum Titelhelden seiner Produktion zu machen. Er hat vor, einen Expeditionsfilm zu drehen (4A). Dieser (geplante) Film im Film im Film erhöht noch einmal die Anzahl der innerfilmischen Spiegelungen. Denn die von Merian C. Cooper und Ernest B. Schoedsack inszenierte Geschichte lehnt sich in ihrer Dramaturgie an zeitgenössische Expeditionsfilme an (4B). »Travel films, particularly of exotic places and peoples, were extremely popular in the 1920s« (WILSON 2013: 319). Diese Traditionslinie ist deutlich zu erkennen: »*King Kong*, labelled as a fantasy horror film, was successfully modelled on the narrative of an expedition film« (RONY 2005: 246).

Die Referenz besteht auch personell: Die Regisseure von *King Kong* und die Reporterin Marguerite Harrison hatten 1925 mit *Grass* einen Film vorgelegt, der die beschwerliche Wanderung eines Nomadenvolks zeigt; dabei bildet die lebensgefährliche Überquerung eines Flusses den dramatischen Höhepunkt. 1927 zeigten sie in *Chang* den Kampf eines thailändischen Bauern gegen die Tiere des Dschungels; die Stampede einer Elefantenherde, die sein Haus zerstört, ist der Klimax dieser Produktion. Zentrales Thema dieser Filme ist der Kampf gegen die Natur. Denhams nicht gedrehter Film verweist also auf ein Genre, das es in dieser Zeit tatsächlich gab und das ausgerechnet von den beiden Regisseuren, die auch *King Kong* gedreht haben, stark geprägt wurde.

Wer Expeditionsfilme drehte, hatte nun mit einem Problem zu kämpfen, das auch in *King Kong* thematisiert wird. Ein Beispiel für diese Problemstellung bietet die Arbeit des Forschers W. Douglas Burden, der in den 1920er-Jahren die Suda-Inseln östlich von Java besucht hat (vgl. BURDEN 1927). Sein viel beachtetes Buch über die Komododrachens, die er dort vorfand, war übrigens eine der Inspirationsquellen für *King Kong* – eine weitere Spiegelung, die nur am Rande erwähnt sei (4C) (MORTON 2005: 17). Es führt sozusagen ein direkter Weg von »Komodo« zu Kong. Nun hatte Burden auch Filmaufnahmen von einer Expedition und den prähistorisch anmutenden Tieren mitgebracht. Doch die Szenen mit den rund drei Meter langen Riesenechsen eigneten sich nicht für eine kommer-

zielle Auswertung. Die spannungsreichsten Aufnahmen zeigen Burden mit einem Gewehr und seine Frau an der Kamera, einen Komododrachen beobachtend, der seine Beute frisst. Vom Ausbruch eines gefangenen Tiers, der im Buch geschildert wird, gibt es bezeichnenderweise keine Bilder. Daher fand der Film keinen Verleih: »[T]he film footage initially contained lengthy segments of boring activity, that, unedited, conveyed little of the emotional drama Burden felt upon encountering these majestic creatures. By the 1920s, drama had become an essential element of natural history film, especially if such films were to have any chance of Hollywood distribution« (MITMAN 2009: 24). Die Filmemacher mussten also mehr liefern als Ansichten; sie mussten eine Geschichte mit einem Hauptdarsteller und einem Höhepunkt (er)finden.

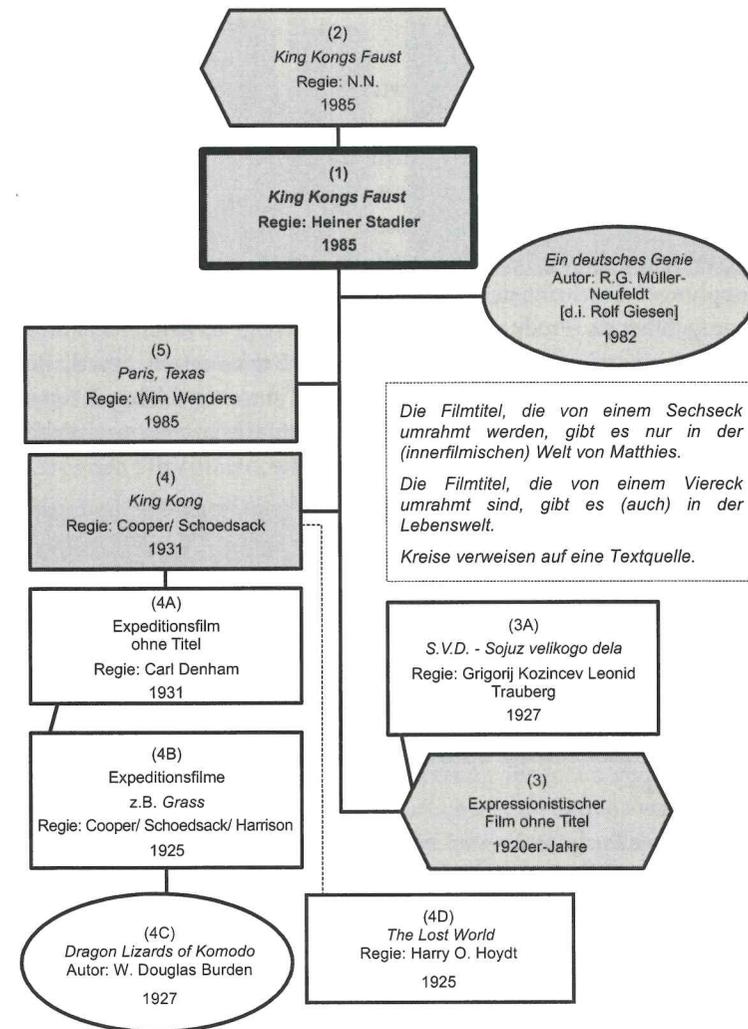
Der Druck auf die Expeditionsfilme war vor allem deshalb so hoch, weil zeitgleich Produktionen wie *The Lost World* (USA 1925) in die Kinos kamen, die gigantische Dinosaurier zeigten (4D). In dem vielfach verfilmten, gleichnamigen Roman (1912) von Sir Arthur Conan Doyle geht es um eine Expedition ins Amazonasgebiet, die Urzeittiere sucht und findet; ein Brontosaurus wird sogar nach London mitgebracht, bricht aber aus und verwüestet die Stadt. Filme wie dieser boten also eine spannende Geschichte, die auch eine romantische Komponente enthielt. In *The Lost World* sind nicht nur ein Brontosaurus oder ein Tyrannosaurus zu bewundern, sondern auch die kühne Paula, deren Nachname (ausgerechnet) White ist. Nicht nur wegen dieser »weißen« Frauenfigur steht *King Kong* in der Tradition von Abenteuerfilmen wie *The Lost World*; nicht von ungefähr war Willis O'Brien in beiden Filmen für die *special effects* zuständig. Die Parallelen in der Handlung sind ja ohnehin offensichtlich. Von Abenteuern im Dschungel erzählen diese beiden Produktionen nun deutlich erfolgreicher, als es den Expeditionsfilmen gelang. Genau das spiegelt *King Kong* in ganz besonderer Weise wider; bezeichnenderweise kommt der ursprünglich geplante Expeditionsfilm – der Film im Film im Film – auch nicht zustande.

*King Kong* thematisiert das Problem des Expeditionsfilms und zeigt eine Lösung an. Um bestehen zu können, setzten Expeditionsfilme vielfach auf Inszenierungen. Der Sandsturm in *Grass* ist zum Beispiel eine solche Nachstellung, ebenso wie die Elefantenstampede in *Chang*. Das Ziel ist eindeutig: »to create the greatest sensation possible« (ERB 1988: 86). Genau dieses Ziel hat auch die Figur Denham, deren Arbeit sozusagen die Bemühungen der Regisseure in *Grass* und *Chang* spiegelt. »Cooper/Schoedsack anticipated

the fictional career of Carl Denham, as they showed a predilection for blending the ›fact-based‹ nature drama with sensational thrills« (ERB 1988: 86). Denn Denham reicht es ja nicht, den Riesenaffen zu filmen. Schon an Bord macht er Probeaufnahmen mit Ann, die entsetzt blicken und laut schreien soll. Der Regisseur plant offenbar, die junge Frau mit Kong zu konfrontieren und auch ihr Entsetzen auf die Leinwand zu bringen.

Nun gilt der Riesenaffe innerhalb der Erzählung von *King Kong* ja als tatsächlich existierendes Lebewesen – er entspricht sozusagen den Komododrachen. Wie Denham sich verhält, kann daher als Indiz für eine bestimmte Haltung des Filmemachers zur Realität gelesen werden. Die Sorge, in die Realität einzugreifen, kann Denham und können auch seine Schöpfer Cooper und Schoedsack nicht haben, da sie unser heutiges Verständnis von Dokumentarfilm nicht teilen. Denn die Differenzierung der Gattungen wird zur Entstehungszeit von *King Kong* ja gerade erst diskutiert. Was genau ein Dokumentarfilm ist oder sein könnte, wird sozusagen zeitgleich ausgehandelt. So hat John Grierson den Begriff ›documentary‹ erst 1926 auf den Film bezogen und seine berühmte Definition geprägt: »creative treatment of actuality« (GRIERSON 1966: 147). In heutiger Terminologie ausgedrückt, hat Denham vor, mit seinen Inszenierungen in die Wirklichkeit einzugreifen; er beobachtet die Realität nicht nur, sondern provoziert dramatische Situationen durch den Einsatz einer Schauspielerin. Zusammengefasst will der Regisseur dokumentarisches Material und Spielszenen kombinieren; zudem lässt er Darsteller in das, was innerhalb des Films als Wirklichkeit gilt, eingreifen. Eine vergleichbare Mischung findet sich nun auch in *King Kongs Faust* – eine letzte Spiegelung.

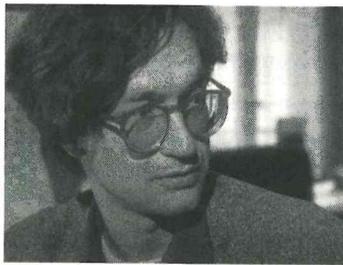
Wie diese Mischung funktioniert, lässt sich am Beispiel des dritten Films zeigen, den Stadler in seinem Werk im Bild zitiert (5). Als Matthies den Regisseur im Schneiderraum besucht, ist auf dem Bildschirm eine kurze Szene zu sehen: Ein Junge und ein älterer Mann schauen sich ein Fotoalbum an. Der ältere Mann wird von Harry Dean Stanton verkörpert; es handelt sich ganz offensichtlich um einen Ausschnitt aus *Paris, Texas*. Das Gespräch zwischen Vater und Sohn findet in der 63. Minute des fertigen Films statt, der am 26. April 1985 in die Kinos kam. Und zwar nicht (nur) in die Kinos aus der Welt, in der Matthies sich bewegt, sondern auch in die Kinos der Lebenswelt. *King Kongs Faust* bewegt sich zwischen diesen beiden Welten und spielt daher mit zwei Gattungen.



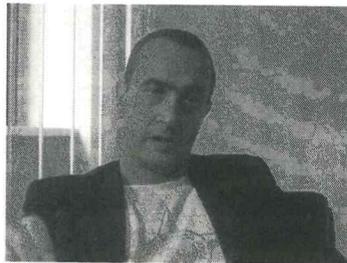
Verweisstruktur *King Kongs Faust* (Eigene Darstellung)

### Das Spiel

Im Abspann von *King Kongs Faust* wird hinter der Rolle ›Regisseur‹ der Name Wim Wenders angegeben; darunter ist Peter Przygodda als Darsteller der Figur ›Cutter‹ genannt. Nun kann jeder Filminteressierte erkennen, dass Wenders und Przygodda an *Paris, Texas* arbeiten, als Matthies sie mit seiner Frage nach Bodo Wawerka stört. Sie sind nicht nur in *King Kongs Faust*, sondern auch in der Lebenswelt die Macher dieses Films. Derartige Dopplungen durchziehen Heiner Stadler Inszenierung: Bernd Eichinger ist aufgeführt als ›Produzent‹ und Hermann Weigl als ›Drehbuchautor‹; gemeinsam hatten sie gerade an *Die unendliche Geschichte* (1984) gearbeitet; zumindest Eichinger war in dieser Zeit schon in weiten Kreisen Deutschlands bekannt. Er spielt also eine Figur, die mit ihrer lebensweltlichen Existenz korrespondiert.



Wim Wenders



Bernd Eichinger

Der Name Doris Dörrie wird im Abspann bei den Kritikern aufgelistet; in diesem Beruf hatte sie auch lange gearbeitet, bevor sie als Regisseurin mit *Männer* 1985 für Furore sorgte. Dörrie ist in *King Kongs Faust* durchaus schon als ›die Dörrie‹ zu erkennen. Der von Matthies erwähnte Kollege ›Längsfeld‹ wird von Wolfgang Längsfeld verkörpert; genauso selbstsicher wie sein *alter ego* hat dieser sich seinerzeit auf der Berlinale bewegt. Und den von Wenders ausdrücklich empfohlenen Helmut Färber stellt der Filmhistoriker gleichen Namens dar.

Nur am Rande und als Nachtrag zum vorangegangenen Abschnitt sei noch die Spiegelung erwähnt, dass fast all diese Darsteller als Studierende oder Lehrende mit der Hochschule für Fernsehen und Film in München verbunden waren, an der auch Heiner Stadler studiert hat; er war gemeinsam mit Bernd Eichinger im sogenannten C-Kurs, der 1971 aufgenommen wurde. Wenders begann sein Studium zwei Jahre früher im A-Kurs und



Doris Dörrie



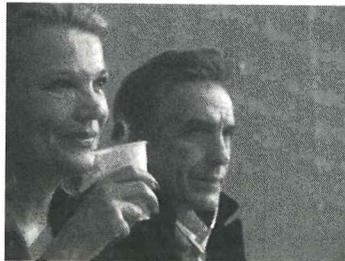
Helmut Färber

Dörrie wurde kurz nach ihnen allen in den G-Kurs aufgenommen, also 1975. Längsfeld, genannt Lă, war Professor an der HFF und Färber der allseits geschätzte Dozent für Filmgeschichte. Stadlers Biografie reicht hier in den Film hinein, was man mit Metz als ›Triplierung‹ bezeichnen könnte, als eine ›Konstruktion der dreifachen Auflösung‹ (METZ 1972: 294). Bei *Otto e mezzo* ist es die Schreibblockade der Figur Guido, mit der sich in der Realität sein Schöpfer Fellini auseinandersetzen musste; das ist neben dem Film im Film die dritte Ebene. Für *King Kongs Faust* ersinnt der Filmemacher Stadler eine Figur Matthies, die den Filmemacher Wawerka sucht und dabei filmaffine Figuren befragt, die wiederum mit dem Leben ihres Schöpfers Stadler verbunden sind.

Versucht man nun, den Auftritt all dieser ›doppelten‹ Figuren einzuordnen, dann ist zu erkennen, dass die Besetzung der gerade genannten Szenen zu einer Mischung von dokumentarischem und fiktionalem Erzählen führt, selbst wenn es sich durchgängig um Inszenierungen handelt. Dieses nur schwer zu greifende kombinatorische Prinzip ist kennzeichnend für den gesamten Film: Stadler legt es auf Mischungen und Kombinationen an. Derart komplexe Formationen sind typisch für die Nachmoderne, die Mitte der 1980er-Jahre mit dem postmodernen Film ihren Anfang fand. Kennzeichnend für die Postmoderne ist unter anderem die Mischung von verschiedenen Stilen, Genres und auch Gattungen; Hybride entstehen, auch im Dokumentarfilm. »In rejecting the assumption that reality exists beyond human perception and can be revealed (realists) or must be departed from (formalists), postmodern filmmakers presumed from the outset that documentary and fiction are cultural categories or kinds of discourse with different styling whose distinction does not stem from their approach to an elusive prerecorded reality. Hence, postmodern films inadvertently and seamlessly mix documentary and fiction« (BEN-SHAUL 2012: 88). Um der

speziell von Stadler angewandten Strategie auf die Spur zu kommen, bedarf es einer Trennung von dokumentarischen und fiktionalen Teilen, obschon der Film genau diese Trennung aufzulösen bestrebt ist.

Einige wenige Bilder aus *King Kongs Faust* können im engsten Sinne als »dokumentarisch« gelesen werden. So zeigt eine kurze Passage in Filmminute 3, wie John Cassavetes und Gena Rowlands bei einer Pressekonferenz auf der Berlinale fotografiert werden. Später, in Filmminute 20, ist zu sehen, wie Cassavetes einen Goldenen Bären aus den Händen von Liv Ullmann entgegennimmt. Diese Auszeichnung hat er auf den 34. Filmfestspielen für *Love Streams* (1984) von der damaligen Jury-Präsidentin Ullmann erhalten. Rowlands, die neben Cassavetes auf der Bühne steht, spielte in dem ausgezeichneten Film die Hauptrolle. Diese und andere Einstellungen wurden nicht für *King Kongs Faust* in Szene gesetzt, sondern auf der Berlinale ohne weitere Inszenierung oder Veränderung der bestehenden Situation aufgenommen. Wenn die profilmische Realität durch eine beobachtende Haltung als nur minimal verändert zu sein scheint, dann werden die Bilder als »dokumentarisch« verstanden – auch wenn sie hochgradig inszenierte Ereignisse zeigen.



Dokumentarische Aufnahmen ...



... von der Berlinale 1984

Der Großteil der Aufnahmen aus *King Kongs Faust* kann allerdings dem Spielfilm zugeordnet werden; die Markierungen der Fiktionalität sind zahlreich. So wurde zum Beispiel der Filmvorführer mit Werner Grassmann besetzt, der eines der ersten Programmkinos Deutschlands eröffnet hat, das *Abaton*.<sup>4</sup> Grassmann spielt aber nicht »Grassmann«, was ja durchaus möglich gewesen wäre, sondern »Ackerwa«. Damit wird betont, dass es sich um eine Figur handelt. Auch wird Matthies von einem professionellen Schauspieler

<sup>4</sup> <http://www.werner-grassmann.de/> [1.9.2015].

dargestellt, was auch an der ausgebildeten Stimme zu erkennen ist. Zudem erklärt die Figur im Off, was ihr vor einem Jahr widerfahren ist. Einen Rückblick mit einem *voice over* zu kombinieren, auch das markiert eindeutig den Anfang eines Spielfilms: Der Protagonist steht morgens auf, schaut in den Spiegel und beklagt sein Schicksal. Die Auflösung fast aller Szenen weist diese ebenfalls als inszeniert aus; in nahezu keiner Einstellung gibt die Kamera vor, beobachtend zu verfahren. Der Film zeigt auch keine (gestellten) Interviews, sondern setzt Matthies in Szene bei seinen vom Drehbuch diktierten Befragungen, aufgenommen in Schuss und Gegenschuss.



Schuss



Gegenschuss

Im Vorspann werden zudem drei Drehbuchautoren genannt (Heiner Stadler, Ulrich Enzensberger, Lili Targownik), sowie Kostüm und Ausstattung (Monika Grube, Claus Jürgen Pfeiffer) aufgeführt. *King Kongs Faust* täuscht nicht vor, eine Reportage zu sein, was ja durchaus möglich gewesen wäre. Es handelt sich nicht um eine Mockumentary, also um einen Film mit fiktionalem Inhalt, der in dokumentarischer Form präsentiert wird.

Die Differenz zu dieser Form wird deutlich, wenn man *King Kongs Faust* mit einem Artikel vergleicht, auf den gleich zu Beginn mit einer Texttafel verwiesen wird. Noch vor der Einblendung des Titels von *King Kongs Faust* heißt es: »Diese Geschichte entstand unter Verwendung von Motiven aus einem Artikel von Dr. Rolf Giesen, erschienen im tip-Magazin, Berlin«. Der Journalist und Sachbuchautor Giesen ist ein ausgewiesener Spezialist für Fantasy und Horrorfilme, weshalb er in den 1980er-Jahren den Spitznamen »Dr. Horror« erhielt.<sup>5</sup> Auch deshalb könnte man vermuten, dass die von Stadler eingeblendete Quellenangabe seine Erfindung ist, dem arabi-

<sup>5</sup> <http://www.ghostofthemovie.de/tag/dr-horror/> [1.9.2015].

schen Sprichwort vergleichbar, das *King Kong* vorangestellt wurde: »And the prophet said: »And so the beast looked upon the face of beauty. And it stayed its hand from killing. And from that day it was as one dead.« Der Text, der das Schicksal von Kong zu antizipieren scheint, wurde von den Drehbuchautoren selbst verfasst, um eine ganz bestimmte Stimmung zu erzeugen. Stadler und sein Team hingegen haben sich den Artikel von Dr. Rolf Giesen nicht als Quelle ausgedacht; sie haben ihn vielmehr gelesen. Der Text wurde in der Zeitschrift *tip* veröffentlicht, einem Berliner Stadtmagazin, im Heft 7 des Jahrgangs 1982. Als Autor ist ein gewisser R. G. Müller-Neufeldt angegeben, eines der Pseudonyme von Rolf Giesen, und der Titel lautete *Ein deutsches Filmgenie* (MÜLLER-NEUFELDT 1982: 28).

Auf einer eng bedruckten Seite wird in diesem Text die Lebensgeschichte eines gewissen Bodo Wawerka erzählt, der 1882 in Schwäbisch Gmünd geboren wurde. Ein Foto zeigt den Filmpionier: »Morphium und Giftpfel« lautet die Bildunterschrift. Aufgeführt wird in dem chronologisch aufgebauten Artikel Wawerkas Beteiligung an Produktionen wie *Der Student von Prag*, *Das Cabinet des Dr. Caligari* oder *Nosferatu*. Müller-Neufeldt notiert, es gäbe »Stimmen, unter ihnen Edgar G. Ulmer, die meinen, Bodo habe für den zeitweilig erkrankten Max Schreck in einigen unvergesslichen Szenen von Murnaus *Nosferatu*-Film den Vampir gedoubelt« (MÜLLER-NEUFELDT 1982: 28). Unter Wawerkas Regie entstand das nur einmal aufgeführte Werk *Über den Dächern einer Großstadt*, von dem nur wenige Einstellungen erhalten sind. Zudem bewährte sich Wawerka als Erfinder, der nur deshalb nicht bekannt wurde, da Eugen Schüftan ihn um diese Ehre betrogen hat. Frustriert ging der Verkannte nach Hollywood, wo er ein Drehbuch zu verkaufen versuchte, vergebens. Zahlreiche Story-Elemente sind aber später in *King Kong* wiederverwendet worden, so weiß es der Artikel. Abhängig von Morphium ist Wawerka dennoch an einen Auftrag gekommen, den sein Lebensgefährte, der Schriftsteller Upton Sinclair, ihm verschafft hat. Wawerka wurde Anfang der 1930er-Jahre dritter Kameramann und Regieassistent bei Eisensteins *Que Viva Mexico!*, der allerdings Fragment blieb. In Mexiko hat er dann Propagandafilme für die Regierung gedreht. Wawerka arbeitete schließlich im Dschungel an einer Dokumentation, wurde aber von einem Giftpfel der Papete-Indianer getroffen und verstarb 1941. »Etwas später soll Orson Welles einige Meter belichteten Zelluloids aus dem verloren geglaubten Dschungelfilm in einem Papete-Dorf gefunden und es in seinem nie gezeigten Meisterwerk *It's All True* verwendet haben« (MÜLLER-NEUFELDT 1982: 28).

Dass diese Lebensgeschichte eine Erfindung sein muss, wird nicht erst mit dem doppeldeutigen Hinweis auf *It's All True* deutlich, auch wenn Orson Welles tatsächlich ein ebenso ausuferndes wie sagenumwobenes Fragment dieses Titels hinterlassen hat. Zwar bindet Giesen die Geschichte Wawerkas an bekannte Filmtitel und Namen an, mit überprüfbaren Datierungen und daher in plausibler Chronologie; so hat Upton Sinclair zum Beispiel den Film *Que Viva Mexico!* tatsächlich produziert und Orson Welles hat auch wirklich ab 1941 an *It's All True* gearbeitet (GEDULD et al. 1970). In der Fülle dieser Verweise auf die Realität besteht aber gerade der Witz des Artikels. Wie Zelig aus dem gleichnamigen Mockumentary von Woody Allen (1986) trifft Wawerka auf zu viele Berühmtheiten, als dass die Geschichte hätte wahr sein können. Die Übertreibung fällt schon nach wenigen Absätzen auf. Als Fälschung kann man den Artikel daher nicht bezeichnen, da er gar nicht darauf abzielt, glaubwürdig zu sein.

Giesen alias Müller-Neufeldt ist also nicht Gerd Heidemann. Dieser Journalist wird bezeichnenderweise auch im Film *King Kongs Faust* kurz erwähnt. Heidemann hat nicht nur dem *Stern* 1983 die gefälschten Hitler-Tagebücher vermittelt; er hat seit 1963 mehrere Texte über B. Traven geschrieben, deren Wahrheitsgehalt zumindest als umstritten gelten muss (HEIDEMANN 1977). Die Identität Travens hat er nie offenlegen können und dass er Fälschungen verfasst hat, ist sicher. Er schrieb sogar Leserbriefe zu seinem eigenen Artikel unter falschem Namen, um die erfundene Geschichte abzusichern (SCHNAPPAUF 2008). Heidemann hat Aussagen erfunden, die die Witwe von Traven ihm gegenüber gemacht haben soll – die ja auch von Matthies interviewt wird, um ganz am Rande noch eine weitere Spiegelung zu erwähnen. Im Off spricht Matthies an genau dieser Stelle des Films von Heidemann und nennt ihn bezeichnenderweise »Kollege«.

Giesen alias Müller-Neufeldt betätigt sich nicht wie der lebensweltliche Gerd Heidemann, noch wie der fiktionale Klaus Uwe Matthies, der Wawerka erfindet und seine Recherche als wahr ausgibt. Matthies ist zu diesem Zeitpunkt tatsächlich ein »Kollege« von Heidemann. Müller-Neufeldt betrügt seine Leser nicht, sondern unterhält sie. Denn der Blick auf das Cover der Zeitschrift bestätigt, was jeder Leser vermuten muss: Es handelt sich um die in der ersten Aprilwoche erscheinende Ausgabe des *tip*. Das erschließt, warum im ersten Satz des Textes als Geburtstag von Wawerka der 1. April angegeben ist. Noch deutlicher lässt sich ein Aprilscherz kaum ausweisen.

Zu Spaßes aufgelegt war der Autor des Artikels allerdings nur bedingt, als der *Spiegel* am 3.6.1985 die Handlung des Films *King Kongs Faust* in ei-

ner Rezension zusammenfasste; Stadler habe Wawerka »in einem Berliner Szene-Blatt« vorgestellt, heißt es, und nun zum Protagonisten seines Films gemacht.<sup>6</sup> Rolf Giesen schreibt einen Leserbrief, in dem er die Darstellung korrigiert: »Offensichtlich hielt Heiner Stadler, als er sich der Idee für seinen Film bediente, auch den Namen Müller-Neufeldt für eine Fiktion, doch der war nur ein Pseudonym für Rolf Giesen, der von dem Film King Kongs Faust ebenso überrascht wurde wie das Publikum. Denn wegen der Rechte an dem Artikel hat Heiner Stadler nicht nachgesucht.«<sup>7</sup> Zwar hat Stadler, wie er selber erklärt, beim *tip* mehrfach nachgefragt, wer sich hinter dem Namen R. G. Müller-Neufeldt verbirgt, aber nie eine zufriedenstellende Antwort bekommen; die Zeitschrift habe darauf bestanden, das Pseudonym nicht zu lüften.<sup>8</sup> Statt das Pseudonym im Abspann aufzuführen (»nach Motiven einer Geschichte von...«) oder den Namen des Protagonisten und seine Geschichte zu ändern, hat Stadler sich entschlossen, den Scherz aus dem Magazin einfach ohne Verweis auf den Ursprungstext in seinem Film fortzuführen. So erklärt sich auch die nachträglich hinzugefügte Texttafel zu Beginn.

Diese Texttafel, die eigentlich einen Anspruch auf Realismus markieren könnte, zumal sie als Autor einen Mann mit Dokortitel ausweist, bezieht sich also auf einen Aprilscherz, also auf eine nur vorgeblich wahre Begebenheit. Die Tafel weist zudem das Wort »Geschichte« auf. Stadler schreibt auch nicht, dass der Film »unter der Verwendung der Recherchen aus einem Artikel von Dr. Rolf Giesen« entstanden sei. Somit deutet also schon das erste Bild des Films auf seine Fiktionalität hin. Erzählt wird im Verlauf der Handlung ja auch ausdrücklich, dass Wawerka eine Erfindung von Ackerwa und Matthies ist. *King Kongs Faust* behauptet ausdrücklich nicht, dass es den Erbauer der Faust in der Lebenswelt gibt.

Innerhalb der Fiktion schaffen Ackerwa und Matthies nun auch keine »mockumentarische« Form, die durchschaubar wäre. Sie geben keine Hinweise auf ihre Fälschung und wollen auf keinen Fall, dass diese aufgedeckt wird. Im Unterschied zu ihnen wollte Giesen nicht betrügen; er hat vielmehr mit seinem Aprilscherz eine Art (schriftliche) Mockumentary vorgelegt. Sein Artikel war zwar die Inspiration für Heiner Stadler; die Form hat er aber nicht von Giesen übernommen. Er hat vielmehr einen Spiel-

film gedreht, der mit dokumentarischen Elementen durchsetzt ist – ein Spiel mit der Gattung.



Matthies schmunzelt



Ackerwa trinkt einen Cognac

Der Zuschauer muss Heiner Stadlers Spiel erkennen und sich darauf einlassen; ansonsten bleibt ihm nur die Möglichkeit, den *viewing contract* zu kündigen. Denn das Spiel von *King Kongs Faust* geht über die Mischung der Gattungen hinaus. Verkennt der Zuschauer die spielerische Gesamtlage, dann wird er die Glaubwürdigkeit der Handlung in Zweifel ziehen müssen. Dass ein Journalist seine interkontinentale Recherche auf die Aussage eines trinkfreudigen Freundes begründet, der sich an eine Begebenheit aus den 1920er-Jahren zu erinnern behauptet, ist wenig plausibel. Auch wenn Ackerwa nicht mehr der Jüngste ist, so muss die 1985 ausgesagte Behauptung, dass er vor 60 Jahren bei der Ufa in die Lehre gegangen sei, einen gewissen Zweifel aufkommen lassen. Wenig glaubwürdig ist auch, dass nur Ackerwa sich an Wawerka erinnern kann, der Name aber in keinem Verzeichnis und keinem Buch auftaucht. Schließlich wirkt auch die Recherche von Matthies wenig planvoll. Die Fachliteratur zur Produktion von *King Kong*, die es schon in den 1970er-Jahren gab und auf die Helmut Färber sogar verweist, konsultiert er nicht (vgl. GOLDNER/TURNER 1975; GOTTESMAN/GEDULD 1976). Den Regisseur besucht er zum Beispiel nur, weil der gerade in den USA gedreht hat: »Ich bin auf Sie gekommen, weil Sie sich in Amerika auskennen.« Matthies lässt sich von Zufällen leiten; dass ein Journalist so wie er vorgeht, ist kaum vorstellbar. Und dass der dürftig abgesicherte Schwindel, den Matthies vorlegt, nicht auffliegt, kann nur glauben, wer den Spaß an der Idee des Betrugs mit dem Filmemacher Stadler teilt.

Ein Zuschauer, der sich auf das Spielangebot einlässt, dass der Spielfilm ihm macht, wird an all diesen Punkten keinen Anstoß nehmen. Der Film bietet eine spielerische Lesart an: *King Kongs Faust* behauptet nicht,

6 »Gesucht wird Bodo Wawerka«, in: *Der Spiegel*, 03.06.1985, S. 170.

7 *Der Spiegel*, 01.07.1985, S. 9.

8 Telefonische Auskunft vom 8.8.2015.

dass Matthies in der (angeblichen) Sammlung neben der Hand von King Kong steht, wie sie tatsächlich 1931 verwendet wurde. Es ist vielmehr ein schmunzelndes Abkommen, das hier mit dem Zuschauer getroffen wird: Wie wäre es, wenn das wahr wäre?

Mit einem Schmunzeln endet der Film dann auch passenderweise. Matthies grinst kopfschüttelnd in die Kamera und das letzte Wort hat Ackerwa, der einen Cognac kippt: »Nichts als Gerüchte!« Und genau das macht den Spaß an *King Kongs Faust* aus: »Nichts als Gerüchte!«

#### Literaturverzeichnis

- BELLOUR, RAYMOND: *The Analysis of Film*. Bloomington; Indianapolis [Indiana University Press] 1986
- BEN-SHAUL, NITZAN S.: *Cinema of Choice: Optional Thinking and Narrative Movies*. New York [Berghahn Books] 2012
- BORDWELL, DAVID: *Narration in the Fiction Film*. London; New York [University of Wisconsin Press] 1985
- BORDWELL, DAVID; STAIGER, JANET; THOMPSON, KRISTIN: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. New York [Routledge & Kegan Paul] 1985
- BURDEN, W. DOUGLAS: *Dragon Lizards of Komodo: An Expedition to the Lost World of the Dutch East Indies*. New York [G. P. Putnam and Sons] 1927
- DÄLLENBACH, LUCIEN: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abîme*. Paris [Seuil] 1977
- ELSAESSER, THOMAS: Augenweide am Auge des Maelstroms? Francis Ford Coppola inszeniert ›Bram Stoker's Dracula‹ als den ewig jungen Mythos Hollywood. In: ROST, ANDREAS; MIKE SANDBOTHE (Hrsg.): *Die Filmgespenster der Postmoderne*. Frankfurt/M. [Verlag der Autoren] 1998, S. 63-105
- ERB, CYNTHIA: *Tracking King Kong: A Hollywood Icon in World Culture*. Detroit [Wayne State University Press] 1998
- FIELD, SYD: *Das Handbuch zum Drehbuch: Übungen und Anleitungen zu einem guten Drehbuch*. Frankfurt/M. [Zweitausendeins] 1991
- GEDULD, HARRY M.; RONALD GOTTESMAN; SERGEI EISENSTEIN; UPTON SINCLAIR: *Sergei Eisenstein and Upton Sinclair: the making & unmaking of Que viva Mexico!*. Bloomington [Indiana University Press] 1970
- GIDE, ANDRÉ: Tagebuch 1889-1902. In: ders: *Gesammelte Werke 1: Autobiographisches, 1. Band*. Stuttgart [Deutsche Verlagsanstalt] 1989 S. 387-532
- GOLDNER, ORVILLE; GEORGE E. TURNER: *The Making of King Kong: The Story Behind a Film Classic*. South Brunswick [A.S. Barnes] 1975
- GOTTESMAN, RONALD; HARRY M. GEDULD: *The Girl in the Hairy Paw: King Kong As Myth, Movie, and Monster*. New York [Avon Books] 1976
- GRIERSON, JOHN: The First Principles of Documentary. In: FORSYTHE HARDY (Hrsg.): *Grierson on Documentary*. London [Faber & Faber] 1966
- HABER, KAREN: *Kong Unbound: The Cultural Impact, Pop Mythos and Scientific Plausibility of a Cinematic Legend*. New York [Pocket Books] 2005
- HEIDEMANN, GERD: *Postlagernd Tampico: Die abenteuerliche Suche nach B. Traven*. München [Blanvalet] 1977
- KRÜTZEN, MICHAELA: *Dramaturgie des Films: Wie Hollywood erzählt*. Frankfurt/M. [Fischer-Taschenbuch-Verlag] 2004
- MALTBY, RICHARD: *Harmless Entertainment. Hollywood and the Ideology of Consensus*. Metuchen [Scarecrow Press] 1983
- MCGILLIGAN, PAT: *Backstory: Interviews with Screen Writers of Hollywood's Golden Age*. Berkeley; Los Angeles; London [University of California Press] 1986
- METZ, CHRISTIAN: *Semiologie des Films*. München [Wilhelm Fink] 1972
- MITMAN, GREGG: *Reel Nature: America's Romance with Wildlife on Film*. Seattle [University of Washington Press] 2009
- MORTON, RAY: *King Kong. The History of a Movie Icon from Fay Wray to Peter Jackson*. New York, NY, u. a. [Applause Theatre & Cinema Books u. a.] 2005
- MÜLLER-NEUFELDT, R.: Ein deutsches Filmgenie. In: *tip*, Heft 7, 1982, S. 28
- RONY, FATIMAH TOBING: King Kong and the Monster in Ethnographic Cinema In: GELDER, KEN (Hrsg.): *The Horror Reader*. London; New York [Routledge] 2005, S. 242-250
- SCHNAPPAUF, ULRICH: Wir wollten, dass es echt ist. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24.04.2008, Nr. 96, S. 40
- SHAKESPEARE, WILLIAM: Hamlet: Prinz von Dänemark. In: ders.: *Sämtliche Werke in vier Bänden*. Band II: *Sämtliche Dramen: Tragödien*. München [Winkler] 1970, S. 589-701
- WILSON, RONALD: Grass. In: AITKEN, IAN (Hrsg.): *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*. New York, NY [Routledge] 2013, S. 318-320