

Filmuniversität Babelsberg *KONRAD WOLF*  
Studiengang Filmregie BA

**DIE WECHSELWIRKUNG VON  
RAUM UND GENRE ANHAND  
VON LEOS CARAX' *HOLY MOTORS***

**Bachelor-Thesis  
2019**

Jan-Peter Horstmann  
Matrikelnummer: 10179

Frankfurter Tor 5, 10243 Berlin

+49 151 5734 60 30  
jan-peter.horstmann@filmuniversitaet.de

Betreuer\*in: Prof. Angelina Maccarone

## **Abstract**

Gibt es einen Zusammenhang und eine Wechselwirkung zwischen den Kategorien Filmischer Raum und Genre? Diese Frage wird anhand von zwei Szenen aus Leos Carax' *HOLY MOTORS* untersucht. Hierbei handelt es sich um Szenen, die die Filmgenres Gangsterfilm und Musical zitieren und dabei Einblicke in spezifische Charakteristika der jeweiligen Stilrichtung geben.

# Inhaltsverzeichnis

Einführung	4
Informationen und Inhaltsangabe HOLY MOTORS	6
Definition Filmischer Raum	9
Definition Genre	12
Der Gangsterfilm	14
Das Musical	15
Untersuchung der These anhand von zwei ausgewählten Szenen	19
Im Labyrinth: Alex und Théo	19
Who were we? Oscar und Jean	24
Fazit	31
Literatur- und Medienverzeichnis	32
Anhang	34
Abschließende Erklärung	54

# Einführung

Als ich Leos Carax' *HOLY MOTORS* vor sieben Jahren zum ersten Mal im Kino sehen durfte, war der Film für mich so etwas wie ein Erweckungsmoment und ein Befreiungsschlag. Meine vorgefertigte Meinung, wie Kino, Film, Theater, Musik und andere Aspekte der Kunst zu funktionieren hatten, wurde auf den Kopf gestellt bzw. in einer wilden Fahrt durch Paris herausgefordert. Für mich ist dieser Film ein wunderbares Beispiel dafür, wie verschiedene Aspekte eines Mediums und Perspektiven miteinander reagieren, wenn man sie wie in einem großen Teilchenbeschleuniger aufeinander prallen lässt.

Kino kann für mich als Medium nur einen Wert haben, wenn es zulässt, dass die Konventionen des Erzählens konstant auf den Kopf gestellt werden und dabei immer versucht wird, das Erzählen von Geschichten zu überdenken und zu erneuern. Genau aus diesem Grund ist *HOLY MOTORS* auch ein Beispiel für den Diskurs im europäischen Kino, das wesentlich vom Austausch zwischen Filmemacher\*innen<sup>1</sup> verschiedener Herkünfte, Hintergründe, Themenwelten und Ästhetiken lebt.

In dieser Arbeit möchte ich mich mit einem bestimmten Aspekt der Erzählung beschäftigen, der an meine eigenen praktischen und theoretischen Untersuchungen sowohl in meinem Studium der Filmregie an der Filmuniversität Babelsberg *KONRAD WOLF* als auch an mein Theaterregie-Studium an der Zürcher Hochschule der Künste (2011-2015) anschließt. Zentral geht es mir darum zu untersuchen, wie sich die Kategorien *Raum* und *Genre* bedingen und was aus der Wechselwirkung dieser beiden Begriffe im Film entsteht. Meine These lautet hier: Das Genre beeinflusst, wie der Raum funktioniert und im Gegensatz dazu macht der Raum Vorgaben, welches Genre in ihm funktionieren kann.

Ich möchte untersuchen, ob es diesen Zusammenhang, diese Wechselwirkung gibt und was uns dies über das Erzählen von Geschichten im Film sagen kann. Da *HOLY MOTORS* so stark mit verschiedenen Ästhetiken, Genres und Geschichten arbeitet, bietet der Film eine Möglichkeit, diese Versuchsanordnung zu überprüfen.

Zu Beginn gebe ich anhand von produktionsellen Informationen und einer Inhaltsangabe eine kurze Übersicht über die Handlung von *HOLY MOTORS*. Im nächsten Kapitel definiere ich sowohl den Begriff des Raumes, hier geht es konkret um den filmischen Raum, als auch den Begriff des Genres. Da ich mich in dieser Arbeit mit zwei konkreten Genres beschäftige, folgt auf die Definition des Begriffs noch die Definition des Gangsterfilms sowie des Musicals. Im zentralen Kapitel untersuche ich meine These anhand der Szenen *Alex und Théo* und *Oscar und Jean*. Jedes Unterkapitel wird hier von einer ausführlichen Beschreibung der jeweiligen Szene eröffnet,

---

<sup>1</sup> Die Benutzung des Gendersternchens erfolgt aus einem queerfeministischen Verständnis der Repräsentation des Geschlechts. Der Stern weist durch die sichtbar gemachte Leerstelle zwischen maskuliner und femininer Form auf die Unvollständigkeit der Repräsentation durch den Dualismus männlich/weiblich hin.

auf welche dann eine Betrachtung unter den Aspekten des Raumes und den Eigenheiten des Genres folgt. Im *Fazit* versuche ich eine Antwort auf meine These zu finden und formuliere einen Wunsch an die praktische Arbeit mit und im Film. Ein ausführlicher Anhang soll vor allem einen visuellen Eindruck von der Kraft von Carax' Film vermitteln und die in den Kapiteln erwähnten Szenen besser verständlich machen.

Der Umfang dieser Arbeit ermöglicht leider kein abschließendes Durchdringen aller Aspekte der Definitionen und Beschreibungen, doch hoffe ich, dass die Lektüre einige Perspektiven aufbringt, die zum Nachdenken und Vertiefen dieser einladen.

# Informationen und Inhaltsangabe *HOLY MOTORS*

»There is something very mad about this film, consumed with a ferociously eccentric need to let no windmill go untilted-at. When so many film-makers are content with what Peter Greenaway identified as pre-cinematic products – films that look like staid adaptations of novels or plays, whether they are or not – Carax really wants to use the freedom and evolved fluidity of the cinema. When I first saw this, I wrote that it had an inspired touch of dishevelment and derangement. It makes most other films look very buttoned-up.«<sup>2</sup>

Frankreich, Deutschland: Wild Bunch, Arte Cinema, Pierre Grise Productions, WDR-Arte, Théo Films, Pandora Film

Produziert von: Rémi Burah, Martine Marignac, Albert Prévost, Maurice Tinchant

Premiere: 23. Mai 2012 (Cannes Film Festival), 2. Juli 2012 (Internationales Filmfestival München)

Dauer: 115 Minuten

Drehbuch und Regie: Leos Carax

Kamera: Yves Cape, Caroline Champetier

Montage: Nelly Quettier

Ton: Erwan Kerzanet, Katia Boutin, Josefina Rodriguez, Emmanuel Croset

Ausstattung: Florian Sanson

Art Direction: Emmanuelle Cuillery

Kostüm: Anaïs Romand

Maske: Jean-Christophe Spadaccini, Denis Gastou<sup>3</sup>

In einem Zimmer erwacht ein Mann (Leos Carax, der Regisseur des Films) und wandert im Raum umher (Abb. 1). Das Schreien von Möwen erklingt aus dem Nichts. Durch eine Geheimtür in einer der Wände bahnt sich der Mann einen Weg in ein dahinter liegendes Kino. In diesem folgt ein gesichtsloses und wie Puppen wirkendes Publikum einem Film. Ein Hund läuft durch die Reihen des Saales. Im nächsten Bild verlässt ein Geschäftsmann (Denis Lavant) eine Villa (Abb. 2) und wird von Securities zu einer weißen Stretchlimousine geführt, an der er von seiner Fahrerin Céline (Edith Scob) begrüßt wird. Im Auto erhält er eine Akte, die ihn über den nächsten Termin informiert.

Während das Auto nach Paris reinfährt, beginnt Oscar sich auf dem Rücksitz der Limousine zu verkleiden (Abb. 3). Oscar steigt als Bettlerin verkleidet aus und geht langsam und beschwerlich

---

<sup>2</sup> Bradshaw 2012

<sup>3</sup> vgl. IMDb 2012

zwischen den Menschen umher, die über die Brücke laufen, dabei wird Oscar weiterhin von den Securities geflankt (Abb. 4).

Wieder im Auto erhält Oscar sein zweites Dossier. Oscar verlässt in einer fabrikähnlichen Anlage das Auto und ist in einen Motion-Tracking-Suit gekleidet, mit welchem er kurze Zeit später in einem Studio verschiedene Tänze und Bewegungen ausführt, die dann am Computer zu einem erotisch-vulgären Liebestanz mit einem weiblichen Alien umgewandelt werden (Abb. 5).

Im Auto erhält Oscar seine dritte Akte und verwandelt sich in den grünen Kobold „Monsieur Merde“. An einer Straße steigt Oscar aus und hebt einen Gullydeckel an (Abb. 6 und 7). Die monströse Kreatur läuft durch die Unterwelt und steigt auf dem Friedhof Père Lachaise wieder an die Oberfläche. Der Kobold frisst Blumen von den Gräbern und läuft wie ein Ungeheuer durch die Menschenmengen und greift dabei einen blinden Mann an. Auf dem Friedhof findet gerade ein Fotoshooting statt, das von Oscar bzw. dem Kobold gestört wird. Er entführt das Model Kay M (Eva Mendes) und trägt es in eine Katakombe, die er wie eine kleine Wohnung eingerichtet hat. Dort benutzt Oscar die Kleidung des Models, um daraus einen Vollscheier zu basteln, den er wiederum der Frau anzieht. Nachdem das Model für den Kobold wie auf einem Laufsteg gelaufen ist, singt die Frau dem Kobold ein Schlaflied (Abb. 8).

In der Limousine bekommt Oscar sein nächstes Dossier, er verkleidet sich und steigt aus der Limousine und in einen kleinen roten Peugeot 205 wieder ein. Mit diesem fährt er zu einem Wohnhaus und holt dort seine Tochter von einer Party ab. Entgegen ihrer eigenen Aussagen stellt sich heraus, dass seine Tochter Angèle (Jeanne Disson) eine furchtbare Zeit hatte, da sie sich aufgrund ihres Äußeren als nicht attraktiv empfindet und sich während der Feier auf dem Klo eingeschlossen hatte. Oscar ist wütend über die Lüge des Mädchens und bestraft sie mit der Aussage, sie müsse damit leben sie selbst zu sein (Abb. 9). Er lässt sie vor einem weiteren Wohnhaus aussteigen und fährt dann weiter zu Céline, die bereits mit der Limousine auf ihn wartet.

Es folgt eine kurze Pause, der Entracte: Oscar spielt auf einem Akkordeon mit einer Gruppe anderer Musiker\*innen in einer Kathedrale. Das Lied wird in einer langen Einstellung ohne Schnitt gezeigt

Der fünfte Auftrag wird in aller Ausführlichkeit im Kapitel *Alex und Théo* beschrieben.

Nach der fünften Geschichte wird Oscar von einem Mann (Michel Piccoli) im Auto überrascht, der sich als so etwas wie sein Vorgesetzter herausstellt. Er erklärt Oscar, dass man mit seiner Arbeit nicht mehr so zufrieden sei. Der Mann fragt, was Oscar antreibe und dieser antwortet darauf, es sei die Liebe zur Schönheit. Dann erhält Oscar seine sechste Akte. Er präpariert sich.

Während die Limousine über die Champs-Élysées fährt, erkennt Oscar aus dem Auto heraus jemanden auf dem Gehweg und lässt das Auto sofort stoppen. Er rennt aus dem Auto und findet die entsprechende Person, einen Banker, (ebenfalls von Lavant gespielt) vor einem Café sitzen. Oscar schießt dem Mann in den Kopf und wird dann von den Sicherheitsleuten des Bankers überwältigt und ebenfalls erschossen (Abb. 23). Céline eilt herbei und bittet Oscar, der noch lebt, mitzukommen, da er sonst zu spät zum nächsten Termin kommt.

Der nächste Einsatz führt Oscar zu einem Hotel, vor dem er von einem Pagen als Monsieur Vaugau begrüßt wird. Er betritt eine Suite und legt sich in das Bett, wo sich bereits ein Hund befindet. Eine junge Frau (Elise Lhomeau) betritt den Raum und trauert am Bett um den angeblich sterbenden alten Mann, den sie als ihren Großonkel anspricht (Abb. 24). Nachdem Oscar „stirbt“ steht er wieder auf und bedankt sich bei der jungen Frau. Die beiden unterhalten sich kurz, so wie zwei Schauspieler\*innen nach der Vorstellung.

Die nächste Szene beschreibt eine Begegnung zwischen Oscar und Eva Grace (Kylie Minogue), welche in aller Ausführlichkeit im Kapitel *Oscar und Jean* behandelt wird.

In der Limousine erfährt Oscar, dass er nun zum Ort seines letzten Einsatzes gebracht wird, welcher gleichzeitig auch seine Unterkunft für die Nacht ist. Céline fährt ihn zu einer Wohnsiedlung mit vielen identisch quadratischen Wohnhäusern. Vor einem der Häuser entlässt Céline Oscar in den Abend, gibt ihm vorher allerdings noch den Schlüssel für das Haus und seine Bezahlung für den Tag. Während Céline fährt, können wir sehen, wie Oscar das Haus betritt, die Bewohner\*innen begrüßt und dann von einem Schimpansen empfangen wird. Er begrüßt das Tier wie eine\*n Partner\*in und geht dann in die zweite Etage. Dort gucken Oscar und der größere Schimpanse mit einem kleinen Schimpansen aus dem Fenster in die Nacht (Abb. 36).

Céline fährt nun das Auto zu einer großen Lagerhalle mit der Neonschrift *HOLY MOTORS* (Abb. 37). Vor der Halle stehen viele weitere Limousinen, die gerade in die Halle fahren wollen. Sie zieht eine Maske auf (Abb. 38), parkt das Auto und verlässt dann die Lagerhalle. Nachdem das Licht in der Halle erlischt, fangen die Autos an miteinander zu sprechen, dabei blinken jeweils ihre Autolichter (Abb. 39). Einige der Autos erinnern die anderen sprechenden Autos daran, dass sie jetzt schlafen möchten.

Mit einem „Amen!“ gehen alle schlafen.

# Definition Filmischer Raum

An dieser Stelle soll der Versuch unternommen werden, den Begriff *Raum* im Kontext des Mediums Film zu definieren. *Raum* findet sich als Kategorie sowohl in der Kunst als auch in der Mathematik, der Philosophie und der Physik.

Wer das Lexikon aufschlägt und nach *Raum* sucht, stößt unter anderem auf eine Definitionen, wie die folgende:

»(...) grundlegender Begriff der Physik, mit der man v.a. die Ausdehnung, gegenseitige Anordnung und Wechselwirkung von Körpern und Feldern erfasst; (...)«<sup>4</sup>

Da es sich bei der Frage, was Raum ist um ein wahrlich weites Feld handelt, soll in diesem Kapitel der Begriff des *Filmischen Raums* besprochen werden. Der Filmische Raum definiert sich laut dem Filmwissenschaftler Vinzenz Hedinger aus drei Dimensionen, die dieser wie folgt beschreibt:

- » - den Architekturraum, das heißt den gebauten Raum des Sets oder Drehorts, der profilmisch, also vor der Kamera und bevor die Kamera läuft, vorhanden ist;
- den Bildraum, also das, was im Bild, wie es auf der Leinwand oder auf dem Bildschirm erscheint vom Architekturraum zu sehen ist (wobei hier zu ergänzen ist, dass der Bildraum zumindest im Tonfilm immer auch ein Klangraum ist und das umfasst, was sich über diegetische Stimmen und Geräusche an Raum erschließt),
- und schließlich den Filmraum, das heißt den Raum der Diegese oder der vorgestellten Welt, den die Zuschauer ausgehend von dem, was der Film ihnen liefert, in der Vorstellung zusammensetzen.«<sup>5</sup>

Es wird also deutlich, dass der Filmische Raum<sup>6</sup> nicht nur eine physische Kategorie, sondern vor allem auch ein Element der individuellen Phantasie der Zuschauer\*innen ist: Er besteht sowohl aus der architektonischen Komponente, also dem Ort, an dem ein Film gedreht wurde, dem Bildraum, den wir als Publikum betrachten, als auch der imaginierten Welt, die wir beim Betrachten eines Filmes in unserer Vorstellung zusammenbauen, also dem Filmraum. Dazu möchte ich den Regisseur und Filmrestaurateur Martin Koerber ins Feld führen:

---

<sup>4</sup> Brockhaus 1998, 313

<sup>5</sup> Hediger 2014, 61

<sup>6</sup> Hediger führt zur Virtualität des filmischen Raums noch folgenden Gedanken aus: Zu diesem gehöre »ferner, dass er im Unterschied etwa zur Architektur im gebauten Raum nur in der Zeit existiert, oder „jenseits des Raums“ (...)«

»Die filmische Raumvorstellung wird (...) aus sehr unterschiedlichen Quellen gespeist und umfaßt darüber hinaus die Erschließung von Räumen, die im Bild nur angezeigt oder impliziert sind.«<sup>7</sup>

Vinzenz Hediger stellt die Frage auf, was wir mit diesen virtuellen Räumen im Film machen. Seine Antwort: »Wir konstruieren ihn, wir bauen ihn in unserer Vorstellung.«<sup>8</sup> Diese Räume werden im Verlauf ihrer Konstruktion zu Orten<sup>9</sup>, die allerdings das Produkt einer sozialen Praxis sind, die Koerber folgendermaßen beschreibt:

»Die filmisch-fotografische Darstellung dreidimensionaler vorfilmischer Szenen in einem zweidimensionalen Abbild fußt auf elementaren Prinzipien der menschlichen Raumwahrnehmung: Die Abdeckung von Objekten durch andere Objekte ist einer der wichtigsten Raumindikatoren. Auch das vorbewusste Wissen um Größen und Größenunterschiede von Objekten spielt in der Einschätzung der Raumverhältnisse eine wichtige Rolle. Die Einschätzung perspektivischer Relationen basiert z.B. wesentlich auf Objektwissen.«

Um einen Bildraum in einen Filmraum zu verwandeln, bedarf es also eines gewissen grundlegenden Wissens um Raumwahrnehmung, Dimensionen und Objekte. Da dieses Wissen den meisten Menschen allerdings durch die frühkindliche Prägung, durch Erziehung und soziale Formung immanent ist, muss zwischen aktivem Wissen - also dem Wissen, welches sich aktiv angeeignet werden muss - und passivem Wissen - dem Wissen, welches durch das Leben in einer Gesellschaft antrainiert wird - unterschieden werden.

Zum Wissen um gewisse Gesetzmäßigkeiten, kommt noch ein weiterer, wesentlicher Punkt hinzu, den die Konstruktion eines Filmraums vorschreibt: Die Montage und ihr Effekt auf die Betrachter\*innen. Dazu nochmals Vinzenz Hediger:

»Das *continuity editing*, der ›unsichtbare Schnitt‹, der Positionswechsel der Kamera kaschiert und den Eindruck einer Kopräsenz von Betrachterin und dargestelltem Geschehen in einem kontinuierlichen Raum herstellt, bindet das Subjekt in die diegetische Welt ein und baut aus den Fragmenten der einzelnen Einstellungen das Ganze einer vorgestellten Welt.«<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Koerber 1997, 122

<sup>8</sup> Hediger 2014, 62

<sup>9</sup> hiermit sind Plätze gemeint, die die Zuschauer\*innen durch die Konstruktion eines Filmraumes einnehmen können, also ebenso virtuelle Räume, die jedoch durch den Vorgang der Konstruktion ein scheinbares Gefühl von Realität vermitteln

<sup>10</sup> Hediger 2014, 63

Dieser Vorgang wird auch als *Suture* bezeichnet und beschreibt das Einnähen eines Subjekts in die Welt des Films

»beziehungsweise Konstruktion des Subjekts durch das Einnähen in die imaginäre Fülle der vorgestellten Welt, Zusammennähen der Fragmente, aus denen sich diese Welt zusammensetzt, durch den Schnitt.«<sup>11</sup>

Erst durch diesen Vorgang können Zuschauer\*innen sich in die Realität einer konstruierten Welt und konstruierter Räume - Filmräume - hineingeben, eine *Immersion* wird möglich.

Der filmische Raum ist in der Filmtheorie also ein komplexer Begriff, der theoretische und praktische Aspekte des Filmemachens kombiniert und auf die Bedeutung des Publikums verweist: Ohne Betrachtung, ohne Partizipation kann ein filmischer Raum nicht bestehen, da eine der drei Dimensionen (der Filmraum) wegfallen würde. Es bindet die Filmemacher\*innen und Zuschauer\*innen in eine Abhängigkeit ein, da es ohne die eine Komponente, die andere nicht geben kann. Wieder einmal wird die schon oft aufgebrachte polemische Aussage von der Passivität des Publikums im Kino ad absurdum geführt, da die Betrachtung des Begriffs *Filmischer Raum* vor Augen führt, wie *aktiv* der Genuss von filmischen Werken ist.

---

<sup>11</sup> Hediger 2014, 63

# Definition Genre

In diesem Kapitel soll nun der Begriff des *Genres* definiert werden, damit im Folgenden eine Untersuchung eben dieses Begriffes in Verbindung mit dem des Filmischen Raumes stattfinden kann.

Ich möchte darauf hinweisen, dass sich in diesem Abschnitt mit dem Begriff *Genre* aus filmtheoretischer bzw. filmpraktischer Sicht beschäftigt wird. Das Genre als Begriff in der Bildenden Kunst, der Musik etc. wird an dieser Stelle nicht besprochen.

Für den Bereich der Filmwissenschaft beschreibt der Medienwissenschaftler Eggo Müller den Begriff Genre als

»Bezeichnung von Filmgruppen, die z.B. durch eine typische soziale oder geographische Lokalisierung, durch spezifische Milieus oder Ausstattungsmerkmale, Figuren- und Konfliktkonstellationen oder durch besondere Themen oder Stoffe gekennzeichnet sind, so *Western, Melodram, Gangsterfilm* u.ä.«<sup>12</sup>

Des Weiteren unterscheidet Müller das Genre von der *Gattung*, da diese vielmehr auf Kategorien wie die Komödie, Tragödie oder Parabel zutrifft oder aber die produktionselle Einordnung in die Filmwirtschaft beschreibt, also die Einordnung in Spielfilm, Dokumentarfilm, Experimentalfilm usw.<sup>13</sup> Weiter wird von Müller aufgeführt, dass in der Filmwissenschaft der Begriff Genre als Gegenentwurf zum Autorenfilm gebräuchlich ist und hier vielfach wiederholte, stereotype Formen des Erzählens und Darstellens bezeichnet.<sup>14</sup>

Die Behauptung Müllers, das Genre bestehe durch Standardisierung bzw. Stereotype und werde so erst erfassbar, findet sich in anderer Weise auch beim US-amerikanischen Filmwissenschaftler Rick Altman. In seinem Standardwerk *Film/Genre* unterteilt dieser den Begriff Genre in vier Unterkategorien:

- » - genre as *blueprint*, as a formula that precedes, programmes and patterns industry production;
- genre as *structure*, as the formal framework on which individual films are founded;
- genre as *label*, as the name of a category central to the decisions and communications of distributors and exhibitors;
- genre as *contract*, as the viewing position required by each genre film of its audience.«<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Müller, Eggo 1997, 141

<sup>13</sup> vgl. Müller, Eggo 1997, 141

<sup>14</sup> vgl. Müller, Eggo 1997, 141

<sup>15</sup> Altman 1999, 14

Diese Kategorien ergeben einen nachvollziehbaren Rahmen, der das Filmemachen, seine Auswertung und die Interpretation filmischer Werke beschreibt. Tatsächlich ist in dieser Unterteilung die Position der Zuschauer\*innen wesentlich herausgehoben, da diese als zentrale Position in der Produktion von Filmen gesehen werden. Erst durch das Wissen um den Geschmack des Publikums können Werke produziert werden, die dem Publikum dann wieder verkauft werden können. So hilft das Genre bei der Einordnung und Entscheidung. Altman geht sogar noch weiter und stellt folgende These auf:

»If it is not defined by the industry and recognized by the mass audience, then it cannot be a genre, because film genres are by definition not just scientifically derived or theoretically constructed categories, but are always industrially certified and publicly shared.«<sup>16</sup>

Doch auch der Konsum von Genrefilmen hat einen wesentlichen Einfluss auf die Definition dieser Kategorie. Altman dazu:

»The pleasure of genre film spectatorship thus derived more from reaffirmation than from novelty. People go to genre films to participate in events that somehow seem familiar. They may be looking for strong emotions, exciting scenes, novel situations and fresh dialogue, but like those who go to the amusement park in search of adventure, they would rather enjoy their excitement in a controlled environment that they recognize. Genre film suspense is thus almost always false suspense: in order to participate in the film's strong emotions we must provisionally pretend we don't know that the heroine will be rescued, the hero freed, and the couple reunited.«<sup>17</sup>

Aus der Aussage Altmans könnte der Eindruck entstehen, Zuschauer\*innen von Genrefilmen seien anspruchslose, faule Betrachter\*innen. Dieser Anmutung möchte ich jedoch entgegenhalten, dass die repetitive Natur von Geschichten und Erzählungen ein immer wiederkehrendes Motiv menschlicher Interaktion ist, sei es unter anderem durch Märchen, Mythen, Liedgut oder *oral history*. Das Wissen um bestimmte Bestandteile, Aspekte, Motive und Systeme von Geschichten verschafft Vertrautheit, Identität und kulturelle Zugehörigkeit, was unter Umständen das Vertiefen in eine Erzählung erst möglich machen kann und als Ergebnis oft mit dem befriedigenden Erlebnis logischer Geschlossenheit einhergeht.

Die Notwendigkeit von gewissen kulturellen Symbolen oder Ikonen greift Altman in folgendem Zitat auf:

»In spite of a strong tendency to close in on themselves, genre films nevertheless maintain a strong connection to the culture that produced them. Whereas other films depend heavily on their referential qualities to establish ties to the real world, genre films typically

---

<sup>16</sup> Altman 1999, 16

<sup>17</sup> Altman 1999, 25

depend on *symbolic* usage of key images, sounds and situations. Actual location matters less for the Western's incessant long shots of the landscape than the way the landscape is used to figure the simultaneous danger and potential that the West represents.«<sup>18</sup>

Genre bezeichnet also im Kontext von Film eine Kategorisierung von filmischen Werken, die sowohl die Produktion und Auswertung beschreibt als auch Hinweise auf die notwendigen kulturellen und sozialen Normen gibt, die für den Konsum spezifischer Werke (Western, Musical, Screwball-Comedy etc.) notwendig sind. Ihr Konsum ist ein soziales Ereignis, ein Vorgang, der sich in der Geschichte vor dem Film unter anderem auf Medien wie das Theater und die Oper oder kulturelle Riten und Festivitäten aufteilt.

Abschließend hierzu der Medienwissenschaftler Hans Jürgen Wulff:

»Genre ist ein offen-texturiertes Konzept und erweist sich gerade in dieser Unbestimmtheit im Sprechen über Film als nützlich. Genres werden heute meist als diffuse (*fuzzy*) Kategorien behandelt oder sogar als konventionelle und regulierende Elemente der Beziehung zwischen Kino und Publikum. Als Typifizierungen sind sie eine pragmatische Tatsache, eine Hilfe im Zugang zu und im Sprechen über Film.«<sup>19</sup>

Für den weiteren Diskurs dieser Arbeit möchte ich mich auf zwei Genres beziehen, die für den Verlauf meiner Ausführungen von Bedeutung sind: Den Gangsterfilm und das Musical.

## Der Gangsterfilm

So wie schon weiter oben beschrieben, besteht auch der Gangsterfilm aus einigen sehr konkreten Bestandteilen, die sich zwar im Laufe der Jahrzehnte immer wieder verändert beziehungsweise weiterentwickelt haben, jedoch eine Figur wesentlich in den Mittelpunkt ihrer Erzählung stellen: den Gangster.

Diese Filme entstammen vor allem dem US-amerikanischen Kino und erzählen, so der Filmwissenschaftler Robert Müller, »vom Aufstieg und Fall des Helden innerhalb eines dem organisierten Verbrechen zugehörigen Sozialverbandes (...).«<sup>20</sup> Die spezifische Verortung in die USA geht vor allem mit der historischen Wirklichkeit einher, die durch die Prohibition von 1920-1933 entstand und den Ursprung des Gangstertypus beschreibt. So mussten durch das Verkaufsverbot von Alkohol andere Möglichkeiten gefunden werden, an diesen Stoff zu kommen. Dies wurde oftmals von *Bootleggern* (Produzenten und Schmuggler illegalen Alkohols)

---

<sup>18</sup> Altman 1999, 26

<sup>19</sup> Wulff 2014

<sup>20</sup> Müller, Robert 1997, 137

übernommen. Diese Figuren befriedigten in den Augen vieler Großstädter legitime Bedürfnisse und genossen deshalb so ungeheure Popularität.<sup>21</sup>

Der Typus des Gangsters durchläuft im 20. Jahrhundert im US-amerikanischen Kino verschiedene Stadien vom bereits beschriebenen zelebrierten *Bootlegger* zu einer verfolgten Spezies in den 1950er Jahren - hier ist das Katz-und-Maus-Spiel zwischen Polizei und Kriminellen beliebt - hin zu einer verbürgerlichten Version des Gangsters in Francis Ford Coppolas *The Godfather* (1972) oder Martin Scorseses *Goodfellas* (1990). Der Gangster ist immer Spiegelbild der (US-amerikanischen) Gesellschaft und ihrem Verhältnis zu Recht und Ordnung, Kriminalität und der Verfolgung durch die Justiz. Bereits in der Zeit der Stummfilme wurden von Hollywood Gangsterfilme produziert, allerdings findet das Genre erst mit Beginn des Tonfilms seine große Popularität und etabliert sich als eigenständige Kategorie im Kanon der Filmgeschichte.<sup>22</sup> In jüngster Vergangenheit fand der Gangster vor allem in den seriellen Formaten des Fernsehens neues Interesse bzw. Bewunderung, zwei bedeutende Beispiele sind hier *The Sopranos* (1999-2007, HBO) von David Chase und *Breaking Bad* (2008-2013, AMC) von Vince Gilligan.

Zu den stilistische Eigenarten des Genres an dieser Stelle die Filmwissenschaftler Philipp Brunner und Claus Tieber:

»Kennzeichen des Genres waren lakonische Dialoge, eine Zelebrierung des Slang, die ständige Bereitschaft der Gangster zu physischer Gewalt im Großstadtdschungel sowie ein insgesamt rüder Tonfall.«<sup>23</sup>

Der Gangster ist also eine Filmfigur, die sich in konstanter Auseinandersetzung, im konstanten Kampf mit den Regeln und Gesetzmäßigkeiten der Gesellschaft befindet und versucht, durch das Umgehen dieser Regeln persönlichen Reichtum und Macht anzuhäufen, um so in dieser durch ständige Bedrohungen befindlichen Welt zu überleben.

Das nächste Genre, auf das ich mich fokussieren möchte, steht erzählerisch und inhaltlich diametral im Widerspruch zum Gangsterfilm. Es handelt sich hierbei um das Musical.

## Das Musical

»Das Musical ist eine in New York entstandene, in der Regel zweiaktige Form populären Musik-Theaters, die Elemente des Dramas, der Operette, der Revue, des Varietés und - in Ausnahmefällen - der Oper miteinander verbindet. Es basiert häufig auf literarischen Vorlagen und verwendet die Mittel des amerikanischen Pop-Songs, der Tanz- und

---

<sup>21</sup> vgl. Müller, Robert 1997, 138

<sup>22</sup> vgl. Müller, Robert 1997, 137

<sup>23</sup> Brunner/Tieber 2014

Unterhaltungsmusik und des Jazz. Show-Szenen, Songs und Balletts sind in die Handlung integriert.«<sup>24</sup>

Die vom Musik- und Kulturjournalisten Siegfried Schmidt-Joos angeführte Definition des Musicals bezieht sich an dieser Stelle vor allem auf das Bühnen-Musical, in dem jedoch das Film-Musical, also der Musikfilm, seinen Ursprung und seine künstlerische und ästhetische Wiege findet. Bei Betrachtung des Zitats wird schnell deutlich, wie viel - auch heutige - Musicals immer noch von ihrer theatralen Verwandtschaft inspiriert sind und wie entscheidend die Verbindung von Bühne und Leinwand für das Film-Musical ist. Dies findet seinen Niederschlag auch in der Tatsache, dass in jüngerer Vergangenheit immer wieder Film-Musicals zu Bühnen-Musicals adaptiert wurden<sup>25</sup> und sehr erfolgreiche Bühnen-Musicals als Film-Musical ihren Weg auf die Leinwand finden<sup>26</sup>.

Ab diesem Punkt wird diese Arbeit jedoch versuchen eine kurze Definition und Erläuterung des Filmgenres Musical zu finden. Aufgrund des Ursprungs vor allem im amerikanischen und anglo-amerikanischen Raum, wird sich primär mit diesen Musicals auseinandergesetzt, auch da *HOLY MOTORS* diese bestimmte geographische Verortung zitiert.

Sowohl der Gangsterfilm als auch das Musical finden ihren Ursprung in den 1920er-Jahren in einer von der Weltwirtschaftskrise durchgeschüttelten US-amerikanischen Gesellschaft, trotzdem behandeln die jeweiligen Genre ihre immanenten Geschichten mit sehr unterschiedlichen Haltungen und ästhetischen Konzepten: Gangsterfilme als Kampf des Einzelnen gegen ein vermeintlich unfaires System und Musicals als Möglichkeit der harschen Realität des Lebens zu entkommen und durch die Kombination von opulenten Bildern, Tanz, Gesang und Schauspiel für eine kurze Weile in eine heile Traumwelt einzutauchen. Dazu der Filmwissenschaftler und Filmmusiker Ingo Lehmann:

»[Musicals] eröffnen irrealer „Wunschräume“, nehmen Zukünftiges vorweg, kommentieren das diegetische Geschehen oder machen Subtexte sichtbar.«<sup>27</sup>

Beide Filmgenres erzählen von großstädtischen Erfolgsgeschichten und integrierten den durch den Siegeszug des Tonfilms neu aufkommenden Filmtönen erstmals als realistisches Moment.<sup>28</sup> Die frühen Musicals setzten sich primär mit dem Geschehen hinter den Kulissen des Showbusiness auseinander, wodurch eine nachvollziehbare Begründung für Tanz- und Gesangseinlagen geliefert wurde. Frühe Erfolge von Filmen wie *Broadway Melody* (1929) von Harry Beaumont und *The*

---

<sup>24</sup> Schmidt-Joos 1965, 15

<sup>25</sup> z.B. *The Lion King* (Film 1994, Bühnen-Musical 1997)

<sup>26</sup> z.B. *Cats* (Bühnen-Musical 1981, Film 2019), *RENT* (Bühnen-Musical 1996, Film 2005)

<sup>27</sup> Lehmann 2012

<sup>28</sup> vgl. Müller, Robert 1997, 204

*Desert Song* (1929) von Roy del Ruth führen zu einer wahren Flut von Musicals. Tänzer\*innen und Sänger\*innen vom Broadway finden in den frühen Jahren des Genres zum Film, da sie oftmals ihre Shows vor der Kamera reproduzieren.<sup>29</sup> Allerdings können die ersten Hollywood-Musicals nicht wirklich mit den Filmen verglichen werden, die wir heute unter diesem Label kennen. Dazu Robert Müller:

»Diese frühen Musicals - Broadway-Adaptionen, Nachtclub- und Revuefilme (...) waren visuell noch sehr statisch, ihnen fehlten Tempo und Rhythmus.«<sup>30</sup>

Erst in den frühen 1930er Jahren inszenierten Ernst Lubitsch und Rouben Mamoulian bei Paramount mit mobiler Kamera und frivolem Witz schwungvolle Liebes- und Ehegeschichten.<sup>31</sup> Im Folgenden eine Beschreibung der Choreographie und Regiearbeit von Busby Berkely, der vor allem durch seine kaleidoskopischen und komplexen geometrischen Figuren Bekanntheit erlangte und unter anderem als Choreograph *42nd Street* (1933) und als Regisseur *Strike Up the Band* (1940) zu Kassenschlagern machte:

»Bei Berkely tanzten nicht die Körper, sondern die Kamera. Ihn interessierte Tanz nicht als physischer Ausdruck, sondern als visuelles, abstrakt ornamentales Experiment. Er arrangierte eine große Anzahl schöner Mädchen zu geometrischen Mustern. Die Kamera blickt steil von oben auf ornamental formierte Körper: Die radikale Aufsicht vertikalisiert die Bühne und überschreitet die Grenzen des Theaterraums. Mit Trick-Effekten, mobiler Kamera und rasanten Schnittfolgen gelingt Berkely die Transformation der Bühne in eine Welt der filmischen Phantasie.«<sup>32</sup>

Das Motiv der Transformation der Bühne in eine Welt der Phantasie zieht sich wie ein roter Faden durch das Genre Musical und findet seinen Höhepunkt in den 1940er- und 1950er-Jahren. Mit Klassikern wie *On the Town* (1949) von Gene Kelly und Stanley Donen, *An American in Paris* (1951) von Vincente Minnelli und *Singin' in the Rain* (1952) ebenfalls von Gene Kelly und Stanley Donen manifestiert sich das Musical im kulturellen Diskurs - nicht nur der amerikanischen Kultur - und macht Schauspieler\*innen wie Debbie Reynolds, Fred Astaire und Ginger Rogers (neben vielen weiteren) zu Superstars.

In den 1960ern und mit dem Niedergang des Studiosystems in den USA endet die Blütezeit des Musicals und Filme wie *West Side Story* (1960) und *The Sound of Music* (1965) von Robert Wise werden außerhalb von Filmstudios und *on location* gedreht, was ihrem Erfolg in keiner Weise schadet. In den 1970er- und 1980er-Jahren befassen sich die Musicals mit den Traumata des

---

<sup>29</sup> vgl. Müller, Robert 1997, 204

<sup>30</sup> Müller, Robert 1997, 204

<sup>31</sup> vgl. Müller, Robert 1997, 204

<sup>32</sup> Müller, Robert 1997, 204-205

Vietnamkrieges und wenden sich so einer realistischeren und düstereren Ästhetik und Thematik zu, die sich durch die 1990er und teilweise bis in unsere Gegenwart fortsetzt.<sup>33</sup> Bis heute ist das Genre Musical jedoch äußerst beliebt und findet mit Filmen wie *Chicago* (2002) von Rob Marshall, *Mamma Mia!* (2008) von Phyllida Lloyd und *La La Land* (2016) von Damien Chazelle nicht nur kritische Anerkennung sondern auch den Zuspruch des Publikums weltweit. Die Beschreibung, dass Musicals ihre eigene Realität erschaffen, Traum und Wirklichkeit verflechten und so die Regeln und Konventionen des Alltags außer Kraft setzen<sup>34</sup>, scheint nichts von ihrer Faszination und Dringlichkeit verloren zu haben.

---

<sup>33</sup> vgl. Müller, Robert 1997, 206

<sup>34</sup> vgl. Müller, Robert 1997, 206

# Untersuchung der These anhand von zwei ausgewählten Szenen

Im Folgenden möchte ich nun meine These untersuchen, ob das jeweilige Genre beeinflusst, wie filmische Räume funktionieren und ob der jeweilige filmische Raum Vorgaben macht, die Rückschlüsse auf das Filmgenre ziehen lassen.

Hierfür habe ich zwei Szenen aus *HOLY MOTORS* gewählt, die in sehr eigener Weise ihre jeweiligen Genre verhandeln. Ich möchte darauf hinweisen, dass die gewählten Ausschnitte des Filmes nicht das jeweilige Genre in seiner Reinform repräsentieren oder filmtheoretisch exakt die Vorgaben des Genres erfüllen. Vielmehr geht es um Zitate aus der jeweiligen Stilrichtung, die im Sinne des Films verwendet, interpretiert und bespielt werden.

## Im Labyrinth: Alex und Théo<sup>35</sup>

Im ersten gewählten Ausschnitt begleiten wir Monsieur Oscar in ein unterirdisches Labyrinth. Vorher hat dieser im Auto das nächste Dossier von Céline erhalten. Es verrät sein Opfer (*victim*), sowie seine Waffe (*arme*): Hierbei handelt es sich um Théo und ein Messer. Céline fährt die Limousine in eine Tiefgarage, die sich nach kurzer Zeit als eine Lagerhalle für asiatische Waren entpuppt. Das Auto fährt vorbei an Arbeiter\*innen, Lieferwagen und Lebensmitteln und kommt dann an einer Rampe mit einem Rolltor zum Stehen. An dieser Stelle verlässt Oscar die Limousine (Abb. 10). Er hat sich mittlerweile angezogen und trägt einen schwarzen Adidas-Trainingsanzug mit goldenen Streifen. Oscar hat eine Glatze und trägt im Gesicht sowohl einen Schnauzbart als auch vorher im Auto applizierte Wunden. Auf seiner rechten Schulter trägt er einen kleinen Koffer mit Tragegurt. Er läuft durch endlos wirkende Gänge, die von grauen Betonwänden, einem grauen Betonfußboden und schwarzen Betondecken umrahmt sind (Abb. 11). Beleuchtet werden diese Gänge vom Licht greller Neonröhren. An einer Stelle zückt Oscar das Messer - seine Waffe - und fährt damit an einer der Wände entlang (Abb. 12). Kleine Funken springen vom Messer. An der Wand ist außerdem in großen roten Zeichen ein chinesischer Schriftzug angebracht, den Oscar jedoch ignoriert. Er schaut sich um, als wollte er überprüfen, ob ihm jemand folgt. Er geht um eine Ecke herum und verschwindet dann aus unserem Blickfeld.

In einem kleinen Büro, sitzt eine ältere chinesische Dame (Abb. 13). Sie trägt weißes Haar und eine mit Blüten bedruckte, schwarze Bluse. Um ihren Hals trägt sie Schmuck. Die Dame sitzt an einem Schreibtisch und notiert etwas auf einem Block, daneben liegt ein Taschenrechner. Hinter der Dame sitzt ein jüngerer Mann, er trägt eine Jeans und ein weißes Unterhemd und raucht eine Zigarette, während er sich mit seinem Handy beschäftigt. Die Dame begrüßt Oscar als Alex, dieser grüßt die Dame als Madame Ling. Er sagt, er wolle zu Théo. Er geht an den beiden vorbei

---

<sup>35</sup> Holy Motors, 00:52:43-00:59:38

und spricht auf Chinesisch eine Empfehlung aus: »Am besten gehen jetzt alle raus.«<sup>36</sup> Oscar geht weiter und wir erkennen, dass das Büro von Madame Ling in einer Ecke der großen Lagerhalle aufgebaut ist, durch welche Gabelstapler fahren. Die Regale sind bis unter das Dach gefüllt mit Ware. Oscar - oder vielmehr Alex - kommt nach einer Weile an einem dunklen Gang der Lagerhalle an. Hier steht in einiger Entfernung ein Mann mit einem weißen Unterhemd und einer dunklen Hose mit dem Rücken zu Oscar. Vor dem Mann steht eine junge asiatische Frau, die rauchend vor dem Mann verharrt (Abb. 14). Sie hat ihr rechtes Bein auf einem Stuhl abgestellt und scheint sich mit dem Mann zu unterhalten. Als sie sieht, dass Oscar in den Gang getreten ist, deutet sie dem Mann zu. Dieser dreht sich zu Oscar um und bittet seine Begleiterin zu gehen. Sie verlässt den Gang und verschwindet hinter aufgetürmten Paletten. Die beiden Männer stehen sich nun, fast wie in einem Western, gegenüber. Oscar zückt erneut sein Messer und geht auf den anderen Mann zu. Während die beiden Männer aufeinander zugehen, können wir erkennen, dass der Mann im weißen Unterhemd längeres schwarzes Haar, einen vollen schwarzen Bart und eine Brille trägt (Abb. 15). Unter den Haaren ist zweifelsfrei zu erkennen, dass beide Männer identisch sind; im Kontext der Produktion werden beide vom selben Schauspieler, Denis Lavant, verkörpert. Der Mann im weißen Unterhemd sagt zu Oscar, dass es sich um einen Unfall gehandelt habe und er es nicht mit Absicht getan habe. Oscar antwortet, der andere Mann, den er als Théo anspricht, hätte es auch mit Absicht nicht tun sollen. Oscar führt weiter aus: »Ich glaube, dass...« Mit diesen Worten rammt Oscar/Alex sein Messer in die linke Halsschlagader von Théo (Abb. 16). Dieser bricht, stark blutend, vor Oscar/Alex zusammen und kollabiert auf dem Boden. Oscar kniet sich nun ebenfalls auf den Boden, reinigt Blut von seinen Händen und öffnet den kleinen Koffer, den er mit sich gebracht hat. Dieser entpuppt sich als Maskenkoffer. Oscar entfernt die Brille von Théos Gesicht und rasiert diesem seine Haare und seinen Bart, bis Théo im Gesicht komplett identisch mit Oscar ist (Abb. 17). Mit einem Messer kopiert Oscar die Wunden in seinem Gesicht in das Gesicht von Théo. Während Oscar dem daliegenden Théo seine Schuhe anzieht, können wir sehen, dass Théos rechte Hand langsam nach dem Messer greift, welches Oscar soeben benutzt hat (Abb. 18). Oscar bemerkt dies jedoch nicht, da er mit dem Rücken zu Théos Gesicht gedreht ist. In dem Moment als sich Oscar/Alex wieder zu Théo umdreht, rammt ihm dieser das Messer in die linke Halsschlagader (Abb. 19). Oscar zieht sich das Messer heraus und ein großer Blutstrahl dringt aus ihm. Er kollabiert neben Théo. Beide liegen nun in einer Blutlache, zuckend und röchelnd nach Luft (Abb.20).

Zurück an der Rampe, an der Oscar vor kurzer Zeit die Limousine verlassen hat. Das Rolltor steht mittlerweile offen und wir können erkennen, dass es draußen in Strömen regnet und die Limousine mit der Front in Richtung der unterirdischen Lagerhalle geparkt ist. Einer der beiden Männer, Oscar/Alex oder Théo, schleppt sich schwer atmend, fast comichaft torkelnd und unter großen Schmerzen aus dem Labyrinth der Hallen zurück (Abb. 21) und tritt durch das Rolltor hinaus in den Regen.

Im Auto erkennt Céline, wer da aus dem Rolltor auf die Limousine zuläuft. Sie steigt aus, ist mittlerweile in einen transparenten Regenmantel gekleidet, und läuft auf den Mann zu. Der Mann

---

<sup>36</sup> Holy Motors, 00:55:10

ist währenddessen vor dem Tor kollabiert und liegt mit dem Gesicht nach unten auf der Rampe. Unter großer Anstrengung versucht Céline den leblosen Körper zurück zur Limousine zu ziehen (Abb. 22).

An dieser Stelle steht die Geschichte von Oscar/Alex und Théo beispielhaft für das Genre des Gangsterfilms. Ein wesentlicher Definitionspunkt des Genres wird schon zu Beginn der Szene - zu dem Zeitpunkt jedoch für das Publikum noch nicht erkennbar - aufgebracht. Es handelt sich bei der Szene um eine Geschichte die an einem Ort stattfindet, der dem Handel bzw. dem Austausch von Waren vorbehalten ist. Dazu die Filmwissenschaftler\*innen Philipp Brunner und Claus Tieber:

»Der Gangsterfilm zeigt das Verbrechen als (organisiertes) Geschäft, er zeigt damit auch Schnittstellen und Parallelen von Kriminalität und Kapitalismus.«<sup>37</sup>

Diese Schnittstelle wird in der Szene vor allem dadurch deutlich, dass sich der Ort als schier endlose, einer äußeren räumlichen Organisation entziehende Unterwelt darstellt. Die Lagerhallen sind mit Waren gefüllt, jedoch sehen wir wenige Menschen und diejenigen, die wir zu Gesicht bekommen, scheinen an Schaltstellen zu arbeiten, die den großen Raum organisieren und steuern. Wesentlich ist auch der Punkt, dass das Verbrechen hier *organisiert*, also nicht willkürlich oder impulsiv, sondern in gewissen Gesetzmäßigkeiten unterliegenden Strukturen eingebunden ist. Madame Ling ist ein Beispiel dafür, wie eine administrative Organisation durchgeführt wird, die zwar den Anschein von legaler Buchhaltung einnimmt, aber höchstwahrscheinlich nichts damit zu tun hat. Diese Professionalisierung beschreiben Brunner und Tieber als »Unternehmer des Verbrechens«<sup>38</sup> im Gegensatz zu Kleinkriminellen und Erpresserbanden.

Bemerkenswert an diesem Teil des Filmes ist, dass der ökonomische Aspekt mit einer deutlichen ethnischen Verortung einhergeht. Die Geschäfte in der Lagerhalle werden offensichtlich von asiatischen Menschen ausgeführt, was durch die Sprache, Schriftzeichen und Waren deutlich wird. Hier wird ein wichtiger Punkt der kriminellen Unterwelt eingeführt: Rassismus. Durch die Wahl und Verortung in einem asiatischen Kontext, wird suggeriert, dass es sich um illegale und unsaubere Aktivitäten handeln *muss* und so der Ort zwangsläufig dem Verbrechen vorbehalten sein *muss*. Die Tatsache, dass zum Beispiel Lagerhallen von vietnamesischen Geschäften, dem Menschenschmuggel, Drogenhandel und anderen kriminellen Aktivitäten dienen, also Meldungen aus der Tagespolitik<sup>39</sup>, wird hier aufgegriffen und als Klischee wiedergegeben, welches für das Publikum wahrscheinlich ohne Mühe zu entziffern ist. Der Umstand der Ethnie wird zum Symbol

---

<sup>37</sup> Brunner/Tieber 2014

<sup>38</sup> Brunner/Tieber 2014

<sup>39</sup> vgl. Fröhlich 2019

für die vermeintlich kriminelle Natur solcher Arbeit. Das schon von Altman aufgeführte notwendige Vokabular zum Verständnis eines spezifischen Genres wird hier aufgegriffen und bedient.<sup>40</sup>

Eine weitere Bedingung, die das Genre des Gangsterfilms an den Filmischen Raum stellt, ist die Repräsentanz der Unterwelt und die damit einhergehende Kultur der Kriminalität. Carax vertraut hierbei, wie auch schon im weiter oben beschriebenen Abschnitt, zunächst ganz auf die Macht des Architekturraums, indem er eine unterirdische Lagerhalle als Handlungsort wählt. Im nächsten Abschnitt möchte ich erläutern, wie er in Kombination mit dem Bildraum einen Filmraum des Gangsters baut. Ich nenne diesen Raum das Labyrinth, da er sich in seiner Funktion und Struktur am ehesten als solches bezeichnen lässt.

Sobald Oscar die Stretch-Limousine verlassen hat, macht er sich auf den Weg zu Théo. Er durchläuft dabei verschiedene Gänge und Räume ehe es zum Showdown kommt. Doch was auf dem Weg dahin mit uns als Publikum passiert, ist sehr interessant. Carax verzichtet nämlich auf einen logischen Aufbau des Raumes<sup>41</sup> und konfrontiert uns mit einer scheinbaren Struktur, die wir jedoch nicht nachvollziehen können. Er montiert verschiedene Teile des Architekturraums<sup>42</sup> so miteinander, dass wir zwar dem Bild, beziehungsweise dem Schauspieler folgen können, über den Raum als solchen haben wir jedoch keinen Überblick. Für unseren Protagonisten Oscar scheint dies jedoch kein Problem zu sein, da er sich souverän und selbstsicher durch diese Gänge und Räume bewegt. Er macht überhaupt nicht den Anschein von Orientierungslosigkeit. Oscar führt uns so in einen Raum ein, in dem er die Oberhand hat, da er die Tücken und Geheimnisse des Raumes kennt. Besonders evident wird das in dem Moment, als er um eine Ecke herum geht, wir folgen ihm leicht verzögert. Als auch die Kamera als Augen des Publikums um die Ecke herum tritt, ist Oscar verschwunden - er ist wie vom Erdboden verschluckt.<sup>43</sup> Oscar schaut sich zwar die ganze Zeit um, als ob er überprüfen wollte, ob er verfolgt wird, doch spätestens ab dem Punkt an dem er komplett aus unserem Sichtfeld verschwindet, wird klar, dass er nicht verfolgt werden kann. Er spielt also mit unseren Erwartungen.

Carax baut so durch den Architekturraum und den Bildraum einen Filmraum, der uns labyrinthisch in den Zustand von Verwirrung und Orientierungslosigkeit bringt, also in einen Zustand, in dem wir uns bei einer möglichen Konfrontation mit einem Gangster sofort in der Defensive wiederfinden. Wir können nicht fliehen - wohin sollen wir laufen? - und das Überraschungsmoment ist uns ebenfalls genommen.

---

<sup>40</sup> vgl. Altman 1999, 26

<sup>41</sup> Hier sei als Gegensatz auf das nächste Unterkapitel *Who were we? Oscar und Jean* verwiesen.

<sup>42</sup> Hier sei darauf hingewiesen, dass diese Teile keinesfalls am gleichen Architekturraum gedreht worden sein müssen, vielleicht besteht die Lagerhalle auch aus der Kombination verschiedener Locations.

<sup>43</sup> Holy Motors, 00:54:40-00:54:51

Als Oscar/Alex oder Théo sich schwer verwundet wieder an die Rampe schleppt und von Céline aufgefangen wird, müssten wir als Publikum eigentlich ein Gefühl der Erlösung beziehungsweise Katharsis spüren, da wir wissen, dass unser Protagonist (denn rein äußerlich sieht er so aus) überlebt hat. Doch das Labyrinth, unser Filmraum, negiert diese Erlösung, da es uns nicht erzählt, was zwischen dem Verbluten beider Figuren und dem Heraustreten der einen Figur passiert ist. Uns sagt diese Szene überhaupt nichts über die Kampfszene davor, außer dass beide Szenen miteinander montiert wurden. Die Frage nach der Identität der Figur wird ebenfalls nicht beantwortet und wir werden erneut mit unserer totalen Machtlosigkeit dem Raum und den Figuren, ja in diesem Fall sogar mit dem Genre gegenüber, konfrontiert.

Außerdem zitiert der Regisseur an dieser Stelle den Begriff des Großstadtdschungels<sup>44</sup> und macht daraus einen Unterwelt-Dschungel. In diesem von der Welt losgelösten Labyrinth, in das niemals Tageslicht dringt, können keine Spuren hinterlassen werden, was auch bedeutet, dass es keine Verfolgung durch die Obrigkeit geben kann. Der Gangster gewinnt also wieder einmal das Spiel mit der Polizei und der Filmische Raum fordert das Genre auf, darauf zu reagieren.

Ich möchte noch kurz auf einen Aspekt der Szene eingehen, der auf den ersten Blick vielleicht nichts mit dem Filmischen Raum an sich, sondern mehr mit dem Genre zu tun hat, der meiner Meinung nach allerdings zur Komplexität des Raumes beiträgt und somit wiederum zur Konstruktion des Filmischen Raums. Es geht mir um die Wahl des Kostüms und der Maske. Oscar trägt während der ganzen Szene einen schwarzen Trainingsanzug und etwas klobige Turnschuhe, eine Goldkette, einen Schnauzbar, er hat Wunden im Gesicht und seine Wortwahl ist von Befehlen und kurzen, konkreten Sätzen bestimmt. Er verkörpert ein - vielleicht etwas klischiertes - Bild von einem Gangster unserer Zeit, welches ebenso gut auch in *The Sopranos* oder *Baby Driver* (2017, Regie: Edgar Wright) zu finden wäre. An dieser Stelle ein Zitat von Robert Müller, welches einem vorigen von Brunner und Tieber ähnelt<sup>45</sup>:

»Die idiomatische Ausdrucksweise und der rüde Tonfall waren für den Gangster neben seiner ständigen Bereitschaft zur physischen Aktion die wichtigsten Mittel im täglichen Kampf um seinen Platz in der Unterwelthierarchie.«<sup>46</sup>

Da es laut Müller um den Kampf eines Individuums gegen ein bzw. mit einem System geht, gilt es auch im Auftreten und durch die Kleidung ein konstantes Bild von Stärke und Maskulinität zu verkörpern. So gibt es vor dem Stand-Off keinen Moment der Schwäche, Einsicht, des Flehens nach Hilfe oder der Bitte um Vernunft, sondern knallharte Aussagen und dann einen Angriff. Gangster scheinen sich in dieser Welt keine Empathie oder Schwäche leisten zu können. Dieser Aspekt gibt der Szene und dem Raum mehr stoffliche Dichte und verstärkt die kulturellen Codes,

---

<sup>44</sup> vgl. Müller, Robert 1997, 138

<sup>45</sup> vgl. Brunner/Tieber 2014

<sup>46</sup> Müller, Robert 1997, 137

die wir mit dem Genre Gangsterfilm verbinden. So macht uns diese ästhetische Entscheidung das Eintauchen in das Genre und somit in den Filmraum des Labyrinths leichter.

## Who were we? Oscar und Jean<sup>47</sup>

Der zweite gewählte Ausschnitt beginnt mit einem Knall. Denn die von Céline gefahrene Limousine stößt mit einer anderen, ebenfalls weißen Stretch-Limousine zusammen. Dieser Zusammenstoß, der Oscar aus einem merkwürdigen, psychedelischen Traum reißt, geschieht vor dem legendären, leer-stehenden Pariser Kaufhaus *Samaritaine* (Abb. 25). Nachdem sich Céline bei Oscar entschuldigt hat, steigt die Fahrerin aus der Limousine aus und beschimpft den Fahrer des anderen Fahrzeugs auf das Heftigste in englischer Sprache. Oscar verweilt währenddessen im Auto, noch immer in das Kostüm seines vorigen Auftrags gekleidet: Unser Protagonist trägt einen hellgrünen Schlafanzug, Pantoffeln und einen dunkelbraunen Mantel. Auf dem Kopf trägt er eine Perücke mit hellweißem Haar, sein Gesicht ist wie das eines alten Mannes geschminkt. Oscar hört dem Streit zwischen Céline und dem anderen Fahrer zu und blickt dabei aus dem Fenster auf den hinteren Teil der anderen Limousine. Er stutzt und blickt erneut heraus. Oscar scheint die Person auf der Rückbank des anderen Autos zu kennen. Dann öffnet er das getönte Fenster und wir können hindurchblicken auf das andere Auto. Auch hier ist die Rückscheibe etwas heruntergelassen. Auf dem Rücksitz der Limousine sitzt eine Frau, die wir jedoch nur ab ihren Augen aufwärts sehen können. Während Oscar an die andere Limousine herantritt, können wir im Licht der Limousine die Frau erkennen (Abb. 26). Sie trägt kurze blonde Haare und einen beige Mantel, unter dem wir ein blaues Sakko und eine weiße Bluse erkennen können. An ihrer linken Hand trägt die Frau eine Uhr. Sie telefoniert. Die Frau wird von der australischen Pop-Sängerin Kylie Minogue gespielt. Als Oscar neben ihrem Fenster steht, dreht sich die Frau zu ihm und blickt ihn an. Sie scheint sehr überrascht zu sein und erklärt dem Mensch am anderen Ende der Leitung, dass sie auflegen muss. Oscar sagt, er habe geschlafen, woraufhin die Frau fragt, ob er es sei. Er glaube schon, sagt Oscar. Die Frau blickt auf ihre Armbanduhr und erklärt Oscar, dass sie dreißig Minuten habe und ob das bei ihm ebenso sei. Er entgegnet, dass dem so sei. Die Frau schaltet das Licht in der Limousine aus. Sie blickt Oscar abermals an und fordert ihn auf mitzukommen. Vor der Fassade des *Samaritaine* gehen Oscar und die Frau nebeneinander über einen menschenleeren Bürgersteig, im Hintergrund sind die beiden Limousinen zu erkennen (Abb. 27). Die Frau sagt, sie dachte, Oscar habe schon seit langem mit *dieser* Arbeit aufgehört. Er sei verschwunden, worauf Oscar entgegnet, dass er nie verschwunden sei. Sie fragt Oscar, ob das seine eigenen Haare seien. Er sagt, dass dem noch nicht so ist, man habe ihn älter gemacht. Er fragt sie daraufhin, ob das ihre Augen seien, sie verneint. Die Augen seien die Augen von *Eva Grace*, einer Stewardess deren letzte Nacht heute angebrochen sei. Die beiden kommen an ein Rolltor, welches ungefähr zur Hüfthöhe hochgezogen ist, dahinter können wir den Anfang einer Treppe erkennen. Eva klopft gegen das Rolltor und es fährt automatisch hoch. Ein glatzköpfiger

---

<sup>47</sup> Holy Motors, 01:19:07-01:33:10

Mann mit schwarzer Hose und einer roten Jacke kommt hinter dem Rolltor hervor und begrüßt sie. Eva fordert Oscar auf ihr zu folgen. Über die Treppe gelangen die zwei in das Innere des Kaufhauses und werden von dem Mann, einem Security, zum Foyer und einer großen beeindruckenden Treppenkonstruktion geführt, die in einem Atrium verschiedene Stockwerke des Kaufhauses durch einzelne Treppen miteinander verbindet. Die Geländer und die gesamte Struktur des Hauses sind im Stile des Art déco gehalten. Der Boden vor der Treppe ist mit Plastikfolie belegt, auf dem Schaufensterpuppen herumstehen und liegen, diese sind ebenfalls teilweise mit Plastikfolie überdeckt (Abb. 28). Eva sagt, man habe alles zerstört, um aus dem leerstehenden Kaufhaus ein Luxushotel zu machen, was losgelöst vom Film der Wahrheit entspricht.<sup>48</sup> Der Security sagt, er lasse sie alleine und verabschiedet sich von Eva und Oscar. Eva dankt dem Mann.

Während Eva und Oscar zum Fuß der großen Treppe laufen, erzählt Oscar, dass er irgendwann einmal im *Samaritaine* war, um BHs für Eva zu kaufen. Sie erwidert, dass er immer so lieb zu ihr gewesen sei. Sie fordert ihn auf, nichts mehr zu sagen, auch sie werde schweigen. Eva sagt, ihr Partner komme in zwanzig Minuten, die Zeit hätten sie nun, um zwanzig Jahre nachzuholen. Sie bittet ihn, ihre Hand zu nehmen und sagt, sie wollen gehen. Eva sagt, die beiden werden sich ohne Zweifel nie mehr wiedersehen. Während dieses Gespräches laufen beide die Treppe hinauf, betreten ein Stockwerk und nehmen die Stufen in das nächste Stockwerk.

Während die Kamera über einen Haufen aus Körperteilen von Schaufensterpuppen fährt, setzt nicht-diegetische, orchestrale Musik ein, die von Streichern dominiert wird. Wir können sehen, dass Eva und Oscar über den Haufen steigen, beide halten sich an der Hand. Für eine Weile laufen beide stumm nebeneinander her und gelangen dann an eine weitere Treppe. Sie steigen diese hinauf, nach wenigen Schritten löst sich Oscar von Eva und nimmt sie auf seine Arme, er trägt sie den Rest der Treppe zärtlich hinauf (Abb. 29). Oben angekommen, setzt er sie ebenso zärtlich ab. Eva tritt von Oscar weg, dreht sich ganz leicht zu ihm um und beginnt dann zu singen (Abb. 30):

» Who were we?  
Who were we then?  
Who would we have been, if?  
I have the feeling  
The feeling

Who were we?  
Who were we?  
When we were who we were  
Back then

Who would we have become

---

<sup>48</sup> vgl. dpa 2015

If we'd done differently  
Back then

I have the feeling  
The strangest feeling

There was a child  
A little child  
We once had a child  
We called her

But then she

She

And so we had to go  
Had to wonder so very far apart

Lovers turn into monsters  
And yearn to be far apart.

No new beginnings  
Some die  
Some go on living

Who were we?  
Who were we  
When we were who we were  
Back then?

Who would we have become  
If we'd done differently  
Back then?

No new beginnings  
Some die some go on living.«<sup>49</sup>

Zu Beginn des Lieds tritt Eva von Oscar weg und scheint für einen Moment alleine und verloren in der großen Weite des leeren Kaufhauses. Sie läuft um einen Stahlpfeiler herum und blickt nun

---

<sup>49</sup> Holy Motors, 01:25:18-01:28:07, *Who were we* (2012)

wieder in Richtung von Oscar, der an der Treppe stehen geblieben ist und auf sie blickt. Während sich die Musik zu einem dramatischen Höhepunkt hinarbeitet, läuft Eva schnell zurück in Richtung Oscar, an ihm vorbei und an das Geländer neben der Treppe. Die Kamera wechselt die Perspektive und wir blicken nun von weit unten zu Eva hoch (Abb. 31). Sie steht am obersten Geländer der Treppe und von unten wirkt es, als stehe sie auf einem Balkon, der das gesamte Foyer des *Samaritaine* überblickt. All das geschieht, während sie folgenden Text singt:

»There was a child  
A little child  
We once had a child  
We called her

But then she

She<sup>50</sup>

Danach gehen Eva und Oscar weiter durch das Dunkel des Kaufhauses, Oscar geht dabei immer einige Schritte hinter Eva. Durch die großen Fenster können wir nach draußen blicken und erkennen eine Kirche und weitere Gebäude, die illuminiert sind. Die Kamera bewegt sich langsam auf Eva zu und wir können erkennen, dass sie weint und ihr Make-up verlaufen ist. Sie singt weiter und läuft apathisch vor Oscar her. Das Lied endet und Oscar, der gerade neben einem kleineren Haufen aus Köpfen von Schaufensterpuppen angekommen ist, kickt wütend einen der Köpfe in die Leere der Etage. Die beiden haben nun die Dachterrasse des *Samaritaine* erreicht. Es sieht so aus, als habe es dort einmal ein Restaurant gegeben, die Terrasse ist allerdings mit Pflanzen und Unkraut überwuchert. Von der Terrasse hat man einen Blick über ganz Paris, zur Rechten der Figuren funkelt der Eiffelturm und nachdem beide an der Balustrade zum Stehen kommen, sehen wir die angeleuchtete Notre-Dame in der Ferne (Abb. 32). Außerdem stehen die beiden nun so hoch, dass sie genau hinter dem großen Schriftzug *SAMARITAINE* stehen, der angeleuchtet die Krone des Kaufhauses bildet.

Oscar zündet sich eine Zigarette an und raucht. Er spricht Eva nun mit dem Namen *Jean* an. Er sagt, es gebe etwas, dass sie über die beiden nicht wisse. Eva bzw. Jean dreht sich von ihm weg und schaut erneut auf ihre Armbanduhr. Oscar entgegnet, dass die Zeit gegen beide arbeite und er jetzt gehe. Jean/Eva bejaht das, da er gleich komme. Oscar erklärt, es wäre besser, wenn sich beide nicht über den Weg liefen. Beide schauen sich lange an, reichen sich kurz die Hand, dann geht Oscar von Jean/Eva weg, sie blickt ihm hinterher. Beim Eingang in das Innere des Kaufhauses, dreht sich Oscar nochmals zu ihr um und winkt ihr zu. Jean/Eva winkt ihm zurück. Dann geht er endgültig.

---

<sup>50</sup> Holy Motors, 01:26:12-01:26:38

Wir bleiben jedoch kurz mit Jean auf der Dachterrasse. Sie geht über die Terrasse und gelangt dann an das Geländer, gleich hinter dem Schriftzug. Sie legt ihren Mantel auf dem Geländer ab, unter dem nun die blaue Uniform und die Insignien einer Stewardess zum Vorschein kommen. Jean zieht sich ebenfalls ihre blonde Kurzhaarperücke ab. Darunter kommen mittellange, braunschwarze Haare zum Vorschein. Sie richtet ihr Haar mit einem Blick in einen kleinen Taschenspiegel. Dann zieht sie sich ihre schwarzen Pumps aus und klettert über das Geländer hinüber. Am Geländer hangelt sie sich ein paar Schritte entlang, bis sie zwischen den Buchstaben A und I im Schriftzug *SAMARITAINE* angekommen ist. Sie steigt auf diese Leerstelle, hält sich am I fest und blickt von dort hinunter auf die Straße vor dem Kaufhaus. Dann dreht sie sich wieder herum, blickt in Richtung der Dachterrasse (Abb. 33) und geht etwas abwesend ihren Text durch: »Henry, I'm here. Come, come closer.«<sup>51</sup>

Im Inneren des Kaufhauses geht Oscar eine der Treppen hinunter, als er eine andere Person hört, die die Treppen hinauf läuft und nach Jean ruft. Souverän versteckt sich Oscar hinter einem Stahlpfeiler und wartet, dass der andere Mann die Treppe, die er soeben hinuntergestiegen ist, hinaufsteigt (Abb. 34). Der andere Mann muss etwas gehört haben, denn er fragt, ob das Jean sei. Oscar verlässt leise und langsam sein Versteck.

Wieder auf dem Bürgersteig geht Oscar etwas wankend zurück zur Limousine. Auf dem Trottoir vor dem Kaufhaus und im Vordergrund der Limousine liegen die Körper von Jean und ihrem Begleiter in einer Blutlache. Oscar entlässt einen markerschütternden Schrei und läuft dabei auf die Limousine zu (Abb. 35). Céline hält die Tür auf, er springt in das Auto und sie schlägt die Tür hinter ihm zu. Während sie sich die Ohren zuhält, läuft Céline zur Fahrertür.

Diese Szene funktioniert wunderbar als Gegensatz zu der bereits besprochenen Szene zwischen Alex und Théo, da sie gewisse Aspekte dieser ersten Szene ignoriert, dafür aber in eigener Weise ein Wechselspiel zwischen Filmischem Raum und Genre präsentiert.

Ich möchte mit einer Betrachtung des Architekturraumes beginnen, in welchem die Begegnung zwischen Jean/Eva und Oscar primär stattfindet.

Das leerstehende Kaufhaus *Samaritaine* erzeugt durch seine schiere Größe ein Vakuum, in welches sich die beiden Figuren hineingeben können. Es ermöglicht beiden das Herumspazieren, das Wandern durch ihre gemeinsame Geschichte und schafft für uns ebenso ein Vakuum, in welches wir die erwähnten Ereignisse aus Jeans und Oscars Vergangenheit hineinprojizieren können.

Im Gegensatz zum Labyrinth bekommen wir von Anfang an einen Überblick über die Gesamtheit des Raumes: Wir können erkennen, dass es sich um leerstehende Etagen handelt, die in der Mitte von einem Atrium durchdrungen sind, in welchem die große Treppenkonstruktion steht, die alle Ebenen miteinander verbindet. Auch wenn wir im Verlauf der Szene nicht jede Ecke und jede Etage bis in die hinterste Ecke zu Gesicht bekommen, reicht doch diese eine Totale und die Fokussierung der Geschichte auf das zentrale Element der Treppe, um zu verstehen wo wir uns

---

<sup>51</sup> Holy Motors, 01:32:13-01:32:20

wann im Kaufhaus befinden. Wären wir als Zuschauer\*innen in diesem Kaufhaus, wir hätten keine Probleme, den Weg nach draußen zu finden, eine Tatsache, die im Labyrinth unmöglich wäre.

Die schon erwähnte Leere des Raumes funktioniert wie eine Bühne, womit wir bei der ersten Verbindung zum Genre Musical wären. Die Bühne als Ursprung des Musicals gibt Vorgaben für die Art und Weise, wie sich Jean und Oscar durch den Raum bewegen. Denn eine Bühne ist immer auch ein Raum für die Phantasie, er zeigt gewisse Dinge und erwähnt andere Dinge wiederum nur. Trotzdem haben sichtbare und unsichtbare Dinge auf der Bühne eine gleiche Wertigkeit, bilden sie doch zusammen das, was wir im Film als Filmraum bezeichnen. Die Kombination aus einem realen, tatsächlichen Raum und einem Raum der Imagination.

Doch Carax entscheidet sich eben nicht für eine überladene, opulente Bühne, sondern für eine, die bei erster Betrachtung wie ein *realer* leerer Raum wirkt. Dass dem nicht so ist, habe ich bereits weiter oben aufgeführt. Denn dieser Raum bietet den beiden Figuren Freiheit, er suggeriert eine strukturlose Bewegung, die plötzlich und impulsiv passiert. Das führt zu einem unglaublich freien, losgelösten Spiel, was freilich durch das enge Korsett von Musik, Text, Gesang und Choreographie auf nur wenige Musicals zutrifft.

Die Bewegung der beiden Figuren im Raum spiegelt einen dramaturgischen Aufbau: Je höher Jean und Oscar auf den Stufen steigen, desto näher kommen sie den wirklichen schmerzhaften Aspekten ihrer in der Vergangenheit liegenden Beziehung, die durch die von ihnen eingebauten Leerstellen im Dialog immer wieder zu Spekulation und zur Imagination von Vergangenheit einladen. Der Raum gibt also ganz klar vor, was wann wo passieren muss und wird. Gleichzeitig ist die Bewegung der beiden Figuren durch das Kaufhaus bei aller Freiheit des Raumes eine Choreographie, ein zärtlicher Tanz zweier unglücklich Liebenden und greift so abermals ein zentrales Element des Genres Musical auf.

Der oben erwähnte Aspekt des Befüllen des Raumes mit der Vergangenheit von Oscar und Jean bringt mich zum nächsten Aspekt des Genres: Der Musik.

Das Herzstück der Szene ist zweifelsfrei das Lied *Who were we?*, welches auf herzerreißende Art und Weise von Kylie Minogue interpretiert wird. Die Auswahl von Minogue, die vor allem als Sängerin und Performerin auf Bühnen berühmt wurde, verweist auf die von Robert Müller aufgebrachte Tatsache, dass in den frühen Jahren des Musicals Darsteller\*innen von Bühnen oftmals ihren Weg in die Filmstudios fanden.<sup>52</sup>

Das Lied ist eine Ballade im Stile anderer großer Musical-Balladen<sup>53</sup>, der schmerzliche Höhepunkt einer Liebe, die nicht mehr sein kann oder darf und würde in einem Musical-Film sicherlich als die zentrale, definierende Nummer wahrgenommen werden. Das Lied verweist auf eine Opulenz des Genres, die hätte sein können, was wiederum auch als Kommentar auf die Beziehung zwischen Oscar und Jean zu verstehen ist. In diesem Film kommt dem Lied jedoch eine besondere Stellung

---

<sup>52</sup> vgl. Müller, Robert 1997, 204

<sup>53</sup> z.B. *I Dreamed a Dream* (*Les Misérables*, 1980) *Memories* (*Cats*, 1981), *Wishing You Were Somehow Here Again* (*The Phantom of the Opera*, 1986), *I'll Cover You* (*Reprise*) (*RENT*, 1996), *Falling Slowly* (*Once*, 2007)

zu, da es das einzige Mal ist, dass eine Figur ihre Gedanken durch Gesang kommuniziert. Die Vergangenheit scheint für Jean so schmerzhaft zu sein, dass ihre gesprochene Sprache versagt, die Größe der Gedanken bahnt sich einen anderen Weg. Das Lied macht durch seine Verweise, unter anderem auf das gemeinsame Kind, eine Welt auf, die außerhalb des physischen Raumes und außerhalb der Zeit liegt. Hier bringt Carax die für ein Musical so wichtige Phantasiewelt ins Spiel, die Ingo Lehman als »Wunschraum«<sup>54</sup> bezeichnet.

Raum und Genre, das Kaufhaus und das Musical, scheinen sich hier in einem konstanten wechselseitigen Spiel zu befinden: Die Leere des Raumes fordert Bilder, Vergangenheit und Phantasie; Phantasie, Vergangenheit und Bilder jedoch brauchen eine Leere, in die sie hineingestellt werden können. Diese Phantasiewelt, die Jean in ihrem Lied und beide Figuren in der gesamten Szene artikulieren, formuliert einen Traum, den beide teilen: Den Wunsch nach mehr gemeinsamer Zeit, vielleicht sogar nach einer Zukunft. Durch die Wechselwirkung von Raum und Genre und die Artikulation durch das Lied, vergrößert Carax alle Raumdimensionen (Architekturraum, Bildraum, Filmraum) und lässt einen filmischen Raum entstehen, der sich jeglicher Größeneinordnung entzieht. Das Lied funktioniert als Vehikel, welches eine Vergangenheit in der Gegenwart beschreibt und dabei einen Ausblick in die Zukunft skizziert. All das wird durch die Tatsache verstärkt, dass wir uns in einem leeren Kaufhaus befinden, in dem die Artefakte der Vergangenheit verstreut herumliegen. So gibt der Raum natürlich durch seine Kargheit vor, was für ein Lied in ihm gesungen werden kann, denn eine fröhliche Up-tempo-Popnummer wäre an dieser Stelle sicherlich vollkommen falsch platziert.

Dem Genre Musical ist das Happy End eigentlich ein vertrautes Mittel zur Auflösung einer Geschichte, doch diese Hoffnung zerstört Carax zum Ende der Szene vollkommen, nachdem Jean vom Dach des Kaufhauses stürzt. Das große Finale ist der Sprung von den Lettern in eine Leere, die nicht mehr gefüllt werden kann.

An dieser Stelle endet nun die Untersuchung meiner These anhand der zwei Szenen. Im nächsten Kapitel werde ich versuchen, zu einer abschließenden Zusammenfassung zu kommen und eine Antwort auf die Frage zu finden, ob es die von mir untersuchte Wechselwirkung von Musical und Genre gibt.

---

<sup>54</sup> Lehmann 2012

## Fazit

Abschließend komme ich zu der Erkenntnis, dass es nicht leicht ist getrennt über Genre und Raum zu sprechen, da die Grenzen oft fließend sind und einander bedingen. Wahrscheinlich spricht das für meine These, dass es so eine Wechselwirkung geben muss. Allerdings heißt das vielleicht auch, dass beim Filmmachen viel stärker über die Trennlinien gesprochen werden muss, die beide Begriffe voneinander unterscheiden, um zu verstehen, wie sie einander bedingen. Eigentlich ist es ja eine offensichtliche Tatsache, dass ein Raum vorgibt, wie in ihm verfahren werden kann und ein Genre gewisse Vorgaben macht, in was für Räume diese inszeniert werden. In Carax Film bedingen sich Raum und Genre allerdings in besonderer Weise, da durch die Arbeit sowohl mit räumlichen Kategorien, als auch mit dem Spiel verschiedener Genrelemente Verweise und Zitate aufgemacht werden, die sowohl Rückschlüsse auf den Raum als auch auf das Genre ziehen lassen. Carax nimmt unser kulturelles Wissen und das Wissen um die spezifischen Genres, um die Räume in denen die Szenen spielen zu konkretisieren und mit Leben zu füllen. Erst dadurch dass wir, das Publikum, Erwartungen, Vorwissen und (oftmals klischierte) Codes mitbringen, funktionieren die Bildräume als spezifische Genreorte und werden so zu Filmräumen. Raum und Genre sind deshalb nur Begriffe, die es gilt im Prozess des Filmmachens und der späteren Betrachtung dieser Filme mit Leben zu füllen. Erst dann kann auch von einer wirklichen Wechselwirkung die Rede sein.

# Literatur- und Medienverzeichnis

Altman, Rick (1999) *Film/Genre*. London: British Film Institute.

Bradshaw, Peter (2012) *Holy Motors review*. In: The Guardian. <https://www.theguardian.com/film/2012/sep/27/holy-motors-review> Zugegriffen am: 03.09.2019

Brockhaus Band 11 (1998) Leipzig-Mannheim: F.A. Brockhaus GmbH

Brunner, Philipp/Tieber, Claus (2014) *Gangsterfilm*. In: Lexikon der Filmbegriffe. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3423> Zugegriffen am: 19.08.2019

dpa (2015) *Luxuskaufhaus Samaritaine: Gericht hebt Baustopp auf*. In: Hessische Niedersächsische Allgemeine. <https://www.hna.de/welt/luxuskaufhaus-samaritaine-paris-gericht-hebt-baustopp-zr-5138431.html> Zugegriffen am: 03.09.2019

Fröhlich, Alexander (2019) *Berlin ist eine Drehscheibe für den Menschenhandel*. In: Der Tagesspiegel. <https://www.tagesspiegel.de/berlin/aus-vietnam-verschleppte-kinder-berlin-ist-eine-drehscheibe-fuer-den-menschenhandel/24483550.html> Zugegriffen am: 19.08.2019

Hediger, Vinzenz (2014) *Begehen und Verstehen. Wie der filmische Raum zum Ort wird*. In: Wissensraum Film. Hrsg. von Dorit Müller und Johannes Pause. Wiesbaden: Reichert. S. 61-87

HOLY MOTORS (2012) Drehbuch und Regie: Leos Carax

IMDb (2012) *Holy Motors*. [https://www.imdb.com/title/tt2076220/?ref\\_=ttmi\\_tt](https://www.imdb.com/title/tt2076220/?ref_=ttmi_tt) Zugegriffen am: 03.09.2019

Koerber, Martin (1997) *Filmraum*. In: Sachlexikon Film. Hrsg. von Rainer Rother. Hamburg: Rowohlt. S. 122-123

Lehmann, Ingo (2012) *Musical*. In: Lexikon der Filmbegriffe. <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2742> Zugegriffen am: 28.08.2019

Müller, Eggo (1997) *Genre*. In: Sachlexikon Film. Hrsg. von Rainer Rother. Hamburg: Rowohlt. S. 141-142.

Müller, Robert (1997) *Gangsterfilm*. In: Sachlexikon Film. Hrsg. von Rainer Rother. Hamburg: Rowohlt. S. 137-140.

Müller, Robert (1997) *Musical*. In: Sachlexikon Film. Hrsg. von Rainer Rother. Hamburg: Rowohlt. S. 204-206.

Schmidt-Joos, Siegfried (1965) *Das Musical*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

*Who were we?* (2012) von Neil Hannon - Carax & Neil Hannon. Gesang: Kylie Minogue.  
Arrangement: Andrew Skeet. Orchester: Berlin Music Ensemble.

Wulff, Hans Jürgen (2019) *Filmraum*. In: Lexikon der Filmbegriffe: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=170> Zugegriffen am: 29.08.2019

Wulff, Hans Jürgen (2014) *Genre*. In: Lexikon der Filmbegriffe: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=190> Zugegriffen am: 28.08.2019

# Anhang



Abbildung 1: Holy Motors, 00:02:11



Abbildung 2: Holy Motors, 00:05:25



**Abbildung 3:** Holy Motors, 00:08:23



**Abbildung 4:** Holy Motors, 00:10:07



**Abbildung 5:** Holy Motors, 00:16:50



**Abbildung 6:** Holy Motors, 00:21:55



**Abbildung 7:** Holy Motors, 00:26:28



**Abbildung 8:** Holy Motors, 00:37:02



**Abbildung 9:** Holy Motors, 00:46:37



**Abbildung 10:** Holy Motors, 00:52:52



**Abbildung 11:** Holy Motors, 00:53:01



**Abbildung 12:** Holy Motors, 00:53:05



**Abbildung 13:** Holy Motors, 00:53:31



**Abbildung 14:** Holy Motors, 00:54:03



**Abbildung 15:** Holy Motors, 00:54:23



**Abbildung 16:** Holy Motors, 00:54:40



**Abbildung 17:** Holy Motors, 00:55:51



**Abbildung 18:** Holy Motors, 00:56:53



**Abbildung 19:** Holy Motors, 00:56:59



**Abbildung 20:** Holy Motors, 00:57:06



**Abbildung 21:** Holy Motors, 00:57:28



**Abbildung 22:** Holy Motors, 00:58:15



**Abbildung 23:** Holy Motors, 01:03:06



**Abbildung 24:** Holy Motors, 01:13:08



**Abbildung 25:** Holy Motors, 01:19:08



**Abbildung 26:** Holy Motors, 01:19:59



**Abbildung 27:** Holy Motors, 01:20:38



**Abbildung 28:** Holy Motors, 01:22:34



Abbildung 29: Holy Motors, 01:24:33



Abbildung 30: Holy Motors, 01:25:15



**Abbildung 31:** Holy Motors, 01:25:57



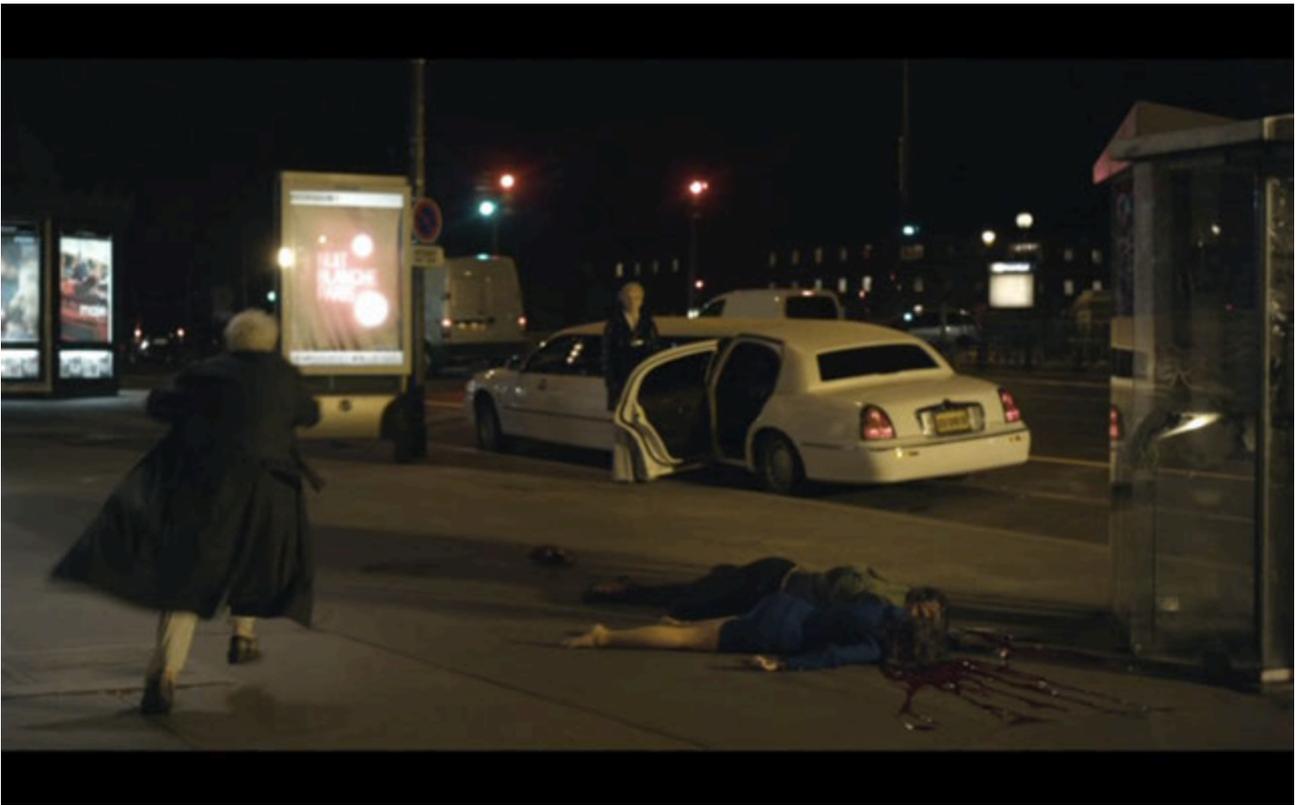
**Abbildung 32:** Holy Motors, 01:29:33



**Abbildung 33:** Holy Motors, 01:32:23



**Abbildung 34:** Holy Motors, 01:32:46



**Abbildung 35:** Holy Motors, 01:33:21



**Abbildung 36:** Holy Motors, 01:43:09



**Abbildung 37:** Holy Motors, 01:43:52



**Abbildung 38:** Holy Motors, 01:44:42



**Abbildung 39:** Holy Motors, 01:46:31

# **Abschließende Erklärung**

Hiermit versichere ich, an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig ohne fremde Hilfe angefertigt habe. Alle Stellen, die ich wörtlich oder sinngemäß aus öffentlichen oder nicht öffentlichen Schriften übernommen habe, habe ich als solche kenntlich gemacht.

Berlin, den 9. September 2019

Jan-Peter Horstmann