

BAUHAUS – UNIVERSITÄT WEIMAR
FAKULTÄT MEDIEN
HAUSARBEIT ZUM SEMINAR
FILM IM FILM I LISA GOTTO M.A.
SS 2004



WIR SIND BARTON!

ÜBER DIE IDENTIFIKATION MIT DEM SURREALEN
WAHN IN EINER SIMULIERTEN WELT DER POSTMODERNE

MARIUS BÖTTCHER
4. FACHSEMESTER I MEDIENKULTUR
MATRIKEL NR. 20874

Inhaltsverzeichnis

	Seite
1. Einleitung - Das Leiden Barton Finks	01
2. Ein Kino für unseren Kopf - Ein neues Kino des Gehirns	01
3. Wir sind Barton	
3.1. Die Etablierung der Subjektiven	03
3.2. Okularisierung - Mit Bartons Augen	05
3.3. Aurikularisierung - Mit Bartons Ohren	06
3.4. Identifikation - Mit Bartons Kopf	07
4. Der Traum und der Wahn im Kopf - Die Etablierung der Illusion	08
5. Die Hyperrealität - Mehr als nur Schein	10
6. Wir und Barton - Verdopplungen, Spiegelungen und Simulation	12
7. Fazit	15
8. Literaturverzeichnis	I

¹ Abb. auf der Titelseite: Filmplakat *Barton Fink*, 1991
Quelle [Stand: 15.08.2004]:
<http://adorocinema.cidadeinternet.com.br/filmes/barton-fink/barton-fink.htm>

1. Einleitung - Das Leiden Barton Finks

Barton Fink kam nie wirklich über eine Einleitung hinaus. Besser wäre es also, mich nicht darauf zu konzentrieren. Doch das Leiden Bartons wird gerade in diesem endlosen Versuch zum paranoiden Drehrad des Films: „Einsamkeit und Verzweiflung kommen über ihn. Wahnsinn und Gewalt machen sich neben ihm breit. Barton Fink lebt in seinen Alptraum und findet nicht mehr zurück in die Wirklichkeit“².

Der Prozess des Drehbuchschreibens für einen drittklassigen Catcher-Film wirft ihn in tiefe Abgründe, ruft eine existenzielle Schaffenskrise hervor und endet schließlich im Fegefeuer einer Hölle. Die Coens zeichnen dabei ein unüberwindbares Schicksal, dessen Verlauf der Protagonist zwar selbst verschuldet hat, Widerstand dennoch zu spät kommt und so keine Hoffnung auf einen Weg aus dem zum Stillstand gekommenen Schrecken zulässt.³ Auf diesem Weg folgen wir durch eine pointierte Subjektive seiner Reise in den Wahn des homogenen Kosmos der Unkreativen, die dunkle Sphäre Hollywoods, die sich als eine simulierte Welt der Postmoderne vor unseren Augen eröffnen wird.

2. Ein Kino für unseren Kopf - Ein neues Kino des Gehirns

Deleuze spricht im Unterschied zum physischen Kino von einem intellektuellen Kino, dem Kino des Gehirns. Dabei wird die Einsamkeit und Kommunikationslosigkeit als ein Merkmal der modernen Welt umgesetzt und so ein „Kino des Gehirns geschaffen, das die Kreativität der Welt aufdecken soll“⁴.

Ein Kino des Gehirns beschreibt dabei ein Kino für den Kopf, indem ein großer Teil des Films durch den Zuschauer selbst entsteht. Die gezeigten Bilder sind nicht mehr so eindeutig wie im gewohnt konventionellen Kino. Die Narration tritt zurück, so dass ein Eigenanteil des Betrachters abverlangt wird.

Durch die „Koexistenz zwischen modernem Gehirn und erschöpftem, verbrauchtem und neurotischen Körper“⁵ entsteht ein gespannter Dualismus, dem auch Barton als Protagonist entgegentreten muss. Er steht dem traditionellen Kino des Körpers, in Vertretung durch die Traumfabrik Hollywood der 40er Jahre, gegenüber und findet sich so mit dem von ihm vertretenen Theater des Kopfes in doppelter Hinsicht nicht zurecht. Die Körperlichkeit (im Übermaß vertreten durch die schwitzenden Giganten der Catcher -

² Desalm (2000), S. 117

³ Vgl. Rogall (1998, b), S. 24

⁴ Vgl. Deleuze (1991), S. 263f

⁵ Deleuze (1991), S. 264

Filme) und der Versuch der Transformation seiner Theatererfahrung auf die Industrie des damaligen Hollywoods, lassen sein Unternehmen von vornherein scheitern. Er fühlt sich der ihm vorgesetzten Welt nicht angehörig, verabscheut sie und kapselt sich ab. In dem von ihm gewählten Hotel, außerhalb des üblichen Hollywood-Prestiges, spiegelt sich so dann der Aspekt wider, den Deleuze als Identität von Gehirn und Welt deklarierte. Anstatt nur einfache Handlungen, Prozesse des Körperlichen, vom Gehirn abhängig gemacht werden, wird die Welt selbst zu einem Gehirn.⁶

Das Eigenleben des Earle-Hotels, dessen Dynamik die Handlungen der Protagonisten erheblich beeinflusst, spiegelt diese Identität wider. Das Hotel bringt das Innere nach Außen: schafft seine zweite Seite, Charlie, und endet schließlich, wie er selbst, in den lodernen Flammen der Hölle Hollywoods. So wie Deleuze betont, das die „Identität von Welt und Gehirn [...] dabei aber kein Ganzes, sondern eine Grenze [...] [bildet, Anm. d. Verf.] die das Außen mit dem Innen verbindet“⁷ wird das Hotel zum Ort des Zusammentreffens von dem Innen und Außen Bartons. Als ein Spiegel seiner Seele, zeigt es seinen Schmerz, ist explizit auch Ort seines Schmerzes und der Blockade. Der innere Verfall Bartons im Laufe des Films, wird in den Räumen des Hotels, als Gemäuer seiner abgründigen Psyche, sichtbar.⁸ Das Zimmer verfällt immer mehr und so verkommt auch Bartons Erscheinungsbild und seine Seele.

Dieses Innen und Außen wird auch farbdramaturgisch auffallend ausgerichtet. Dem Außen, das in weißes, gleißend helles Licht getaucht ist, wird die schmutzige Welt des Innen, das in schmutzigen, braun-gelben Licht lodert, entgegengesetzt.⁹ Das sinnentleerte Hollywood ähnelt so dem weißen Blatt der Schreibmaschine, das einfach nicht beschrieben werden kann. Und gerade weil in dieser Außenwelt nichts zu finden ist, findet die Kreativität nicht draußen, in der gewohnten Realität, sondern im mythisch strukturierten Raum statt.¹⁰ Doch das Hotel scheint dafür keinen Platz zu bieten. Die Identität von Gehirn und Welt zeigt das Hotel als Ort des mentalen Zustandes Bartons, weniger als ein Ganzes, als „auf einer Stufe einer polarisierenden Membran, welche das Außen und das Innen miteinander kommunizieren und im Austausch treten lässt“¹¹.

Diese Art von Kommunikation macht immer ununterscheidbarer, ob seine außersinnlichen Wahrnehmungen halluzinatorische Projektionen sind oder der Realität

⁶ Vgl. Deleuze (1991), S. 265

⁷ Deleuze (1991), S. 265

⁸ Vgl. Rogall (1998, a), S. 77

⁹ Vgl. Koebner/Neumann (2001), S. 370

¹⁰ Vgl. Koebner/Neumann (2001), S. 370

¹¹ Deleuze (1991), S. 266

entspringen. Und so wird auch unklar, ob Barton schließlich vom Innen oder vom Außen gehindert wird, etwas kreativ zu schaffen.

Die Arbeit der Kreativität übernimmt dabei, ganz im Sinne des Kinos des Gehirns, ein ganz anderer. Wir, im Prozess der Identifikationen, zwischen seinem Wahn und der Illusion, folgen den Ereignissen auf der Leinwand. Und unser Kopf arbeitet für die Geschichte. Und in diesem Moment befinden wir uns genau dort, wo Barton uns haben will: Wir erfinden seine Geschichte. Der Film fügt sich in unseren Köpfen zusammen. Barton hat also auch unseren Kopf für sich und seine Kreativität gewonnen. Und wie ein Päckchen auf seinem Schreibtisch stehen wir dabei für ihn bereit, *Barton Fink* entstehen zu lassen. Der Wahn, eine Geschichte zu vervollständigen, füllte auch uns. Und so erleben wir noch einmal den Zustand Bartons, leisten das, was ihn scheitern ließ. Oder scheitern an der Unmöglichkeit, die surrealen Bilder in eine für uns nachvollziehbare und konventionelle Geschichte zu transferieren.

Somit wird der Prozess der Filmrezeption, ganz im Sinne der Postmoderne, entscheidend. Das Erzählen wird stärker zelebriert als das Erzählte. In einem hohen Abstraktionsgrad wird der narrative Vorgang reflektiert.¹² Der Vorgang der Assoziationen (das Weshalb und das Wie) geben den Film durch irrationale, innere Bilder und kontrapunktisch laufende Worte eine neue Tiefendimension, die schon Balazs vierzig Jahre zuvor als das neue, dritte Filmzeitalter ansah.¹³ Nicht der Film an sich, mit seinen auffällig nicht-narrativen und surrealen Bildern, sondern der Wahrnehmungsprozess, die Aufnahme und die Verarbeitung rücken in den Mittelpunkt. Wir nehmen wahr wie Barton, sehen und hören wie Barton: „Wir sind Barton!“¹⁴.

3. Wir sind Barton

3.1. Die Etablierung der Subjektiven

Überreizt von intensiven Bildern und eindringlichen Geräuschen verfolgen wir Barton in der wilden Welt Hollywoods. Sein Scheitern lässt auch uns als Zuschauer scheitern. Immer mehr sehnen wir uns nach einer Geschichte. Und da wird uns plötzlich klar: wir sehen mit den Augen Bartons. Wir verstehen die Welt genauso wenig wie er und suchen selbst verzweifelt nach Geschichten und Erklärungen. Der ausharrende Blick der Kamera erlaubt uns eine Sicht hinter die Fassade des Autors, in die Abgründe der

¹² Vgl. Rogall (1998, b), S. 22

¹³ Vgl. Balazs (1949), S. 204

¹⁴ Desalm (2000), S. 126

Schaffenden in Hollywood. Mit jedem Blick erleben wir sein innerstes Leiden, indem jeder visuelle Standpunkt einen seelischen Standpunkt deutlich macht.¹⁵

Doch etabliert sich dieser Standpunkt erst langsam als eine Umsetzung der Sichtweise. Die ersten Szenen in New York können einer konventionellen Charakterisierung in einer subjektiv-objektiven Sicht der Filmemacher zugeordnet werden. Wir erleben Barton als Bestandteil einer scheinbar neuen Theaterbewegung. Satirische Momente zeigen jedoch, dass er selbstverliebt nach Anerkennung sucht (lässt sich die Kritik zweimal reichen) und sich in der Ablehnung der Bourgeoise verbissen alternativ gibt. Die Coens distanzieren sich von diesem aufgesetzten Realismus-Theater der Straße, von diesem Pseudorebellen des Künstlermilieus.

Der Theaterstar des einfachen Mannes wird in die Glamourwelt geschickt, die sich sehr bald jedoch als recht unglamourös entfalten wird. Mit der Ankunft in Hollywood sehen wir das bis dahin noch nicht einzuordnende Bild des Felsens am Meer. Die Überblendung des strömenden Meeres in die Lobby des Hotels lässt Assoziationen zu Kubricks Bluttausch zu, der von den Wänden des Overlook-Hotels in *Shining* strömte. Und so wissen wir: Das Hotel hat etwas, was Barton einnehmen wird. Somit wird uns eine in surrealistischen Bildern codierte Aussicht auf die subjektive Wahrnehmung Bartons vorbereitet.

Im Hotelzimmer werden wir dann mit der ersten subjektiven Kamera konfrontiert: In der Rolle einer Mücke schwirren wir bedrohlich über Bartons Bett. Wir sehen Aufsichten, „als werde er kontrolliert von einem [anderen, Anm. d. Verf.] Subjekt“¹⁶. Sein autarkes Selbst scheint in Hollywood zu schwinden. Die Mücke am Beginn seines Aufenthaltes in Hollywood stellt den ersten Angriff auf seine ängstliche Künstlerseele dar.

Diese Subjektivierung scheint nun bald auf Barton über zu gehen und setzt sich immer mehr durch. Doch die eigentliche Etablierung ist in einer der nächsten Szenen zu finden. Vor seiner Schreibmaschine sitzend beginnt er zu schreiben. In einer kunstvollen Fahrt zur extremen Nähe sehen wir die Underwood, das schreibmaschinelle Werkzeug, mit den Augen Bartons und erleben mit ihm die Magie, die davon ausstrahlt. Sein verwunderter Blick auf das Bild über seinem Schreibtisch, dessen Statik plötzlich zu leben beginnt und wir die illusorische Kraft schon praktisch spüren können, wird ruckartig von seltsamen Geräuschen aus Bartons Nachbarzimmer unterbrochen. Wir sind mit ihm aus seinem Traum entrissen worden und blicken nun mit einer schwebenden Kamera den Flur entlang, den Geräuschen lauschend. Und weiter beobachten wir eingeschüchtert wie Barton das weitere Geschehen. Mit der Ankunft Charlies beginnt die

¹⁵ Vgl. Balazs (1949), S. 94

¹⁶ Desalm (2000), S. 125

Blockade und gleichzeitig werden Abbilder von Bartons Psyche eingeführt, die im Laufe des Films sich wiederholen werden und so seinen weiteren Verfall verdeutlichen. Nachdem Charlie das Zimmer wieder verlassen hat, sitzt Barton eingeschüchtert vor seiner Schreibmaschine. Als keine Einfälle diesen Zustand ändern können, blickt er auf das Wandbild. Er wird diesmal jedoch wieder unterbrochen: von dem schmierigen Geräusch der sich ablösenden Tapete seines Zimmers, was sich, genauso wie er, auflösen droht. Die schwere Musik, während er den Leim zwischen seinen Fingern zerreibt, wird zu einem monotonen Summen, das sich als die ihn verfolgende Mücke erweist. Sie wird ihn weiter angreifen und aussaugen wie es Hollywood tut und ihn so innerlich und äußerlich entstellen.

Wir sehen von nun an aus der Sicht Bartons und erleben seine Welt auf die surreale Weise der Coens. Die verzerrte Kameraeinstellung in der folgenden Szene im Büro des Produzenten zeigt Geisler als bedrohlich, aufdringlich und in der Froschperspektive übermächtig. Die subjektive Sicht hat sich durchgesetzt. Mit denselben skeptischen und verabscheuenden Augen wie Barton schauen wir dem Alltag in Hollywood zu. Diese Perspektive erklärt die satirische Sicht auf die Figuren.¹⁷ Alle erscheinenden Personen sind schon im Vorherein mit der Wertung Bartons versehen. Wir sehen den Studioboss, der habgierig und ignorant die Traumfabrik leitet. Der schmierige Chet, der betrunkene Autor Meyhew, die schöne Audrey oder die diskriminierenden Detektive: Wir erfahren seine Welt mit seiner Sicht.

3.2. Okularisierung - Mit Bartons Augen

Konventionelle subjektive Blicke lassen sich nur schwer finden. Dennoch bereiten sie uns auf die absolute Subjektive vor, nach der wir mit Barton filmisch eins werden sollen. Als Barton von Charlie überwältigt auf den Boden liegt und zu seinem Zimmernachbarn hinaufblickt, sehen wir in einer schiefen Perspektive einer geneigten Kamera seinen Blick. Eine weitere Okularisierung¹⁸ dieser Art finden wir in einer anderen Szene. Hier springt die Kamera in eine subjektive Sicht, wenn Barton seinen Blick schwenkt. Durch ein vorausgehendes Bild seines sich wendenden Kopfes ordnen wir dies als seine Perspektive ein. Dies nennt Metz eine äußerliche Okularisierung, die nur durch das kontextuelle Einordnen einer vorherigen Objektivierung des Subjekts, als solche erkennbar ist.¹⁹ Wir erleben die Verlagerung der Zuschauerperspektive in den Raum hinein. Dies führt zur Gleichsetzung von Zuschauer und Figuren. Immer wieder weisen merkwürdige Perspektiven auf diese Blicke hin. Nicht nur eine visuelle Spannung durch

¹⁷ Vgl. Rogall (1998, a), S. 75

¹⁸ Vgl. Metz (1997), S. 100ff.

¹⁹ Vgl. Metz (1997), S. 99

die Schrägheit entsteht, sondern auch eine emotionale Steigerung, die eine erhöhte Anteilnahme des Publikums fördert. Die Personen wirken aus dieser Sicht bedrohlich, übermenschlich und weit entfernt vom eigenen Standpunkt entrückt. Die schrägen Untersichten (dutch-tilt-angle) verkörpern das Gefühl des Fallens und somit höchste Erregung und signalisieren eine Gestik der Gewalt durch dynamische Verformungen.²⁰ Bartons Verfall und sein existenzielles Scheitern werden so visualisiert zu einem Zustand der Abhängigkeit, Unsicherheit und Ausgeliefertseins. Dabei wird uns der „Raum der Handlung von innen“²¹ präsentiert und beobachten wie Barton in seiner Hölle umherirrt. Die Identifikation mit den Figuren im Film, von Bela Balazs als Gleichwerdung bezeichnet, betitelt er als die „ureigenste Wirkung der Filmkunst“²².

Eine konventionelle Subjektivierung durch die Kamera mit den genannten Methoden könnte allerdings vorwiegend nur eine räumliche Identifikation des Zuschauers mit dem Protagonisten herbeiführen. Indem man so „durch eine Figur hindurch-sehen [kann, Anm. d. Verf.], ohne daß sie zu einem vollen oder psychologischen Subjekt wird, sogar ohne dass man mehr über sie weiß“²³, sieht man auch nur steril die Wahrnehmung, nicht aber dessen wirkliches Innerstes. Die Subjektivierung muss daher auf einer tieferen Ebene stattfinden, auf die noch weiter eingegangen wird.

3.3. Aurikularisierung - Mit Bartons Ohren

Neben den Blicken, dem Sehen mit den Augen Bartons, erhalten wir im Film auch die Ohren des Autors. Die eindringliche Kulisse aus Geräuschen zeigt uns die sensibilisierte Welt von Barton Fink. Sie dringt auf ihn und tief in uns ein, auf seine ganz subjektive Weise mit Filterungen und Verstärkungen. Die Geräusche, dessen psychologische Wirkung aus der Signalfunktion für potentielle Gefahren rühren, verstärken die Konzentration und führen zur Aktivierung der Kräfte (und das schon bei unterschwelligem, leisen Tönen, die hier überstark vertont wurden).²⁴ Doch dieser Wirkmechanismus führt bei Barton allenfalls zu paranoidem Verhalten, anstatt Kräfte zu mobilisieren und Assoziationen zu adaptieren.

Zwar räumen Jost und Metz der Aurikularisierung wenig Spielraum im Film ein, dennoch gewinnt sie in *Barton Fink* eine übergeordnete Rolle. Die Bilder nehmen für ihn, als ein Autor, in Wort und Sprache denkend, einen geringfügigeren Platz ein. Häufig nehmen wir die Geräusche schon wahr, bevor das Bild für uns als Zuschauer sichtbar wird. Wir hören

²⁰ Vgl. Mikunda (2002), S. 131f.

²¹ Balazs (1949), S. 95

²² Balazs (1949), S. 94

²³ Metz (1997) S. 111

²⁴ Vgl. Mikunda (2002), S. 184

sie und dann wendet sich der Blick der Kamera zu ihnen. Dies verweist jedoch nicht auf ein Außen, sondern auf ein Überall. Im Film gibt es kein auditives horse-champ, da der Ton von allen Seiten kommt, ohne jeglichen Feldbegrenzungen.²⁵ Dieses Einströmen von allen Seiten wird für Barton unerträglich. Die Geräusche aus dem Nachbarzimmer stören seine Konzentration und machen ihn noch unfähiger, sich vom Bann des writers block zu lösen. Die allseitige Geräuschszenerie zeigt das „Begehren nach Desorientiertheit, das im Kino befördert, ermutigt ist durch das latente Fehlen eines Standpunkts“²⁶. Der paranoide Hörsinn und der Verunsicherung durch Störgeräusche, zeigt uns selbst diese Klangwelt als eine „Außenwelt der Innenwelt“²⁷ und macht uns so die Sinneswahrnehmungen Bartons deutlich.

3.4. Identifikation - Mit Bartons Kopf

Durch die Begrenztheit gewohnter Okular- und Aurikularisierung wird uns klar, dass es eine tiefere Ebene zur Subjektivierung gibt. Wir sehen nicht nur im Sinne des Sehvorganges an sich, sondern der psychischen Prozesse. Schließlich ist Barton ein Autor und kein Filmmacher. Statt nur durch Blicke wird uns sein Scheitern narrativ mit einer undynamischen Erzählweise beschrieben. Der endlos fortwährende Stillstand seines writers block lässt uns in seiner Hölle des Leerlaufs schmoren. Die Bilder ergänzen die beinahe inhaltslose Narration. Durch die Vermischung von Albtraum und Wirklichkeit in Bild und Ton können wir seine Perspektive erleben.²⁸

Doch dann wird das Subjektive auch wieder unterbrochen (mit Aufsichten durch die Mücke). Diese Szenen haben den auffälligen Charakter der konventionellen Subjektivierungsmethoden.

Das Entwerfen einer weiteren subjektiven Ebene macht Bartons Ängste noch einmal mehr deutlich. In der hitzigen Sommernacht dringt das unaufhörliche Summen der Mücke in ihn ein. So furchtsam er nach oben blickt, nehmen wir diesen Blick auf, um aus der Sicht dieses Objektes, weiter in die Psyche Bartons einzudringen. So führt diese Unterbrechung der Subjektiven zu einer Verstärkung des Eindrucks der psychischen Sicht auf Barton. So auch die Szene beim Tanz in dem Saal mit den Matrosen, als seine Arroganz gegenüber dem einfachen Mann, in der absoluten Steigerung dargestellt wird. Barton wird von dem einfachen Mann angestarrt und verurteilt und der Autor wendet sich angewidert ab. Wir verlieren die subjektive Anhaftung und blicken nun auf ihn wie auf irgendein Objekt und erkennen zu was er sich gewandelt hat. Nach diesem

²⁵ Metz (1997), S. 108

²⁶ Kötz (1986), S. 183

²⁷ Kötz (1986), S. 184

²⁸ Vgl. Rogall (1998, b), S. 23

schockierendem Erwachen als Zuschauer sehen wir ihn „als egozentrisches Ekel, schwankend zwischen Selbstmitleid und Selbstüberhebung“²⁹ inmitten der feiernden Matrosen, nicht ertragend abgelehnt zu werden. Und so weit er nun von unserem Mitleid entfernt sein mag, verstehen wir trotzdem, wie er sich fühlt. Dieser Prozess wird weiter fortgesetzt, als Barton schließlich auch von Lipnick abgelehnt wird und er so in seiner kreativen Hölle enden muss. Und so versinken wir in dem letzten Bild, was uns durch Bartons illusorische Kraft präsentiert wird.

4. Der Traum und der Wahn im Kopf - Die Etablierung einer Illusion

Durch die unterschwellige Etablierung der Subjektiven sind wir als Zuschauer anfangs verunsichert und bemerken fast gar nicht das Abdriften in den Wahn. Und so fallen auch die Prinzipien der Filmproduktion und -rezeption in dieser Verwirrung um Illusion und Filmrealität zusammen. Wie in einer von David Lynch geschaffenen, surrealistischen Welt geht die Montage der Erzählung „von einem gleichwertigen Nebeneinander und Ineinander von Traum und Wirklichkeit aus. Die stark subjektiven Gestaltungsmittel eröffnen damit eine Ausweitung der Wirklichkeitswahrnehmung“³⁰. Wir sehen mit den Augen Bartons und sehen so seinen Wahn, so wie er es empfindet, als etwas Reales (so wie wir den Film als etwas Reales empfinden). Thomas Binoto schreibt, dass „das Leben als Ort der Unsicherheit Alpträume [...] auslösen [kann, Anm. d. Verf.], die bis zur Traumatisierung reichen“³¹ und in Träume flüchten lässt. Bartons Scheitern und seine Ängste in der fremden Welt lassen ihn flüchten in eine neue Scheinwelt. Der Traum wird aber nicht als ein Gegenstück von Wirklichkeit dargestellt, stattdessen bilden auch hier die Antagonisten „Traum und Wirklichkeit ein nicht unterscheidbares Kontinuum“³². Die Grenzen verwischen zunehmend. Die Welt Bartons wird im Laufe des Films bis ins Paradoxe gesteigert und verdichtet, so wie dem isolierten Autor die Wahrnehmung ins Monströse und Surreale entgleitet.³³ So kehrt sich die Innenwelt nach Außen.

Das erste Eintauchen in eine Traumwelt ist Bartons Eintauchen in das Bild an der Wand. Es stellt die einzige Öffnung des beengten, dunklen Zimmers zum Außen dar und somit der alleinige Fluchtpunkt.³⁴ Im Moment seines Scheiterns schaut er dabei durch dieses virtuelle Fenster. In einem zelebrierenden Moment steht Barton seiner kreativen Fantasie gegenüber. Doch schafft er es nicht, diese Illusion aufzugreifen. Das Eintauchen wirkt

²⁹ Desalm (2000), S. 125

³⁰ Martig (2003), S. 149

³¹ Binoto (2003), S. 169

³² Martig (2003), S. 149

³³ Vgl. Desalm (2000), S. 124

³⁴ Vgl. Fahle (2000), S. 202

doppelt für die „exzessive[n] Bilderphantasien und surreale[n] Stimmungen: einmal für die Fieberträume des Protagonisten, dann aber auch für die Inszenierung selbst“³⁵. Und so wird in den irrealen Bildern des Wahns der Prozess des Bilderfindens und des Geschichtenerzählens verdeutlicht. Doch wird hier keine Geschichte geschrieben. Die Illusion entsteht für Barton eher aus dem Fluchtwunsch heraus, als aus dem Bedürfnis das Innere in neuer Form nach Außen zu kehren.

Er kehrt immer wieder in das Bild zurück und versinkt so simultan zu seinem alpträumhaften Zustand in eine illusorische Welt der Traumfabrik. Seine Pseudo-Realkunst der Straße ist einer Scheinwelt gewichen. Barton verliert den Bezug zur Realität und gibt sich seinem Wahn hin: „Produzent und Medium der Illusion fallen in der Person der Hauptfigur zusammen.“³⁶ Doch obwohl er ständig auf der Suche nach der Nicht-Realität ist, gelingt es ihm auch hier nicht dies produktiv und kreativ in eine Idee umzusetzen, sondern lässt sich in sein Selbstmitleid fallen.

Das endgültige Abtriften in den Albtraum beginnt schließlich mit der Nacht mit Audrey. Die Einstellung, in der die Kamera sich vom Bett der beiden diskret abwendet und in den Abfluss des Badezimmers eintaucht, zeigt ein Eintauchen in das tiefste, dreckigste Innere.³⁷ Die Kamera fährt durch den Kanal und endet am nächsten Morgen mit einer Überblendung auf Bartons Kopf. Die Reise in seine Psyche führt zum Übergang in den totalen Albtraum.

Das Aufwachen, die Erkenntnis nach dem Totschlag der ihn quälenden Mücke auf dem Körper der toten Audrey ist ein Moment der Selbsterkenntnis. Zwei mit einem Streich: Mit nur einem Schlag löscht Barton den Blutsauger und den kreativen Kopf Hollywoods aus. Er hat sich mit der Situation engagiert. Er lässt sich nicht mehr jagen. Das Kreative verbannt, der quälende Druck etwas Großes abzuliefern verschwunden, lässt er sich von Lipnick dafür die Füße küssen. Aus dem Albtraum, dass er nichts abliefern kann, wird die Erfüllung einer Autoren-Rachephantasie.³⁸ Barton weiß genau, dass er nichts bieten kann, doch da liegt Hollywood ihm zu Füßen: einem un kreativen Autor.

Die langsame Erzählweise des ersten Teils des Films steigert sich nun, im absoluten Stillstand des Traums, so dass auch Gewalt nicht zu einer gewohnten Dynamisierung führt.³⁹ Die Gewalt wirkt absurd als Resultat einer naiven Person.⁴⁰ So schaut Barton ungläubig auf sein Frauenopfer. Der Mord löst nicht das aus, was er eigentlich müsste.

³⁵ Middel (1996), S. 121

³⁶ Desalm (2000), S. 122

³⁷ Vgl. Rogall (1998, a), S. 81

³⁸ Vgl. Rogall (1998, a), S. 74

³⁹ Vgl. Martig (2003), S. 150

⁴⁰ Vgl. Rogall (1998, b), S. 26f.

Es ist nur eine kurze Unterbrechung. Barton bleibt weiterhin im Stillstand und kann keine Bewegung antreiben.

Er hat sich dieser Hölle der uniformen Unkreativen angepasst und stellt sein Ideal über sich selbst. Seinem Realen ist eine Fiktion gewichen, eine illusionistische Figur, der er aber nicht gerecht werden kann. Er wird zu seiner Filmfigur und scheint sich nun nicht mehr zu wehren (befolgt nun Charlies Ratschläge). Charlies Aufruf: „You are in pictures!“ lässt ihn zum Sinnbild einer Filmfigur werden und führt somit zur Selbstaufgabe. Er ist nun zum Schein in einer Scheinwelt geworden und sein Schmerz scheint gewichen. Plötzlich kann er, wie im Rausch und getrieben von einer anderen Macht (ein Autor der ihn schreibt?), sein Drehbuch schreiben.

5. Die Hyperrealität - Mehr als nur Schein

Ängstlich blicken wir in Bartons verzerrtes Gesicht und lauschen dem Summen der Mücke, die ihn unerbittlich umkreist. Das Geräusch beim Abblättern der Tapete seines nun heruntergekommenen Zimmers vertont den schmierigen Verfall Bartons. In einer virtuoson Reise in die Tiefen der Underwood erleben wir das endlose Weiß des Blattes, das Barton Fink trotz des eifrigen Engagements nicht zu füllen im Stande ist. In dieser überzeichneten Nähe, die ohrenbetäubend-melancholischen Töne noch immer im Ohr, blicken wir auf das Schicksal des Protagonisten, dessen fast bis zum Übermaß geschärften Sinne dem Realen nichts abgewinnen können.

Die Welt, in der sich sein Schicksal suhlt, hat keinen Platz mehr für Fiktionen und Illusionen. In der Welt der Traumfabrik, die die Coens mit satirisch gespitztem Humor als eine Welt voller Klischees zeigen, ist es unmöglich etwas Wahrhaftiges zu finden, aus dem man mit der für einen Autor gewohnten Kreativität eine Geschichte erzählen könnte. Diese Realität scheint verschwunden und einer neuen, von oberflächlichen Gesten und Maskierungen gestörten Wirklichkeit, gewichen.

Wie Baudrillard sehen wir das Ende der Realität, in der eine Ununterscheidbarkeit vom Realen und Imaginären den Übergang in eine Welt der Simulation ausmacht.⁴¹ In *Barton Fink* wird uns diese simulierte Welt als eine klischeehafte Welt des Hollywoods der 40er Jahre gezeigt, die die Coens mit einem umfangreichen Referenzsystem spicken und so eine postmoderne Realität aus zahlreichen Variationen einer vorangegangenen Simulation generieren. Die Intertextualität taucht als eine indirekte Serialität auf, als eine Wiederholung des Originals: „Die Massenkultur setzt sich dadurch seriell fort, dass sie

⁴¹ Vgl. Blask (2002), S. 30

sich selbst ironisiert⁴². Gezeigt wird uns die ewige Wiederkehr, das Abspulen billiger Kopien als ein Ende im Stillstand der Kreativität. Doch bahnt sich der Film *Barton Fink* hier schon selbst sein referenzloses Eigenleben. *Barton Fink* gelingt das, woran Barton Fink scheitert. Die Zitate lösen sich von ihrem Ursprung und stellen selbst einen neuen Sinn dar. Entlehnungen bleiben nicht länger Nachahmungen. Allerdings setzt das Verständnis ein außertextliches Wissen voraus, was die Rezipienten dazu benötigen. Es entsteht eine mannigfaltige Anreihung von Wiederholungen, die sich in einer neuen Form aufstellen, in der die Variation der Originale zu einem neuen Original führt: „Der postmoderne Zuschauer sieht die Variabilität der Nebendinge“⁴³, so dass sich postmodern etwas Neues herausbildet. Somit wird nicht mehr unter dem Deckmantel des Neuen schon Gesehenes vorgeführt, sondern das schon Gesehene offen als solches zur Schau gestellt und vor den Augen der Zuschauer neu gemischt, durch zahlreiche Variationen und in neuen Situationen ein Recycling, eine Reproduktion durchgeführt. Engell bezeichnet diese Reproduktion, die selbst „originaler als das Original“⁴⁴ wird, als die Hyperrealität.

Baudrillard zeigt eine Simulation, die die Wirklichkeit anfangs noch kopieren wollte, sich dabei aber verselbstständigt und schließlich über sich hinausgeht. Sie verweist dabei nur noch auf sich selbst. Sie hat die Realität eingeholt und dabei eine neue Form geschaffen.⁴⁵ Dieser Hyperrealität, die die Dinge nicht mehr so zeigt wie sie sind, sondern wie sie gemacht wurden, ist Barton nun ausgeliefert. Wir als Zuschauer verfolgen diese barocken sinnlichen Wahrnehmungen als eine Etablierung des Subjektiven Bartons, doch spüren dies als Verfremdung, parallel zum Protagonisten: „Dieser Surrealismus ist die auf die Spitze getriebene Form des Subjektivismus“⁴⁶. Er selbst findet sich in dem Wirrwarr billiger Kopien nicht mehr zurecht und verliert die Unterscheidung von Realem und Imaginären, ohne jedoch selbst etwas Eigenes, Imaginäres entfalten zu können.

Diese Ununterscheidbarkeit führt zum Zusammenbruch unseres gesamten Weltverständnisses und unserer Gesellschaft, so wie es am Beispiel Bartons zu beobachten ist.⁴⁷ Mit der Tarnung des Films, gelingt es Hollywood diesen Zustand zu verschleiern, verweist dabei auf die Illusion des Films und gibt sich selbst als real. Dies kann es selbst aber nun gar nicht mehr sein. Der Schein hat sich über die Scheinwelt gelegt. Barton verirrt sich in diesen Scheinwelten und zerbricht an den Zusammenbruch

⁴² Engell (1999)

⁴³ Engell (1999)

⁴⁴ Engell (1999)

⁴⁵ Vgl. Blask (2002), S. 31

⁴⁶ Vgl. Balasz (1949), S. 205

⁴⁷ Engell (1999)

der Gesellschaft. Je mehr ihm klar wird, wie ausgeliefert er dem gegenüber ist, verliert sich Barton in den Bildern der Illusion, über die er keine Macht hat. In diesem Wahn scheint Barton die Kontrolle über seine Handlungen abzutreten und er wird immer mehr Opfer der Dynamik eines Albtraums. Er verliert sich weiter in dieser Hyperrealität und kann sich bald selbst nicht mehr einordnen. Seine Welt wird in diesen Bildern introspektiv gezeigt, so wie sie sich in seiner Seele spiegeln.⁴⁸ Die Subjektivierung, die durch die intensivierete Wahrnehmung auf die Hauptfigur Barton gelenkt wird, zeigt uns die unglaubliche Welt des Irrealen und des Wahns: ohne Ausweg.

6. Wir und Barton - Verdopplungen, Spiegelungen und die Simulation.

Auf der Leinwand eröffnet sich für uns ein Spiegel. Barton lebt in einer Traumfabrik als eine Welt des Scheins, industrieller Abzüge, Zweit- und Drittkopien. Angewidert von stupiden Wiederholungen gipfelt dies in der Szene, in der er die Muster eines neuen Catcher-Films sieht. Die Bilder der Leinwand spiegeln sich als doppelte Dopplung auf seinem Brillenglas und wir hören immer wieder den Satz: „Ich werde ihn zermalmen!“, dessen Sinn selbst bei unzähligen Wiederholungen nicht an Tiefe gewinnen wird. Barton hat die Aufgabe ein weiteres Plagiat für dieses Genre zu fabrizieren und flüchtet in seiner Verzweiflung zu Meyhew, um von seiner Arbeitsweise zu kopieren. Die Abbild herstellende Industrie der Filmwelt bedient sich nicht nur von Kopien und stellt daraus neue Duplikate her, sondern erweist sich selbst als zusammengesetzt. Das verdoppelte Leben (vor und auf der Leinwand) zeigt sich so auch reflexiv in den dort agierenden Figuren.⁴⁹

Barton Fink erweist sich in seiner filmischen Umsetzung als ein Konglomerat aus dem des Genre-Kinos gegebenen Mythos und einem psychologischen Realismus, was zu einem Dualismus von Sinn- und Abbild führt.⁵⁰ Die gewohnten Verhaltensweisen der Musterrollen des Genrekinos (Film-Noir, Suspense, Satire, Horror, Western, u.a.) treffen dabei auf den subjektiven Sog des alpträumhaften Erlebens Bartons, mit dessen Ängsten wir uns real identifizieren. Barton verliert sich in seiner Doppelrolle in den Erwartungen und seinem nicht konformen Seinsbild.

Wir erleben mit der Konstruktion der Figuren das dargestellte Leben als ein Abbild der Wirklichkeit, dessen Protagonisten sich allerdings gleichzeitig auch als Sinnbilder

⁴⁸ Vgl. Balazs (1949), S. 203

⁴⁹ Vgl. Paech (2000), S. 44

⁵⁰ Vgl. dazu auch Georg Seßlens Beobachtungen zu *Wild At Heart* in Seßlen (1998), S. 109

herausstellen. Dies wird unter anderem durch das Referenzsystem aufgegriffen, so dass die Kopien der Genre-Abbilder mehr als nur eine Hommage sind, sondern vielmehr das Sinnbildhafte gegenüber dem Abbildhaften betonen.⁵¹ Mit der Parodie des Spiels mit diesen Dopplungen verlieren die Genre-Urformen ihre Glaubhaftigkeit und somit die Selbstverständlichkeit ihrer Handlungen. Sie verlieren sich selbst in einem Automatismus ihrer sinnbildhaften Abbilder und somit wird ein satirischer Blick auf den Konformismus in der Scheinwelt Hollywoods vorgeführt. So scheinen die Menschen nicht mehr als Individuen, sondern als Dopplungen. Allein mit sich selbst reicht nicht mehr aus. In der Unmöglichkeit des Selbstseins, autark in einer Massenkultur zu handeln, verstärken sie sich mit einem Spiegelbild an ihrer Seite. So tauchen die Detektive im Doppelpack auf, Meyhew hat als kreatives Gegenstück Audrey bei sich, Lipnick den abgesetzten Studioboss Lou und schließlich trifft Barton im Hotel auf sein eigene Dopplung: Charlie.

In seiner Unsicherheit baut er sich eine Welt auf, die Gründe für sein Scheitern finden soll. Und so konstruiert er sich in seinem Wahn die Figur Charlie als ein Abbild. Sie scheinen die einzigen Gäste im Hotel zu sein, sie tragen dieselben Kleidungsstücke, beide Hotelzimmer scheinen auf dieselbe Art und Weise zu verfallen. Charlie ist der einfache Mann, den Barton immer gesucht hat und gibt Barton die Anerkennung, die er immer suchte. Der geheimnisvolle Zimmernachbar tritt immer genau dann auf, wenn Barton blockiert ist und nicht schreiben kann.

Auf der Suche nach Gründen für sein Scheitern, scheint eine Person wie der im Hotel Unruhe stiftende Störenfried gerade recht. Charlie als Störfaktor wird somit zuerst Ort seiner Aggression, wird aber dann transformiert in eine Figur, die seine Aggressionen ausführt, indem er es ist, der die Menschen mit dem Kopf von ihrem Schmerz befreit, was sich anfangs Barton als Ziel gesetzt hatte (allerdings werden hier die Objekte Kopf und Schmerz verwechselt). In der Funktion des Mephisto für Barton führt er ihn zum Schmerz der Erkenntnis.⁵² Sein Handeln verhilft Barton wieder dazu zu schreiben, als Charlie das Hotel verlässt und für ihn ein Päckchen Kreativität da lässt. Am Ende lässt Charlie alias Mundt, das Hotel in Flammen aufgehen. Er doppelt sich in sich selbst. Die Wiederkehr des absolut Bösen, des Faschisten, wird als die Urform Hollywoods, als Cowboy, vorgeführt.⁵³ Das Duell zwischen Gut und Böse, zwischen dem Gesetz und dem Vogelfreien, endet hier in einer Dekomposition eines Hollywoodideals. Nachdem Aufeinandertreffen von Film-Noir und Western bleibt nur noch der verkohlte Rest der Traumfabrik und für Barton gibt es nur noch die Flucht in seine Illusion.

⁵¹ Vgl. dazu auch Georg Seßlens Beobachtungen zu *Wild At Heart* in Seßlen (1998), S. 110

⁵² Vgl. Koebner/Neumann (2001), S. 370

⁵³ Vgl. Seßlen (2000), S. 247

Charlie zerstörte die Hölle Bartons, in der er nun nach Beendigung des Drehbuches nicht mehr festsitzen muss. Doch er muss erkennen, dass dieses Drehbuch, als eine Dopplung seines Theaterstückes - wie für jedes Plagiat wünschenswert - abgelehnt wird. Und so endet er in einer neuen Hölle, einer Spiegelung der einstigen Quelle der Kreativität in spe: das Wandbild, in der aber nun jegliches Schaffen unmöglich scheint. Barton sitzt im Abbild eines Abbildes fest. Dabei wird eine „Umkehrung des Verhältnisses von Film, Bild und Wirklichkeit angedeutet“⁵⁴. Das Reale verdichtet sich bei ihm nicht zur Fiktion, sondern die Fiktion scheint ihm real.⁵⁵ Und hier tritt wieder Baudrillard auf. In der zur Realität gewordenen Illusion des Bildes seines Hotelzimmers, der in die Hyperrealität übergegangenen Simulation, ist kein Platz mehr, weder für Realität noch für Bartons Fiktion. So wie Baudrillard befürchtete, dass die Realität einmal von der Hyperrealität aufgesogen wird, folgt die Hyperrealität des Bildes eigenen Regeln.⁵⁶ Und so erscheint Barton wieder einsam und deplatziert an diesem Ort, an den er sich den gesamten Film über sehnte.

Das Bild führte dabei nur das Labyrinth der Endlosschleife fort. Eine Verpflichtung auf Lebenszeit ohne Veröffentlichung der Geschichten ist der Ausverkauf der Kreativität Bartons. Jedoch ein Ausverkauf ohne Gewinn. Selbst ein Ende der Blockade könnte nun den Schmerz nicht mehr lindern. Der Stillstand der Erzählung gipfelt, indem die Narration angehalten und Barton wie in einem Vakuum festgehalten wird. Das statische Bild an der Wand wurde zum Bewegtbild in der Weite, wirkt aber nun sehr viel statischer als vorher, indem es zum Sinnbild des Stillstandes wird. Dies spiegelt den Verlust der geistigen Bewegungsfreiheit als ein Merkmal der Autoren in Hollywood wider.⁵⁷

Die Bewegung des Unbewegten (illusorisch und narrativ) führte die Bewegung nun zum Leerlauf. Und plötzlich wirkt das Abbild, was Bartons einziges kreatives Werk in Hollywood war, furchtbar unspektakulär. Mitsamt dem herunterstürzenden Vogel fallen seine Träume als urbaner Autor in Hollywood ins Wasser. Barton ist gefangen in seinem Bild, ohne eine Geschichte dafür gefunden zu haben. Seine Existenz wird nun der einer fiktiven Figur gleichen und er muss darauf warten, dass jemand seine Geschichte für ihn schreibt.⁵⁸ Und so wird er geschrieben, von den Autoren von *Barton Fink*. In diesem Mustern wird er gezwungen den üblichen Hollywoodschema zu folgen: nachdem Charlie ihn ermahnt: „*You are in pictures!*“ handelt er wie es sein Sinnbild verlangt. In diesen Irrungen sucht er nach Verbündeten. Doch seine Frage an die Strandschönheit: „*Are you*

⁵⁴ Middel (1996), S. 123

⁵⁵ Vgl. Middel (1996), S. 124

⁵⁶ Vgl. Blask (2002), S. 32

⁵⁷ Vgl. Fahle (2000), S. 202

⁵⁸ Vgl. Middel (1996), S. 124

in pictures?“ wird von dieser verneint und sie wird nicht so handeln, wie man es sich von einer Strandschönheit wünschen würde. Stattdessen wendet sie sich bedauerlicherweise ab und zeigt ein nur sehr rares Interesse am Abbild einer klischeehaften Figur.

Gemeinsam blicken sie nun in den Horizont und warten auf eine Erlösung, die nur dem Zuschauer mit dem Ende des Films gegeben werden kann. Wir blicken auf den Abspann, die Autoren von *Barton Fink* und Barton Fink. Wir blicken auf das, was noch eine Rettung liefern könnte: die kreativen Geister, die Coens. Doch der Film ist zu Ende. Für Barton ist es zu spät. Er bleibt weiter gefangen.

7. Fazit: Ein Kopf im Konformismus

Bartons Scheitern resultiert aus seiner Unfähigkeit in der konformen Welt Hollywoods kreativ zu sein und neue Ideen zu entwickeln. Doch das scheint nicht zu stören, denn schließlich gibt es viele Autoren, die uns das Barton Fink-Gefühl geben können.

Subversivität wird von Homogenität erstickt. Und so weist auch die faschistoide Figur des Cowboys auf den Umgang der Hollywoodformationen mit dem kreativen Geist. Er wird ausgebrannt bis nichts mehr übrig bleibt, was noch Unterscheidbarkeit ausmachen könnte. Selbstverwirklichende Individualisten werden hier ausgelöscht. Die Kultur verliert ihren Selbstzweck. Den Menschen die Köpfe zu nehmen scheint dabei der einzige Weg dieser Industrie zu sein, den Individuen den Schmerz zu nehmen, der von diesem stupiden Konformismus der Trostlosen verursacht wird. Ohne Köpfe folgt es sich besser.

Kreativität und Individualismus lassen sich nicht mit dem Subjekt, eingeeengt in ökonomischen Zielen und medialen Idealen, vereinen. Und so musste es so kommen, dass Barton, als Theaterrebell einer neuen Pseudokunst für die ahnungslose Zombie - Bourgeoise in New York, von der Traumfabrik letztlich gänzlich aufgesogen wird und er selbst in dieser Welt der illusorischen Kitschkulissen nur noch als beliebiger Bestandteil, als Requisite, erscheint.

Der lodernde Showdown zeigt die letzte Rebellion der Doppelfigur. Und wer kann es schon verübeln: Denn möchten wir nicht alle, wie Barton/Charlie/Mundt zeigen, welches Feuer in uns brennt, die wir ein Leben für den Geist führen und diesen entflammen?

Aber vielleicht hatte er, wie er anfangs selbst noch polemisierte, wirklich immer nur diese eine Idee und ertrank so in seinen Erwartungen an sich selbst. In dieser Verwirrung um Sinn- und Abbild verlor er sich in einem billigen Abklatsch seiner Illusion und landete in einer Hölle aus Sonne, Strand und Wellen.

Literaturverzeichnis

Balasz, Bela (1949) : *Der Film - Werden und Wesen einer neuen Kunst*.
Wien: Globus.

Binoto, Thomas (2003) : „Wir sind in dieser Welt nie wirklich zu Hause“
In: Martig/Karrer: *Traumwelten. Der filmische Blick nach Innen*.
Marburg: Schüren. S. 196–180.

Blask, Falko (2002) : *Jean Baudrillard zur Einführung*. Hamburg: Junius.

Deleuze, Gilles (1991) : *Kino 2: Das Zeit-Bild*.
Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Desalm, Brigitte (2000) : „Barton Fink“. In: Körten: *Joel und Ethan Coen*.
Berlin: Bertz. S. 115-140.

Engell, Lorenz (1999) : Vorlesungsskript zu „Umberto Eco“ im WS 98/99 an der
Bauhaus-Universität Weimar.

Online (Stand: 20.08.2004) unter:

(1) http://www.uni-weimar.de/medien/archiv/ws9899/eco/eco_v9.html

(2) http://www.uni-weimar.de/medien/archiv/ws9899/eco/eco_v10.html

Fahle, Oliver (2000) : *Jenseits des Bildes: Poetik des französischen Films der
zwanziger Jahre*. Mainz: Bender.

Koebner/Neumann (2001) : *Filmklassiker – Beschreibung und Kommentar*.
Band 4. Stuttgart: Reclam.

Kötz, Michael (1986) : *Der Traum, die Sehnsucht und das Kino – Film und die
Wirklichkeit des Imaginären*. Frankfurt am Main: Syndikat.

Martig, Charles (2003) : „Lynchville. Selbstbezüglichkeit und Irrealisierung im
Werk von Lynch“. In: Martig/Karrer: *Traumwelten. Der filmische Blick nach Innen*.
Marburg: Schüren. S. 149-168.

Metz, Christian (1997) : *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*. Münster: Nodus Publikationen.

Middel, Reinhard (1996) : „Der reine Tor – oder: Vom Unvermögen des Autors beim Drehbuchschreiben für die Traumfabrik, postmodern.“ In: Karpf, Ernst, Doron Kiesel, Karsten Visarius (Hrsg.): *Im Spiegelkabinett der Illusionen. Filme über sich selbst*. Marburg: Schüren. S. 117-125.

Mikunda, Christian (2002) : *Kino spüren – Strategien emotionaler Filmgestaltung*. Wien: WUV-Univ.-Verlag.

Peach, Anne und Joachim (2000) : *Menschen im Kino: Film und Literatur erzählen*. Stuttgart, Weimar: Metzler.

Rogall, Stefan (1998, a) : „Barton Fink – Höllenfahrt im Golden State“. In: Kilzer/Rogall: *Das filmische Universum von Joel und Ethan Coen*. Marburg: Schüren. S. 73-92.

Rogall, Stefan (1998, b) : „Klinische Leidenschaft – oder warum die Coen-Brüder mehr sind als verspielte Stilisten“. In: Kilzer/Rogall: *Das filmische Universum von Joel und Ethan Coen*. Marburg: Schüren, 1998. S. 17-31.

Seßlen, Georg (2000) : „Spiel. Regel. Verletzung. Auf Spurensuche in Coen Country“. In: Körten: *Joel und Ethan Coen*. Berlin: Bertz. S. 229-298.

Seßlen, Georg (1998) : „Die Faszination des Schreckens in Wild at Heart von David Lynch“. In: Rost/Sandbothe (Hrsg.): *Die Filmgespinste der Postmoderne*. Frankfurt a. Main: Verl. der Autoren. S. 107-117.