

Mythologie der Seefahrt gibt es nur ein Mittel, um das Besitzliche des Menschen zu bannen, nämlich den Menschen zu beseitigen und das Schiff allein zu lassen. Dann hört das Schiff auf, Schachtel, Wohnstätte und besessenes Objekt zu sein, es wird reisendes Auge, umherschweifend am Rande der Unendlichkeit; es bringt unaufhörlich Aufbrüche und Abreisen hervor. Das wirklich gegensätzliche Objekt zum *Nautilus* von Jules Verne ist das *Trunkene Schiff* von Rimbaud, das Schiff, das »ich« sagt und das den Menschen von einer Psychoanalyse der Höhlung zu einer wirklichen Poetik der Erforschung führen kann.

## Die Römer im Film

Im *Julius Caesar* von Mankiewicz tragen alle Personen auf den Stirnen Haarfransen. Bei manchen sind sie gewellt, bei anderen glatt, bei wieder anderen aufgekräuselt und bei anderen geölt, bei allen jedoch sind sie sorgfältig zurechtgemacht, und Glatzköpfe sind nicht zugelassen worden, obwohl doch die römische Geschichte auch davon eine große Zahl geliefert hat. Wer wenig Haare hat, ist nicht billig davongekommen, denn der Friseur, Haupthandwerker des Films, hat es verstanden, aus dem spärlichen Haarwuchs immer noch eine letzte Strähne zu bilden, die bis zum Rand der Stirne reicht, einer jener römischen Stirnen, deren geringe Größe zu allen Zeiten eine spezifische Mischung von Rechtlichkeit, Tugend und Eroberertum anzeigt hat.

Was ist mit diesen eigensinnigen Haarfransen verbunden? Ganz einfach die Zurschaustellung des Römertums. Man kann darum hier das unverdeckte Funktionieren der Hauptantriebsfeder des Schauspiels, des *Zeichens*, beobachten. Die Stirnfransen verbreiten Evidenz, niemand kann bestreiten, daß er sich im alten Rom befindet. Und diese Gewißheit wird aufrechterhalten: die Schauspieler sprechen, handeln, quälen sich und diskutieren »universale« Fragen, ohne, dank dieser kleinen über die Stirn verbreiteten Fahne, etwas von ihrer historischen Wahrscheinlichkeit zu verlieren; ihre Allgemeinheit kann sich sogar in aller Ruhe ausbreiten, kann den Ozean überqueren, durch Jahrhunderte wandern und bis zu den Yankeeschädeln der Statisten von Hollywood dringen, es macht nichts, denn jedermann darf beruhigt sein und sich in der gelassenen Gewißheit einer Welt ohne Duplizität ergehen, in der die Römer durch ein höchst lesbares Zeichen, die Haare auf der Stirn, römisch sind.

Ein Franzose, in dessen Augen den amerikanischen Gesichtern noch etwas Exotisches anhaftet, empfindet die Mischung dieser Morphologien von Gangster-Sheriffs und der kleinen römischen Stirnfranse als komisch, sie ist für ihn eher ein vortrefflicher kabarettistischer Gag. Das liegt daran, daß das Zeichen mit Übertreibung auf uns wirkt, es diskreditiert sich, indem es seine Zweckhaftigkeit deutlich werden läßt. Die gleichen Haarfransen auf der einzigen, auf natürliche Weise lateinischen Stirn in dem Film, auf der Marlon Brandos, überzeugen uns dagegen, ohne uns zum Lachen zu bringen, und es ist nicht ausgeschlossen, daß ein Teil des europäischen Erfolgs dieses Schauspielers der vollkommenen Integration des römischen Haarwuchses in die allgemeine Morphologie der Person zuzuschreiben ist. Demgegenüber ist Julius Caesar mit seinem Gesicht eines angelsächsischen Rechtsanwalts, das schon durch hundert komische oder kriminalistische Nebenrollen abgeschliffen ist, ungläubwürdig, er, dessen gutmütiger Schädel von einer Haarsträhne mühsam bedeckt wird.

Innerhalb dieser Bedeutungen ein Unterzeichen: das für die nächtlichen Überraschungen. Portia und Kalpurnia, die mitten in der Nacht geweckt werden, haben ostentativ vernachlässigte Frisuren. Bei der ersteren, der Jüngerer, herrscht flatternde Unordnung, das heißt, daß das Fehlen der Herrichtung gewissermaßen im ersten Grade steht; die zweite, die reifere Frau, zeigt eine etwas stärker ausgearbeitete Schwäche: ein Zopf ist um den Hals gelegt und fällt über die rechte Schulter wieder nach vorn, und damit wird das traditionelle Zeichen für Unordnung, die Asymmetrie gegeben. Doch diese Zeichen sind übertrieben und läppisch zugleich, sie postulieren eine »Natürlichkeit«, der bis zum Ende Ehre zu erweisen sie nicht einmal den Mut haben, sie sind nicht »geradezu«.

Ein anderes Zeichen dieses *Julius Caesar*: alle Gesichter schwitzen, unaufhörlich. Die Männer des Volkes, Soldaten,

Verschwörer, die strengen und angespannten Gesichter aller glänzen von einem reichlichen Schweiß (aus Vaseline). Und die Großaufnahmen sind so häufig, daß ganz offenkundig der Schweiß hier ein absichtliches Attribut darstellt. Wie die römischen Fransen oder der nächtliche Zopf ist auch der Schweiß ein Zeichen. Wofür? Für die hohe Moral der Personen. Alle schwitzen, weil alle innerlich mit etwas ringen. Wir sollen uns hier an dem Ort der Tugend befinden, die sich entsetzlich quält, das heißt an dem Ort der Tragödie, und der Schweiß soll uns gerade davon Kunde geben: das Volk, durch Caesars Tod erschüttert, dann durch die Argumente Marc Antons, das Volk schwitzt und kombiniert auf ökonomische Weise in diesem einen Zeichen die Intensität seiner Erregung und die rohe Natur seines Standes. Die tugendhaften Männer Brutus, Cassius, Casca schwitzen ebenfalls unaufhörlich und bekunden dadurch, welche unerhörte physiologische Arbeit in ihnen durch die Tugend bewirkt wird, die zu einem Verbrechen führt. Schwitzen heißt denken (was natürlich auf dem einem Volk von Geschäftsleuten wohl anstehenden Postulat beruht, daß Denken eine heftige katastrophentartige Operation sei, für die der Schweiß das mindeste äußere Zeichen darstelle). Ein einziger Mann in dem ganzen Film schwitzt nicht, ist unbehaart, weich, wasserdicht: Caesar. Natürlich, Caesar, das *Objekt* des Verbrechens, bleibt trocken, denn er weiß nicht, *er denkt nicht*, er muß das feine Korn, die glatte Haut eines Beweisstückes behalten.

Auch hier ist das Zeichen doppeldeutig: es bleibt an der Oberfläche, aber verzichtet deshalb doch nicht darauf, sich für tief auszugeben; es will verständlich machen (was lobenswert ist), gibt sich aber gleichzeitig als spontan (was betrügerisch ist), es deklariert sich gleichzeitig als absichtlich und ununterdrückbar, künstlich und natürlich, hervorgebracht und gefunden. Dies kann uns in eine Moral



des Zeichens einführen. Das Zeichen sollte sich nur in zwei extremen Formen geben: entweder eindeutig intellektuell, durch seinen Abstand reduziert auf eine Algebra, wie im chinesischen Theater, wo eine Fahne voll und ganz ein Regiment bedeutet; oder tief eingewurzelt, jedesmal gewissermaßen erfunden, einen inneren, geheimen Aspekt liefernd, Signal eines Augenblicks und nicht mehr eines Begriffes (das ist dann zum Beispiel die Kunst Stanislawskis). Die Zwischenzeichen jedoch (die Haarfransen des Römertums oder das Schwitzen des Denkens) weisen auf ein degradiertes Schauspiel, das ebenso die naive Wahrheit fürchtet wie die totale Künstlichkeit. Denn wenn es auch erfreulich ist, daß ein Schauspiel dazu geschaffen ist, die Welt klarer zu machen, so liegt doch eine schuldhafte Duplizität darin, das Zeichen und das Bedeutete miteinander zu verwechseln. Das ist eine Duplizität, die dem bürgerlichen Schauspiel eigen ist. Zwischen das intellektuelle und das physiologische Zeichen stellt diese Kunst heuchlerisch ein bastardhaftes Zeichen, das der Ergänzung bedürftig und anspruchsvoll zugleich ist und dem sie den pompösen Namen des »Natürlichen« gibt.

## Tiefenreklame

Ich habe schon gezeigt, daß heute die Reklame für Detergentien in der Hauptsache einer Idee der Tiefe schmeichelt: der Schmutz wird nicht mehr von der Oberfläche entfernt, sondern aus den tiefsten Winkeln vertrieben. Die gesamte Reklame für Mittel zur Schönheitspflege ist ebenfalls auf einer Art epischer Vorstellung des Inneren gegründet. Die kleinen »wissenschaftlichen« Vorworte, die zur werbenden Einführung des Produkts bestimmt sind, schreiben ihm vor, in der Tiefe zu reinigen, in der Tiefe zu befreien, in der Tiefe zu nähren, kurz: um jeden Preis in die Tiefe einzudringen. Paradoxaerweise erweist sich die Haut gerade insofern, als sie zunächst Oberfläche, jedoch lebendige, also sterbliche Oberfläche ist, die austrocknen und altern kann, ohne weiteres als abhängig von tieferen Wurzeln, abhängig von dem, was von manchen Erzeugnissen die *erneuernde Grundlagenschicht* genannt wird. Die Medizin hat mitgeholfen, der Schönheit einen Tiefenraum zu geben (Derma und Epidermis) und die Frauen zu überzeugen, daß sie das Produkt eines Keimkreislaufes sind, bei dem die Schönheit des Aufblühens mit der Ernährung der Wurzeln zusammenhängt.

Die Idee der Tiefe ist also allgemein. Keine Reklame, in der sie nicht vorhanden wäre. Über die Substanzen, die einzudringen haben und die in dieser Tiefe umgewandelt werden müssen, herrscht vollkommene Unbestimmtheit, man gibt lediglich an, daß es sich um Aufbaustoffe handelt (belebende, stimulierende, nährnde) oder um Säfte (vitalisierende, kräftigende, regenerierende), ein ganzes mollièresches Vokabular, das kaum durch ein Körnchen Wissenschaftlichkeit kompliziert gemacht wird (*das bakterientötende Mittel R 51*). Das wirkliche Drama dieser kleinen