

Peter Bär, Gerhard Schneider
Die Coen-Brüder

IMAGO

Peter Bär, Gerhard Schneider

Die Coen-Brüder

Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie Band 11

Mit Beiträgen von Peter Bär, Dirk Blothner,
Isolde Böhme, Andreas Hamburger, Stefan Hinz,
Katharina Leube-Sonnleitner, Christiane Mathes,
Manfred Riepe, Dietrich Stern, Marcus Stiglegger,
Mechthild Zeul und Ralf Zwiebel

Psychosozial-Verlag

Herausgeber:

CINEMA QUADRAT e. V., Mannheim
Institut für Psychoanalyse und Psychotherapie
Heidelberg-Mannheim
Psychoanalytisches Institut Heidelberg-Karlsruhe
der Deutschen Psychoanalytischen Vereinigung
Heidelberger Institut für Tiefenpsychologie

Bibliografische Information

der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Originalausgabe

© 2014 Psychosozial-Verlag
Walltorstr. 10, D-35390 Gießen
Fon: 06 41 - 96 99 78 - 18; Fax: 06 41 - 96 99 78 - 19
E-Mail: info@psychosozial-verlag.de
www.psychosozial-verlag.de
Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf
in irgendeiner Form (durch Fotografie,
Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne
schriftliche Genehmigung des Verlages
reproduziert oder unter Verwendung
elektronischer Systeme verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.
Umschlagabbildung: Ethan (r.) und Joel (l.) Coen
während der 61. Internationalen Filmfestspiele
Berlin (Berlinale), 10.2.2011
© ullstein bild – Sven Simon
Umschlaggestaltung & Satz: Hanspeter Ludwig,
Wetzlar
www.imaginary-world.de
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH,
Wetzlar
www.majuskel.de
Printed in Germany
ISBN 978-3-8379-2373-5

Inhalt

Vorwort	7	Das Unsichtbare in <i>No Country for Old Men</i>	95
Der unglaubliche Vater Zur Poesie der Verlierer in den Filmen von Joel und Ethan Coen <i>Manfred Riepe</i>	13	<i>Andreas Hamburger</i>	
Keine Verständigung, nirgends <i>Blood Simple</i> . »Your brain turns to mash« <i>Katharina Leube-Sonnleitner</i>	31	Unbewusstes als Wirkungszusammenhang Kulturpsychoanalytische Anmerkungen zu <i>Burn After Reading</i> <i>Dirk Blothner</i>	117
Meta-Noir Mit <i>Barton Fink</i> ins schwarze Herz von Hollywood <i>Marcus Stiglegger</i>	45	Ein ernsthafter Mann Die Begegnung mit dem Film <i>A Serious Man</i> <i>Isolde Böhme</i>	123
Der Film <i>Barton Fink</i> als Kampf zwischen Form und Inhalt <i>Stefan Hinz</i>	57	»Wie doch die Zeit vergeht« Filmpsychoanalytische Anmerkungen zu <i>True Grit</i> <i>Ralf Zwiebel</i>	135
Fargo Oder: Wie man die eigene Frau ermordet, ohne zu wollen <i>Mechthild Zeul</i>	67	Zur Rolle der Musik im inneren Drama der Coen-Filme <i>Dietrich Stern</i>	147
O Brother, Where Art Thou? Spielen mit der literarischen Vorlage <i>Peter Bär</i>	77	Autorinnen und Autoren	155
Mann ohne Eigenschaften Das Subjekt als Leerstelle in <i>The Man Who Wasn't There</i> <i>Christiane Mathes</i>	85	Programm 12. Mannheimer Filmseminar Joel und Ethan Coen	159
		Bisher in der Reihe erschienen Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie	163

2014 – das heißt auch: dreißig Kinojahre mit inzwischen 16 teils hoch dekorierten Filmen der Brüder Joel und Ethan Coen (*1954, *1957), von ihrem Erstling *Blood Simple* 1984 bis zu ihrem bislang letzten Film *Inside Llewyn Davis*, der Ende 2013 in die Kinos kam. Grund genug also, dass sich das 12. Mannheimer Filmseminar 2014 *Im Dialog: Psychoanalyse und Filmtheorie* mit dem Werk des Brüderpaars filmpsychoanalytisch und filmtheoretisch auseinandersetzt. In der kulturell-literarischen Feuilleton-Webseite *Der Umblätterer* heißt es Anfang 2010 unter der Überschrift »Joels & Ethans wunderbare Welt« zu recht:

»Was wären die letzten 25 Jahre ohne die Gebrüder Coen. Sie etablierten mit ihrem Debüt *Blood Simple*. [...] die amerikanische Independent-Szene, schufen mit *Fargo* einen modernen Klassiker, kreierte mit Jeff »The Dude« Leowski eine kultisch verehrte Ikone, verhalfen dem Bluegrass-Folk mit *O Brother, Where Art Thou?* zu einer überraschenden Renaissance, stemmten mit *No Country for Old Men* eine der besten Literaturverfilmungen überhaupt. [...] *A Serious Man* gehört als ihr wohl persönlichster, wärmster und nach-

denklichster Film bereits zum besten, was sie je gemacht haben.«¹

Und dies lässt sich für die beiden nachfolgenden Werke *True Grit* als Spätwestern und den melancholischen Folkmusiker-Film *Inside Llewyn Davis* weiterschreiben.

Bis auf ihren zweiten Film *Arizona Raising* (1987), die Scheidungskomödie *Intolerable Cruelty* (*Ein [un]möglicher Härtefall*, 2003) und das Remake *Ladykillers* (2004) werden in den Beiträgen des Buchs alle Filme der Coen-Brüder diskutiert, wobei Mehrfachanalysen wie z. B. die von *Blood Simple* (Katharina Leube-Sonnleitner, Manfred Riepe) und *Fargo* (Mechthild Zeul, Dieter Stern) durch die in ihnen zutage tretenden unterschiedlichen Perspektiven etwas von dem interpretativen Unendlichkeitspotenzial eines jeden guten Films offenkundig werden lassen. Dass das kein Beliebighkeitspotenzial im Sinne eines »Anything goes« ist, ist klar: Die filmtheoretische oder filmpsychoanalytische Interpretation muss sich von der Film-Oberfläche, von den Bildern her ausweisen.

.....
¹ San Andreas (alias Andreas Vogel). In: www.umblaetterer.de/2010/02/02/25-Jahre-Coen (Stand 15.7.2014).

Manfred Riepe geht in seinem Überblicksartikel der zentralen filmtheoretischen Frage »Was [...] zeichnet die Coens aus?« in einer filmpsychoanalytischen Perspektive nach. Sein Ausgangspunkt ist das Coen'sche Kernmotiv des Scheiterns: Wir erleben »haarsträubende Geschichten männlicher Verlierertypen: Durch eine Verkettung seltsamer Umstände, an denen sie scheinbar keine Schuld haben, werden ihre Helden hartnäckig vom Schicksal verfolgt.« Riepe versteht das als Ausdruck einer *zwanghaften Struktur*, die er ausgehend von Freuds berühmter Falldarstellung des »Rattenmanns« analysiert und mit der Thematik des »unglaublichen Vaters« verbindet. Diese Perspektive wird an *Blood Simple* (1984), *Miller's Crossing* (1990) und *The Big Lebowski* (1998) detailliert konkretisiert. Den Kontrast dazu gibt es bei den Coens auch: Die (im Sinne Lacans) positive »Vaterfunktion, für die der tote bzw. der symbolische Vater steht« – *The Hudsucker Proxy* (1994) zeigt das in einer für sie charakteristischen komödiantischen Brechung. Darüber hinaus kann Riepe im Anschluss an eine grundlegende *formpsychoanalytische* Arbeit von Janine Chasseguet-Smirgel aus dem Prinzip des Zwangs heraus ein konstitutives Element der Coen'schen filmischen Form durchsichtig machen: das des Kreises und der Zirkularität der Wege ihrer Helden.

Katharina Leube-Sonnleitner diskutiert den ersten Film der Coen-Brüder *Blood Simple* (1984) in der Tradition des Film noir-Genres (dazu filmtheoretisch: Marcus Stiglegger), was sehr gut der »finsternen, pessimistischen, grundlegend tragischen Verstrickung, in die die Figuren [...] unweigerlich geraten« entspricht. Sie nimmt Bezug auf die von Riepe diskutierte zentrale Tötungsszene, kommt aber zu einer anderen als der ödipal-vaterzentrierten Sichtweise: Man befinde sich nicht in einer ödipalen Welt der Rivalität, von Symbolisierung und Objektbeziehung, sondern in einer sol-

chen der Desymbolisierung, »im Reich der vor-sprachlichen Vermischung von Sinneseindrücken, archaischen Bedürfnissen und nacktem Überlebenskampf«. Krise der Männlichkeit, Schutzlosigkeit und menschliches Ausgeliefertsein sowie fehlende bzw. misslingende Kommunikation, also »keine Verständigung, nirgends«, sind weitere Attribute der Finsternis dieser Welt jenseits einer tragenden Ordnung.

Marcus Stiglegger nennt als Schlüssel zu seiner filmwissenschaftlichen Interpretation von *Barton Fink* (1991) den spezifischen Bezug der Coen-Brüder zum amerikanischen Film noir. In seiner detailreichen Übersicht stellt er zunächst die klassische Zeit des Noir in den 40er und 50er Jahren nebst ihren Vorläufern dar, deren Charakteristika inhaltlich ein un-amerikanischer Pessimismus, in den formalen Mitteln eine komplexe Rückblendenstruktur, eine kommentierende wie subjektive Voice over und optisch später das Schattenspiel des Chiaroscuro mit extremen Kontrasten sowie verkan-tete oder perspektivisch verfremdete Einstellungen sind. Neo-Noir im Sinne der zeitgemäßen Adaption der klassischen Stilmittel wie Retro-Noir-Kostümfilm mit ihrer Beschwörung der Atmosphäre der 40er Jahre zeigen das kreative Potenzial des Noir-Genres. *Barton Fink* versteht Stiglegger in diesem Kontext als *Meta-Noir*: als filmische Selbstreflexion des Hollywood-Systems der frühen 40er (Noir-)Jahre, dessen Befund lautet: »Hollywoodland war die Hölle selbst.«

Stefan Hinz nähert sich *Barton Fink* filmpsychoanalytisch von seinen Gegenübertragungsreaktionen her. Fragmentierungen (die Geschichte »zerfällt [...] in meinem Kopf zu Episoden«) und Integrationsprobleme (der Film »bietet mehr Anregungen, als ich integrieren kann«) sind dabei Erfahrungen, die Hinz davon abhalten, den Film subsumtiv in *einer* Perspektive interpretieren zu wollen. Eine zentrale Übereinstimmung mit Stiglegger ist die, dass

der Film »eine der bösartigsten Abrechnungen mit Hollywood« ist. Unterhalb der Ebene einer methodisch für ihn unzulässigen Gesamtdeutung analysiert Hinz z. B. die Metaphern der Räume und Aspekte des Protagonisten Barton Fink, der dem Film den Namen gegeben hat, insbesondere seine Stellung als Drehbuchautor im Hollywoodsystem und den Bezug zu seinem Zimmernachbarn, einem Serienkiller, der verstanden wird »als Repräsentanz eines Persönlichkeitsanteils von Barton, zu dem er keinen Zugang hat«.

Mechthild Zeul stellt ein Merkmal der meisten Coen-Filme ins Zentrum ihrer Interpretation von *Fargo* (1996): die Mischung von Gewalt, Humor und Komik. Zur Analyse dieser Mischung als Wirkung filmischer Mittel greift sie auf die in der Säuglingsforschung entwickelte Konzeption der *Erwartungsverletzung* (Frank Lachmann) zurück, also die Diskrepanz zwischen einer vom Säugling erwarteten und der tatsächlich von der Mutter ausgeführten Geste oder Handlung. Es ist dies eine Konzeption, die z. B. für das Verständnis der Auslösung von Humor und ganz allgemein positiver wie negativer Überraschungen auch im ästhetischen Kontext genutzt werden kann. Zeuls Augenmerk gilt neben dem wie zwangsläufig in sein Unheil tappenden, schrägen Anti-Helden Jerry Lundegaard und den beiden Gaunern Carl und Gaear in besonderer Weise der hoch schwangeren Kommissarin Marge Gunderson, die in einer sympathischen und klugen Weise das Realitätsprinzip in einer Welt, die aus den Fugen zu geraten droht, repräsentiert.

Peter Bär geht in seiner filmdeskriptiven Analyse von *O Brother, Where Art Thou?* (2000) auf ein weiteres Merkmal der Coen-Filme ein: »Die Coens wählen sich in der Regel ein Thema [...], wählen hierzu passend immer einen anderen US-Staat [...] und plündern Literatur-, Philosophie-, Musik- und Filmgeschichte, um ihre Filme gezielt zu konstruieren.« Im genannten

Film geht es um die Flucht von drei Sträflingen aus einem Gefängnis in Mississippi, die in ihrem gesamten Verlauf bis hin zur Rückkehr des einen von ihnen zu seiner Frau Penny (= Penelope) den zwölf Episoden der *Odyssee* (nur in anderer Reihenfolge und teilweise ironisierend oder ihre Inhalte verkehrend) nachempfunden ist. Zeitgeschichtliche, der Film spielt 1937, wie film- und musikgeschichtliche Anmerkungen ergänzen die Darstellung, die keinen umfassenden Deutungsanspruch erhebt, sondern sich bewusst darauf beschränkt, exemplarisch vorzuführen, wie frech und phantasiereich die Brüder mit vorgefundenem und ausgewähltem Material umgehen.

Christiane Mathes' filmwissenschaftliche Analyse von *The Man Who Wasn't There* (2001) nimmt in gewisser Weise in einer philosophisch zentrierten Perspektive Bär's allgemeine Charakterisierung des Vorgehens der Brüder auf. Wie in *Blood Simple* (Ray) und *Fargo* (Jerry) finden wir auch hier im Friseur Ed Crane einen der »typischen Anti-Helden der Coen-Brüder [...], die sich aus ihrer beengten Situation befreien wollen, [...] dabei aber die Konsequenzen nicht durchschauen und von diesen unerbittlich eingeholt und überrollt werden«. Mathes legt dar, dass der Film als zutiefst *existentialistisch* im Sinne Jean-Paul Sartres verstanden werden kann: Er handelt »von einem Mann, der ins Leben geworfen wurde und mit seiner Freiheit zu wählen nichts anzufangen weiß«; erst bei seiner Hinrichtung, also im Tod wird er »wahrhaft sichtbar«. Filmisch findet das Scheitern Eds, der als Figur mit Albert Camus' Meursault (*Der Fremde*, 1942) und Sartres Roquentin (*Der Ekel*, 1938) verglichen werden kann, mit den Mitteln des Films noir seinen adäquaten Ausdruck.

Andreas Hamburger vermittelt in seiner Interpretation von *No Country for Old Men* (2007) – eine Verfilmung des gleichnamigen Romans von Cormack MacCarthy – wie Riepe

die filmpsychoanalytische mit der film- (und literatur-)wissenschaftlichen Perspektive. Hier scheint allerdings eine ganz andere Seite des Coen-Universums auf: An die Stelle der triangular strukturierten väterlich-ödpalen Welt tritt die ganz frühe Welt des Kindes mit der Mutter als Zentrum, deren subjektive Logik durch das »Gesetz des Zufalls [...], das über Leben und Tod, Glück und Verhungern/Verdursten regiert« bestimmt wird – im Film durch den Killer Chigurh repräsentiert. Mit Alfred Lorenzer unterscheidet Hamburger drei Verstehensebenen: die des Begreifens (manifeste Handlung), des Nacherlebens (vorbewusstes psychologisches Verstehen der Intention) und die des szenischen oder psychoanalytischen Verstehen (unbewusste Teilhabe an der Szene). Auf der vorbereiteten Ebene rekonstruiert er eine verlorene Männlichkeit in dem Sinne, dass sich das »Country« als Inbegriff der sozialen Ordnung [...] aufgelöst [hat]«. Auf der unbewussten Ebene entspricht dem, dass der Film durch ein »No«, eine Leerstelle gesteuert wird, wie sich z. B. am Soundtrack zeigen lässt. Zu diesem durch das Gesetz des Zufalls regierten »No«-Universum gehört auch die Fusion von Gut und Böse – wie in Shakespeares Endspiel *Macbeth*: »Fair is foul, and foul is fair.«

Dirk Blothner analysiert *Burn After Reading* (2008) in der Perspektive, das »Unbewusste als Wirkungszusammenhang« zu verstehen. Der Film nimmt ein Grundthema der Coens auf (z. B. *Fargo*): Jemand »strickt [...] an einem Gewebe, das ihn mehr und mehr überzieht [...] und ihm schließlich Ereignisse aufdrängt, als deren Opfer er sich erfährt« – drei der vier Protagonisten sind am Ende des Films tot. Das macht Blothners Perspektive einsichtig: »Das Handeln der Menschen setzt Zusammenhänge in Gang, die ihnen nicht verfügbar sind«, und dieses Unverfügbare/Unbewusste macht sich in »mal befremdenden, mal überraschenden Wirkungen bemerkbar und [...] in der Un-

möglichkeit, diese zu überblicken«. Darum ist der Film (aus dem Jahr der Finanzkrise!) kulturpsychoanalytisch hoch aktuell. Eine Pointe ist, dass auch der Zuschauer den Verlust an Überblick und Verfügung erlebt: Anfangs kann er noch aus einem Gefühl der Überlegenheit über die Protagonisten lachen, zunehmend gerät er aber selbst in einen Zustand kaum auflösbarer Verwirrung.

Isolde Böhme untersucht *A Serious Man* (2009), einen Film mit deutlich autobiographischen Zügen, der in dem Vorort von Minneapolis spielt, in dem Joel und Ethan aufgewachsen sind: Er stellt »eine Welt dar, in der sie als Kinder und Jugendliche gelebt haben«. Auch in ihm findet sich das Schräge und Komische, der schwarze Humor der Coen-Filme, das *Coeneske*, das hier in einem spezifisch jüdischen Kontext erscheint, zu dem »das Lachen [gehört], sich gerade über das lustig zu machen, was dem Herzen nahe geht«. In dieser Perspektive ist es konsequent, wenn Böhme in der Bar Mizwa Dannys, Sohn des von einem Schicksalsschlag nach dem anderen getroffenen Protagonisten Larry Gropnik, vielleicht ein moderner Hiob, das Zentrum sieht, auf das der Film hinläuft. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage: »Was dann, wenn das Gesetz dieser Religion, das innere Gesetz, seine Bedeutung verliert?«, eine Frage, die über das Judentum hinaus die ganze westliche Welt betrifft, in der nach Giorgio Agamben »Gesetz und Tradition zwar weiterhin Gültigkeit besitzen, aber ihre Bedeutung verloren haben«.

Ralf Zwiebel geht in seiner filmpsychoanalytischen Betrachtung von *True Grit* (2010) – dem Remake des gleichnamigen Films von Henry Hathaway (1969) – von dem unterschiedlichen Erleben aus, das er beim ersten (gute Unterhaltung durch einen hervorragenden, spannenden Film) und beim zweiten Sehen hatte, in dem ihm erst die Struktur der *rückblickenden Erzählung* durch die Protagonistin auffiel. Diese Er-

zählung zeigt, dass aus einem jungen, mutigen Mädchen (true grit = mit wahren Mumm), das um jeden Preis die Ermordung ihres Vaters rächen will, was auch gelingt, eine depressive alte Frau geworden ist, die nie wieder ins Leben zurückgefunden hat. Zwiebel's *Hauptthese* ist, dass die Coen-Brüder in der Auseinandersetzung mit der Romanvorlage (Charles Portis, 1968) und dem Erstfilm untersuchen, »wie es zu einer solchen Entwicklung kommen kann«, d. h. sie vermitteln einen Einblick in die durch einen traumatischen Verlust geprägte innere Welt einer Adolezentin, die »die erlittenen Verlust und damit die Erfahrung der Vergänglichkeit nicht reflektierend verarbeiten und betrauern kann, sondern dies verleugnend in sich selbst vergraben hat«. Auch hier also eines der großen Themen der Coens: das Scheitern.

Dieter Stern wendet sich einem bislang eher stiefmütterlich behandelten Bereich des *audiovisuellen* Mediums Film zu, der *Musik in den Coen-Filmen*. Von *Inside Llewyn Davis* (2013) auszugehen, bietet sich an, geht es doch hier um das Leben eines Musikers – und die Sache der Musik selbst. Im Zentrum steht, kritisch kontrastiert von klassischer Musik und Verweisen auf den komplexeren Jazz, die Folkmusik der 60er Jahre, die für den Protagonisten

als regressiver Kokon dagegen fungiert, sich den Anforderungen des Lebens zu stellen. Eine vergleichbare regressive Tagtraum-Funktion bekommen die ohrwurmartigen langsamen Sätze aus Beethoven-Klaviersonaten im Verlauf des Geschehens für Ed Crane in *The Man Who Wasn't There* (2001). Noch vielschichtiger wird die Musik in *Fargo* (1996) eingesetzt, in dem sie einerseits einen szenischen Charakter hat, andererseits als »Hollywood-Musik« die Aufgabe hat, den Zuschauer emotional einzubeziehen, und die darüber hinaus in Form eines norwegischen Volkslieds leitmotivisch in Schlüsselszenen verwendet wird. Insgesamt machen Sterns Ausführungen deutlich, dass bei den Coen-Brüdern »Musik mehr und anderes [leistet] als unbewusste Einfühlung. Sie ist selbstständiger Teil des Filmkonzepts, vergleichbar dem Schnitt, dem Dialog, der Einstellung.«

Abschließend möchten die Herausgeber den Autoren für die Überlassung ihrer Arbeiten und die reibungslose Zusammenarbeit danken. Peter Bär hat in Abstimmung mit ihnen die Auswahl und Anordnung der Filmbilder besorgt, Gerhard Schneider die Texte lektoriert.

Gerhard Schneider

Der unglaubliche Vater

Zur Poesie der Verlierer in den Filmen von Joel und Ethan Coen

Manfred Riepe

»Es spukt der böse Vater in der Welt der Coen-Filme.«

Georg Seeßlen

Einführung

Seit 30 Jahren drehen die Coens Filme. Meist führt der ältere Bruder Joel Regie, als Autorenfilmer schreiben sie ihre Drehbücher gemeinsam. Ihre literarische Erzählweise knüpft nicht selten an berühmte Kriminalromane an, dennoch ist nur einer ihrer Filme, nämlich *No Country for Old Men* (2007), eine Buchadaption. Ihre Produktionen können sich in gewissem Rahmen kommerziell behaupten und zeigen – sieht man von der Scheidungskomödie *Intolerable Cruelty* (2003) und dem Remake der britischen Komödie *Ladykillers* (2004) ab – eine erstaunliche künstlerische Konstanz. In bislang sechzehn abendfüllenden Spielfilmen entwickelten die Brüder eine unverwechselbare Handschrift. Was aber ist das Spezifische?

Im Gegensatz zu Regisseuren wie David Cronenberg und Pedro Almodóvar, die bei etwa gleichem Werkumfang eine ähnliche Akzeptanz bei Publikum und Kritik vorweisen, springt die Eigenart eines Coen-Films nicht unmittelbar ins Auge. Bei Cronenberg denkt man an verrückte

Wissenschaftler mit detonierenden Schädeln. Und seit Almodóvar sind »Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs« sprichwörtlich geworden. Solche Markenzeichen treten bei den Coens nicht plakativ hervor: »Ihre Arbeiten sind auf der einen Seite nie so eindeutig ›Kunst‹ wie die Filme von David Lynch, haben aber auch nicht den Kult-Status eines Quentin Tarantino.« (Seeßlen, 1998, S. 224) Sie gelten als »cool«, weil ihre Filme eine ganz eigene Lakonie haben. Die Brüder arbeiten unabhängig vom Hollywood-Kino, haben ein »Independent Flair«, unterscheiden sich aber deutlich von einem Arthouse-Regisseur wie Jim Jarmusch.

Die Coens stammen aus einem Vorort von Minneapolis, ihr Vater war Professor für Wirtschaftswissenschaften, ihre Mutter lehrte Kunstgeschichte. Der 1954 geborene Joel ging in New York auf die Film School, sein drei Jahre jüngerer Bruder Ethan studierte Philosophie und promovierte über Wittgensteins Spätwerk. Beide haben einen jüdisch-intellektuellen Hintergrund, mussten fünf Tage in der Woche nach dem Unterricht noch zur Talmud und Thora-Schule, wo sie auch Hebräisch lernten. Als gläubig bezeichnen sie sich aber nicht, explizit greifen sie ihren autobiographischen Hintergrund nur in *A Serious Man* (2009) auf.

Obwohl ein jüdisch-intellektueller Humor die verschachtelten Kinoerzählungen der Coens durchdringt, heben sich ihre makabren Späße vom Witz des großen jüdischen Filmintellektuellen Woody Allen deutlich ab. Die Figuren der Gebrüder sind keine »Stadtneurotiker«, in ihrem Werk steckt, wie der Filmkritiker Peter Körte anmerkte, »mehr Billy Wilder als Woody Allen« (1998, S. 12). Im Gegensatz zu temporeichen Komödien wie Billy Wilders *One, Two, Three* (1961) zelebrieren die Coens allerdings ihre (ganz eigene) Wiederentdeckung der Langsamkeit. Man stößt auf das nächste Paradox: Obwohl neun der sechzehn Coen-Filme dem Krimi-Genre zuzurechnen sind, legen die Brüder keinen allzu großen Wert auf *Thrill* und *Suspense* im üblichen Sinn. Was also zeichnet die Coens aus?

Die »Schicksalsneurose«

Mit langem Atem und präzisiertem Blick auf ihre Charaktere erzählen sie haarsträubende Geschichten männlicher Verlierertypen: Durch eine Verkettung seltsamer Umstände, an denen sie scheinbar keine Schuld haben, werden ihre Helden hartnäckig vom Schicksal verfolgt. So wird der Vietnamveteran Llewelyn Moss (Josh Brolin) in *No Country for Old Men* nach einem glücklichen Geldfund von einem Profikiller gejagt, der seiner Zielperson mit ähnlich maschinenhafter Präzision nachstellt wie Arnold Schwarzenegger als »Terminator« im gleichnamigen Science-Fiction-Film. Aber: Warum werden die tragischen Helden der Coens so hartnäckig vom Unglück verfolgt? Warum erleidet der aufstrebende Broadway-Autor Barton Fink im gleichnamigen Film ausgerechnet dann eine Schreibblockade, als er nach Hollywood gerufen wird, um das Drehbuch für einen trivialen Catcherfilm zu schreiben? Warum wird

ein Folksänger – eigentlich der Inbegriff für Friedensbotschaften – in ihrem bis dato letzten Film *Inside Llewyn Davis* (2013) brutal zusammengeschlagen? Warum erhält in *A Serious Man* ein introvertierter Physikprofessor, dem alle auf der Nase herumtrampeln, ausgerechnet in dem Moment die Nachricht seiner tödlichen Erkrankung, als er zum ersten Mal spontan handelt? Warum ist die Entführung, die der Autoverkäufer in *Fargo* (1996) plant, schon im Ansatz zum Scheitern verurteilt? Und warum stürzt ein junger Mann in *The Hudsucker Proxy* (1994) nach seinem kompetenhaften beruflichen Erfolg ausgerechnet durch das Hochhausfenster, durch das vor ihm bereits der Firmengründer in den Tod sprang?

Die Filme der Coens sind Symphonien des Scheiterns. Sie erzählen von Männern, die ihre Chance ergreifen wollen, doch im Zuge einer seltsamen Folgerichtigkeit münden ihre Wege ins Unheil. Die Helden der Brüder sind Unglücksrabben, aber keine psychisch auffälligen Menschen. Dennoch liegt über ihrem mittelmäßigen Leben ein eigentümlicher Fluch, eine verhängnisvolle Ausweglosigkeit, in der man eine *zwanghafte Struktur* vermuten kann. Einem solch rätselhaften Phänomen näherte sich Sigmund Freud in seinem Aufsatz *Jenseits des Lustprinzips* von 1920 an, in dem er die Wirksamkeit eines eigentümlichen Wiederholungszwangs auch bei solchen Menschen beobachtet, die er als nicht-neurotisch bezeichnet.

Bei solchen Charakteren ist weder ein Waschzwang zu beobachten noch eine solch typische Symptombildung, wie man sie aus der Fallgeschichte des zwangsneurotischen Rattenmannes kennt. Trotzdem ist das Erleben dieser Menschen von einer fatalen Folgerichtigkeit geprägt, die »vom Wiederholungszwang der Neurotiker nicht verschieden [ist] wenngleich diese Personen niemals die Zeichen eines durch

Symptombildung erledigten neurotischen Konflikts geboten haben« (Freud, 1920g, S. 20). Irgendetwas scheint hier nicht zu stimmen: »Es macht bei diesen [Menschen] den Eindruck eines sie verfolgenden Schicksals, eines dämonischen Zugs in ihrem Erleben« (a. a. O.). Freud gibt Beispiele von Wohltätern, die von ihrem Schützling immer wieder nach einiger Zeit im Groll verlassen werden, und von Männern, die regelmäßig vom besten Freund verraten werden; es gibt Liebende, bei denen jedes zärtliche Verhältnis zum Weibe dieselben Phasen durchmacht und zum gleichen Ende führt. Einen solchen dämonischen Zug kann man auch in *A Serious Man* beobachten. Die Coens erzählen hier die haarsträubende Misere des jüdischen Physikprofessors Larry Gopnik (Michael Stuhlbarg), in dessen Leben alles schief geht, was schief gehen kann.

Von »Schicksalsneurose« spricht Freud nicht explizit, denn klinisch gesehen handelt es sich nicht um ein eigenständiges Krankheitsbild. Er deutet an, dass Menschen, bei denen alles schief geht, einer Untergruppe der Zwangsneurotiker zuzuordnen sind. Trifft dies vielleicht auch auf die tragikomischen Helden der Coens zu? Wenn die Charaktere im Coen-Universum eben keine »*natural born losers*« (Kriest, 1998, S. 63) sind, vielmehr ihre eigentümliche Zwanghaftigkeit sie *selbstverschuldet* in die Misere führt, dann setzt ein Zugang zu den Filmen der Brüder eine Bemerkung zur Zwangsstörung voraus. Auf diese »Einführung in den Zwang« folgt der Versuch, dessen Struktur als treibendes Moment herauszustellen, das auch die unverwechselbare Filmästhetik der Coens prägt. In einer daran anknüpfenden Bemerkung wird die für den Zwang konstitutive Vaterproblematik weiter entwickelt; in diesem Zusammenhang lässt sich auch die Frage nach der filmischen Form und dem Selbstverständnis psychoanalytischer Filminterpretation vertiefen.

Anmerkungen zur Zwangsstörung¹

In seiner Falldarstellung des »Rattenmannes« beschreibt Freud (1909d), wie sein zwangskranker Patient beispielsweise beim Spazierengehen im Park einen Ast auf dem Weg liegen sieht, über den andere Fußgänger stolpern könnten. Er räumt ihn zur Seite, dies aber nicht konsequent, sodass er in der neuen Position noch viel gefährlicher sein könnte. Von dieser Befürchtung gequält, muss er auf dem Heimweg von der Straßenbahn abspringen und in den Park zurückkehren, um den Ast wieder in die alte Position zurückzulegen: Könnte das nicht eine Szene aus einem Coen-Film sein?

Für den Zwangskranken typische Handlungen dieser Art verbergen ein ambivalentes Motiv. Der vermeintlich menschenfreundliche Impuls, den Ast zur Seite zu räumen, überdeckt einen aggressiven Wunsch, der aber auf eigentümliche Weise nicht zur Entfaltung kommt. Freud arbeitet heraus, dass die erstickte Aggression, die sich in zwanghaften Ritualen ausdrückt, in einem Vaterkonflikt wurzelt, der aber auf spezifische Weise ungelöst geblieben ist. Die Wurzel dieses Defizits lokalisiert er exemplarisch in einem Kindheitserlebnis, in dem der Rattenmann erstmals mit der Sexualität konfrontiert wird: Der Vater hat den Kleinen bei der Masturbation ertappt, will ihn züchtigen, doch ein kindlicher Zornesausbruch lässt den Alten verblüfft innehalten. Der kleine Rattenmann bemerkt, dass sein Vater unsicher und unglaublich ist, weil er selbst sich dem Gesetz, das er repräsentieren soll, nicht unterworfen hat. Nicht zufällig ist er ein Spieler, der als Soldat die Regimentskasse verzockte und sich das fehlende Geld von einem Freund borgen

1 In meiner Monographie *Der große Andere und der kleine Unterschied. Freud – Lacan – Saussure und die Metapher des Geschlechts* habe ich die Struktur der Zwangsneurose ausführlich behandelt (Riepe, 2014, S. 340–352).

musste, dem er es aber schuldig blieb. In der Folge dieser Spielleidenschaft gibt er auch seine große Liebe auf, um stattdessen eine ungeliebte Frau des Geldes wegen zu heiraten. Als der erwachsen gewordene Rattenmann es dem Vater gleichtun und eine Vernunfthehe eingehen soll, bricht bei ihm eine eigentümliche Form von Konflikt aus: Er kann weder eine Liebesheirat eingehen, noch sich dem väterlichen Wunsch beugen, eine Vernunfthehe zu schließen.

Seine Zwangsgedanken sind ein Derivat dieses ungelösten Konflikts, bei dem in der Schwebelage bleibt, wie er sich gegenüber dem Sexuellen verhält. Die notorische Entscheidungshemmung des Rattenmannes wiederholt somit die Grundsituation, in der er erstmals mit dem Sexuellen in Kontakt kommt. In diesem Moment wird der Vater als unglaubwürdig wahrgenommen, seine Untersagung scheitert, und deshalb schlägt das als erfolgreich erlebte kindliche Aufbegehren in eine Omnipotenzphantasie um. Im Innehalten des Vaters, der seine Züchtigung unterbricht, sieht der kleine Rattenmann so die Wirksamkeit der »Allmacht [s]einer Wünsche« (Freud, 1909d, S. 444): Er tötet den Vater. Die rational nicht auflösbare Befürchtung, einem anderen Unheil zuzufügen, wird auch heute noch für Zwangsstörungen als charakteristisch beschrieben. Ihre Deutung stellt den Analytiker deshalb vor folgende Kernfrage: Wenn der kleine Rattenmann in seiner Phantasie den Vater erfolgreich »ermordet« – warum eröffnet sich ihm dadurch nicht, wie man erwarten könnte, der ungehinderte Zugang zum sexuellen Objekt? Warum wird er stattdessen bei jeder triebhaften Regung zur Ausführung seiner zwanghaften Gedanken und Rituale genötigt?

Der Vater ist also nicht nur, wie in der klassischen ödipalen Sichtweise, ein »Verhinderer«, er wird in anderer Hinsicht auch gebraucht, weshalb seine phantasierte »Ermordung« mit der unverständlichen »Logik« der zwangs-

neurotischen Symptomatik zu tun zu haben scheint. Die verquere Logik der Zwangsrituale erhellt sich, wenn man Lacans Differenzierung zwischen dem leibhaftigen Vater und der sogenannten »väterlichen Funktion« berücksichtigt. Während der empirische Vater in der Spur Freuds als derjenige in Erscheinung tritt, der die Mutter verbietet, bildet die hiervon zu unterscheidende Vaterfunktion nach Lacan die Bedingung der Möglichkeit des Sexuellen schlechthin. Es gibt nicht, wie etwa bei Wilhelm Reich, den natürlichen Sexualtrieb, der dann durch die Gesellschaft oder den Vater unterdrückt würde. Das Sexuelle ist keine blinde Naturkraft, sondern ein sprachlich strukturierter Impuls. Die Sprachlichkeit des Sexuellen lokalisiert Lacan in jener konstitutiven *Limitierung*, die Freud als Triebverzicht bezeichnete.

Nach Lacan wird der Triebverzicht bewirkt durch die väterlich vermittelte Kastration, die aber kein Verbot im landläufigen Sinn darstellt, sondern die Einschreibung des Subjekts in die Ordnung des Symbolischen bewirkt (worum die Einhaltung der Regeln des sozialen Zusammenlebens schlechthin zu verstehen sind). In dieser Einschreibung selbst verwirklicht sich der Triebverzicht: Gegen ihn opponiert der Zwangskranke. Er unterwandert die im Symbolischen wurzelnde Limitierung, um sie gleichzeitig zu stützen. Bei ihm ist die väterliche *Funktion* intakt, lediglich ihr Repräsentant ist unglaubwürdig. Deshalb muss der Zwangskranke den unglaubwürdigen Vater – wie am Beispiel von *Miller's Crossing* (1990) zu sehen sein wird – stützen. Er muss die untersagende Rolle des unglaubwürdigen Vaters mitspielen. Dies führt ihn in eine Zwickmühle, weil er wie ein Diener zweier Herren auf zwei Hochzeiten gleichzeitig tanzt. Regt sich beim Rattenmann ein sexueller Impuls, so antizipiert er im Geiste die fehlgeschlagene väterliche Untersagung – die er in Form seiner Zwangsgedanken selbst vorwegnehmen muss. So erzeugt seine unsin-

nig erscheinende Befürchtung, den bereits toten Vater zu ermorden, jedes Mal aufs Neue einen Gewissensdruck; er versagt sich jegliche Lust, um stattdessen wie ein Roboter Zwangshandlungen auszuführen. Er hat schon einen Kater, bevor er überhaupt ein Glas getrunken hat.

Die eigentümliche Zweizeitigkeit der Zwangshandlung, bei der das Subjekt zunächst einen Schritt auf das Objekt und die von ihm verheißene Befriedigung zugeht, um im zweiten Schritt zurückzuweichen, verwirklicht sich in einer *szenischen Abfolge*. Bei der hierfür exemplarischen Aktion mit dem Ast im Park ist allerdings kein sexuelles Motiv zu erkennen. Berücksichtigt man aber, dass in der Ordnung des Symbolischen selbst bereits der Triebverzicht institutionalisiert ist, so zeichnet sich ab, dass die vermeintlich sinnlosen Rituale des Zwangsgestörten diese Ordnung stützen – und gleichzeitig einfrieren. In solch »zweizeitige[n] Zwangshandlungen, deren erstes Tempo vom zweiten aufgehoben wird« (Freud, 1909d, S. 414), stehen einander widersprechende Impulse in einem Widerstreit, bei dem keiner der beiden einen Sieg erringt. So wird durch die zirkuläre Struktur der zwanghaften Rituale der beim Rattenmann beschriebene Vaterkonflikt verewigt, weil seine Ungelöstheit immer wieder neu inszeniert wird.

Dieser Widerspruch strukturiert das Werk der Coens. Ihre Filme sind nicht nur von der Problematik der unglaublichen Vaterfigur geprägt. Auch bei den »Söhnen« zeigt sich eine symptomatische Auffälligkeit, die schon Freud beim Rattenmann hervorhob. Der Zwangskranke muss sich jene seltsamen Rituale wie die Aktion mit dem Ast im Park rational erklären. Da er im Gegensatz zum Psychotiker sehr wohl weiß, dass er unsinnige Dinge tut, die sich schwer rechtfertigen lassen, beugt er immer wieder die Logik. Im Kern seiner Analyse hebt Freud hervor, dass die zwanghafte Befürchtung, dem anderen Unheil zuzufügen, auf eine

ausbuchstabierbare Grundformel rückführbar ist – in der sich jeweils ein »logischer Fehler« verbirgt, zuweilen ein simpler Irrtum, der dem Kranken, jedoch rational nicht vermittelbar ist. Deshalb ist das Verhalten der Zwangskranken ebenso wie das zahlreicher Figuren in den Filmen der Coens geprägt durch merkwürdige Fehlleistungen und eklatante Aussetzer wie beispielsweise die von Jerry Lundegaard (William H. Macy) in *Fargo*: Um seiner mediokrinen Existenz zu entfliehen, will der Autohändler seine Frau entführen lassen. Doch schon beim ersten Treffen mit dem hierfür engagierten Kidnapper (Steve Buscemi) zeigt sich, dass Jerry – obwohl er sozial integriert und keineswegs debil ist – die Sache in keine Weise durchdacht hat. So bringt der nicht gerade professionell wirkende Kidnapper entgegen der Abmachung einen ebenso wenig Vertrauen erweckenden Komplizen (Peter Stormare) mit. Jeder vernünftige Mensch hätte das Projekt hier bereits abgeblasen. Außerdem warten die beiden Entführer bereits eine Stunde auf ihren Auftraggeber, es lässt sich nicht klären, wer sich in der Zeit irrte. Obwohl Jerry also keineswegs geistig limitiert ist, ist bereits die Planung seines Verbrechens von zielgerichteten Fehlleistungen dieser Art gekennzeichnet, die sich bei allen Figuren der Coens beobachten lassen.

***Blood Simple*: lebendig begraben**

Mit den Phantasievorstellungen des zwangsneurotischen Rattenmannes, der sich davor fürchtet, seinen bereits toten Vater umzubringen, befinden wir uns im Zentrum des Coen-Universums. Die Schlüsselszene in *Blood Simple*, ihrem Regiedebüt von 1984, beschreibt nicht nur die alptraumhafte Visualisierung der Tötung eines im Grunde längst toten »Vaters«. Die Auseinandersetzung zwischen den Männern folgt auch dem Muster eines ödipalen Konflikts, das

nicht nur in diesem frühen Film anzutreffen ist. Die Lesart, wonach ein schwächlicher Sohn sich stets mit einer bösen Vaterfigur auseinandersetzt, ist in der Literatur zu den Coens verbreitet. Georg Seeßlen sieht hier eine »Meta-Struktur, die Geschichte hinter den Geschichten in den Coen-Filmen« (1998, S. 270):

»Ein unsicherer, zu einem Teil noch kindhafter Mann will ›Ich‹ werden [...] Das komische Drama der Coen-Filme beginnt also damit, dass eine Figur des Sohnes in einen Raum des Vaters eindringt [...] Es spukt der böse Vater in der Welt der Coen-Filme. Es ist der korpulente, den Raum beanspruchende Mann, und umgekehrt ist der Coen-Held der ein wenig zu kleine, zu schwächliche Junge, der für die ödipale Auseinandersetzung so wenig gerüstet scheint wie der Kafka-Held.« (S. 232)

In *Blood Simple* wird dieser Vatermord von dem Barkeeper Ray (John Getz) begangen; seine Tat geschieht zudem auf der Grundlage jener oben skizzierten, auffälligen *Fehlleistung*, die für den Zwangsneurotiker ebenso wie für die Figuren des Coen-Universums typisch ist. Wie in den meisten Filmen der Brüder rutscht Ray scheinbar gegen seinen Willen ins Schlamassel, denn er ist eigentlich nicht die treibende Kraft. Vorangetrieben wird die Handlung durch eine junge Frau, gespielt von Frances McDormand, der Ehefrau des Regisseurs Joel Coen, die in sechs weiteren Filmen der Gebrüder ähnliche Schlüsselrollen spielt. In *Blood Simple* verkörpert sie die junge Abby, die ihren Ehemann Marty (Dan Hedaya) nicht mehr liebt und ihn für dessen Angestellten, den jüngeren Ray, verlassen will.

Mit ihrem Debüt erweisen die Brüder dem klassischen Film noir eine Hommage. Schon die erste Szene spielt in der Nacht. Abby und Ray befinden sich im Auto, es regnet in Strömen. Im ersten Dialogsatz beschwert sie sich bei ih-

rem Liebhaber, ihr verhasster Mann Marty habe ihr zum ersten Hochzeitstag einen Revolver geschenkt. Die Waffe wird im Film von Hand zu Hand gehen und dadurch den Plot in Gang halten. Mit ihrem Debüt spielen die Coens auf einen berühmten Film der schwarzen Serie an: Die dramatische Geschichte von Tay Garnetts *The Postman Always Rings Twice* (1946) wird jedoch invertiert: Während in diesem düsteren Krimi Lana Turner ihren Liebhaber John Garfield dazu aufstachelt, ihren Mann zu ermorden, engagiert in *Blood Simple* der gehörnte Ehemann Marty (Abb. 1) einen Privatdetektiv (M. Emmet Walsh), der seine untreue Frau und deren Liebhaber umbringen soll. Doch der Schuss geht nach hinten los, denn am Ende einer Kette ebenso fataler wie folgerichtiger Verwicklungen wird Ray den Ehemann seiner Geliebten töten – wenn auch nicht ganz freiwillig.

Die ödipale Auseinandersetzung hat eine spezifische Ausprägung, die man in einer scheinbar beiläufigen Szene beobachten kann. Es kommt zu einer spannungsgeladenen Unterredung zwischen den Kontrahenten. Ray hat Marty nicht nur die Frau ausgespannt, er tritt ihm noch einmal unter die Augen, um den ausstehenden Lohn für zwei Wochen Arbeit einzufordern. Um nicht als Verlierer dazustehen, erklärt Marty seinem Nebenbuhler, es lohne sich nicht, für Abby zu kämpfen. Sie sei es nicht wert, das würde Ray früher oder später selbst herausfinden.

Irgendwann, so prophezeit Marty, wird Abby auch ihn verraten – und zwar dann, wenn er sich für sie ins Zeug gelegt hat. Sie wird ihn mit ihren unschuldigen Augen anblicken, um ihm etwas zu sagen, was sie auch Marty in solchen Situationen immer sagte, nämlich den vermeintlich harmlosen Satz: »Ich weiß gar nicht, was du meinst.« Diese Worte wird Abby tatsächlich zu Ray sagen, und zwar in einer verwickelten Situation, in der ihre noch junge Beziehung auf dem Prüfstand steht. Um zu sehen,



Abb. 1: Marty aus »Blood Simple«

warum Ray diesen Satz »missversteht« – und welcher für die Zwangsneurose typische »Fehler« ihm dabei unterläuft –, muss die Szenenfolge genauer betrachtet werden: Als Ray nachts die Bar seines Chefs betritt, um sich den ausstehenden Lohn selbst zu holen, findet er den leblos erscheinenden Körper Martys, was ihn zu folgenschweren Irrtümern verleitet. Da er Abby's Revolver am Tatort findet, glaubt er allzu bereitwillig, sie habe ihren Mann umgebracht. Tatsächlich wurde er von jenem Detektiv niedergeschossen – den Marty eigentlich engagiert hatte, um Ray und Abby zu töten. Der heimtückische Detektiv kassierte jedoch das Geld und schoss Marty nieder. Um die Tat dessen Frau in die Schuhe zu schieben, hinterließ er am Tatort deren Revolver. Den findet Ray neben dem leblosen Marty – doch er fragt sich nicht, wie Abby so dumm sein konnte, mit der Mordwaffe ihre Visitenkarte am Tatort zurück zu lassen. Seine für den Zwangsneurotiker typische falsche Schlussfolgerung führt zu einer Kette fataler Ereignisse: Ray beseitigt die Leiche und kehrt nach diesem aufreibenden Liebesbeweis erschöpft zu Abby zurück – die von seiner chaotischen Aktion nichts ahnt. Wenn Abby auf Rays kryptische Andeutungen erklärt: »Ich weiß gar nicht, was du meinst«, so weiß allein der Zuschauer, dass sie die Wahrheit spricht. Ray ist verständlicherweise enträuscht, denn für ihn muss es so aussehen, als hätte sich die düstere

Prophezeiung des väterlichen Rivalen Marty verwirklicht: Aus Rays Sicht gibt Abby vor, als wüsste sie von nichts – offenbar liebt sie ihn nicht, sie hat ihn nur benutzt, um Marty loszuwerden.

Dieses symptomatische »Missverständnis« – eine für die Coens typische Konstellation – rührt daher, dass Ray seine Geliebte durch die Augen ihres verhassten Ehemannes sieht. Sein Fehlschluss ist

Folge eines »Vermächtnisses« der defizitären Vaterfigur. Deshalb ist auch die Beseitigung von Marty's Leiche kein Liebesbeweis für Abby. Ray entschließt sich allein deswegen zur Beseitigung der Spuren, weil damit sein Wunsch, der Vatermord wäre längst vollzogen, in Erfüllung zu gehen scheint – sodass er selbst den Alten nicht mehr umzubringen braucht. Mit einer makabren Wendung verdeutlichen die Coens das zwangsneurotische Dilemma. Der Versuch, dem Vatermord auszuweichen, verewigt den Konflikt auf quälende Weise. In der mehr als 15-minütigen Schlüsselszene, um die herum der Film aufgebaut ist, versucht Ray höchst dilettantisch, zunächst die Spuren am Tatort und dann die Leiche des Toten zu beseitigen. Doch während er den leblosen Körper mit dem Wagen aus der Stadt bringt, stellt sich heraus, dass Marty noch nicht ganz tot ist.

Was nun? Soll Ray den Sterbenden, der sich zwischenzeitlich kriechend zu retten versucht, mit dem Wagen überfahren oder ihm mit der Grabschaufel den Rest geben? Auf eine nachvollziehbare Weise zögert Ray – und macht dadurch auf eine für Coen-Figuren typische Weise alles nur noch schlimmer. Er schleift den Halbtoten über einen Acker, hebt eine Grube aus, legt ihn hinein – um ihn lebendig zu begraben. Während er den Röchelnden zuschauelt, greift Marty zu jenem Revolver, den Ray ihm zuvor in die Jackentasche gesteckt hat: Das Schießgerät

ist nun von Abby über den Detektiv und Ray bis zu Marty gewandert. Die seltsame Waffe – die Abby als Geschenk nicht wollte und die Marty auch nicht umbringen konnte – ist offenbar ein »untauglicher Phallus«. Als Marty nämlich mit letzter Kraft abzudrücken versucht, befinden sich – wie sollte es anders sein – keine Kugeln im Magazin (vgl. die Darstellung von Katharina Leube-Sonnleitner in diesem Band). In einer tranceartig erscheinenden Zeitlupe nimmt Ray dem Sterbenden die Waffe ab (Abb. 2). Die gespenstische Szene erscheint wie die Parodie der Übergabe der väterlichen Insignien. Symbolisch weitergegeben wird hier die »psychische Impotenz« des Vaters an den Sohn. Die beklemmende Szene eines verweigeren – und dadurch verewigten – Vaterkonflikts gipfelt darin, dass sich die lockere Erde über dem lebendig Begrabenen noch einmal anhebt, weil dieser, noch immer nicht tot, sich wie ein Zombie zu befreien versucht. Eine abschließende Totale von oben zeigt, dass Ray bei der Anfahrt zudem unübersehbare Reifenspuren auf dem frisch bestellten Acker hinterlassen hat.



Abb. 2: »Blood Simple«: Der Versuch, dem Vatermord auszuweichen, verewigt den Konflikt auf quälende Weise

Coen-Interpreten haben diese beklemmende Szene naheliegend als Vatermord gedeutet (vgl. Seeßlen, 1998, S. 59). Die makabren Schwierigkeiten, mit denen Ray bei der Beseitigung der vermeintlichen Leiche konfrontiert wird, sind

jedoch Ausdruck seines Wunsches, dass er diesem Mord bis zuletzt auszuweichen versucht. Die gedehnte Zeit, die Ray braucht, um den Alten zu verscharren, visualisiert ein zwangsneurotisches Zögern: Der Vatermord ist als Konflikt unausweichlich, doch indem er Marty lebendig begräbt, versucht Ray die Dinge so arrangieren, als würde sich die Sache von selbst erledigen. Ray ist jemand, der während des Handelns gleichzeitig nicht handeln will, seine Tat im Geist gewissermaßen durchstreicht. In seiner Phantasievorstellung versetzt der Zwanghafte sich mit seinen Ritualen in die imaginäre Situation einer Zeitlosigkeit, in der die Schöpfung von Gott noch nicht vollbracht wurde.

Immer Ärger mit den Vätern

Der entscheidungsgehemmte »Sohn« und der ungläubwürdige »Vater« geistern als Figuren durch zahlreiche Filme der Coen-Brüder. In *Raising Arizona* (1987) bricht ein Gewohnheitskrimineller, der mit seiner Frau keine Kinder bekommen kann, bei einem

omnipotenten Self-Made-Kapitalisten ein, um diesem einen seiner Fünflinge zu rauben. In *Barton Fink* quält den gleichnamigen Bühnenautor (John Turturro) eine Schreibhemmung, weil er das Skript für einen despotischen Filmproduzenten verfassen soll, der auf kafkaeske Weise im Unklaren lässt, was er von seinem »Sohn« überhaupt erwartet. In dem absurden Drama *Fargo* – für das die Coens ihren ersten

Oscar erhielten – lässt ein Autoverkäufer seine Frau entführen, um seinen reichen Schwiegervater zu erpressen, aus dessen Schatten er nicht treten kann.

Auch in den zehn Filmen, die die Coens