



Universiteit Utrecht

Coens-on-Hollywood
BARTON FINK, HAIL, CAESAR! und
die postmoderne Sicht auf Geschichte
Masterarbeit

Name: Sophie Eggeling

Matrikelnummer: 5702364

Studium: Film- und
Fernsehwissenschaft

Dozent: Dr. André van der Velden

Studienjahr: 1

Block: 3

Datum: 06.06.2017

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|----|
| Zusammenfassung (auf Niederländisch) / Samenvatting..... | 3 |
| 1 Einleitung | 4 |
| 2 Die Postmoderne in Filmen der Coen-Brüder | 6 |
| 2.1 Pastiche und Parodie..... | 8 |
| 2.2 <i>Dialogizitäts-Konzept</i> | 10 |
| 2.3 Geschichte und Nostalgie | 11 |
| 2.4 <i>Karnevaleske</i> | 13 |
| 2.5 Selbstreferentialität in Hollywood-on-Hollywood-Filmen | 15 |
| 3 Intertextuelle Analyse von Coen Filmen..... | 17 |
| 3.1 Analyse von BARTON FINK nach Adams | 18 |
| 3.1.1 Eine Sammlung literarischer und kultureller Quellen – The Writer in Old Hollywood..... | 19 |
| 3.1.2 Ideologie vs. Kunst – Clifford Odets | 20 |
| 3.1.3 Der grundlegende Gedanke – Nathanael West..... | 21 |
| 3.1.4 <i>Karnevaleske</i> – A Particular Kind of Joking..... | 22 |
| 3.1.5 Postmoderne in BARTON FINK – The Fullfillment of a Prophecy | 23 |
| 3.2 Analyse von HAIL, CAESAR!..... | 25 |
| 3.2.1 Die Goldene Ära Hollywoods: Fixers, Genres und Stars..... | 27 |
| 3.2.2 Die Blacklist der Armen: Kommunismus in HAIL, CAESAR!..... | 30 |
| 3.2.3 Lockheed, Atombomben und der liebe Gott | 33 |
| 3.2.4 Das Spiel mit der Zeit..... | 36 |
| 3.2.5 Fixing up an Era | 39 |
| 3.3 BARTON FINK und HAIL, CAESAR! im Vergleich..... | 43 |
| 4 Fazit..... | 45 |
| 5 Literatur | 48 |
| 6 Kritiken..... | 52 |
| 7 Websites und Videos | 57 |

| | | |
|---|--|----|
| 8 | Filme..... | 58 |
| 9 | Erklärung des intellektuellen Eigentums..... | 59 |

Zusammenfassung (auf Niederländisch) / Samenvatting

Joel en Ethan Coen horen bij de bekendste (auteur) filmmakers van onze tijd. Door hun unieke stijl genieten zij van groot internationaal succes, maar worden tegelijkertijd ook vaak bekritiseerd voor de intertekstuele samenstelling en een niet altijd duidelijke betekenis van hun films. In tegenstelling tot andere succesvolle filmmakers werken zij onafhankelijk van de grote Hollywoodstudio's. Dit maakt het interessant om de manier waarop zij Hollywood in hun films behandelen te onderzoeken. Aan de hand van een boek van Jeffrey Adams waarin hij de belangrijkste kenmerken van hun oeuvre en hun stijl heeft geanalyseerd, wordt binnen dit onderzoek de film HAIL, CAESAR! onderzocht. De film speelt zich in het Hollywood van de jaren '50 af en wordt vaak vergeleken met BARTON FINK, een andere film van de Coens, die in het gouden tijdperk van Hollywood speelt. Vanuit het postmoderne kader en door het gebruik van concepten zoals pastiche, parodie, *dialogisme*, *carnavaleske*, nostalgie en zelfreflexiviteit heeft Adams in zijn boek BARTON FINK geanalyseerd. Deze analyse wordt bekeken en samengevat, zodat uiteindelijk naar aanleiding daarvan HAIL, CAESAR! onderzocht kan worden. Deze analyse wordt tevens aangevuld door het betrekken van zelfreflexiviteit binnen het kader van de postmoderne en de Hollywood-on-Hollywood film. Uit het onderzoek blijkt uiteindelijk dat beide films door intertekstuele referenties naar culturele en historische bronnen verwijzen. In beide films gaat het om het spel tussen realiteit en schijn dat het medium film weerspiegelt en een kenmerkend aspect van het oeuvre van de Coens is. Door het thematiseren van Hollywood als een uitbuitend en kapitalistisch systeem wordt in BARTON FINK een wezenlijk slechter beeld gegeven van Hollywood dan in HAIL, CAESAR!. Door het postmoderne spel met tijd en chronologie wordt Hollywood in HAIL, CAESAR! vergeleken met de Katholieke Kerk, communisme en de Amerikaanse democratie als militair-industrieel complex. Ondanks dat alle vier instanties corrupt zijn, lijkt de schijnwereld die Hollywood door zijn films creëert het kleinere kwaad te zijn en dient derhalve als een alternatieve realiteit.

1 Einleitung

„Sinatra-istically, the Coens have always done it their way, despite having big studios bankrolling them.”¹

Der Ruf der Brüder Joel und Ethan Coen als unabhängige Filmemacher mit einem Hang zur Satire, Gewalt und Vergangenheit, eilt ihnen voraus. Während ihrer langjährigen Karriere als Regisseure und Produzenten haben sie ihren eigenen Stil entwickelt, der gekennzeichnet ist durch kulturelle und historische Verweise, Parodien und der Verarbeitung einer Vielzahl von Genres. Die Entwicklung eines eigenen Stils war ihnen möglich, da sie unabhängig von den großen Hollywoodstudios arbeiten.² Dabei ist es besonders interessant, wie die Coen-Brüder mit Hollywood in ihren Filmen umgehen. Eine Thematik, mit der sich diese Arbeit befasst.

Seit ihren Anfängen als Filmemacher, 1984, produzierten die Coens zwei Filme, die sich im Hollywood der 40er und 50er Jahre abspielen. Im Jahr 1991 veröffentlichten sie *BARTON FINK*, gefolgt von *HAIL, CAESAR!* im Jahr 2016. Damit stießen sie auf kontroverse Meinungen, sowohl über die Darstellung der Hollywoodindustrie, als auch die Bedeutung dieser Filme. Hervorgerufen wurde diese Kritik durch die intertextuelle Zusammensetzung der Filme im Zusammenhang mit dem Stil der Coens. Beide Filme verweisen auf eine Vielzahl kultureller und historischer Quellen, um ein Bild der Goldenen Ära Hollywoods zu erschaffen. Dies führte dazu, dass Kritiker die Filme entweder als gelungene Pastiche oder eine wahllose Zusammensetzung von Hollywoodthematiken sehen.³

Jeffrey Adams hat in seinem Buch *The Cinema of the Coen Brothers* den Stil und die zentralen Merkmale der Coen-Brüder anhand von elf Filmen, darunter auch *BARTON FINK*, herausgearbeitet. Er schreibt, dass den Coens selbst die oben genannte Suche nach Bedeutung in ihren Filmen widerstrebt, was sie als postmoderne Filmemacher kennzeichnet.⁴ Außerdem sind die Coens Adams zufolge durch eine Anzahl Stilmittel als postmodern zu identifizieren,

¹ Ronald Bergan, *The Coen Brothers* (London: Orion Media, 2000), 22.

² Jeffrey Adams, *The Cinema of the Coen Brothers: Hard-boiled Entertainments* (New York: Columbia University Press, 2015), 1-4.

³ *Ibid.*, 67-68 & 79-80.; Neil Andersen, “Would That Hail, Caesar! Were So Simple,” *Association For Media Literacy*, March 05, 2016, accessed April 17, 2017, <http://www.aml.ca/would-that-hail-caesar-twere-so-simple/>; Alfred Bos, “Hail, Caesar!: Hollywood-ode Als Farce,” *In De Bioscoop*, February 16, 2016, accessed April 17, 2017, <http://www.indebioscoop.com/filmrecensies/h/recensie-hail-caesar/>; Richard Brody, “The Coen Brothers’ Marvellous ‘Hail, Caesar!’,” *The New Yorker*, February 03, 2016, accessed April 17, 2017, <http://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-coen-brothers-marvellous-hail-caesar/>; David Edelstein, “The Coen Brother’s Hail, Caesar! Feels Overdeliberated,” *Vulture*, February 5, 2016, accessed March 16, 2017, <http://www.vulture.com/2016/02/movie-review-hail-caesar.html>.

⁴ Adams, *The Cinema of the Coen Brothers*, 3 & 80.

wie zum Beispiel: Parodie, Pastiche und Selbstreferenz.⁵ Auch laut Jens Eder sind dies unter anderem Merkmale des postmodernen Films.⁶

Fredric Jameson beschreibt den postmodernen Pastiche als eine neutrale Imitation von individuellen Stilen und grenzt sie somit von der Parodie, welche eine subjektive Positionierung übermittelt, ab.⁷ Im Zusammenhang mit den Filmen der Coens behauptet Adams allerdings, dass sie nicht nur ein neutraler und objektiver Pastiche sind, sondern auf eine spielerische Art auf andere Stile und Quellen zurückgreifen.⁸ Hierfür verweist er auf Michael Bachtins *Dialogizitäts-Konzept*, welches für eine Wiederverarbeitung von früheren Aussagen steht.⁹ Adams schreibt im Hinblick hierauf: "The true aim of textual analysis should not be the search for the singular, unified meaning of a work inscribed by an originating subjectivity – the author/auteur – but rather, the discovery of the processes by which each text recomposes prior texts."¹⁰ Diese Arbeit schließt sich dem an, da untersucht wird, inwiefern die Coens kulturelle und historische Quellen bei der Konstruktion Hollywoods, in *HAIL, CAESAR!*, neu verarbeiten. Hierfür wird nach Adams Analyse von *BARTON FINK* gearbeitet. Die Forschungsfrage, die sich hieraus ableitet, lautet: Wie behandeln die Coen-Brüder die Goldene Ära Hollywoods in *HAIL, CAESAR!* im Vergleich zu *BARTON FINK*? Die sich hieraus ableitenden Unterfragen werden im Verlauf dieser Arbeit noch eingehender besprochen.

In diesem Zusammenhang dient die Selbstreferenz als ein weiterer Faktor, um den Stil der Coens und ihren postmodernen Charakter zu bestimmen. Eder schreibt, dass der postmoderne Film auf der Stil- und Narrativebene eine Vielzahl bekannter Muster, Motive und Stilelemente nutzt. Hierdurch werden Ironie und die Herausarbeitung intertextueller Elemente, die in der Regel selbstreferentielle Verfahren sind, deutlich.¹¹ Diese Ironie ist auch in Filmen über Filme, oder wie Christopher Ames sie nennt, Hollywood-on-Hollywood-Filmen, zu finden, da sie auf Filme und den Rahmen ihrer Produktion verweisen.¹² Ames hat ein Buch über die Selbstreferenz dieser Filme geschrieben und behauptet: "All Hollywood films are about Hollywood, but some are explicitly set there, and these Hollywood films of

⁵ Ibid., 3-6.

⁶ Jens Eder, "Die Postmoderne im Kino: Entwicklungen im Spielfilm der 90er Jahre," in *Oberflächenrausch: Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*, ed. Jens Eder (Münster: LIT Verlag, 2002), 11.

⁷ Fredric Jameson, *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998* (London: Verso, 1998), 4-5.

⁸ Adams, *The Cinema of the Coen Brothers*, 6.

⁹ Michael Bachtin, "The Problem of Speech Genres," in *Speech Genres and Other Late Essays*, ed. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1986), 91-94.

¹⁰ Adams, *The Cinema of the Coen Brothers*, 5.

¹¹ Eder, "Die Postmoderne im Kino," 20-21.

¹² Christopher Ames, *Movies About the Movies: Hollywood Reflected* (Lexington: University Press of Kentucky, 1997), 6.

Hollywood make a fascinating genre for study because they offer insights into what that mysterious, multiple signifier – “Hollywood” – means.”¹³

Um die oben genannte Forschungsfrage beantworten zu können, wird nach dem Vorbild von Adams intertextueller Analyse gearbeitet. Bei seiner Besprechung von BARTON FINK hat er darauf geachtet, wie bestimmte Themen auf intertextueller und stilistischer Ebene angesprochen und ausgearbeitet werden. In seinem Buch bezieht er sich auf Intertextualität als Merkmal des postmodernen Films und Bachtins Konzept der *Dialogizität*, um somit den Stil der Coen-Brüder zu erläutern. Damit im Rahmen dieser Arbeit eine vergleichbare Analyse durchgeführt werden kann, werden erst Adams‘ Vorgehensweise in der Analyse von BARTON FINK und seine Resultate zusammengefasst und dargelegt. Anschließend wird nach diesem Beispiel die Intertextualität in HAIL, CAESAR! untersucht. Hierauf folgt ein Vergleich der Befunde über die beiden Filme, um schlussendlich die oben genannte Forschungsfrage beantworten zu können.

In der folgenden Arbeit wird demnach erst eine Übersicht über Merkmale des postmodernen Films, im Hinblick auf das Oeuvre der Coens gegeben. Hierbei werden Pastiche und Parodie, *Dialogizität*, Nostalgie und Geschichte, *Karnevaleske* und der Hollywood-on-Hollywood-Film bezüglich seiner Selbstreferenz besprochen. Diese Punkte werden in der anschließenden Analyse verknüpft. Hierzu wird zuerst wiedergegeben wie Adams die Goldene Ära Hollywoods in BARTON FINK analysiert. Im Anschluss wird seine Methode angewendet, um auch HAIL, CAESAR! zu untersuchen. Die Resultate der beiden Analysen werden verglichen, um mögliche Gemeinsamkeiten und Unterschiede auszuarbeiten. Abschließend wird die Arbeit in einem Fazit reflektiert und Ausblick auf weitere Forschung gegeben.

2 Die Postmoderne in Filmen der Coen-Brüder

Peter und Will Brooker zufolge ist die Postmoderne ein interdisziplinärer Begriff.¹⁴ Auf der einen Seite findet er in Kunst und Kultur vor allem Anwendung in Texten und Architektur, auf der anderen Seite beschreibt er die Entstehung der Konsumgesellschaft im Zusammenhang mit dem Aufkommen neuer Medien.¹⁵ Die Autoren verweisen hierbei auch auf Jean Baudrillard, der unsere Gesellschaft als eine Gesellschaft des Bildes sieht. Sein Verständnis von Bild bezieht sich allerdings auf eine leere, inhaltslose Abbildung – „a copy

¹³ Ibid., 3.

¹⁴ Peter Brooker and Will Brooker, “Introduction,” in *Postmodern After-Images: A Reader In Film, Television and Video*, ed. Peter Brooker and Will Brooker (London: Arnold, 1997), 1.

¹⁵ Brooker and Brooker, “Introduction,” 1.

without an original“¹⁶, die durch neue Medientechnologien zunimmt. In der westlichen Gesellschaft äußert sich dies Baudrillard zufolge durch das schleichende Eindringen dieser Technologien in die häusliche und persönliche Umgebung. Als Beispiele hierfür nennt er das Aufkommen des Fernsehers oder des Walkmans und Internets in den 80er und 90er Jahren. Hieraus folgt eine gesellschaftliche und körperliche Transformation, wodurch Grenzen aufgelöst werden und eine kritische Distanz verschwindet.¹⁷

Dies geht einher mit Fredric Jameson's Definition der Postmoderne. Er sieht sie als eine Gegenbewegung zur Hochmoderne, die für die Aufhebung von Grenzen und Hierarchien steht.¹⁸ Des Weiteren stellt die Postmoderne für ihn nicht nur einen Stil dar, sondern auch ein periodisches Konzept. Die Funktion dieses Konzepts ist es Jameson zufolge:

„[...] to correlate the emergence of new formal features in culture with the emergence of a new type of social life and a new economic order – what is often euphemistically called modernization, post-industrial or consumer society, the society of the media or the spectacle, or multinational capitalism.“¹⁹

Brooker und Brooker unterscheiden hier allerdings noch zwischen Postmodernität und Postmoderne. Sie erklären, dass Postmodernität die oben beschriebene historische Periode, im Speziellen die Nachkriegszeit der westlichen Gesellschaften, beschreibt. Die Postmoderne auf der anderen Seite bezeichnet Gedankengänge und Überzeugungen, wie den Durchbruch von hierarchischen Strukturen. Sie bezieht sich auf eine Darstellung, die Brooker und Brooker zufolge: „borrowing from other texts and styles in a meta-historical and cross-generic free-for-all which breaks down distinctions between high and low, Western and other cultures, or the past and present.“²⁰

Besonders hervorzuheben ist hierbei die Beziehung zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart. Jameson bezieht sich auf Karl Marx und ein Essay von Francis Fukuyama aus 1993, worin Sprache vom „Ende der Geschichte“ ist. Dieses Ende rührt Jameson zufolge aus der Transformation der Gesellschaft und Wirtschaft von einem lokalen zu einem globalen Markt. Hierbei wird das Ende der Geschichte weniger mit Zeit in Verbindung gebracht, sondern mit der Einengung des Raumes in einem neuen System, das im Zuge der Globalisierung und eines Weltmarktes entstand. Da das kapitalistische System sich beinahe

¹⁶ Ibid., 1.

¹⁷ Jean Baudrillard, „The Ecstasy of Communication,“ in *The Post-Modern Reader*, ed. C. Jencks (London: Academy Editions, 1992), 151-157.

¹⁸ Jameson nennt hier als Beispiel die Aufhebung der Grenzen zwischen Hochkultur und Massen- oder Popkultur. Im Gegensatz zu Modernisten, die probierten eine deutliche Grenze zu ziehen zwischen gehobener und Massenkultur, sind Postmodernisten inspiriert und fasziniert von diesen „lower art“ Formen. Aus diesem Grund versuchen sie diese auch in ihre Kunst miteinzubeziehen.; Jameson, *The Cultural Turn*, 1-3.

¹⁹ Ibid., 3.

²⁰ Brooker and Brooker, „Introduction,“ 3.

global ausgebreitet hat, hat es sein räumliches Limit erreicht, weshalb eine weitere Entwicklung ausgeschlossen ist. Dies hat zur Folge, dass die Grenzen des Kapitalismus erreicht sind. Demnach scheint auch die Vorstellung einer von der Gegenwart abweichenden Zukunft unmöglich. Dies wird außerdem unterstützt durch die globale Vernetzung und technische Revolution. Folglich ist die ganze Welt unausweichlich miteinander verbunden. Dieser Zustand der kapitalistischen Ausbreitung und globalen Vernetzung, wird als Ende der Geschichte bezeichnet.²¹

Diese postmodernen Ideen werden auch auf den Film übertragen. Hier führt die Postmoderne zu einem Stil(mittel), das Peter Brooker zufolge: „[...] brought with it a new vocabulary and perspective upon relations between the real and the image, and the present and past.“²² Dies geschah im Zuge des Aufkommens neuer Medien und ihrer Fähigkeit zur Reproduktion und Wiederholung. Das Medium Film ist in diesem Sinne eine Illustration der Postmoderne, da es Texte und Stile in Form von Bildern wiederholt und/oder reproduziert.²³

Im Zusammenhang mit den Filmen der Coens hebt Adams genau diese Aspekte hervor und stellt sie damit als postmoderne Filmemacher dar. Er schreibt, dass ihre Filme über eine Vergangenheit gehen, von der sie selbst sagen sie nie erlebt zu haben, weshalb die Filme reine Vorstellung seien.²⁴ Des Weiteren ist eins ihrer bekanntesten Stilmittel das Neuverfassen und Neuerschaffen von vorhergehenden Texten und Stilen, was eines der grundlegenden Kennzeichen der Postmoderne ist.²⁵ In dem folgenden Kapitel sollen daher die grundsätzlichen Aspekte des Oeuvres der Coens im Zusammenhang mit der Postmoderne besprochen werden.

2.1 Pastiche und Parodie

Ein zentrales Merkmal der Postmoderne und Bestandteil des Oeuvres der Coens ist Pastiche. Dieser resultiert Jameson zufolge aus dem Ende des Individualismus und beschreibt die Imitation von früheren Werken oder Stilen. Da die Postmoderne eine Gegenbewegung zur Moderne ist, und die Moderne für die Auslebung und Erschaffung eines eigenen Stiles und der Individualität plädiert, steht die Postmoderne demgegenüber. Jameson schreibt, dass dieser Individualismus aus der Sicht der Postmoderne heutzutage der Vergangenheit angehört,

²¹ Jameson, *The Cultural Turn*, 87-92.

²² Peter Brooker, „Postmodern Adaption: Pastiche, Intertextuality, and Re-functioning,“ in *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, ed. Deborah Cartmell and Imelda Whelehan (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 109.

²³ Brooker, „Postmodern Adaption,“ 109.; Brooker and Brooker, „Introduction,“ 4.

²⁴ Adams, *The Cinema of the Coen Brothers*, 10-11.

²⁵ *Ibid.*, 4.

oder sogar als eine Ideologie bezeichnet wird. Hieraus folgert er, dass durch „den Tod“ des individuellen Stiles nur noch eine Imitation dieser Stile möglich ist, was er als Pastiche bezeichnet.²⁶

In diesem Zusammenhang ist besonders hervorzuheben, dass Jameson einen Unterschied zwischen Pastiche und Parodie sieht. Ihm zufolge werden Pastiche und Parodie oft durcheinander gebracht, da beide die Imitation anderer Stile und ihrer Eigenarten beinhalten. Hierbei unterscheiden sie sich allerdings in der Art ihrer Nachahmung. Parodie verspottet in der Regel und macht andere Stile lächerlich. Pastiche hingegen ist eine Imitation ohne einen satirischen Nebeneffekt. Da in der Postmoderne sämtliche Normen und Hierarchien aufgelöst werden, ist Jameson zufolge eine satirische Darstellung nicht mehr möglich. Ein Stil kann nicht lächerlich gemacht werden, weil er nicht mehr mit etwas „Normalem“ verglichen werden kann. Demnach wird Pastiche auch „blank parody“ genannt, da sie eine Parodie ohne Humor darstellt.²⁷

Demgegenüber steht allerdings Linda Hutcheon, die Parodie als ein zentrales Merkmal postmoderner Darstellung sieht und diese definiert als: „a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text.“²⁸ Dazu gehört für sie außerdem das ironische Spiel mit Konventionen. Anders als bei Jamesons Definition von Pastiche ist es hierbei möglich, dass zwei Zuschauergruppen entstehen. Joan Kristin Bleicher unterscheidet diese wie folgt:

- „1. Den ‚naiven‘ Kinobesucher, der sich am oberflächlichen Handlungsablauf, an Action und Spektakel erfreut, und
2. Den eingeweihten, ironischen Zuschauer, der die Selbstthematisierung, die Zitate und Anspielungen erkennt und sich an seinem eigenen Wissen delektiert.“²⁹

Aufgrund dieser sogenannten „Doppelcodierung“³⁰ genießt der postmoderne Film laut Bleicher besondere Popularität. Diese Spaltung des Publikums ist auch unter den Zuschauern der Coens zu sehen und unterscheidet sie somit von Mainstream Filmemachern.³¹ Auf der einen Seite stehen die Zuschauer, die Verweise und Selbstironie in den Filmen nicht

²⁶ Jameson schreibt, dass hier zwei verschiedenen Meinungen bestehen. Die eine sagt, dass es in der früheren klassischen Zeit des kompetitiven Kapitalismus so etwas wie Individualität gab. Im heutigen Zeitalter des gemeinschaftlichen Kapitalismus existiert diese Einzigartigkeit nicht mehr. Die zweite Meinung ist hierin radikaler und behauptet, dass die bourgeoise Individualität ein Mythos ist und niemals bestand.; Jameson, *The Cultural Turn*, 5-7.

²⁷ Ibid., 4-5.

²⁸ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms* (Cambridge: University Printing House, 1985), 6.

²⁹ Joan Kristin Bleicher, „Zurück in die Zukunft: Formen intertextueller Selbstreferentialität im Postmodernen Film,“ in *Oberflächenrausch: Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*, ed. Jens Eder (Münster: LIT Verlag, 2002), 113.

³⁰ Ibid., 113.

³¹ Adams, *The Cinema of the Coen Brothers*, 11.

nachvollziehen können, weshalb die Filme der Coens für sie einen geringeren Unterhaltungswert haben. Auf der anderen Seite stehen die Zuschauer, die die Filme genießen, da sie die Verweise und die ironische Selbstreferenzen verstehen. Hutcheon betont in diesem Zusammenhang, dass die Intertextualität, die dabei zwischen der Parodie und ihrem parodiertem Element entsteht, nicht nur ein Transfer ausgehend von der Literatur ist, sondern sich auf viel mehr intertextuellen und kulturellen Ebenen abspielt.³²

2.2 Dialogizitäts-Konzept

Hutcheon verweist hierbei auf den russischen Linguisten Michael Bachtin, der in einem Essay aus den 30er Jahren sein *Dialogizität-Konzept* vorstellt, welches auch in Adams Analyse Anwendung findet.³³ Ihm nach ist Sprache aufgebaut aus individuellen Aussprachen und Wörtern, die innerhalb menschlicher Aktivitäten und Kommunikation auftauchen. Durch ihren Inhalt, linguistischen Stil und Zusammensetzung reflektieren diese Aussprachen die Ziele und Umstände dieser Aktivitäten. Diese drei Bestandteile einer Aussprache sind miteinander verbunden und formen ein Ganzes. Dabei wird die Aussprache allerdings beeinflusst und bestimmt durch die Gesprächsatmosphäre. Hierbei ist anzumerken, dass die Aussagen zwar individuell sind, diese Atmosphäre allerdings ihre eigenen stabilen Aussagetypen entwickeln. Bachtin beschreibt diese als „speech genres“. Beispiele hierfür sind tägliche Gespräche, Texte, militärische Befehle oder Geschäftsbriefe.³⁴

Diese an einen bestimmten Stil („speech genre“) gekoppelten Aussagen spiegeln die Individualität des Sprechers wieder und sind demnach selbst individuell. Allerdings sind nicht alle Aussagen im gleichen Maße individualistisch. An dieser Stelle unterscheidet Bachtin zwischen „first“ und „second speech genres“³⁵. „First speech genres“ haben das geringste Maß an Individualismus und eigenem Stil. Hierunter fallen zum Beispiel die oben genannten Geschäftsbriefe oder militärischen Befehle. „Second speech genres“ auf der anderen Seite sind von künstlerischer Natur, worin der persönliche Stil deutlich zum Vorschein kommt, wie zum Beispiel in Literatur, Film oder Musik.³⁶

Dabei ist hervorzuheben, dass Bachtin zufolge Wörter und Ausdrücke auf früheren Aussprachen basieren und durch diese beeinflusst werden.³⁷ Sie stehen in Dialog miteinander,

³² Hutcheon, *A Theory of Parody*, 7-8.

³³ Hierdurch bestand sein Modell schon vor der Entstehung der Postmoderne, wurde aber erst in den 60er und 70er Jahren im Zuge des Poststrukturalismus bekannt.

³⁴ Bachtin, „The Problem of Speech Genres,” 60.

³⁵ Ibid., 63.

³⁶ Ibid., 63.

³⁷ Unter Wörtern versteht Bachtin alle Formen von sprachlichen Ausdrücken. Dies geht von alltäglichen Gesprächen bis hin zu komplexen künstlerischen Stücken.; Ibid., 61-62.

da ein Wort immer auf Konnotationen früherer Diskussionen oder Sprecher verweist und darauf antwortet, indem es Auskunft gibt über den eigenen Standpunkt zu einem Thema und früher verwendeten Wörtern darüber.³⁸ Hieraus schließt Adams, dass jedes Wort einen intertextuellen Verweis auf frühere Wörter beinhaltet und Pastiche demnach ein Bestandteil aller linguistischen Werke ist.³⁹

Auch Hutcheon schließt sich dieser Ansicht an und sieht Parodie als eine Darstellungsform, durch die Elemente umfunktioniert werden: „A new form develops out of the old, without really destroying it; only the function is altered.“⁴⁰ Im Hinblick auf die Filme der Coens schreibt Adams: „[...] their mimetic repetition of prior texts and discourses has as its result a progressive renewal, reinterpretation and reinvigoration of the past.“⁴¹ Das heißt, sie reinterpretieren die Vergangenheit vor allem durch das Verweisen auf kulturelle, historische und literarische Quellen.

2.3 Geschichte und Nostalgie

Diese Beziehung zu alten, historischen Kunstformen in Form von Pastiche führt im postmodernen Film zu einer besonderen Beziehung mit der Vergangenheit. Jameson sieht den historischen Film hierbei weniger als historisch, sondern mehr historizistisch.⁴² Historizismus bedeutet für ihn nicht, dass die Vergangenheit oder Zukunft repräsentiert wird, sondern beschreibt die Wahrnehmung der Gegenwart als Geschichte. Hieraus folgt laut Jameson: „a relationship to the present which somehow defamiliarizes it and allows us that distance from immediacy which is at length characterized as a historical perspective.“⁴³ Die Darstellung einer solchen Historizität geschieht in unserer Gesellschaft in der Regel in einer historischen, also nacherzählerischen Weise. Diese Stellung baut er weiter aus und schreibt:

„a process of reification whereby we draw back from our immersion in the here and now (not yet identified as a ‘present’) and grasp it as a kind of thing – not merely a ‘present’ but a present that can be dated and called the eighties or the fifties.“⁴⁴

Kurz gesagt sieht die Postmoderne die Vergangenheit im Film als eine Darstellung des Eindrucks, den wir von einer vergangenen Periode haben. Dies rührt daraus, dass die einzige Möglichkeit unsere Vergangenheit zu sehen durch unsere eigenen Pop-Bilder und Stereotypen

³⁸ Ibid., 91-94.

³⁹ Adams, *The Cinema of the Coen Brothers*, 13.

⁴⁰ Hutcheon, *A Theory of Parody*, 35-36.

⁴¹ Adams, *The Cinema of the Coen Brothers*, 6.

⁴² Jameson, *The Cultural Turn*, 130.

⁴³ Fredric Jameson, “The Nostalgia Mode and Nostalgia for the Present,” in *Postmodern After-Images: A Reader In Film, Television and Video*, ed. Peter Brooker and Will Brooker (London: Arnold, 1997), 25.

⁴⁴ Ibid., 25.

ist. Demnach ist das Bild, das wir uns von der Vergangenheit machen, ein Pastiche verschiedener kultureller Quellen, aber beruht selten auf eigenen Erfahrungen. Es gibt außer unserer eigenen Konstruktion, die auf kulturellen Quellen basiert, keinen festen Anhaltspunkt, um die Vergangenheit zu bewahren. Hierin wird in der Postmoderne die Freiheit gesehen, bestimmte Aspekte, wie zum Beispiel Chronologie, anzupassen. Die Vergangenheit wird als eine Geschichte gesehen, die uns hilft unsere Gegenwart zu verstehen und zu verbessern.⁴⁵

Jameson schreibt außerdem, dass sich diese Auffassung der Vergangenheit im Film in Form von Nostalgie äußert. Hierbei unterscheidet er zwischen nostalgischen Filmen, die einen bestimmten Zeitpunkt in der Vergangenheit behandeln, oder ein bestimmtes Gefühl aus der Vergangenheit hervorrufen. Ersteres sind Filme, wie *AMERICAN GRAFFITI* (1973), *CHINATOWN* (1974) oder *THE CONFORMIST* (1969), die die Atmosphäre und stilistische Eigenheiten einer bestimmten historischen Epoche wiederbeleben. Zweiteres sind Filme, wie beispielsweise *STAR WARS* (1977-2017), die ein charakteristisches Kunstobjekt und das damit verbundene Gefühl einer früheren Zeit neu erfinden und wieder hervorrufen. Dies geschieht bei *STAR WARS* zum Beispiel durch das Imitieren und Verweisen auf Serien der 30er bis 50er Jahre, in denen Aliens gegen echte Amerikanische Helden kämpften. Menschen, die in dieser Zeit lebten, können beim Schauen des Filmes ein Verlangen bekommen, in diese Zeit zurück zu kehren. Jameson erwähnt außerdem, dass es auch möglich ist ein nostalgisches Gefühl in einem Film, der nicht in der Vergangenheit spielt, zu übermitteln. Hierfür muss dieser allerdings Aspekte und Eigenarten einer bestimmten Epoche mit sich bringen, wie zum Beispiel im Film *BODY HEAT* (1981)⁴⁶. Der historische, beziehungsweise nostalgische Film ist demnach keine Nacherzählung, sondern eine Referenz auf historischen Stilen.⁴⁷

Obwohl Jameson Nostalgie als einen Effekt von Pastiche und der Postmoderne sieht, distanziert Adams sich hiervon. Er sieht die Coens als postmoderne Filmemacher, schreibt gleichzeitig aber auch, dass ihre Filme keinesfalls die Vergangenheit auf eine nostalgische Weise wiedergeben. Vielmehr reinterpreten die Coens kulturelle und historische Quellen auf eine spielerische Art und Weise. Dabei agieren sie mehr als „orchestrator“⁴⁸ früherer

⁴⁵ Ibid., 25-34.; Jameson, *The Cultural Turn*, 10.

⁴⁶ Der Film *BODY HEAT* (1981) von Lawrence Kasdan handelt von dem Anwalt Ned Racine, der während eine Hitzewelle in Florida eine Affäre mit der verheirateten und reichen Matty Walker beginnt. Um zusammen sein zu können und gleichzeitig nicht Matty's Reichtum zu verlieren, beschließen sie Matty's Ehemann Edmund zu ermorden. Jameson schreibt, dass obwohl der Film in der Gegenwart spielt, Mise-en-Scene und Kameraführung an die 1940er Jahre erinnern, wodurch der Zuschauer das Gefühl bekommt, der Filme spiele sich in dieser Zeit ab.; Jameson, *The Cultural Turn*, 9.

⁴⁷ Ibid., 7-10.

⁴⁸ Adams, *The Cinema of the Coen Brothers*, 6.

Texte, als wehmütig zurückzublicken. Pastiche sieht er hierbei als einen Verweis auf Kunstwerke, wobei diese spielerisch und ohne satirischen Beigeschmack imitiert werden.⁴⁹

2.4 *Karnevaleske*

Entgegen Jamesons Definition von „blank parody“ schließt Adams sich bei Hutcheon an, die Parodie als ein Kennzeichen der Postmoderne sieht. Er verweist auch in diesem Zusammenhang auf Bachtin und bezieht sich in seiner Analyse auf das *Karnevaleske*.⁵⁰ Dieses Konzept befasst sich mit der Auflösung sozialer Hierarchien in populären Kunstformen. Hierin spielt Humor eine wesentliche Rolle, da das *Karnevaleske* sich auf eine humorvolle Darstellung, bekannt aus der Festivität des Karnevals, bezieht. Bachtin schreibt hierüber:

„As opposed to the official feast, one might say that carnival celebrated temporary liberation from the prevailing truth and from the established order; it marked the suspension of all hierarchical rank, privileges, norms, and prohibitions. Carnival was the true feast of time, the fest of becoming, change, and renewal.“⁵¹

Die Erscheinungsformen des Karnevals drücken sich laut Bachtin auf drei verschiedene und miteinander verbundene Weisen aus: rituelle Spektakel, verbal komische Gestaltungen/Kompositionen und verschiedene Genres von Kraftausdrücken.⁵²

Rituelle Spektakel sind Karnevalsfestzüge oder komische Aufführungen auf Marktplätzen.⁵³ Gestalten, wie Narren, Riesen, Zwerge, Monster oder dressierte Tiere waren ein wesentlicher Bestandteil dieser Umzüge und stehen für die Lachkultur des mittelalterlichen Karnevals. Bürgerliche und soziale Zeremonien wurden durch Clowns und Narren lächerlich gemacht, indem sie diese nachahmten und ihre hierarchischen Strukturen umkehrten.⁵⁴ Besonders Clowns und Narren waren außerhalb der Karnevalssaison Repräsentanten für deren Stimmung, da sie außerhalb des Karnevals auch ein akzeptierter Teil des mittelalterlichen Lebens waren. Sie waren keine Schauspieler auf einer Bühne, sondern verkörperten ihre Rolle, wo auch immer sie sich befanden. Demnach repräsentieren sie sowohl das echte Leben, als auch die Kunst und verdeutlichen einen grundlegenden Aspekt

⁴⁹ Ibid., 6.

⁵⁰ Obwohl Adams schreibt, dass die Coens Gebrauch machen von intertextuellen Verweisen und Jameson diese im Rahmen der Postmoderne als eine humorlose Imitation bezeichnet, verweist Adams auf das Konzept des *Karnevaleske* um die Werke der Coens zu verstehen.

⁵¹ Michael Bachtin, „Rabelais and His World,“ in *Literary Theory: An Anthology*, ed. Julie Rivkin and Michael Ryan, 2nd ed. (Maiden: Blackwell Publishing, 2004), 686.

⁵² Er selbst nennt diese „ritual spectacles“, „comic verbal compositions“ und „various genres of billingsgate“; Michael Bachtin, *Rabelais and His World*, transl. Hélène Iswolsky (Bloomington: Indiana University Press, 1984), 5.

⁵³ Diese Tradition besteht aus dem „feast of fools“, „feast of the ass“ und dem „Easter laughter“; Ibid., 5.

⁵⁴ Beispiele hierfür sind die Tribute, die an Gewinner von Turnieren gegeben werden, das Übertragen feudaler Rechte, der Ritterschlag oder die Wahl eines Königs und einer Königin; Ibid., 5.

des Karnevals, nämlich Karneval als das zweite Leben der Menschen, basierend auf Gelächter. Bachtin sieht Karneval in diesem Zusammenhang auch als ein Fest, das in erster Linie mit Zeit verbunden ist. Diese Verbindung besteht entweder in Zusammenhang mit der Wiederholung eines Ereignisses des natürlichen Zyklus oder mit biologischer oder historischer Zeitlosigkeit. Beim Karneval wurde jeder Teilnehmer als gleichwertig betrachtet und Stände und Ränge waren nicht von Bedeutung.⁵⁵

Verbal komische Kompositionen sind gesprochene, sowie geschriebene Parodien. Diese Parodien sind sowohl im Lateinischen, als auch im Dialekt zu finden. Im Lateinischen wurden vor allem kirchliche und religiöse Stücke und Traditionen ins Lächerliche gezogen. Hierdurch fand Gelächter seinen Weg in die höchsten Formen religiöser Kulte und Gedanken. Im Dialekt drückt sich der mittelalterliche Humor in Karnevalsdebatten, komischen Dialogen und Theater aus.⁵⁶

Die von Bachtin erwähnten Kraftausdrücke äußern sich in Form von Flüchen, Schwüren oder populären Wappen. Auf dem mittelalterlichen Marktplatz war es während der Karnevalszeit üblich einander mit Schimpfwörtern zu beleidigen. Hierbei wurden Wörter benutzt, denen ursprünglich ein magischer Charakter anhaftete, die aber in diesem neuen Gebrauch benutzt wurden, um etwas lächerlich zu machen und somit den karnevalistischen Charakter des Gelächters wiederzuspiegeln.⁵⁷

Bachtin analysiert das Konzept des *Karnevalesken* anhand des französischen Schriftstellers François Rabelais. Hierbei fällt ihm auf, dass der Körper eine vorherrschende Rolle spielt. Dies sieht Bachtin als ein Überbleibsel des Volkshumors des Mittelalters, welcher in vielen literarischen Stücken der Renaissance zurückkehrt. Diese übertriebene Verbildlichung des Körpers nennt er grotesken Realismus. Bachtin beschreibt die Umsetzung hiervon als folgt: „The material bodily principle in grotesque realism is offered in its all-popular festive and utopian aspect. The cosmic, social, and bodily elements are given here as an invisible whole. And this whole is gay and gracious.“⁵⁸ Der groteske Realismus und seine körperlichen Elemente repräsentieren alle Menschen, die sich kontinuierlich neu erfinden und verändern. Ein wesentliches Prinzip hiervon ist außerdem die Zersetzung von allem Hohen, Idealen, Spirituellem oder Abstrakten. Bachtin beschreibt diese Zersetzung als: „a transfer to the material level, to the sphere of earth and body in their indissoluble unity.“⁵⁹ Diese körperlich niedrigere Schicht ist verbunden mit dem Lachen der Menschen, die alle Formen

⁵⁵ Ibid., 5-12.

⁵⁶ Ibid., 12-15.

⁵⁷ Ibid., 15-17.

⁵⁸ Ibid., 19.

⁵⁹ Ibid., 19-20.

des grotesken Realismus charakterisieren. Hieraus schließt Bachtin: „Laughter degrades and materializes.“⁶⁰

Adams sieht dies in verschiedenen Aspekten der Filme der Coens. Auf der einen Seite schreibt er, dass ihre Slapstickelemente zu einem körperlichen Humor beitragen. Auf der anderen Seite beschreibt Adams die Hybridisierung von verschiedenen „low“ Genres, die typisch ist für die Coen-Brüder, als „low“ oder „down to earth“ Element des *Karnevalesken*. Er nennt hier zum Beispiel den Mix von Film Noir, Komödie und Horror, wie in BARTON FINK, MILLERS CROSSING, BLOOD SIMPLE und FARGO.⁶¹

2.5 Selbstreferentialität in Hollywood-on-Hollywood-Filmen

Intertextualität und Selbstreferentialität⁶² sind nicht nur Merkmale des postmodernen Films und des Oeuvre der Coens, sondern auch eines weiteren Filmtyps, nämlich dem Film über Film. Christopher Ames nennt diesen Hollywood-on-Hollywood und hat dessen Selbstreferentialität untersucht. Er definiert Hollywood als einen Begriff, der eine Anzahl von Assoziationen, die von Filmen selbst und Texten darüber übermittelt werden, verbindet. Ihm zufolge liest der Zuschauer den Plot eines Filmes gleichzeitig mit dem Kontext des „Metanarrativs“ Hollywood, wozu jeder Film etwas beiträgt. Der Zuschauer ist sich diesem Doppelfokus durchaus bewusst, zum Beispiel durch die Wahrnehmung von Schauspielern mit einem Beruf und Starimage. Der Film stellt seine Mythologie dabei stärker in den Mittelpunkt als andere Medien, da er ein relativ junges Medium ist, dem noch der Ruf von Magie und technischen Innovativität anhängt. Aspekte, wie Illusion und Wunder beeinflussen noch immer die Darstellung und Vermarktung der Filmerfahrung. Seit Beginn der Filmindustrie wird diese beworben als eine glamouröse und luxuriöse Welt.⁶³ Diese Vorstellung Hollywoods wird außerdem stark in Zusammenhang gebracht mit seiner geografischen Lage, nämlich „southern California, a region settled in a series of heavily hyped booms“⁶⁴.

Ames schreibt allerdings, dass in dem Moment, in dem ein Film über Film gemacht wird, eine Reihe von Paradoxen auftritt. Auf der einen Seite sehen die Zuschauer die Geschehnisse und Abläufe, die hinter der Kamera vor sich gehen. Auf der anderen Seite steht alles was im Film zu sehen ist gleichzeitig auch vor der Kamera. Dies betont Ames zufolge

⁶⁰ Ibid., 20.

⁶¹ Adams, *The Cinema of the Coen Brothers*, 6.

⁶² Bleicher definiert Selbstreferentialität als einen „Oberbegriff für verschiedenartige Formen des Selbstbezugs und der Selbstthematization kommunikativer Akte und Artefakte“; Bleicher, „Zurück in die Zukunft“, 113.

⁶³ Ames, *Movies About the Movies*, 1-3 & 7.

⁶⁴ Ibid., 3.

den mythischen Effekt Hollywoods.⁶⁵ Außerdem mystifizieren und demystifizieren sich Filme hierdurch zusätzlich. Ames nennt als Beispiel hierfür den Film *WHAT PRICE HOLLYWOOD?*⁶⁶ und schreibt, dass Filme wie dieser Hollywood auf der einen Seite kritisieren und dadurch den Eindruck erwecken die Wahrheit über diese Industrie aufzudecken. Auf der anderen Seite sind sie aber gemacht von Leuten, die von den Mythen, die sie in diesen Filmen vermeintlich aufdecken, profitieren. Demnach wird in Hollywood-on-Hollywood-Filmen bewusst ausgewählt, was der Zuschauer zu sehen bekommt und unterstützt Kritik an der Industrie gerade den Mythos, der den Film umgibt.⁶⁷

Neben diesen vermeintlich kritischen Filmen gibt es aber auch Hollywood-on-Hollywood-Filme, die die Industrie wertschätzen. Tom Symmons schreibt, dass vor allem in den 70er Jahren viele (nostalgische) Hollywood-on-Hollywood-Filme produziert wurden.⁶⁸ Dies liegt seiner Meinung nach an den kulturellen und politischen Umständen zu dieser Zeit. Hollywood befand sich in einer Krise und Umstrukturierungsphase, die geprägt war von finanziellen Problemen und unterschiedlichen Geschmäckern des Publikums durch einen Generationenkonflikt. Hollywood probierte das Publikum durch die Produktion von nostalgischen Hollywood-on-Hollywood-Filmen, die in der Vergangenheit spielten und an eine gemeinsame Filmkultur erinnerten, wieder zusammen zu führen.⁶⁹

Das oben beschriebene Paradox des Hollywood-on-Hollywood-Films sieht Ames als einen kennzeichnenden ironischen Aspekt dieser Sorte Film.⁷⁰ Auch Hutcheon schreibt, dass Parodie eine der größten Formen der modernen Selbstreflexivität ist.⁷¹ Grundsätzlich sieht Bleicher Selbstreferentialität als eines der zentralen Merkmale des postmodernen Films, weshalb der Film im Film hierin ein beliebtes Thema darstellt.⁷² Mit dem Spiel zwischen Schein und Realität schließt der Hollywood-on-Hollywood-Film sich außerdem einer oft

⁶⁵ Ibid., 4.

⁶⁶ Der Film *WHAT PRICE HOLLYWOOD?* (1932) dreht sich um die Kellnerin Mary Evans, die den alkoholsüchtigen Hollywoodproduzenten Max Carey kennenlernt und dadurch die Chance bekommt eine Schauspielkarriere zu starten. Während Mary in Hollywood durchstartet, geht Max' Karriere den Bach runter. Aus Angst Mary mit nach unten zu ziehen, beginnt er keine romantische Beziehung mit Mary. Daraufhin heiratet sie den Polospieler Lonny Borden, wird schwanger und lässt sich schlussendlich wieder von ihm scheiden. Auf dem Höhepunkt ihrer Karriere, wird Mary angerufen, da Max für Alkohol hinter dem Steuer verhaftet wurde. Sie nimmt ihn mit zu sich nach Hause, wo er sich das Leben nimmt. Um ihrer Trauer und dem Gerede Hollywoods zu entfliehen, geht Mary mit ihrem Sohn nach Paris, wo sie auf Lonny stößt.

⁶⁷ Ibid., 4.

⁶⁸ Tom Symmons, *The New Hollywood Historical Film: 1967-78* (London: Palgrave Macmillan, 2016), 21-22.

⁶⁹ Ibid., 22.

⁷⁰ Ames, *Movies About the Movies*, 6.

⁷¹ Hutcheon, *A Theory of Parody*, 2.

⁷² Bleicher, "Zurück in die Zukunft," 113.; Ames, *Movies About the Movies*, 17.

vorkommenden Komponente des Oeuvres der Coens an.⁷³ Mit HAIL, CAESAR! haben sie ihren zweiten Film veröffentlicht, der sich direkt auf den Schauplatz Hollywood bezieht und somit das Paradox von einem realen Einblick und einer gestellten Kulisse vor der Kamera verdeutlicht. Demnach wird in der folgenden Analyse der paradoxe und nostalgische Charakter dieser Sorte Film genutzt, um die Verweise in den Filmen zu interpretieren.

3 Intertextuelle Analyse von Coen Filmen

Die Analyse basiert auf Adams' Methode, mit der er die Filme der Coens in seinem Buch untersucht hat. Er bezieht sich hierbei auf Intertextualität im Rahmen von Bachtin's *Dialogizitäts-Konzept*, um somit den Stil der Coen-Brüder zu erläutern. Bachtin schreibt selbst, dass jeder Stil zusammenhängt mit einem Wort und jedes Wort einen Stil besitzt. Diese werden bestimmt durch das Thema worauf sie verweisen und ihre Botschaft, welche die Evaluation des Themas durch den Sprecher ist.⁷⁴ Das heißt, dass durch eine Analyse der intertextuellen Verweise die Haltung der Regisseure gegenüber ihren genutzten Quellen deutlich wird.

Das folgende Kapitel schließt sich dem an und skizziert Adams Vorgehensweise anhand einer Zusammenfassung der Ergebnisse seiner intertextuellen Analyse von BARTON FINK. Wie dabei deutlich werden wird, untersucht Adams den Film auf seine kulturellen und historischen Verweise. Dabei achtet er darauf, wie diese zur Konstruktion von Personen, Handlungssträngen und Schauplätzen beitragen. Die Verweise findet er durch Anspielungen darauf in Interviews mit den Coens, Kritiken und durch eigene Beobachtungen. Hierbei soll außerdem auch die erste Unterfrage beantwortet werden: Wie wird die Goldene Ära Hollywoods in BARTON FINK behandelt?

Die zweite Unterfrage beschäftigt sich mit dem Film HAIL, CAESAR! und lautet demnach: Wie wird die Goldene Ära Hollywoods in HAIL, CAESAR! behandelt? Nachdem im vorherigen Kapitel Adams Methode verdeutlicht wurde, wird diese auch in Bezug auf HAIL, CAESAR! angewandt. Hierbei muss angemerkt werden, dass aufgrund des kleinen Umfanges dieser Arbeit mit einzelnen Szenen gearbeitet wird, die nach Thomas Elsaessers und Warren Bucklands Prinzip des *Dekonstruktivismus* herausgearbeitet werden. Elsaesser und Buckland definieren den *Dekonstruktivismus* als: „a reading of texts with scrupulous attention to the

⁷³ Auch in Filmen, wie RAIZING ARIZONA, THE MAN WHO WASN'T THERE, FARGO, A SERIOUS MAN, THE HUDSUCKER PROXY, MILLER'S CROSSING und OH BROTHER WHERE ART THOU? spielten Illusion und Wirklichkeit eine wesentliche Rolle.

⁷⁴ Bachtin, "The Problem of Speech Genres," 63 & 90.

point where discrepant or disruptive details are foregrounded.”⁷⁵ Dabei konzentriert sich der *Dekonstruktivismus* auf das Fassen stilistischer Details, um somit eine Bedeutung zu konstruieren. Um auf eine solche Bedeutung zu stoßen, ist es erlaubt, um an einer wahllosen Stelle im Text zu beginnen und ein Punkt zu finden, der zu auffallenden oder kontroversen Details im Text führt.⁷⁶ Im Fall von *HAIL, CAESAR!* wird der Film demnach mit Verweisen verglichen, die von Kritikern erkannt, den Coens selbst angegeben oder selbst beobachtet wurden und nach Auffälligkeiten gesucht.

Der dritte Teil der Analyse soll die Frage beantworten: Welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede sind in der Konstruktion der Goldenen Ära Hollywoods in *BARTON FINK* und *HAIL, CAESAR!* zu erkennen? Um diese Frage beantworten zu können, werden die Ergebnisse von Adams Analyse von *BARTON FINK* und der Analyse von *HAIL, CAESAR!* gegenübergestellt und verglichen. Hierbei sollen neben der Darstellung Hollywoods auch besondere stilistische Auffälligkeiten aus dem Oeuvre der Coens besprochen werden.

3.1 Analyse von *BARTON FINK* nach Adams

In seiner Analyse von *BARTON FINK* richtet sich Adams vor allem auf den Einsatz von Pastiche und seinen Einfluss auf Erzählform und Darstellung. Er nennt literarische, kinematografische und kulturelle Quellen als Vorlagen für den Film. In diesem Zusammenhang behauptet er: „If there is a way to construct meaning in *Barton Fink*, it must begin with an understanding of literary elements that form the basis for much of the film’s elaborate pastiche.”⁷⁷ Wie Adams selbst feststellt und im Verlauf dieses Kapitels verdeutlicht wird, formen vor allem literarische Quellen und Biografien den Mittelpunkt der intertextuellen Verweise in *BARTON FINK*.

BARTON FINK erzählt die Geschichte des fiktiven gleichnamigen New Yorker Bühnenautors, dessen Ziel es ist das Leben des „einfachen Mannes“ zu beleuchten. Nach seinem ersten großen Bühnenerfolg am Broadway geht er nach Hollywood, um als Drehbuchautor zu arbeiten. Dort bekommt er die Aufgabe das Drehbuch für einen Wrestlingfilm zu schreiben. Da dies nicht in sein Repertoire fällt, holt er sich Rat von verschiedenen Menschen, denen er in Hollywood begegnet. Dabei verliert er sich schlussendlich selbst in den kommerziellen Mühlen des Studiosystems der 40er Jahre.

⁷⁵ Thomas Elsaesser and Warren Buckland, *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis* (New York: Oxford University Press, 2002), 129.

⁷⁶ *Ibid.*, 130-131.

⁷⁷ *Ibid.*, 68.

3.1.1 Eine Sammlung literarischer und kultureller Quellen – The Writer in Old Hollywood

Adams beginnt sein Kapitel mit der Aufführung einiger Kritiken, wobei er vor allem die Reviews hervorhebt, die BARTON FINK als eine (bösertige) Hollywood Satire sehen. Dabei wird kritisiert, dass große Autoren des letzten Jahrhunderts zu einem Einheitsbrei vermischt werden. Adams fasst dies wie folgt zusammen: „[...] as a pastiche *Barton Fink* functions much like the classic Hollywood movie mill, grinding up the texts of prior talents, both literary and cinematic, combining them to create a pulp sublime that its audience barely understands.“⁷⁸

Um dies zu verdeutlichen, gibt Adams einige Beispiele für intertextuelle Verweise in BARTON FINK. Hierbei bezieht er sich unter anderem auf Angaben der Coen-Brüder selbst, die beispielsweise erwähnten, dass Otto Friedrichs *City of Nets* als Inspiration für sie diente. *City of Nets* ist ein Portrait des Hollywoods der 40er Jahre und war ausschlaggebend für die Platzierung der Handlung von BARTON FINK in Hollywood.

Ein anderes Beispiel ist der Roman- und Drehbuchautor Raymond Chandler, der als Vorlage für die Person Barton Fink und dessen untergeordnete Rolle in der Hierarchie des kommerziellen Studiosystems diente.⁷⁹ Die Coens verweisen auf Chandlers Essay „Writers in Hollywood“ (1945)⁸⁰, in dem er verdeutlicht, dass das Studiosystem Talent nur zerstören kann.⁸¹

Um dies zu unterstreichen, haben die Coen-Brüder den *Capitol Studio* Boss Jack Lipnick konstruiert. Er ist eine Mischung aus Chandlers Beschreibung von Studiobossen und Charakteristiken der echten Studiobosse, wie Louis B. Mayer, Harry Cohn und Jack Warner.⁸² Ein anderer Aspekt dieser Darstellung ist die Ignoranz bezüglich des Produktionsprozesses und die diktatorische Machtstellung gegenüber Technikern und Künstlern. Lipnick dient in diesem Zusammenhang als eine Parodie des alleinherrschenden Geschäftsmannes, der das Studio wie eine Fabrik betreibt. Dabei fehlt ihm jegliches Wissen über die Kunst des

⁷⁸ Ibid., 69.

⁷⁹ Ibid., 69.

⁸⁰ In seinem Essay beschreibt Chandler seine Erfahrungen mit Hollywood und bezieht sich dabei vor allem auf den Umgang mit Drehbuchschreibern. Er selbst war Schriftsteller und fasste zudem Fuß in Hollywood um Drehbücher zu verfassen. Chandler sieht die Hollywoodindustrie als eine Umgebung in der sich untalentierte Menschen zur Schau stellen und sich gegenseitig den Ruhm stehlen. Er hebt besonders die Studiobosse hervor, da sie sich über die Schriftsteller stellen und sich in die kreativen Prozesse einmischen.; Ibid., 69.

⁸¹ Raymond Chandler, *Stories and Early Novels* (New York: Library of America, 1995), 994.

⁸² Seine Erscheinung ist durch Mayer beeinflusst, wohingegen er die vulgäre Ausdruckweise von Cohn und das bombastische Auftreten von Warner hat. Außerdem ist er von jüdischer Abstammung, was auf Cohn hinweist, der selbst Jude war. Aber auch viele andere Mitglieder der Hollywoodindustrie waren in den 40er Jahren jüdisch.

Filmemachens. Demzufolge spiegelt Lipnik den Kampf um das kreative Produkt, der zwischen Produzent und Künstler ausgetragen wird, wieder.⁸³

Dieser Konflikt wird außerdem verdeutlicht durch den Charakter des alkoholsüchtigen Drehbuchautors „Bill“ Mayhew. Die Coens geben an, dass William Faulkner, ein Drehbuchschreiber aus den 40er Jahren, als Inspiration für ihre Figur Mayhew genutzt wurde. Ähnlich wie Mayhew hegte Faulkner eine tiefe Verachtung gegenüber dem Studiosystem, jedoch hatte seine Alkoholsucht im Gegensatz zu Mayhews keinen Einfluss auf seine Arbeit. Genauso wie Finks gescheitertes Drehbuch wurden viele von Faulkners Drehbüchern nie verfilmt und er war durch seinen Vertrag an Hollywood gefesselt. Außerdem zog er es vor in einem Hotelzimmer zu schreiben und zu leben, anstatt in den Büroräumen der Studios. Der Verweis auf Faulkner verdeutlicht demnach den sklaventreibenden Umgang des Studiosystems mit Schreibern, welcher im Film von „Capitol Studios“ repräsentiert wird.

Dies wird zusätzlich von Lou Breeze, dem Assistent von Lipnick, unterstrichen. Breeze wurde an der Hand von Otto Friedrichs Beschreibung von Harry Rapf rekonstruiert. Genauso wie Rapf, hatte Breeze Anteile am Studio, die er in den 20er Jahren verlor und bekam anschließend eine Stelle als Produzent. Diese Umstände sorgen für herablassende Bemerkungen und demütigende Gesten gegenüber Breeze, wodurch er auf eine satirische Art als Opfer des Studiosystems dargestellt wird.⁸⁴

3.1.2 Ideologie vs. Kunst – Clifford Odets

Der New Yorker Bühnenautor Clifford Odets kann als Vorlage für Finks ideologische und Mayhews künstlerischer Einstellung gegenüber ihren Stücken gesehen werden. Odets war in den 30er Jahren ein Mitglied der „Group Theater“. Um Geld für ihre Aufführungen zu verdienen, ging er nach Hollywood, um dort als Drehbuchschreiber zu arbeiten. Zu dieser Zeit waren er und die links orientierte Theatergruppe vor allem daran interessiert realistische Erfahrungen und Geschichten des Arbeiterklasse Mannes zu erzählen. Diese ideologische Einstellung wird deutlich in Odets frühem Stück *Awake and Sing!*, worauf Finks *Bare Ruined Choirs* basiert.⁸⁵

Die 40er Jahre stellen allerdings einen Wendepunkt in seiner Karriere als Schreiber dar. Zu dieser Zeit lebte er bereits einige Jahre in Hollywood und war als mittelmäßiger Drehbuchautor beschäftigt. Es kamen erste Vermutungen auf, dass Odets seine Stücke nicht mehr aus einer politischen Sicht schrieb, sondern aus seiner eigenen Perspektive, wobei er die

⁸³ Adams, *The Cinema of the Coen Brothers*, 70-71.

⁸⁴ Ibid., 72.

⁸⁵ Ibid., 72-73.

ideologischen Vorstellungen seiner linken New Yorker Kollegen nicht mehr umsetzte. Adams schließt hieraus, dass Odets in späteren Jahren genauso wie Mayhew die künstlerische, anstelle der ideologischen Seite des Schreibens repräsentiert. Demnach verkörpert Fink den jungen Odets, wohingegen Mayhew den alten Odets widerspiegelt.⁸⁶

3.1.3 Der grundlegende Gedanke – Nathanael West

In einem Interview berichten die Coen-Brüder, dass Ethan *The Day of the Locust* und *Miss Lonelyhearts* von Nathanael West gelesen hat. Obwohl sie dies nur nebenbei erwähnen, betont Adams, dass grundlegende Übereinstimmungen zwischen *The Day of the Locust*⁸⁷ und BARTON FINK, sowie den Coens und West bestehen. Aus diesem Grund erklärt Adams West und seinen Roman als primäre Quelle für BARTON FINK.⁸⁸

Das Missverständnis, worauf West stieß und die geringe Lesergemeinde, die aus seiner Neigung zu *Inside-jokes* resultiert, ist Adams zufolge zu vergleichen mit den Coens. Aufgrund ihres schwarzen Humors und (satirischen) Verweisen auf Autoren oder Bücher werden ihre Filme auch oft falsch verstanden und treffen demnach auf ein kleineres Publikum.⁸⁹

Genauso wie Fink war West ein Drehbuchautor, der eigentlich nach literarischem Erfolg suchte und dem Hollywoodsystem mit Abscheu entgegnete. Demzufolge sind auch einige Parallelen zwischen West, seinem Protagonisten Tod Hackett und Fink zu erkennen. Wie Fink lebte West und auch Hackett in einem schäbigen Apartmentgebäude, das als Vorlage für das Hotel Earle gedient haben könnte. Im Gegensatz zu Fink kann Hackett seine Kreativität und seinen kommerziellen Studiojob voneinander unterscheiden. Beide sind aber Populisten, die sich dem einfachen Mann verschrieben haben. Hackett sieht diesen als wilden und verbitterten Flüchtling aus dem Mittleren Westen Amerikas, wohingegen für Fink der einfache Mann eine unterschätzte und noble Figur darstellt.⁹⁰

West war ein Gegner des kapitalistischen Systems und richtete seine Aufmerksamkeit auf die größer werdende Bedrohung des Faschismus. Er dachte, dass Faschismus in Amerika

⁸⁶ Ibid., 72.

⁸⁷ *The Day of the Locust* spielt im Hollywood der 1930er Jahre. Der junge Künstler Tod Hackett kommt von der Yale School of Fine Arts nach Hollywood um dort seinen Lebensunterhalt als Set Designer zu verdienen. Er lebt in einem kleinen, schäbigem Apartment und lernt eine Anzahl verschiedener Menschen kennen (darunter zum Beispiel: einen Vaudeville Comic und seine Tochter, die Filmstar werden möchte; einen Buchmacher; einen Cowboy und einen Drehbuchschreiber. Wests Darstellung von Hollywood gibt allerdings ein Bild ohne Glamour und Stars. Er sieht Hollywood als einen Ort, an dem Menschen nach Illusionen suchen, die von den Studios wie ein Massenprodukt produziert werden.

⁸⁸ Ibid., 74.

⁸⁹ Ibid., 74.

⁹⁰ Ibid., 75-76.

nicht durch äußere Umstände hervorgerufen wird, sondern in der Amerikanischen Gesellschaft selbst zum Ausbruch kommt. In seinem Roman *Day of the Locust* wird dies zum Ausdruck gebracht durch die wütende Masse, die erst in einem Bild von Hackett zur Sprache kommt und am Ende des Buches Realität wird. In *BARTON FINK* verkörpert Charlie Meadows diese Bedrohung als Figur des „Mass Man“. Charlie ist ein einfacher Mann, der Frust und Groll gegenüber seinem Job als Versicherungsverkäufer entwickelt hat, da er als kleine Stimme von unten nicht gehört wird. Er ist demnach eine Spiegelung des kleinen Arbeiters, der durch die Kommerzialisierung überhört wird und daraufhin als wütender „Mass Man“ einer konsumorientierten und kapitalistischen Gesellschaft zum Ausbruch kommt. Das brennende Hotel kann als Metapher gesehen werden für das brennende Los Angeles in *The Day of the Locust* und der Vision einer Gesellschaft, die am Rande eines gewalttätigen Ausbruches steht. Diese Angst unterstreichen im Film Deutsch und Mastrionotti, ein deutscher und italienischer Polizist. Diese verkörpern Adams zufolge die zwei faschistischen Länder, die schlussendlich Amerika in die globale Apokalypse des zweiten Weltkriegs gezogen haben.⁹¹

3.1.4 Karnevaleske – A Particular Kind of Joking

Eine Gemeinsamkeit zwischen West und den Coens, die Adams besonders hervorhebt, ist ihr Humor. West war bekannt und wurde kritisiert für seinen makabren Humor, der auch kennzeichnend ist für die Coen-Brüder. In *BARTON FINK* verweisen die Coens hierauf mit Hilfe von Charlies Witzen über Köpfe.⁹² Diese Mischung aus Aspekten des Horrors und der Komödie stehen für den körperlichen Humor des *Karnevalesken*.⁹³

Auch mit der Art wie sie mit dem Wort Gott umgehen, verweisen sie auf Wests Humor. Die Coens lassen Fink die Bibelgeschichte von König Nebukadnezar durchleben. Hierbei verweisen sie sowohl auf Nebukadnezar, indem dies der Titel eines von Mayhews Büchern ist, als auch auf Fink, der die Gideon Bibel genauer betrachtet und einige Zeilen aus Nebukadnezars Geschichte liest.⁹⁴ In Bezug auf Fink bezieht sich die Vision der Apokalypse,

⁹¹ Ibid., 76-78.

⁹² Dieser Witz wird vor allem deutlich, nachdem der Zuschauer erfahren hat, dass Charlie aka Madman Mundt seine Opfer enthauptet. Im Film wird das Wort Kopf mehr als 27 Mal genutzt und indirekt Witze über Charlies Beziehung zu Köpfen gemacht. So antwortet Charlie zum Beispiel auf Bartons Vorschlag, dass er mit einer Ohrinfektion doch zum Arzt gehen sollte: „Ah, doctors. What’s he gonna tell me? Can’t trade my head in for a new one.“

⁹³ Ibid., 6.

⁹⁴ Das Stück, das Fink liest, handelt von einem verstörenden Traum des Königs Nebukadnezar. Dieser erzählt seinen Beratern von seinem Traum, ohne den genauen Inhalt preis zu geben. Er gibt ihnen die Aufgabe den Inhalt seines Traumes herauszufinden und zu interpretieren, da er sie ansonsten in Stücke schneiden lassen würde. Daniel, einer seiner Berater und Protagonist der Geschichte, hat eine Vision, die ihm sowohl den Inhalt

die der Charakter Daniel hat auf Charlies Erscheinung als „Madman“ Mundt und seine Vorliebe für Enthauptungen und Zerstückelung von Menschen. Außerdem können Lipnick und Fink verglichen werden mit Nebukadnezar und Daniel, da Lipnick von Barton den Inhalt seines Traumes in Form des Wrestlingfilms wissen will. Im Gegensatz zu Daniel kann Fink allerdings keine der Aufgaben erfüllen und wird sowohl von Lipnick als auch von Mundt dafür bestraft.⁹⁵

3.1.5 Postmoderne in BARTON FINK – The Fullfillment of a Prophecy

Nachdem Adams alle Vorlagen und Inspirationsquellen besprochen hat, widmet er seinen letzten Punkt der Zusammenfassung und Analyse seiner Ergebnisse. Er verweist darauf, dass der Film einige Preise und hochkarätige Kritiken bekommen hat, aber zugleich auch Verwirrung bei den Kritikern über die Bedeutung des Filmes bestand. Ihre Meinungen gingen hierbei stark auseinander, wobei die Coens selbst ablehnen ihren Filmen eine tiefere Bedeutung zuzuschreiben. Adams betont in diesem Zusammenhang, dass dies die Coens als postmoderne Filmemacher kennzeichnet. Er verweist daraufhin auf Jean Baudrillard und was dieser als „the cool smile of the postmodernist“ bezeichnet. Er beschreibt dies als ein Lächeln der Kollision und als Zeichen für Gleichgültigkeit und passiven Kapitulation vor einem unüberwindlichen, kapitalistischen System.⁹⁶ Damit schließt er sich bei Jameson an, der „blank pastiche“ als eine Imitation ohne kritische Absichten sieht, weshalb sie mit den Zielen des Kapitalismus aneinanderstoßen.⁹⁷

Adams bezeichnet BARTON FINK in diesem Zusammenhang als:

„postmodern pastiche *par excellence* and an illustration of Jameson’s conception of pastiche as a ‘neutral mimicry’ of fashion and styles associated with a certain time period (here the classical studio era), replacing historical reality with the history of aesthetic styles.“⁹⁸

Jameson sieht den Verlust der Verbindung zwischen Postmoderne und empirischer Geschichte als einen Drang die Vergangenheit auf eine nostalgische Art darzustellen.⁹⁹

Adams widerspricht dieser Auffassung allerdings und behauptet, dass die Coens keinesfalls ein wehmütiges Bild einer besseren Vergangenheit schaffen wollen. Vielmehr ist es eine

des Traumes, als auch seine Interpretation verrät. In dieser Vision wird der Traum als eine Prophezeiung für eine Apokalypse gedeutet.

⁹⁵ Lipnick verurteilt Fink zu einem „Schreibertod“, indem er ihn Stücke schreiben lässt, die niemals einem Publikum vorgetragen werden. Mundt dahingegen setzt das Hotel in Flammen und erschießt zwei Polizisten.; Ibid., 78-79.

⁹⁶ Jean Baudrillard, *The Consumer Society: Myths and Structures* (London: Sage Publications, 1998), 120-121.

⁹⁷ Adams, *The Cinema of the Coen Brothers*, 80.

⁹⁸ Ibid., 80.

⁹⁹ Jameson, *The Cultural Turn*, 7-10.

sorgfältig rekonstruierte, aber fiktionale Imitation von dieser. Dabei macht er deutlich, dass der Film sowohl historische, als auch künstlerische Intertextualität aufweist und den marktgesteuerten Kapitalismus Hollywoods parodiert.¹⁰⁰

Auch wenn die Coens viele ihrer literarischen, historischen und kulturellen Vorlagen parodieren, ist der Film und seine Repräsentation Hollywoods vor allem eine intertextuelle Adaption des Romans *The Day of the Locust* und des makabren Humors seines Autors Nathanael West. Diese Reinterpretation von Wests dunklem Hollywood als ein „microcosm of consumer capitalism“¹⁰¹, sieht Adams als eine Bestätigung von Jonathan Veitchs Analyse von *The Day of the Locust*. Veitch beschreibt Wests Darstellung als Superrealismus und schreibt, dass sein schwarzer Humor eine Kritik an den damaligen sozialen Umständen darstellt. Diese Kritik brachte er zum Ausdruck, indem er seine Wahrnehmung der Realität (über die Grenzen des literarischen Realismus hinaus) überspitzt beschrieb und somit eine groteske „hyper-reality“ erschuf.¹⁰²

Während Wests Kollegen sich noch mit dem Zerfall des produktorientierten Kapitalismus beschäftigten, beschreibt er eine Welt, die überflutet wird von Massenprodukten aus Journalismus und Hollywood. In Wests düsterem Bild des Hollywoods der '30er Jahre ersetzen und verdrängen diese kapitalistischen Produkte die Realität. Adams fügt hinzu, dass Filme ein Vorzeigebild für Simulationen sind, wenn es darum geht Träume wie die Realität erscheinen zu lassen. Aus diesem Grund ist es in einer Welt, die so voll ist mit Medien, schwierig einen Unterschied zu machen zwischen der Realität und ihrer medialen und künstlichen Repräsentationen.¹⁰³

Diese Unfähigkeit, zwischen Realität und Schein zu unterscheiden, wird in BARTON FINK aufgegriffen durch Finks übermäßig aktive Vorstellungskraft und der Thematisierung eines Träumers, der in seinen Träumen verloren ist. Seit Beginn des Filmes wird gezeigt, dass er unfähig ist über seine eigenen ideologischen Vorstellungen und Träume hinaus zu sehen. Dies wird zum Beispiel deutlich an Charlie und seiner Rolle als der Wrestler, dessen Geschichte Fink in seinem Drehbuch beschreiben soll. Charlie ist darauf erpicht um Fink aus seinem Leben als unverstandener und mit seinem Leben kämpfender Mann zu berichten. Genauso wie der Wrestler im Ring, bestreitet Charlie einen innerlichen Kampf, da er sich ungehört fühlt. Weder die Gesellschaft noch Fink hören ihm zu und können demnach Charlies

¹⁰⁰ Adams, *The Cinema of the Coen Brothers*, 80-81.

¹⁰¹ Ibid., 81.

¹⁰² Jonathan Veitch, *American Superrealism: Nathanael West and the Politics of Representation in the 1930s* (Madison: University of Wisconsin Press, 1997), 16, 19, 21-22 & 114.; Adams, *The Cinema of the Coen Brothers*, 82.

¹⁰³ Adams, *The Cinema of the Coen Brothers*, 82-83.

Schwierigkeiten nicht erkennen. Diese Situation eskaliert als Charlie nach seiner New Yorkreise als „Madman“ Mundt zurück nach Los Angeles kommt. Das Hotel Earle repräsentiert Charlies Kopf als verfault und verfallen. Als Charlie sagt, dass er ein Gefangener seines eigenen Geistes ist und dies wie die Hölle sei, steht das Hotel bereits in Flammen, was wiederum den Unterschied zwischen Realität und Schein verdeutlicht.¹⁰⁴

Da für Fink die Repräsentation von der Realität eingeholt wurde, ist er unfähig diese zwei zu unterscheiden. Es scheint, als ob die Coens hiermit den Zuschauer daran erinnern wollen, dass Filme nicht über die Realität geht, sondern sie eine Wiederverarbeitung kultureller Texte sind. Adams beendet seine Analyse mit der Schlussfolgerung: „If Barton Fink can be said to have any message of import beyond its story, it would appear to be the postmodern dictum that the representation of the real constitutes the limit of what can be known about reality.“¹⁰⁵

3.2 Analyse von HAIL, CAESAR!

Seine Premiere feierte HAIL, CAESAR! Anfang Februar 2016 und war der Eröffnungsfilm der Berlinale. In einem Interview berichteten die Coens, dass der Grund für die Produktion von HAIL, CAESAR! der Schauspieler George Clooney war. Kurz nach ihrem Kennenlernen erzählten sie ihm von einer Filmidee, bei der ein Hollywoodschauspieler im alten Hollywood entführt wird. Dies pries Clooney, Ethan Coen zufolge, die darauf folgenden zehn Jahre als seinen nächsten Film an:

„And for some reason he kept announcing HAIL, CEASAR! as his next picture once every couple of years. Although we hadn't written anything beyond the premise. So after we finished our last movie, we decided to sit down and write it. We were sort of at loose ends and we thought, I don't know, George keeps announcing it, we might as well do it.“¹⁰⁶

Im Film HAIL, CAESAR! wird der Studio-„fixer“ Eddie Mannix für einen Tag durch verschiedene Filmsets des Studios „Capitol Studios“ begleitet. Dabei wird der Schauspieler Baird Withlock vom Set des Epos HAIL, CAESAR! THE TALE OF THE CHRIST von einer Gruppe kommunistischer Drehbuchautoren entführt. Mannix Aufgabe ist es daraufhin den Schauspieler gegen ein Lösegeld unbemerkt zurück zu kaufen. Der Zuschauer sieht hierbei

¹⁰⁴ Ibid., 83.

¹⁰⁵ Ibid., 84.

¹⁰⁶ „Coen Brothers Interview on Hail, Caesar! with Joel and Ethan,” YouTube video, 7:16, from an interview about their movie HAIL, CAESAR!, posted by “Anne Mavity,” February 6, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=e1ficR77Qis>.

außerdem, wie Mannix versucht Geheimnisse und Eskapaden anderer Stars vor der Presse zu vertuschen.¹⁰⁷

Die Kritiken zu HAIL, CAESAR! gehen auseinander. Die einen sehen den Film als eine gelungene Ode an Hollywood, wodurch die Goldene Ära Coen-untypisch positiv dargestellt wird und gekonnt auf Genres, Stars und Filme aus dieser Zeit verweist. Andere Kritiker dahingegen schreiben, dass die Coens mit diesem Film nicht an ihren eigenen Standard heranreichen.¹⁰⁸ Dies wird vor allem damit begründet, dass HAIL, CAESAR! schlichtweg alte Genres und Starstereotypen versammle und sich darüber lustig mache. David Edelstein schreibt für *Vulture*, dass HAIL, CAESAR! nichts anderes sei als „movie-fodder“¹⁰⁹. Andere Kritiker wiederum sehen durch die Vielzahl von Verweisen und Handlungssträngen keine Bedeutung im Film und erkennen keinen logischen Handlungsverlauf.¹¹⁰

Diese Kritik, über die Verarbeitung vieler Quellen, war auch häufig im Zusammenhang mit BARTON FINK zu lesen, was unter anderem der Grund dafür sein kann, dass die beiden Filme oft als „Parallelfilme“ gesehen werden.¹¹¹ Beide beschäftigen sich mit der Goldenen Ära Hollywoods und haben nicht nur Hollywood als Schauplatz gemeinsam, sondern auch ihre Vielzahl intertextueller Verweise auf kulturelle Texte und historische Ereignisse. Adams schreibt über BARTON FINK, dass er zum damaligen Zeitpunkt aus allen Filmen der Coens herausstach, weil die Regisseure hier anstatt wie üblich von nur einer einzigen Quelle, von mehreren kulturellen und biografischen Quellen Gebrauch machten.¹¹² Wie bereits erwähnt, gehört der Einsatz von Pastiche zum Oeuvre der Coens und spielt auch in HAIL, CAESAR! eine wesentliche Rolle. Den meisten Kritikern fielen die Verweise auf kinematografische und historische Quellen der Studioära in den 50er Jahren auf, wobei durchaus ihr Hang zur Satire und Parodie bemerkt wurde. Vor allem die Verweise auf Filme, Genres, Persönlichkeiten, Kommunismus in der alten Hollywoodindustrie und Religion wurden erkannt. Weniger beachtet wurden dabei andere Aspekte, wie Korruption, die die Coens zum Beispiel durch Verweise auf die Bestechungspraktiken von Lockheed andeuten. Im Grunde ist HAIL, CAESAR! eine Zusammenführung kultureller Quellen und Diskurse über historische Aspekte des Hollywoods und Amerikas der 50er und 60er Jahre. Demnach

¹⁰⁷ Eine ausführliche Zusammenfassung des Filmes ist im Anhang zu finden.

¹⁰⁸ Hierfür wurden insgesamt 40 deutsche, niederländische und englische Kritiken gesammelt und gelesen.

¹⁰⁹ Edelstein, „The Coen Brother’s Hail, Caesar! Feels Overdeliberated.“

¹¹⁰ Mac Charalambous, „Communism, 1950’s Hollywood, and The Coen Brothers. Should We Hail ‘Hail, Caesar!’?“, *Moviepilot*, February 5, 2016, accessed March 19, 2017, <https://moviepilot.com/posts/3766923>.

¹¹¹ Andrew Pulver, „Hail, Caesar! Review: Coen Bros Hit Peak Star-Cameo in Superb Sister Film to Barton Fink“, *The Guardian*, February 3, 2016, accessed February 7, 2017, <https://www.theguardian.com/film/2016/feb/03/hail-caesar-review-coen-brothers-george-clooney-josh-brolin>.

¹¹² Adams, *The Cinema of the Coen Brothers*, 80.

schließt diese Analyse sich bei Adams' Untersuchung von BARTON FINK an, wenn er schreibt, dass die Bedeutung des Films nur durch eine Analyse der intertextuellen Verweise gefunden werden kann.¹¹³

3.2.1 Die Goldene Ära Hollywoods: Fixers, Genres und Stars

Wie bereits erwähnt sahen viele Kritiker HAIL, CAESAR! als eine Ode an das alte Hollywood, da der Zuschauer zusammen mit dem Studiofixer Eddie Mannix viele Filmsets der 50er Jahre besucht und einen Schnelldurchlauf durch die kultigsten Aspekte dieser Zeit bekommt. Die Coens gaben an, dass ihre Inspiration für den Charakter Eddie Mannix auf den gleichnamigen echten Studiofixer Eddie Mannix basiert. Dieser war der Vizepräsident von MGM in den 40er und 50er Jahren.¹¹⁴ Die Coen-Brüder geben hierbei allerdings selbst an, dass nur sein Name und sein Beruf als Studiofixer die Vorlage waren, da sich der Film-Mannix und der echte Mannix charakterlich stark unterscheiden. Der echte Mannix war zum Beispiel bekannt für seine Untreue und Affären, wohingegen der Film-Mannix ein treuer und religiöser Familienvater ist.

Zu Zeiten der Studioära waren Stars, die Millionen wert waren, bei den Studios festangestellt, weshalb diese ihr Bestes gaben, um das Image ihrer Stars sauber zu halten und den guten Schein vor dem Publikum zu wahren. Für den Fall, dass Stars in Skandale verwickelt waren, gab es Studiofixer wie Eddie Mannix oder Howard Strickling. Sie vertuschten Affären, Unglücke, uneheliche Kinder, Drogenmissbrauch und andere Skandale vor der Presse und bekamen genug Geld von MGM, um die Polizei und andere Instanzen zu bestechen.¹¹⁵ In seinem Roman *Farewell, My Lovely* aus 1940 schrieb Raymond Chandler über Los Angeles: „Law is where you buy it in this town.“¹¹⁶ Eine Aussprache die auch E.J. Fleming zufolge zu Hollywood passt, wenn man beachtet, wie die Studiofixer durch Korruption jegliche Arten von Skandalen vertuschten.¹¹⁷ In HAIL, CAESAR! wird dies vor allem deutlich durch den Koffer mit Lösegeld, den Mannix ohne zu zögern an die Kommunistengruppe „The Future“ übergibt, um seinen Star zurück zu kaufen, oder als er eine junge Schauspielerin aus einem erotischen Fotoshooting in der Anwesenheit von Polizisten holt und ihnen Geld zusteckt.

¹¹³ Ibid., 68.

¹¹⁴ “Coen Brothers Interview on Hail, Caesar! with Joel and Ethan,” 0:40.

¹¹⁵ E. J. Fleming, *The Fixers: Eddie Mannix, Howard Strickling and the MGM Publicity Machine* (Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2005), 1-2, 88-89 & 143.

¹¹⁶ Raymond Chandler, “Farewell, My Lovely,” accessed April 17, 2017. http://www.ae-lib.org.ua/texts-c/chandler_farewell_my_lovely_en.htm.

¹¹⁷ Fleming, *The Fixers*, 161.

Neben Eddie Mannix hatte auch Howard Strickling Einfluss auf die Konstruktion des Charakters Eddie Mannix. Strickling war genauso wie Mannix ein Fixer bei MGM und verantwortlich für eine der berühmtesten Vertuschungen in Hollywood, nämlich Loretta Young's Adoption ihres eigenen Kindes. Bei den Dreharbeiten zu *THE CALL OF THE WIND* in 1935 hatten die christliche Loretta Young und der Frauenheld Clark Gable eine Affäre, in der sie ein Kind zeugten. Young wollte aufgrund ihres Glaubens das Baby nicht abtreiben, konnte es durch ihre uneheliche Schwangerschaft aber auch nicht öffentlich austragen. Aus diesem Grund schickte Strickling sie nach Europa und sorgte dafür, dass sie das Kind nach der Geburt in ein Waisenhaus gab, um es schließlich zu adoptieren.¹¹⁸ Das bewahren des schönen Scheines durch die Vertuschung einer Schwangerschaft ist auch ein Skandal in *HAIL, CAESAR!* als DeeAnna Moran, eine ledige Schauspielerin von *Capitol Studios*, Mannix von ihrer Schwangerschaft erzählt. Diese versucht er anschließend auf die gleiche Weise wie der echte Howard Strickling zu vertuschen. Im Gegensatz zu Young ist Moran allerdings keine unschuldige Christin, sondern eine männerverschlingende Schauspielerin, die sich nicht sicher ist, wer der Vater ihres ungeborenen Kindes ist und den geplanten Adoptivvater binnen weniger Stunden nach dem Kennenlernen heiratet.

Dieser Kontrast zwischen Schein und Realität wird des Weiteren betont durch den Unterschied zwischen Morans Rolle als hübsche Meerjungfrau und ihrer frechen und lauten Persönlichkeit hinter der Kamera. In ihrer Rolle in einem Aquaballettfilm erinnert sie an Esther Williams in *THE MILLION DOLLAR MERMAID*, die auf elegante Weise durchs Wasser schwimmt. Im Gegensatz dazu stellen die Coens ihre echte Persönlichkeit auf eine für sie typische parodistische Weise dar. Nachdem im Film die Kameras ausgehen, spricht Moran mit einem starken Bronxer Akzent und fällt durch ihr plumpe Verhalten auf. Diese Art des Humors erinnert an Bachtins Konzept des *Karnevaleske*, worin hierarchische Strukturen aufgelöst werden und durch die Mischung von „low“ und „high“ Kulturen ein Humor konstruiert wird, der „down-to-earth“ ist.¹¹⁹ Dieser Kontrast und Mischung von Eleganz und Derbheit steht für die Auflösung von Grenzen und Hybridisierung von kulturellen Strukturen in einer Person.

Ein weiterer Aspekt, worin dieses Konzept deutlich wird, ist die Vermischung von Genres in *HAIL, CAESAR!*. Was viele Kritiker als „movie-fodder“ oder handlungslose und nichts aussagende Aneinanderreihung von Genres bezeichnen, ist den Coen-Brüdern zufolge eine bewusste Entscheidung gewesen, um die klassischen Hollywoodgenres und Thematiken

¹¹⁸ Fleming, *The Fixers*, 147-148 & 164.

¹¹⁹ Bachtin, „Rabelais and His World,” 688.

zu zeigen, da sie die Goldene Ära von Hollywood repräsentieren.¹²⁰ Wie bereits erwähnt, erinnert zum Beispiel die Schwimmszene von DeeAnna Moran an das Aquamusical THE MILLION DOLLAR MERMAID, wird aber ergänzt durch Aspekte der Slapstickkomödie. Adams verweist auf diese Eigenschaft der Coens und schreibt, dass eine Hybridisierung zweier „low“ Filmgenres zu einem körperlicheren Humor führt und damit für das *Karnevaleske* steht. In der Szene mit DeeAnna Moran kommt dies zum Vorschein, als sie den Dreh ihrer Szene im Aquaballett abschließt, ihre Krone packt und gegen den Dirigenten der Band wirft.

Des Weiteren fällt hierbei die Hybridisierung von A-Genres, wie dem Epos, dem Drama und Film Noir, mit B-Genres wie dem Western, der Komödie und dem Musical, auf.¹²¹ Diese Transformation von B nach A Filmen fand im Hollywood der 50er Jahre statt, da die Auflösung des Studiosystems begann.¹²² Die Studios mussten mehr gute Filme produzieren, weil sie sich nicht mehr auf „block booking“¹²³ verlassen konnten. Zudem wurde das Publikum anspruchsvoller, was dazu führte, dass mehr Geld in Filme und bestimmte

¹²⁰ „Coen Brothers Interview on Hail, Caesar! with Joel and Ethan,” 2:52.

¹²¹ Hierbei ist anzumerken, dass nicht alle diese Genres in der Handlung selbst verarbeitet werden, sondern auch Genres inbegriffen sind die den Erzählstile von HAIL, CAESAR! als Film prägen. Die Entführung Baird Whitlocks, DeeAnna Moran als femme fatale und die Darstellung von Eddie Mannix Leben stehen zum Beispiel für den Film Noir. Die Slapstick Elemente dahingegen stehen für die Komödie.

¹²² Der Western erlangte in den 50er Jahren auch große Beliebtheit beim Publikum. Ursprünglich ein B-Film Genre, wurde durch Veränderungen in Konsumverhalten der Nachkriegsfilmgänger das Storytelling der Filme in den 50er Jahren verbessert. Dies sorgte dafür, dass der Western mehr Aufmerksamkeit bekam. Ein größeres Budget, mehr Variation im Regisseur und Starcast und mehr erzählerische Komplexität.; Kristin Thompson and David Bordwell, *Film History: An Introduction*, (Boston: McGraw-Hill, 2010), 314. Dasselbe trifft auf das Melodrama zu. Thompson beschreibt den Grundgedanken des Dramas aus den 50er Jahren als: „Psychologically impotent men and gallantly suffering women (Magnificent Obsession, 1954; All that Heaven Allows, 1955; Writen on the Wind, 1956; Imitation of Life, 1959) play out their dramas in expressionistic pools of color and before harshly revealing mirrors.“; Bordwell and Thompson, *Film History*, 314. Das Musical profitierte am meisten vom Aufputzen der Hollywoodfilme und wurde als Hollywoods haltbarstes Produkt gesehen. Jedes Studio produzierte Musicals, aber MGM war der unangefochtene Meister. Sie produzierten alles von Oper Biopics bis hin zu Esther Williams Synchronschwimmfilmen. Einer der größten Musical Stars von MGM war Gene Kelly. Die urbane Energie, die durch Choreographie und Schnitt hervorgerufen wurde, macht den Matrosenfilm ON THE TOWN (1949) zu einem der erfolgreichsten Gene Kelly Musicals. Der Film erinnert außerdem stark an die Tanzszenen mit Channing Tatum aus HAIL, CAESAR! und wird neben Gene Kelly's Film ANCHORS AWEIGH (1945) auch oft von Kritikern mit dieser Szene verglichen. Auch die Coens selbst gaben an, dass diese Szene an Gene Kelly erinnert. Mit anderen Filmen, wie BRIGADOON (1954) und IT'S ALWAYS FAIR WEATHER (1955) macht Kelly das Musical zu einem bitteren Kommentar zur maskulinen Frustration von Nachkriegsamerika.; Bordwell und Thompson, *Film History*, 314-315.; „Coen Brothers Interview on Hail, Caesar! with Joel and Ethan,” 3:45.

¹²³ „Block booking“ bezeichnet das Vermieten von Filmpaketen an Kinos. Dies wurde vor allem von den großen acht Filmstudios (Paramount, Warner Bros., Loew's/MGM, 20th Century Fox, RKO, Universal, Columbia und United Artists) der Studioära getan um somit mehr Geld zu verdienen und Konkurrenz zu vermeiden. Hierbei wurden A-Movies zusammen mit B-Movies in einem Paket an das Kino vergeben, wodurch die großen Filme die kleineren mitzogen. In 1948 verurteilte der U.S. Supreme Court die großen Studios allerdings schuldig für monopolistische Praktiken. Dies führte zur sogenannten „Paramount decision“, die zur Folge hatte, dass die großen Studios ihre vertikale Integration aufgeben (deshalb verkauften sie ihre Kinos) und mit ihren monopolistischen Praktiken stoppen mussten. Hierdurch konnten sich die Studios nicht mehr darauf verlassen, dass A-Movies die kleineren Filme in die Kinos mitziehen, sondern jeder Film musste aus sich selbst die Kinobetreiber überzeugen. Aus diesem Grund produzierten die Studios weniger Filme, investierten aber mehr Geld in sie.; Allen J. Scott, „A New Map of Hollywood: The Production and Distribution of American Motion Pictures,“ *Regional Studies* 36.9 (2002): 960-961.

Genres investiert wurde.¹²⁴ Epen, wie BEN-HUR, QUO VADIS, SPARTACUS oder THE TEN COMMANDMENTS gewannen an großer Popularität. In einem Interview geben die Coens zu, dass sie sich Kampfszenen aus BEN-HUR anschauten, um diese technisch korrekt im Film wiedergeben zu können.¹²⁵ Diese Bemühungen einen guten und anspruchsvollen Film zu machen, sind in HAIL, CAESAR! zu sehen als Mannix mit vier verschiedenen kirchlichen Vertretern über die Darstellung von Jesus im *Capitol Studio* Blockbuster HAIL, CAESAR! THE TALE OF THE CHRIST spricht. Mannix erklärt, dass dies ein „first-class“ Film sei, wobei er den Rat eines Rabbis, sowie eines katholischen, orthodoxen und evangelischen Pfarrers sucht, um keinen „reasonable American regardless of faith or creed“ zu kränken. Er sieht den Film als ein Medium, das eine große Menschenmasse anspricht und unterhält, gleichzeitig aber auch die Realisation der Bibelgeschichte darstellt, wie aus dem Gespräch deutlich wird:

Mannix: „[...] I’m sure you appreciate also that great masses of humanity look to pictures for information and uplift and, yes, entertainment. Now, here at Capitol Pictures, as you know, an army of technicians and actors and top-notch artistic people are working hard to bring to the screen the story of the Christ. It’s a swell story. A story told before, yes, but we like to flatter ourselves that it’s never been told with this kind of distinction and panache.”

Orthodoxer Pfarrer: “Perhaps, sir, you forget its telling in the Holy Bible.”

Mannix: “Quiet right, Patriarch. The Bible, of course, is terrific. But for millions of people, pictures will be their reference point for the story. The story’s embodiment, the story’s, uh...”

Evangelischer Pfarrer: “Realization.”

Mannix: “Realization.”

Hierbei fällt auf, dass nicht Mannix, sondern einer der kirchlichen Vertreter eine Verbindung herstellt zwischen der Realisation der Bibel und dem Film. Die Kirche beschäftigt sich genauso wie Filme mit Wundern und der Überlieferung eines Glaubens. Die Tatsache, dass ein Vertreter der Kirche Filme als die Realisation dieser Glaubensübermittlung sieht, zeigt, dass die Kirche Filme als einen wichtigen Bestandteil der Gesellschaft ansieht. Er stellt eine Verbindung zu ihren eigenen Gläubigen dar.

3.2.2 Die Blacklist der Armen: Kommunismus in HAIL, CAESAR!

Neben filmischen Vorlagen bedienen sich die Coen-Brüder auch an einer Anzahl historischer Ereignisse aus den 50er Jahren. Ein beliebtes Motiv in ihren Filmen ist der Kommunismus, welcher auch in HAIL, CAESAR! eine wesentliche Rolle spielt und durch die

¹²⁴ Ibid., 960-961.

¹²⁵ “Coen Brothers Interview on Hail, Caesar! with Joel and Ethan,” 3:55.

Kommunistengruppe „The Future“ verkörpert wird.¹²⁶ Kommunisten wurden in Amerika während des Kalten Krieges als Bedrohung für das System und die Amerikanischen Werte gesehen. In Hollywood führte dies dazu, dass Personen, die (vermeintliche) kommunistische Verbindungen hatten auf die sogenannte schwarze Liste gelangten, was in der Regel das Ende ihrer Karriere bedeutete.¹²⁷ Die zehn Kommunisten, die auf dieser sogenannten Hollywood „blacklist“ standen, waren zum größten Teil Drehbuchautoren. Sie sahen das kapitalistische System, wofür Hollywood und seine Studios stehen, als Ausbeutung. Der Name *Capitol Studio* weist in diesem Falle, genauso wie in BARTON FINK auf den kapitalistischen Charakter der Studios hin. Betont wird dies außerdem durch den von den Kommunisten entführte Baird Whitlock. Als er Mannix nach seiner Entführung von seinen Gesprächen mit den Kommunisten erzählt, sagt er in Bezug auf das Studio und Marx‘ Buch *Das Kapital*: „It’s all in a book called Kapital, with a K.“

Auch der Name der Gruppe, „The Future“ leitet sich vom Gedankengut des Kommunismus ab. Sie erklären Whitlock, dass sie Geschichte und Wirtschaft studieren, was für sie im Endeffekt das Gleiche ist. Außerdem wäre Geschichte gleich Wissenschaft, und wenn man Wissenschaft verstehe, könne man vorhersehen, was in der Zukunft passiert. Hiermit berufen sie sich auf den *Historischen Materialismus*, eine Geschichtsauffassung die von Karl Marx und Friedrich Engels gebildet wurde. In diesem Konzept wird davon ausgegangen, dass die Produktion von Waren und der Handel die Grundlage unserer Gesellschaftsordnung sind. Gesellschaftliche und politische Veränderungen haben demnach ihren Ursprung in der Ökonomie. Demzufolge ist Geschichte eine Entwicklung, die durch ökonomische Prozesse bestimmt ist. Dabei tragen die verschiedenen Gesellschaften den Keim ihrer kommenden Entwicklung in sich.¹²⁸ Die Kommunisten in HAIL, CAESAR! sehen sich selbst dazu im Stande die Zukunft vorzusagen und somit zu wissen, wie man das kapitalistische System Amerikas und Hollywoods zerstören kann. Ironischerweise bezieht sich Jameson in seiner Auffassung vom „Ende der Geschichte“ auf Marx, wenn er davon

¹²⁶ Zum Beispiel in THE BIG LEBOWSKI, BLOOD SIMPLE oder THE HUDSUCKER PROXY.; Adams, *The Cinema of the Coen Brothers*, 11.

¹²⁷ Im Zuge des Kalten Krieges hat das FBI Informationen über Kommunisten oder Sympathisanten in Hollywood veröffentlicht. Im Zuge der nationalen Suche nach kommunistischen Aktivitäten die vom House Un-American Activities Committee (HUAC) durchgeführt wurde, sind einige Namen von Hollywood Personen mit kommunistischen Verbindungen durchgesickert. Einige der beschuldigten Kommunisten konnten sich freikaufen, indem sie andere Namen nannten. Andere wiederum verließen das Land oder wurden für kurze Zeit eingesperrt. Nach ihrer Freilassung standen die zehn kommunistischen Ex-Häftlinge auf der sogenannten „blacklist“. Dies bedeutet, dass sie nicht mehr von Produzenten angestellt wurden. Für die meisten bedeutete dies das Ende ihrer Karriere.; Martin H. Redish and Christopher R. McFadden, „HUAC, The Hollywood Ten, And The First Amendment Right of Non-Association,“ *Minnesota Law Review* 85.6 (2001): 1669-1674.

¹²⁸ Robert C. Tucker. *The Marx-Engels Reader* (New York: W.W. Norton & Company, 1978), 4 & 92.; Alan Woods, „What Is History?,“ *In Defence of Marxism*, January 14, 2016, accessed April 17, 2017. <https://www.marxist.com/an-introduction-to-historical-materialism.htm>.

spricht, dass das „Ende der Geschichte“ in Verbindung steht mit dem Kapitalismus. Er sieht keine Möglichkeit eine Zukunft vorauszusehen, da wir uns am Ende der kapitalistischen Ausbreitung befinden.¹²⁹ Die Zukunft, die die Kommunisten in HAIL, CAESAR! also durch Marx Studien über Ökonomie voraussehen wollen, kann Jameson zufolge nicht vorausgesagt werden, da der Kapitalismus sich bereits über die gesamte Welt ausgebreitet hat.

Diese Ironie in Aussprachen der Kommunisten unterstreichen die Coens durch den Einsatz von Oxymoronen. Die Handlungen stehen hierbei im Widerspruch zu den Aussagen, die die Kommunisten machen. Besonders deutlich wird dies in zwei Szenen. In der ersten sitzen die Kommunisten mit Whitlock zusammen und erzählen ihm von seiner Entführung. Als dieser nach Anteilen am Lösegeld fragt, verneinen sie seine Frage mit der Antwort, dass es unethisch wäre, wenn er Anteile hiervon bekäme. Daraufhin droht er ihnen damit ihre Namen zu verraten, was stark an die Geschehnisse vor der Entstehung der „Blacklist“ erinnert.¹³⁰ Anschließend drohen die Kommunisten aber einen Skandal Whitlocks zu veröffentlichen, bei dem er in eine homosexuelle Beziehung verwickelt war. Die Kommunisten beteuern zwar das kapitalistische System zu verachten, werden aber korrupt und gierig, als es darum geht Geld zu bekommen.

In der zweiten Szene fahren die Drehbuchautoren den *Capitol Studio* Schauspieler Burt Gurney in einem Boot aufs Meer hinaus. Dort wird er von einem russischen U-Boot abgeholt, um in der Sowjetunion für die Zukunft des Kommunismus zu kämpfen.¹³¹ In ihren Gesprächen mit Whitlock erklären sie ihm, wie er als kleiner Mann des kapitalistischen Systems ausgenutzt wird und beschwerten sich über zu wenig Bezahlung für ihre Drehbuchefolge. Das Lösegeld, das sie für Whitlock bekommen, sehen sie demnach nicht als Bestechungsgeld, sondern als Rückzahlung für all die Millionen, die sie dem Studio durch gute Drehbücher eingebracht und wovon sie nie etwas gesehen haben. Als Gurney auf der Leiter des U-Bootes steht, geben sie ihm jedoch das Lösegeld mit den Worten: „You are going to Moscow to become Soviet Man and help forge the future. We stay behind,

¹²⁹ Jameson, *The Cultural Turn*, 87-92.

¹³⁰ Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges führte Amerika eine antikommunistische Politik durch. Aus diesem Grund versammelte das FBI bereits einige Jahre Informationen über Sympathisanten der kommunistischen Partei in Hollywood. 1947 untersuchten der Kongress und das „House Un-American Activities Committee“ (HUAC) kommunistische Aktivitäten in den Vereinigten Staaten. In Mai desselben Jahres erklärten sich einige Schauspieler und Regisseure bereit geheime Interviews zu führen, in denen sie Namen von Mitgliedern der kommunistischen Partei und Sympathisanten aus den Reihen Hollywoods preisgaben. (Reynold Humphries, *Hollywood's Blacklist: A Political and Cultural History* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008), 81-84.)

¹³¹ Gurney ist vor dieser Szene bereits als tanzender Matrose beim Dreh eines Musicals zu sehen gewesen. Hierbei erinnerte er stark an Gene Kelly in ANCHORS AWEIGH (1945) oder ON THE TOWN (1949). Außerdem singt der homosexuelle Gurney darüber, am nächsten Tag auf See fahren zu müssen, wo er keine Frauen sehen würde. Diese Szene scheint die Realisierung dieses Liedes zu sein, da er mit dem U-Boot in die Sowjetunion fahren möchte.

continuing to serve in our disguise as capitalist handmaiden. But the money should go to the cause, not to the servants of the cause.” Auf der einen Seite stehen sie also für den kleinen Arbeiter und wollen mehr ökonomische Gleichberechtigung, auf der anderen Seite geben sie das Geld aber freiwillig weiter an ihren Anführer. Dieser ist paradoxerweise nicht wie sie selbst ein Drehbuchautor, sondern ein gutbezahlter Schauspieler, der vom kapitalistischen System profitiert. Hiermit dienen sie freiwillig einem kapitalistischen System unter dem Deckmantel des Kommunismus, ohne es zu begreifen. Dies treiben die Coens auf den Höhepunkt, als Gurney das Lösegeld ins Wasser fallen lässt. Als sein Hund Engels ihm entgegen springt, fängt er ihn auf und lässt den Koffer mit dem Lösegeld fallen.¹³² Zur gleichen Zeit flieht ihr Entführungsoffer Whitlock und alarmiert Mannix die Polizei, wodurch die Mission von „The Future“ wortwörtlich ins Wasser fällt. Diese Unfähigkeit der Kommunisten erinnert an Bachtin’s *Karnevalekse*, in dem er sich auf das Narrentum des Karnevals bezieht. Wie die Narren im Mittelalter werden die Kommunisten als dummlich und untauglich dargestellt, was zum Lachen anregt.¹³³

3.2.3 Lockheed, Atombomben und der liebe Gott

In einer Kritik von Tasha Robinson für *The Verge* schreibt sie, dass es in HAIL, CAESAR! keine Feinde gibt, sondern nur den Konflikt mit der Zeit. Dieser Zeitdruck wird Mannix vor allem von Mr. Cuddahy deutlich gemacht, da er ihn daran erinnert, dass Filme durch das Fernsehen keine Chance mehr haben und ein nukleares Zeitalter angebrochen wäre.¹³⁴ Durch die Entführung Whitlocks und den Hass gegen die Hollywoodindustrie scheinen auf den ersten Blick die Kommunisten die Bösewichte in HAIL, CAESAR! zu sein. Ihre Erpressung erweckt den Eindruck, dass sie das größte Problem zu diesem Zeitpunkt darstellen. Wie im

¹³² Der Hund wurde ironischerweise nach dem Marxisten Friedrich Engels benannt, der einer der Grundleger des Kommunismus war.

¹³³ Diese Unfähigkeit der Gruppe und vor allem der Vertreter Hollywoods wird außerdem unterstrichen von dem Charakter Dr. Marcuse. Außer ihren Anführer Burt Gurney und Dr. Marcuse besteht „The Future“ fast ausschließlich aus Drehbuchautoren. Obwohl Gurney als Anführer der Gruppe dargestellt wird, scheint es, als ob der echte Anführer Marcuse wäre. Er lernte der Gruppe direkte Protestaktionen auszuführen (wie die Entführung Whitlocks) und erinnert an den deutschen Philosophen Herbert Marcuse. Dieser war zwar kein Kommunist, aber ein Vertreter der Frankfurter Schule und emigrierte in den 30er Jahren nach Amerika. Als Marxist sah er genauso, wie die Kommunisten in HAIL, CAESAR! den Kapitalismus als Feind der Gesellschaft, glaubte allerdings nicht an das revolutionäre Potenzial der Arbeiterklasse. (Peter N. Funke, Andrew T. Lamas, and Todd Wolfson, “Bouazizi’s Refusal and Ours: Critical Reflections on the Great Refusal and Contemporary Social Movements,” in *The Great Refusal: Herbert Marcuse and Contemporary Social Movements*, ed. Andrew T. Lamas, Todd Wolfson, and Peter N. Funke (Philadelphia: Temple University Press, 2017), 8-9). Diese Ansicht wird in HAIL, CAESAR! bestätigt, da die Drehbuchautoren die Arbeiterklasse Hollywoods darstellen. Erst durch Marcuses Erscheinen beschließt die Gruppe aktiv zu werden und durch die Entführung Whitlocks Geld für „die Sache“ zu erpressen. Durch ihr Scheitern wird Marcuses fehlende Vertrauen in die Arbeiterklasse bestätigt.

¹³⁴ Tasha Robinson, “Hail, Caesar is an Overcrowded Ode to Old Hollywood. The Coen Brother’s Latest Comedy Feels More Like a TV Pilot Than a Feature,” *The Verge*, February 04, 2016, accessed March 21, 2017, <http://www.theverge.com/2016/2/4/10910892/hail-caesar-coen-brothers-movie-review>.

vorherigen Kapitel bereits analysiert wurde, ist die Gruppe Kommunisten aber unfähig und versagt beim Durchführen ihrer Mission, weshalb es dem Zuschauer schwer fallen könnte, sie ernst zu nehmen. Im Gegensatz zu den Kommunisten ist Lockheed allerdings eine ernst zu nehmende Institution und scheint bei genauerem Hinsehen die größere Bedrohung zu sein. Im Film wird Lockheed vertreten von Mr. Cuddahy, der behauptet, dass Hollywood ein Zirkus sei und Mannix einen seriösen Beruf als Öffentlichkeitsreferent bei Lockheed annehmen solle. Lockheed hat im Gegensatz zu den Kommunisten wesentlich mehr Erfahrung mit Korruption und Erpressung und führt diese erfolgreicher aus, weshalb sie einen geschulten PR-Berater wie Mannix nötig haben.

Die Kalifornische Flugzeug- und Waffenfirma ist berüchtigt geworden durch den Lockheed Skandal in den 70er Jahren, bei dem Korruption, Bestechungsskandale und Schmiergeld im Zusammenhang mit Waffen- und Flugzeughandel in Asien, Westeuropa und dem Mittleren Osten Aufsehen erregt haben.¹³⁵ In HAIL, CAESAR! wird dies angedeutet, durch Cuddahy, der zugibt Mannix bestechen zu wollen, damit er ein Jobangebot von Lockheed annimmt.¹³⁶ Hierzu nimmt er Geschenke für Mannix Kinder mit und gibt zu, ihn damit kaufen zu wollen. Dies scheint auf den ersten Blick eine gutgemeinte Geste zu sein, kann aber als eine Anspielung auf Lockheeds spätere Korruptionen gesehen werden. Im Sinne des Postmodernismus spielen die Coens hier deutlich mit der Chronologie von Zeit. HAIL, CAESAR! spielt am Anfang der 50er Jahre, eine Zeit zu der Lockheed bereits ein großer und erfolgreicher Konzern war. Der Lockheed Skandal war jedoch erst in den 70er Jahren, was dem Zuschauer anno 2016 im Gegensatz zu Mannix bekannt ist. Im Film machen die Coens

¹³⁵ Gerard Aalders, *Het Lockheed Schandaal: Wapenindustrie, Smeergeld, Corruptie* (Amsterdam: Boom, 2011), 7.; Der Lockheed Skandal wurde als Folge der Watergate-Affäre aufgedeckt. Der Flugzeugfabrikant Northrop wurde im Anschluss an Watergate untersucht, da er die Anwälte der Einbrecher in Watergate bezahlt hat. Zu seiner Verteidigung behauptete Northrop, dass seine Einmischung in der Politik genauso groß wäre, wie die seines Konkurrenten Lockheed. Daraufhin wurde bei Untersuchungen von Lockheed festgestellt, dass die Firma durch Bestechungen und Korruption den Waffenhandel in Indonesien, Iran, Japan und Saudi-Arabien organisierte. Des Weiteren wurde entdeckt, dass Lockheed den damaligen deutschen Verteidigungsminister Franz Josef Strauss bezahlte, um 1959 das Flugzeug Starfighter anzuschaffen. Im Nachhinein wurde bekannt, dass 292 von den insgesamt 916 gekauften Starfightern abgestützt sind. Auch in den Niederlanden wurde bekannt, dass Prinz Bernhard Geld von Lockheed empfing, da er die Lieferung des Starfighters an Westdeutschland unterstützte und dafür sorgen sollte, dass die Niederlanden das Flugzeug Orion anschaffen. Obwohl beide Firmen Sanktionen bekamen, sind sie noch immer zwei der größten Firmen im Waffen- und Luftfahrtsektor. (Roland Kroeze, "Review: Gerard Aalders, *Het Lockheed Schandaal. Wapenindustrie, Smeergeld & Corruptie* (Amsterdam: Boom, 2011, 239 pp., ISBN 978 94 6105 564 4)," *BMNG – Low Countries Historical Review* 127.4 (2012): 2.)

¹³⁶ Ironischerweise schreibt sich Cuddahy fast genauso wie die Stadt Cudahy im Südwesten von Los Angeles County. Die Stadt ist unter anderem bekannt für einen Korruptionsfall, bei dem der ehemalige Bürgermeister und Stadtmanager in einen Bestechungs- und Erpressungsfall verwickelt waren. ("Former Mayor of Cudahy Sentenced to Federal Prison for Making Bribes From 'Medical Marijuana' Businessman," *The FBI, Federal Bureau of Investigation*, January 28, 2013, Accessed March 27, 2013, <https://archives.fbi.gov/archives/losangeles/press-releases/2013/former-mayor-of-cudahy-sentenced-to-federal-prison-for-taking-bribes-from-medical-marijuana-businessman>.)

durch Cuddahy's Geschenke und vermeintlich freundliche Angebote auf diese Bestechungen aufmerksam, wodurch sie binnen des Handlungsraumes auf die Zukunft verweisen.

Eine andere Parallele, die in Verbindung mit Lockheed auffällt, ist die Bibelgeschichte von Adam und Eva, worin es um Versuchung geht. Adam und Eva leben im Paradies, wo Eva eines Tages auf eine Schlange stößt, die sie überredet einen Apfel vom Baum der Erkenntnis von Gut und Böse zu essen. Obwohl Eva weiß, dass ihr das nicht gestattet ist, lässt sie sich von der Schlange verleiten und isst schlussendlich zusammen mit Adam vom Baum der Erkenntnis. Diese bösertige Verlockung der Schlange wird in HAIL, CAESAR! durch Lockheed wiedergespiegelt. Mannix steht für Adam und Eva, die nach den Geboten Gottes leben und danach streben das Richtige zu tun. Dies wird zum Beispiel deutlich durch Mannix Bemühungen mit den Rauchen aufzuhören. Nach dem Vorbild der Schlange aus der Bibelgeschichte von Adam und Eva bietet Cuddahy Mannix bei jedem ihrer Treffen eine Zigarette an, obwohl er weiß, dass Mannix versucht mit dem Rauchen aufzuhören. Am Beginn und Ende des Filmes sieht der Zuschauer, wie Mannix im Beichtstuhl mit dem Kreuz in seiner Hand dem Pfarrer gesteht, dass er seine Frau belogen hat, da er heimlich drei Zigaretten rauchte, obwohl er ihr versprochen hatte aufzuhören. Zwischen Mannix Beichten liegen zwischen 24 und 27 Stunden. Der Pfarrer ist sichtbar genervt von seinen häufigen Beichten und scheint seine Sorgen nicht besonders ernst zu nehmen. Hierdurch wird Mannix aufrichtige Verbundenheit zur Kirche, die scheinbar größer ist als die des Kirchenvertreters selbst, hervorgehoben.

Die Parallelen zur Kirche und Adam und Evas Bibelgeschichte werden außerdem verdeutlicht durch Lockheeds Jobangebot. Bei ihren Treffen in einem chinesischen Restaurant, im Stile des Film Noir, versucht Cuddahy Mannix davon zu überzeugen eine Stelle als „Fixer“ bei Lockheed anzunehmen. Um dies zu tun, versucht er Mannix zu kaufen, indem er ihm einen guten Lohn, weniger Arbeitsstunden und einen 10 Jahres Vertrag anbietet. Außerdem vergleicht er Hollywood mit einem Zirkus und beschreibt die Arbeit bei Lockheed als seriöses Business. Hierbei zeigt er Mannix ein Bild eines Atombombentests im Bikini Atoll, worauf Mannix mit den Worten: „Armageddon!“ antwortet. Dies ist ein biblischer Ausdruck, der den Ort des endzeitlichen Entscheidungskampfes bezeichnet und für eine alles zerstörende Katastrophe steht. Das Angebot Lockheeds ist demnach auf der einen Seite eine verlockende Versuchung, da es mehr berufliche und private Vorteile bietet für Mannix.¹³⁷ Auf der anderen Seite spiegelt es aber auch das Schlechte wieder, da Lockheed eine ernst zu

¹³⁷ Im Film wird oft deutlich, dass er gerne mehr Zeit für seine Kinder hätte. Durch die vielen Eskapaden und Skandale der Stars ist er allerdings dazu gezwungen oft Überstunden zu machen. Diese Situation würde sich durch einen Job bei Lockheed verbessern.

nehmende, korrupte Firma ist, die im Film selbst den Bau von nuklearen Waffen unterstützt und somit die Bedrohung der nuklearen Zerstörung der Welt darstellt.

Mit dem Bild des Atombombentests auf Bikini ist außerdem eine weitere Anspielung auf ein historisches Ereignis zu finden. Bikini Atoll, oder auch Operation Crossroads genannt, beschreibt zwei nukleare Tests, die am 1. und 15. Juli 1946 auf der Insel Bikini im Pazifischen Ozean ausgeführt wurden. Dies geschah im Zuge der nuklearen Aufrüstung der USA im Wettstreit mit der Sowjetunion. Diese Tests sind und waren sehr umstritten und wurden unter der Anwesenheit der Medien durchgeführt, außerdem werden sie zum Teil sogar als nukleare Erpressung beschrieben.¹³⁸ Im Gegensatz zum Film hatte Lockheed in Wirklichkeit allerdings nichts mit nuklearen Waffen zu tun. In *HAIL, CAESAR!* zeigt Cuddahy Mannix ein Foto dieser Tests und erklärt ihm, dass Lockheed diese unterstützt hat. Lockheed wird hierbei also nicht nur mit Korruption, sondern auch mit nuklearer Erpressung in Verbindung gebracht und möchte Mannix anstellen, um ihre Machenschaften zu vertuschen, wie er auch die Skandale der Stars von *Capitol Studios* vertuscht.

3.2.4 Das Spiel mit der Zeit

Wie bereits erwähnt, ist die Beziehung zwischen Gegenwart und Geschichte ein besonderer Aspekt der Postmoderne. Durch die Wiedergabe unserer eigenen Vorstellung über die Geschichte, lösen sich die festen historisch chronologischen Strukturen auf. Dies führt dazu, dass im postmodernen Film zwischen Zeit und Raum hin und her gesprungen wird.¹³⁹ Wie bereits verdeutlicht, ist dies in *HAIL, CAESAR!* durch Verweise auf historische Ereignisse und Persönlichkeiten zu erkennen. Einem Mitgliedspass der kommunistischen Partei zufolge, spielt sich die Handlung im Jahr 1951 ab.¹⁴⁰ In einem Interview platzieren die Coens platzieren das Geschehen am Beginn der 50er Jahre, was sich auch im Stil, Kleidung, Haar, Filmgenres und Setting widerspiegelt. Allerdings sind nicht all ihre historischen Verweise auf diese Periode zurück zu führen. Der Lockheed Skandal zum Beispiel ist in die 60er und 70er Jahren einzuordnen, wobei die nuklearen Tests auf Bikini bereits 1946 stattfanden. Durch die Auflösung von Grenzen und Hierarchien in der Postmoderne und die Neuerfindung der Vorstellungen unserer Geschichte in der Kunst, spielen chronologisch festgelegte Strukturen keine Rolle mehr.

¹³⁸ Lloyd J. Graybar, "The 1946 Atomic Bomb Tests: Atomic Diplomacy or Bureaucratic Infighting?," *The Journal of American History* 72.4 (1986): 889.

¹³⁹ David Harvey, "Time and Space in the Postmodern Cinema," in *Postmodern After-Images: A Reader In Film, Television and Video*, ed. Peter Brooker and Will Brooker (London: Arnold, 1997), 61.

¹⁴⁰ Dieser Mitgliedspass wird von einem der Kommunisten ausgefüllt, als Whitlock beschließt Kommunist zu werden.

Außerdem erinnert die Versammlung verschiedener kultureller Quellen an das „New Wave Cinema“, das in den 70er Jahren durch die sogenannten „movie brats“ aufgekomen ist.¹⁴¹ Im Zusammenhang mit Geschichte im Film nennt Jameson den Film STAR WARS von George Lucas. Ihm zufolge ist STAR WARS ein Pastiche aus bekannten Filmen der 30er bis 50er Jahre. Da diese Programme schon längst ausgestorben sind, besteht Jameson zufolge kein Sinn darin diese zu parodieren. Vielmehr ruft der Film dadurch ein nostalgisches Gefühl hervor, da er das Verlangen weckt diese Erinnerungen an die Vergangenheit erneut zu durchleben.¹⁴² Im Hinblick auf HAIL, CAESAR! ruft auch dieser ein vergleichbares nostalgisches Gefühl hervor, da alte historische Aspekte der Hollywoodindustrie verarbeitet werden. Dies rührt daraus, dass die Coens bei den Zuschauern ein Gefühl der Vergangenheit hervorrufen, das sie an die Filme der 50er Jahren erinnert. Zuschauer, die in dieser Zeit gelebt haben, können demnach den Wunsch entwickeln in diese Zeit zurück versetzt zu werden. Demzufolge sieht Jameson Nostalgie im Verlangen diese kulturelle Erfahrung erneut zu erleben.¹⁴³ Entgegen Adams Behauptung, dass die Coens keine nostalgischen Filme produzieren, kann durchaus behauptet werden, dass in HAIL, CAESAR! ein nostalgisches Verlangen nach der Goldenen Ära Hollywoods hervorgerufen wird.

Dennoch ist hierbei anzumerken, dass die Coens mit HAIL, CAESAR! diese historischen Ereignisse und kulturellen Elemente durch ihren karnevalesken Humor auch parodieren. Dies geschieht auf der einen Seite durch Screwballelemente, wie in der bereits beschriebenen Szene mit DeeAnna Moran oder die Darstellung ihrer Charaktere als Dummköpfe, wie zum Beispiel die Kommunisten. Dabei ist außerdem anzumerken, dass Bachtin Karneval als ein Fest sieht, das unüberbrückbar mit Zeit verbunden ist. Diese Verbindung besteht entweder zur Wiederholung eines Ereignisses des natürlichen Zyklus oder zu einer biologischen oder historischen Zeitlosigkeit.¹⁴⁴ Chronologische Strukturen lösen sich demnach auch Bachtin zufolge auf.

In diesem Zusammenhang fällt auf, dass die Coens auf der einen Seite auf die Vergangenheit verweisen, auf der anderen Seite aber auch ein parodistisches Statement in Bezug auf die Zukunft abgeben. Nach Bachtins *Dialogizitäts-Modell* bewertet jede Aussage auch ihre vorausgehenden.¹⁴⁵ In HAIL, CAESAR! wird dies vor allem deutlich durch die parodistischen Verweise, wie zum Beispiel auf die Kommunisten. Sie denken die Zukunft

¹⁴¹ Duncan McLean, „The Evolution of the Term ‚New Hollywood‘“, accessed April 17, 2017, http://www.arts.mq.edu.au/documents/NEO_Article_7_2009_Duncan_McLean.pdf.

¹⁴² Jameson, *The Cultural Turn*, 8.

¹⁴³ *Ibid.*, 8.

¹⁴⁴ Bachtin, *Rabelais and His World*, 9.

¹⁴⁵ Bachtin, „The Problem of Speech Genres,” 90.

vorhersagen zu können und das Ziel der kommunistischen Sowjetunion den Kapitalismus auszuschalten, näher rücken zu lassen. Ironischerweise wurde die Sowjetunion 40 Jahre später aufgelöst, wodurch auch der Kommunismus in dieser Form ein Ende in der westlichen Welt fand.

Des Weiteren thematisieren Lockheed und seine Korruptionen die drohende Auflösung der amerikanischen Demokratie und seiner Gesellschaft. Hierin kann eine Verbindung zu der Abschiedsrede des amerikanischen Präsidenten Dwight D. Eisenhower in 1961 gesehen werden. In dieser warnt er die Bevölkerung vor dem großen und wachsenden Einfluss auf, und Macht der Militär- und Waffenindustrie über die amerikanische Politik und Bevölkerung.¹⁴⁶ Außerdem verweist er auf den sogenannten *military industrial complex*. Dies ist ein Begriff, der die Machtprobleme innerhalb des neuen Industriestaates durch enge Zusammenarbeit zwischen Politikern, dem Militär und der Waffenindustrie beschreibt. Die Regierung kreierte und institutionalisierte Machtkonzentrationen, die sich der öffentlichen Kontrolle entziehen. Dabei agiert die Regierung schlussendlich im Interesse ihres Vertragspartners.¹⁴⁷

Im Film verkörpert Lockheed diese Militärmacht, da er nukleare Waffen unterstützt und selbst Flugzeuge und Waffen herstellt. Grundsätzlich jagen sie damit dem *American Dream* von Unabhängigkeit und Erfolg nach, da sowohl in junger als auch in alter Geschichte gesehen werden kann, dass die Demokratie in Amerika dabei eingeschränkt und Kriege verursacht werden.¹⁴⁸ Die Coens heben hiermit hervor, dass die Art und Folgen der Korruption, die sich in der Politik und dem Militär abspielen weniger schwerwiegend sind als die Korruptionen in den Kreisen Hollywoods. Auch Cuddahys Beschreibung von Hollywood als einen Zirkus verdeutlicht, dass Mannix als Fixer für Lockheed (als Repräsentant für den *military industrial complex* in Amerika) wesentlich schwerwiegendere und seriösere Skandale und Korruptionen vertuschen müsste. Adams beschreibt diesen unterschwelligen Kommentar zur amerikanischen Gesellschaft als ein kennzeichnendes Element von Filmen der Coens.¹⁴⁹

¹⁴⁶ Dwight D. Eisenhower, „The Military Industrial Complex,“ *The American Journal of Economics and Sociology* 46.2 (1987): 150.

¹⁴⁷ Walter Adams, „The Military Industrial-Complex and the New Industrial State,“ *The American Economic Review* 58.2 (1968): 654-655.

¹⁴⁸ Zum Beispiel Richard Nixon und die Watergate-Affäre oder George W. Bush und der Vietnamkrieg. (Josip Močnik, „Ford, Gerald Rudolph (1912 – 2006),“ in *The Military-Industrial Complex and American Society*, ed. Sterling Mike Pavelec (Santa Barbara: ABC Clio, 2010), 105-107.; Johnathan Turley, „Big Money Behind War: The Military Industrial Complex,“ *Aljazeera*, January 11, 2014, accessed June 5, 2017, <http://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2014/01/big-money-behind-war-military-industrial-complex-20141473026736533.html>.)

¹⁴⁹ Adams nennt hier Beispiele, wie *THE BIG LEBOWSKI* (Amerikas Beteiligung am Vietnamkrieg, durch einen Running-Gag über Bushs Rechtfertigung zum Golfkrieg), *BLOOD SIMPLE* (Texas steht für die moderne amerikanische Gesellschaft, wo der kapitalistische Wettstreit eine weitverbreitete Entfremdung und persönliche

Was in *HAIL, CAESAR!* auffällt, ist, dass die Coens es schaffen eine solch ernste Angelegenheit in einer (vermeintlichen) Komödie zu thematisieren, indem sie mit Verweisen auf die Vergangenheit und Gegenwart spielen.

Das Spiel mit Zeit und Chronologie hat demnach zur Folge, dass Hollywood im Vergleich mit den anderen Elementen des Filmes zu bevorzugen ist. Durch den Einsatz von postmoderner Pastiche werden Hollywood, Kommunismus, die Katholische Kirche und der militärische-industrielle Komplex Amerika miteinander verglichen. Es scheint als suchten die Coens bestimmte historische und kulturelle Ereignisse heraus, um dem Zuschauer auf der einen Seite zu verdeutlichen, dass alle vier Elemente des Filmes in Skandale verwickelt sind. Auf der anderen Seite werden sie aber durch das Ausmaß ihrer Korruptionen und Skandale in einer Rangfolge platziert. Hierdurch wird deutlich, dass Korruption in Hollywood den geringsten Schaden anrichtet. Demzufolge hat die Nostalgie, die durch Verweise auf die Amerikanische Kultur und Geschichte hervorgerufen wird, mehr als nur den Effekt in die Goldene Ära Hollywoods zurückversetzt werden zu wollen. Sie hebt hervor, dass Hollywood trotz seiner Skandale und Korruptionen im Vergleich zu anderen essentiellen Elementen des westlichen Lebens vertretbarer ist.

3.2.5 Fixing up an Era

Ähnlich wie *BARTON FINK* wird *HAIL, CAESAR!* oft eine fehlende Bedeutung vorgeworfen. Adams verbindet dies mit dem „cool smile of the postmodernist“, das für die Kapitulation vor dem kapitalistischen System steht.¹⁵⁰ Dies schließt an Jamesons Verständnis von Pastiche, ohne kritische Bedeutung, an.

Wie deutlich wurde, ist *HAIL, CAESAR!* ein Pastiche vieler historischer und kultureller Quellen von Hollywood und dem Amerika des letzten Jahrhunderts. Vor allem die Verweise auf das Hollywood der 40er und 50er Jahre, das durch die Skandale der Stars eine hyperreale Abbildung der Traumfabrik darstellt, sind deutlich zu erkennen. Der Einblick in die glamouröse und skandalöse Hollywoodwelt scheint unrealistisch, basiert aber auf wahren Ereignissen. Hierdurch fällt es schwer zwischen dem Realen und Schein zu unterscheiden, wodurch die Repräsentation Hollywoods als das erscheint, was Baudrillard hyperreal nennt.¹⁵¹

Isolation kreiert) oder *RAISING ARIZONA* (His Erkenntnis, dass es unfair ist, wenn die einen so viel haben, während andere so wenig haben, steht für die Vorteile des Sozialismus im Gegensatz zum Kapitalismus).; Adams, *The Cinema of the Coen Brothers*, 10-11.

¹⁵⁰ Baudrillard, *The Consumer Society*, 120-121.

¹⁵¹ Jean Baudrillard, „Interview 18: The Catastrophe of Paradox,” in *Jean Baudrillard: From Hyperreality to Disappearance. Uncollected Interviews*, ed. Richard G. Smith and David B. Clarke (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015), 162.

Dies wird erweitert durch die parodistischen Verweise auf den Kommunismus in Hollywood. Hierbei berufen sich die Coens auch auf historische Ereignisse, reinterpreten diese aber auf eine karnevaleske Art. Vor allem in der Darstellung der Kommunistengruppe als karnevalistische Narren wird dies deutlich.

Andere Themen und Quellen worauf sich HAIL, CAESAR! bezieht, sind Korruption nach dem Vorbild des Lockheed Skandales und im Zusammenhang mit der Verlockung, wie sie aus der Bibelgeschichte von Adam und Eva bekannt ist. Zusammen mit dem historischen Verweis auf die nuklearen Tests auf Bikini lässt dies das Jobangebot von Lockheed an Mannix wie eine heimtückische Bedrohung/Verlockung erscheinen.

Besonders auffällig im Film sind außerdem die Verweise auf historische Ereignisse, welche sich typisch für die Postmoderne nicht an chronologische Strukturen halten. Hierbei kann außerdem festgestellt werden, dass Nostalgie und Parodie wesentliche Aspekte von HAIL, CAESAR! sind. Auf der einen Seite unterhalten sie den Zuschauer, kritisieren auf der anderen Seite aber auch die amerikanische Kultur. Obwohl Adams sagt, dass die Filme der Coens nicht nostalgisch sind, ist ein Gefühl der Nostalgie, wie Jameson sie definiert, zu erkennen. Dabei wird außerdem hervorgehoben, dass Hollywood trotz seiner Scheinwelt das kleinere Übel im Vergleich zum Rest der amerikanischen Kultur ist. Dies geht Coen-typisch einher mit *Inside-jokes*, Satire und karnevaleskem Humor. HAIL, CAESAR! ist jedoch auch eine nostalgische Hommage an die Goldene Ära Hollywoods, wodurch der Zuschauer alle typischen Hollywoodgenrefilme der 50er Jahre durchlebt.

Besonders hervorgehoben wird diese Hommage allerdings nicht durch Verweise auf alte Filme, Genres und Persönlichkeiten, sondern indem die Coens den Wert Hollywoods für die Gesellschaft verdeutlichen. Mannix scheint gefangen zwischen den Korruptionen dreier Instanzen: Hollywood, dem Kommunismus und dem militärisch-industriellen Komplex. Sowohl Cuddahy, als auch die Kommunisten ermahnen Mannix an die Zukunft zu denken und weise Entscheidungen zu treffen. Es wurde deutlich, dass die Kommunisten viel weniger einen Konfrontationspunkt für Mannix darstellen, sondern mehr als eine Lachnummer für den Zuschauer gesehen werden können. Das Spannungsfeld, in dem er sich wiederfindet, besteht vielmehr zwischen Hollywood, Lockheed (als Militärische Macht und Bedrohung für Amerika) und der Katholischen Kirche.

Aber auch die Katholische Kirche wird von den Coens durch ein erneutes Spiel mit Zeit und Chronologie eingereiht in die Gruppe der skandalösen und korrupten Einrichtungen Amerikas. In den 50er Jahren hafteten ihr noch keine Skandale an, weshalb Mannix sie als einen (moralischen) Ratgeber und Zufluchtsort sieht, womit sie für ihn als Mediator zwischen

der Traumfabrik Hollywood und der echten Welt dient. Der Zuschauer anno 2016 ist aber bekannt mit den Kindesmissbrauchsskandalen von Priestern der Katholischen Kirche, welche jahrelang totgeschwiegen wurde.¹⁵² Auch wenn die Kirche im Film nicht korrupt dargestellt wird, werden Andeutungen auf ihre Scheinheiligkeit gemacht. Als Mannix seine Beichte abgibt, scheint der Pfarrer genervt von seinen häufigen Besuchen und fragt ihn nach seinem letzten Sündenbekenntnis. Nachdem Mannix angibt, dass dies 27 Stunden zurückliegt, antwortet der Pfarrer: „It’s really too often. Your’re not that bad.“ Seine Aufgabe als Sprecher Gottes sollte es sein, sich rund um die Uhr um die Gläubigen zu kümmern, aber genauso wie die Priester des Missbrauchsskandales nimmt er diese Position nicht ernst. Obwohl sexuelle Misshandlungen ernstzunehmender sind als ein Pfarrer, der Nachts keine Lust hat eine Beichte abzunehmen, verdeutlicht dieses Beispiel die parodistische Art, womit die Coens die Katholische Kirche als eine scheinheilige Welt darstellen.

Mannix Beschluss schlussendlich bei *Captiol Studios* zu bleiben, kann als Metapher dafür gesehen werden, dass wir den schönen Schein der Traumfabrik gegenüber der harten Realität bevorzugen. Anstelle der gefährlichen und bedrohlichen echten Welt von Lockheed und alles damit Verbundene, was ein Risiko für die Menschen, den Planeten und die Demokratie darstellt, wirkt Hollywoods Scheinwelt als das kleinere Übel. Verdeutlicht wird dies durch das Foto von Bikini Atoll, das Cuddahy Mannix zeigt und sagt: „Die wirkliche Welt. Wasserstoffbomben. Kernfusion.“ Mannix entgegnet dem mit: „Armageddon“, wodurch er begreift, welche verheerenden Machenschaften außerhalb der Mauern Hollywoods vor sich gehen. Nach dieser Erkenntnis entscheidet er sich für seinen Job in Hollywood, da es sich richtig für ihn anfühlt. Carl Eric Scott schreibt, dass eines der Themen

¹⁵² In den Vereinigten Staaten von Amerika deckte Anfang der 00er Jahre eine Gruppe investigativer Journalisten der Tageszeitung *The Boston Globe* (auch „The Globe Spotlight Team“ genannt) eine Reihe von Kindesmissbrauchsfällen innerhalb der Katholischen Kirche auf. Es wurde bekannt, dass in der Erzdiözese Boston sich 90 Priester an ungefähr 1000 Kindern vergangen hatten. (Jon Henley, „How The Boston Globe Exposed the Abuse Scandal That Rocked the Catholic Church,“ *The Guardian*, April 21, 2010, accessed June 3, 2017, <https://www.theguardian.com/world/2010/apr/21/boston-globe-abuse-scandal-catholic>.; Matt Carroll, Sacha Pfeiffer, Michael Rezendes, and Walter V. Robinson, „Church Allowed Abuse by Priest for Years,“ *The Boston Globe*, January 6, 2002, accessed June 3, 2017, <https://www.bostonglobe.com/news/special-reports/2002/01/06/church-allowed-abuse-priest-for-years/cSHfGkTirAT25qKGvBuDNM/story.html>.)

Außerdem wurde aufgedeckt, dass diese Fälle innerhalb der Kirche größtenteils bekannt waren, jedoch schlecht behandelt und jahrelang stillgeschwiegen wurden. (Matt Carroll, Sacha Pfeiffer, Michael Rezendes, and Walter V. Robinson, „Documents Show Church Long Supported Geoghan: Officials Gave Comfort Despite Abuse Charges,“ *The Boston Globe*, January 24, 2002, accessed June 3, 2017, <http://www.bostonglobe.com/news/special-reports/2002/01/24/documents-show-church-long-supported-geoghan/502XaVaYoxbl2M3foFXzXP/story.html>.) Kindesmissbrauch innerhalb der Katholischen Kirche war bereits vor dem Bostoner Skandal in den 90er Jahren bekannt, gewann aber durch das Ausmaß der Aufdeckung an Popularität und hatte zu Folge, dass Missbrauche im ganzen Land an die Öffentlichkeit gerieten. Auch in anderen Ländern weltweit wurden zu dieser Zeit sexuelle Übergänge von Priestern an Kindern bekannt. (Jon Henley, „How The Boston Globe Exposed the Abuse Scandal That Rocked the Catholic Church,“ *The Guardian*.; Bette L. Bottoms, Phillip R. Shaver, Gail S. Goodman, and Jianjian Qin, „In the Name of God: A Profile of Religion Related Child Abuse,“ *Journal of Social Issues* 51.2 (1995): 85-91.)

des Filmes ist, den Glauben in Hollywood hervorzuheben. Er interpretiert Mannix Entscheidung bei *Capitol Studios* zu bleiben als ein Zeichen dafür, dass er an Hollywood glaubt. Er erwähnt eine Aussage des Erzählers im Film, der sagt, dass die Filme von *Capitol Studio* Balsam für den hart arbeitenden Konsumenten sind. Die Filme bieten also eine Ablenkung von ihrem harten Leben. Scott zufolge ist Mannix davon überzeugt, dass sie dem Publikum aber auch Mythen und Charaktere bieten, an die sie glauben können. Die Arbeit bei *Capitol Studios* fühlt sich richtig an für Mannix, weil er denkt, dass es gut ist diesen Menschen Glauben zu schenken.¹⁵³ Mannix möchte durch seinen Job als Studiofixer also lieber den Menschen dabei helfen ihre Illusionen aufrecht zu erhalten und ihnen eine bessere Version des wirklichen Lebens bieten, anstatt genau für dieses harte und düstere Leben, das von Lockheed repräsentiert wird und wovor sie flüchten, zu arbeiten. Die Katholische Kirche ist für Mannix in diesem Zusammenhang ein Ratgeber und eine bessere Version der Realität, da sie den Traum einer ehrlichen und guten Welt vermittelt. Auch wenn deutlich wird, dass sie genauso scheinheilig ist wie Hollywood und Lockheed, stellt sie in Mannix und seiner Zeit eine erträglichere Realität dar, als die durch Lockheed verkörperten militanten und politischen Machtspiele in Amerika.

Der Zuschauer entflieht demnach dem echten Leben und der unschönen Wahrheit von Korruption und Kernwaffen, die in den 50er Jahren, aber auch heutzutage Realität sind. *HAIL, CAESAR!* als Film der Coens, aber auch die Filme im Film laden den Zuschauer ein, in die Hollywood Traumfabrik einzutauchen. Mit *HAIL, CAESAR!* versetzen die Coens den Zuschauer also in genau diese und spiegeln im Film, sowie durch den Film das Aufrechterhalten einer Illusion wieder. Ames schreibt in diesem Zusammenhang, dass die Paradoxe des Hollywood-on-Hollywood-Filmes helfen die Spannung zwischen Realität und Illusion im Medium Film zum Vorschein zu bringen.¹⁵⁴ Traum und Magie sind Begriffe, die dem Film schon seit seinem Entstehen anhaften und Hollywood unterstützt diese Assoziationen. Ames fügt dem hinzu: „Yet the dream and magic involve precisely the magic of realism, the sense of being there and witnessing human drama while actually watching passively.”¹⁵⁵ Im Fall von *HAIL, CAESAR!* beobachtet der Zuschauer also, wie Mannix sich dafür entscheidet sein Leben dem Aufrechterhalten der Illusion zu widmen und beobachtet damit gleichzeitig auch seine eigene Entscheidung, sich durch das Schauen des Filmes von der Realität ablenken zu lassen und sich der Illusion hinzugeben.

¹⁵³ Carl Eric Scott. “Reflections on Faith and Film in *Hail, Caesar!*,” *Perspective on Political Science* 45.3 (2016): 169-170.

¹⁵⁴ Ames, *Movies About the Movies*, 4.

¹⁵⁵ *Ibid.*, 5.

Schlussendlich ist festzustellen, dass HAIL, CAESAR! weniger ein Film ist, der Nostalgie in ihrem klassischen Sinne hervorruft, nämlich ein Gefühl der Wehmut im Zusammenhang mit einer vergangenen Zeitperiode, sondern vielmehr eine Ode an die Bestimmung des Filmes, nämlich das Kreieren von Träumen und das Repräsentieren einer Alternative zum realen militärischen-industriellen Komplex Amerikas. Auch wenn Korruption ein ständig präsent Thema in HAIL, CAESAR! ist, überspielen die Coens dies mit Witz und Hollywoodglamour. Hierdurch empfinden manche Zuschauer sogar Glück beim Schauen des Films oder wie ein Kritiker schreibt: „Hail, Caesar! is that rare beast: a feel-good Coen brothers film. It feels very good indeed.“¹⁵⁶ Eine tiefere Bedeutung kann aber genau in diesem unterhaltenden Aspekt gefunden werden. Auf der einen Seite ist der Film hierdurch eine Hommage an den illusionierenden Effekt des Filmes, wobei er auf der anderen Seite auch eine Scheinwelt ist, die dem Zuschauer einen moralischen Leitfaden bietet, den sie brauchen um mit der Realität umgehen zu können.

3.3 BARTON FINK und HAIL, CAESAR! im Vergleich

Abschließend kann festgestellt werden, dass die Coens sowohl in BARTON FINK als auch in HAIL, CAESAR! auf eine Vielzahl kultureller und historischer Quellen verweisen. In beiden Filmen verwenden sie intertextuelle Verweise, die sie nach dem *Dialogizitäts-Konzept* von Bachtin in einen neuen Kontext setzten und somit neu interpretieren. Wo BARTON FINK mehr an literarische Quellen anknüpft, legt HAIL, CAESAR! seinen Fokus auf historische und kinematografische Quellen. In ihrer Umsetzung beziehen sie sich außerdem beide auf Bachtin's Konzept des *Karnevalekse*. In HAIL, CAESAR! stehen im Gegensatz zu BARTON FINK allerdings auch Filme und Diskurse im Mittelpunkt, die bestimmte Aspekte der Amerikanischen Geschichte behandeln. Ein wesentlicher Unterschied ist allerdings ihre Darstellung der Hollywoodindustrie, die in HAIL, CAESAR! wesentlich positiver ausfällt als in BARTON FINK.

In BARTON FINK wird hauptsächlich auf literarische Quellen und Schriftsteller verwiesen, wie zum Beispiel Clifford Odets, William Faulkner, Otto Friedrichs *City of Nets*, Raymond Chandler oder Harry Rapf. Hierdurch konstruieren sie in erster Linie die Charaktere ihres Filmes und ihre ideologische Einstellung gegenüber Hollywood und dem Studiosystem. Vor allem greifen die Coens in BARTON FINK aber zurück auf den Schriftsteller Nathanael West und seinen Roman *The Day of the Locust*. Hieraus übernehmen sie nicht nur Wests

¹⁵⁶ Nicholas Barber, „Hail, Caesar! is the Coen Brothers' First Feel Good Film,“ *BBC*, 5 February, 2016, accessed 1 April, 2017, <http://www.bbc.com/culture/story/20160205-hail-caesar-is-the-coen-brothers-first-feelgood-film>.

makabren und karnevalistischen Humor, sondern auch seine düstere und dystopische Vorstellung Hollywoods. Adams schreibt, dass sie durch ihre intertextuellen Verweise sowohl eine fiktive Vergangenheit imitieren und rekonstruieren, als auch das kapitalistisch gesteuerte Hollywood parodieren.¹⁵⁷

HAIL, CAESAR! auf der anderen Seite bezieht sich mehr auf kinematografische und historische Quellen, als auf Literatur. Indem im Film eine Vielzahl an Genres, bekannt aus den 50er Jahren angeführt wird, ist diese ein Verweis auf verschiedene Filme aus dieser Zeit. Neben kinematografischen Verweisen, bezieht sich HAIL, CAESAR! hauptsächlich aber auf historische Quellen. Dies äußert sich auf der einen Seite in den Charakteren und ihren Leben, die oft nach dem Vorbild historischer Persönlichkeiten konstruiert wurden. Auf der anderen Seite beeinflussen historische Ereignisse auch die Handlung, wie am Beispiel der Kommunisten, Lockheed oder der Atombombentests auf dem Bikini Atoll gesehen werden kann.

In der Umsetzung der beiden Filme ist ein deutlicher roter Faden im Gebrauch von Humor zu finden. Sowohl in BARTON FINK, als auch in HAIL, CAESAR! parodieren die Coens auf eine karnevaleske Art. Durch Screwballememente bringt HAIL, CAESAR! Aspekte des körperlichen und „down-to-earth“ Charakters des *Karnevaleske* ein. BARTON FINK bezieht sich auf den makabren Humor von Nathanael West und richtet sich durch Witze über Köpfe vor allem auf den körperlichen Aspekt. Beide Filme können außerdem als eine Hybridisierung von Genres gesehen werden. Adams definiert BARTON FINK als eine Mischung aus Film Noir, Komödie und Horror.¹⁵⁸ HAIL, CAESAR! dagegen verbindet Genres von Komödie, über Musical, Western, Epos, Aquaballett bis hin zum Film Noir.

Das Bild, das die beiden Filme durch die Interpretation ihrer intertextuellen Verweise auf Hollywood zeichnen, könnte unterschiedlicher nicht sein. Der Charakter des Drehbuchschreibers Barton Fink ist gefangen in den Mühlen des Hollywoodsystems, wodurch er schlussendlich seine Fähigkeit, zwischen Realität und Schein zu unterscheiden, verliert. Adams interpretiert dies als eine Lehre, die den Zuschauer daran erinnert, dass die Repräsentation der Realität die Grenze darstellt von dem, was wir über die Realität wissen können.¹⁵⁹ Um dies auszudrücken stellen die Coens die Hollywoodindustrie als ein kapitalistisches System dar, worin die Arbeiter als kleine Zahnräder fungieren. Dabei werden sie vom System ausgenutzt, bis sie nichts mehr taugen und sich selbst verlieren, bevor sie ersetzt werden.

¹⁵⁷ Adams, *The Cinema of the Coen Brothers*, 80-81.

¹⁵⁸ *Ibid.*, 6.

¹⁵⁹ *Ibid.*, 83-84.

Zudem bringt HAIL, CAESAR! in allen besprochenen Aspekten die besondere Verbindung, die in der Postmoderne zwischen Gegenwart und Vergangenheit herrscht, hervor. Durch den Einsatz von Pastiche verwenden die Coens ein postmodernes Stilmittel, womit sie ihren Vorzug der Scheinwelt Hollywood zur realen Welt auszudrücken. Paradoxerweise geben sie damit auch ein Statement ab, was wiederum untypisch ist für Postmodernisten. Was das betrifft gehen die Coens in HAIL, CAESAR! radikaler mit postmodernen Elementen in Bezug auf Chronologie und das Verständnis von Zeit und Geschichte um.

Im Hinblick hierauf wird demnach deutlich, dass die Coens in HAIL, CAESAR! ein wesentlich positiveres Bild von Hollywood zeichnen als in BARTON FINK. In diesem Fall ist es der Studiofixer Mannix, der zu kämpfen hat mit den Skandalen der Stars und spiegelt als „Head of Physical Production“¹⁶⁰ im Gegensatz zu Fink eine Perspektive aus den oberen Rängen von Hollywood wieder. Durch seine Verstrickungen in ein Spannungsfeld von Skandalen und Korruptionen zwischen Hollywood, der Katholischen Kirche und dem Flugzeug- und Waffenproduzent Lockheed, muss er zwischen dem militärischen-industriellen Komplex Amerikas und Hollywood wählen. Sein finaler Beschluss seinen Job als Studiofixer zu behalten, kann als eine Ehrerbietung gegenüber Hollywood gesehen werden. Durch die Repräsentation Hollywoods als eine alternative Scheinrealität und Mannix als Vertreter dessen, der sich um seine Mitarbeiter kümmert und sie versorgt, wird Hollywood in HAIL, CAESAR! in ein besseres Licht gerückt als in BARTON FINK.

4 Fazit

Das Ziel dieser Arbeit war es, die Behandlung der Goldenen Ära Hollywoods in BARTON FINK und HAIL, CAESAR! zu untersuchen. Hierbei wurde nach dem Vorbild von Jeffrey Adams Buch *The Cinema of the Coen Brothers* gearbeitet. In diesem hat er anhand einer Anzahl postmoderner und poststrukturalistischer Konzepte eine intertextuelle Analyse durchgeführt. Aus diesem Grund und da er in seinem Buch bereits den Film BARTON FINK analysiert, wurde die Forschungsfrage und Methode hierauf abgestimmt.

Aufgrund ihrer „I don't give a shit“¹⁶¹ Mentalität bezüglich der Bedeutung ihrer Filme, den Hang ihre Filme in der Vergangenheit spielen zu lassen und bestimmte stilistische Aspekte ihres Oeuvres, sieht Adams die Coens als postmoderne Filmemacher.¹⁶² Um dies weiter zu betonen, bedienen sich diese Arbeit und Adams an postmodernen und

¹⁶⁰ Diese Berufsbezeichnung kann als eine Ironie der Coens interpretiert werden, da Hollywood als eine Traumfabrik bezeichnet wird. Träume sind etwas unwirkliches, wohingegen „Physical Production“ für etwas echtes, tastbares steht. Mannix kann demnach als der Mann gesehen werden, der die Träume real werden lässt.

¹⁶¹ Ibid., 1.

¹⁶² Ibid., 1-6.

poststrukturalistischen Konzepten von Baudrillard, Jameson und Bachtin. Baudrillards und Jamesons Definition der Postmoderne, sowie Bachtins *Dialogizitäts-Konzept* beschäftigen sich mit der Neuerfindung und Reinterpretation alter Quellen und Stile. Adams sieht dies außerdem als ein wesentliches Merkmal der Coen-Filme, weshalb diese Konzepte als Basis für diese Analyse benutzt wurden. Um die relevanten und geeigneten Aspekte der verschiedenen Konzepte zu verdeutlichen, wurden diese in einer Diskussion besprochen. Hierdurch war es möglich, in der darauffolgenden Analyse anhand der herausgearbeiteten Elemente nach dem Vorbild von Adams zu arbeiten.

Da Adams in seinem Buch bereits eine intertextuelle Analyse des Films *BARTON FINK* durchgeführt hatte, konnte hierdurch die Methode erklärt und eine Zusammenfassung seiner Analyse gegeben werden. Seiner Meinung nach wird der Charakter Barton Fink als Zahnrad des kapitalistischen Hollywoodsystems dargestellt, um die Grenzen zwischen Realität und Repräsentation wieder zu spiegeln. Diese Darstellung der Hollywoodindustrie steht allerdings im Gegensatz zu *HAIL, CAESAR!*. Hier wird Hollywood im Kontext mit Aspekten der amerikanischen Kultur und Gesellschaft gesehen, wodurch der Fokus mehr auf den positiven Effekten des Mediums Film gelegt wird.

Im Gegensatz zu *BARTON FINK* spielt das postmoderne Verständnis von Zeit und Chronologie in *HAIL, CAESAR!* eine wesentliche Rolle in der Positionierung Hollywoods. Im Verlauf der Analyse wurde durch postmoderne Stilmittel, wie Verweise auf historische und kulturelle Aspekte, deutlich, dass Mannix sich in einem Spannungsfeld zwischen Hollywood, der Katholischen Kirche und Amerika als militärisch-industriellem Komplex befindet. Anders als anfänglich angenommen, spielt Kommunismus hierin keine Rolle, da durch die Pastiche historischer Ereignisse hervorgehoben wurde, dass dieser trotz seiner dominanten Rolle im Film keine Bedrohung für Mannix darstellt. Durch das Gegenüberstellen dieser drei Instanzen werden der illusionierende Charakter des Mediums und die Beziehung zwischen Realität und Schein betont. Außerdem wird durch die Gegenüberstellung dieser Aspekte der amerikanischen Kultur deutlich, dass trotz aller Skandale und Korruptionen Hollywood das kleinere Übel ist.

Auf den ersten Blick unterscheiden sich die beiden Filme grundlegend. Wo *BARTON FINK* durch seine Film Noir und Horror getriebene Erzählung einen Film bietet, der typisch für die Coen-Brüder zu sein scheint, ist *HAIL, CAESAR!* auf den ersten Blick ungewöhnlich fröhlich und gnädig zu seinen Charakteren. Bei genauerem Hinsehen wird aber deutlich, dass beide Filme sich schlussendlich mit dem Spiel zwischen Realität und Illusion befassen. Hiermit identifizieren sie ein weiteres Element des Oeuvres der Coens, denn bereits in

anderen Filmen¹⁶³ spielte diese Beziehung eine wesentliche Rolle. Dies geht außerdem einher mit ihrer Wahl, Filme hauptsächlich in der Vergangenheit spielen zu lassen, da dies das postmoderne Paradox der Repräsentation der Vergangenheit durch Popbilder widerspiegelt.

Ein weiteres Paradox in *HAIL, CAESAR!*, womit sich der Film zudem abgrenzt von Adams Interpretation der Coen-Filme, ist ihr postmodernes Spiel mit Zeit. In *HAIL, CAESAR!* setzten sie Pastiche ein, um Hollywood als eine erträglichere Alternative zur realen Welt herauszuarbeiten. Hierdurch geben sie allerdings gleichzeitig ein Statement ab, was Adams zufolge nicht die Bestimmung eines postmodernen Filmmachers ist. Nachdem er herausgearbeitet hat, dass Filmemacher dazu gezwungen sind ihr Publikum zu unterhalten und durch Gelächter von der Welt, die sie draußen erwartet, abzulenken, schließt Adams sein Buch mit dem Satz ab: „Entertainment, and nothing more, is what the filmmaker owes his audience, and that, we can finally say to a certainty, is what Joel and Ethan Coen have consistently, abundantly and artfully delivered in their films.“¹⁶⁴ In diesem Falle kann aber behauptet werden, dass die Coens entgegen Adams Interpretation und den Reviews der Kritiker durchaus einen Film gemacht haben, der eine tieferliegende Botschaft enthält, die im Kontrast steht mit einer früheren Behandlung desselben Themas.

Dies wirft die Frage auf, wie sich eine erneute Behandlung bereits besprochener Themen zu ihrem „Vorgänger“ verhält. Wie bereits erwähnt, sind die amerikanische Geschichte und Kultur wesentliche Bestandteile ihres Oeuvres. Eine erneute Behandlung desselben historischen Themas könnte demnach eine andere Perspektive der Coens auf bestimmte Aspekte zum Vorschein bringen. Hierbei kann anhand einer Kombination von Adams Analyse und der Vorgehensweise in diesem Stück gearbeitet werden. Allerdings ist hierbei anzumerken, dass diese Analyse dabei nicht subversiv gegenüber früheren Analysen und Interpretationen gesehen werden kann. Vielmehr dient sie als eine Erweiterung und ergänzende Perspektive, womit Filme der Coen-Brüder betrachtet und interpretiert werden können.

¹⁶³ Wie zum Beispiel *RAISING ARIZONA*, *THE MAN WHO WASN'T THERE*, *FARGO*, *A SERIOUS MAN*, *THE HUDSUCKER PROXY*, *MILLER'S CROSSING* und *OH BROTHER WHERE ART THOU?*

¹⁶⁴ *Ibid.*, 200.

5 Literatur

Aalders, Gerard. *Het Lockheed Schandaal: Wapenindustrie, Smeergeld, Corruptie*. Amsterdam: Boom, 2011.

Adams, Jeffrey. *The Cinema of the Coen Brothers: Hard-boiled Entertainments*. New York: Columbia University Press, 2015.

Adams, Walter. "The Military Industrial-Complex and the New Industrial State." *The American Economic Review* 58.2 (1968): 652-665.

Ames, Christopher. *Movies About the Movies: Hollywood Reflected*. Lexington: University Press of Kentucky, 1997.

Bachtin, Michael. *Rabelais and His World*. Translated by Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

Bachtin, Michael. "The Problem of Speech Genres." In *Speech Genres and Other Late Essays*, translated by Caryl Emmerson and Michael Holquist, 60-102. Austin: University of Texas Press, 1986.

Bachtin, Michael. "Rabelais and His World." In *Literary Theory: An Anthology*, edited by Julie Rivkin and Michael Rya., 2nd ed., 686-692. Maiden: Blackwell Publishing, 2004.

Baudrillard, Jean. "The Ecstasy of Communication." In *The Post-Modern Reader*, edited by Charles Jencks, 151-157. London: Academy Editions, 1992.

Baudrillard, Jean. *The Consumer Society: Myths and Structures*. London: Sage Publications, 1998.

Baudrillard, Jean. "Interview 18: The Catastrophe of Paradox." In *Jean Baudrillard: From Hyperreality to Disappearance. Uncollected Interviews*, edited by Richard G. Smith and David B. Clarke, 162-170. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.

Bergan, Ronald. *The Coen Brothers*. London: Orion Media, 2000.

Bleicher, Joan Kristin. "Zurück in die Zukunft: Formen intertextueller Selbstreferentialität im Postmodernen Film." In *Oberflächenrausch: Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*, edited by Jens Eder, 113-168. Münster: LIT Verlag, 2002.

Bottoms, Bette L., Phillip R. Shaver, Gail S. Goodman, and Jianjian Qin. "In the Name of God: A Profile of Religion Related Child Abuse." *Journal of Social Issues* 51.2 (1995): 85-111.

Brooker, Peter, and Will Brooker. "Introduction." In *Postmodern After-Images: A Reader In Film, Television and Video*, edited by Peter Brooker and Will Brooker, 1-19. London: Arnold, 1997.

Brooker, Peter. "Postmodern Adaption: Pastiche, Intertextuality, and Re-functioning." In *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, edited by Deborah Cartmell and Imelda Whelehan, 107-120. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Chandler, Raymond. *Stories and Early Novels*. New York: Library of America, 1995.

Eder, Jens. "Die Postmoderne im Kino: Entwicklungen im Spielfilm der 90er Jahre." In *Oberflächenrausch: Postmoderne und Postklassik im Kino der 90er Jahre*, edited by Jens Eder, 9-62. Münster: LIT Verlag, 2002.

Eisenhower, Dwight D. "The Military Industrial Complex." *The American Journal of Economics and Sociology* 46.2 (1987): 150.

Elsaesser, Thomas, and Warren Buckland. *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*. New York: Oxford University Press, 2002.

Fleming, E. J. *The Fixers: Eddie Mannix, Howard Strickling and the MGM Publicity Machine*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2005.

Funke, Peter N., Andrew T. Lamas, and Todd Wolfson. "Bouazizi's Refusal and Ours: Critical Reflections on the Great Refusal and Contemporary Social Movements." In *The Great Refusal: Herbert Marcuse and Contemporary Social Movements*, edited by Andrew T. Lamas, Todd Wolfson, and Peter N. Funke, 1-25. Philadelphia: Temple University Press, 2017.

Graybar, Lloyd J. "The 1946 Atomic Bomb Tests: Atomic Diplomacy or Bureaucratic Infighting?." *The Journal of American History* 72.4 (1986): 888-907.

Harvey, David. "Time and Space in the Postmodern Cinema." In *Postmodern After-Images: A Reader In Film, Television and Video*, edited by Peter Brooker and Will Brooker, 61-73. London: Arnold, 1997.

Humphries, Reynold. *Hollywood's Blacklist: A Political and Cultural History*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. Cambridge: University Printing House, 1985.

Jameson, Fredric. "The Nostalgia Mode and Nostalgia for the Present." In *Postmodern After-Images: A Reader In Film, Television and Video*, edited by Peter Brooker and Will Brooker, 23-35. London: Arnold, 1997.

Jameson, Fredric. *The Cultural Turn: Selected Writing on the Postmodern, 1983-1998*. London: Verso, 1998.

Kroeze, Roland. "Review: Gerard Aalders, *Het Lockheed Schandaal. Wapenindustrie, Smeergeld & Corruptie* (Amsterdam: Boom, 2011, 239 pp., ISBN 978 94 6105 564 4)." *BMNG – Low Countries Historical Review* 127.4 (2012): 1-3.

McLean, Duncan. "The Evolution of the Term 'New Hollywood'." Accessed April 17, 2017. http://www.arts.mq.edu.au/documents/NEO_Article_7_2009_Duncan_McLean.pdf.

Močnik, Josip. "Ford, Gerald Rudolph (1912 – 2006)." In *The Military-Industrial Complex and American Society*. Edited by Sterling Mike Pavelec, 105-107. Santa Barbara: ABC Clio, 2010.

Redish, Martin H., and Christopher R. McFadden. "HUAC, The Hollywood Ten, And The First Amendment Right of Non-Association." *Minnesota Law Review* 85.6 (2001): 1669-1728.

Scott, Carl Eric. "Reflections on Faith and Film in Hail, Caesar!" *Perspective on Political Science* 45.3 (2016): 163-172.

Scott, Allen J. "A New Map of Hollywood: The Production and Distribution of American Motion Pictures." *Regional Studies* 36.9 (2002): 957-75.

Symmons, Tom. *The New Hollywood Historical Film: 1967-78*. London: Palgrave Macmillan, 2016.

Thompson, Kristin, and David Bordwell. *Film History: An Introduction*. Boston: McGraw-Hill, 2010.

Tucker, Robert C. *The Marx-Engels Reader*. New York: W.W. Norton & Company, 1978.

Veitch, Jonathan. *American Superrealism: Nathanael West and the Politics of Representation in the 1930s*. Madison: University of Wisconsin Press, 1997.

6 Kritiken

Andersen, Neil. "Would That Hail, Caesar! Were So Simple." *Association For Media Literacy*, March 05, 2016. Accessed April 17, 2017. <http://www.aml.ca/would-that-hail-caesar-twere-so-simple/>.

Anderson, John. "'Hail, Caesar!' Review: An Unappetizing Salad." *The Wall Street Journal*, February 03, 2016. Accessed April 16, 2017. <https://www.wsj.com/articles/hail-caesar-review-an-unappetizing-salad-1454619659>.

Avitt, William. "'Hail, Caesar,' An Ode to Old Hollywood And Communism." *The Blaze*, February 08, 2016. Accessed April 17, 2017. <http://www.theblaze.com/contributions/hail-caesar-an-ode-to-old-hollywood-and-to-communism/>.

Bahl, Hannah. "Berlinale Tagebuch 2016: ‚Hail, Caesar!‘ Ist Eine Einzige Schnapsidee." *Rolling Stone*, February 12, 2016. Accessed April 17, 2017. <https://www.rollingstone.de/berlinale-tagebuch-2016-hail-caesar-ist-eine-einzige-schnapsidee-959805/>.

Barber, Nicholas. "Hail, Caesar! is the Coen Brothers' First Feel Good Film." *BBC*, February 05, 2016. Accessed April 01, 2017. <http://www.bbc.com/culture/story/20160205-hail-caesar-is-the-coen-brothers-first-feelgood-film>.

Beekman, Bor. "De Coens Hebben Hollywood Virtuoes In Beeld Gebracht." *Volkskrant*, February 17, 2016. Accessed April 17, 2017. <http://www.volkskrant.nl/film/de-coens-hebben-hollywood-virtuoes-in-beeld-gebracht~a4246808/>.

Bos, Alfred. "Hail, Caesar!: Hollywood-ode Als Farce." *In De Bioscoop*, February 16, 2016. Accessed April 17, 2017. <http://www.indebioscoop.com/filmrecensies/h/recensie-hail-caesar/>.

Brody, Richard. "The Coen Brothers' Marvellous 'Hail, Caesar!'" *The New Yorker*, February 03, 2016. Accessed April 17, 2017. <http://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-coen-brothers-marvellous-hail-caesar>.

Burg van de, Jos. "Hail, Caesar! Is Een Hollywoods Onderonsje." *Het Parool*, February 17, 2016. Accessed April 17, 2017. <http://www.parool.nl/kunst-en-media/hail-caesar-is-een-hollywoods-onderonsje~a4246356/>.

Charalambous, Mac. "Communism, 1950's Hollywood, And The Coen Brothers. Should We Hail 'Hail, Caesar!'?" *Moviepilot*, February 05, 2016. Accessed March, 19, 2017. <https://moviepilot.com/posts/3766923>.

Cusumano, Katherine. "Is Baird Whitlock A Real Person? George Clooney's 'Hail, Caesar!' Character Could Be A Not To A Few Stars." *Bustle*, February 04, 2016. Accessed April 15, 2017. <https://www.bustle.com/articles/138601-is-baird-whitlock-a-real-person-george-clooneys-hail-caesar-character-could-be-a-nod-to>.

Dargis, Manohla. "Review: In 'Hail, Caesar!' the Coens Revisit Old Hollywood." *The New York Times*, February 04, 2016. Accessed April 17, 2017. https://www.nytimes.com/2016/02/05/movies/hail-caesar-review-coen-brothers-george-clooney.html?_r=0.

Dath, Dietmar. "Eröffnungsfilm der Berlinale: Gemeinsam Mit und Über Hollywood Lachen." *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, February 12, 2016. Accessed April 17, 2017. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/berlinale/hail-caesar-der-coen-brueder-eroeffnet-berlinale-14064959.html>.

Edelstein, David. "The Coen Brother's Hail, Caesar! Feels Overdeliberated." *Vulture*, February 5, 2016. Accessed March 16, 2017. <http://www.vulture.com/2016/02/movie-review-hail-caesar.html>.

Eye. "Hail, Caesar!." Accessed April 17, 2017. <https://www.eyefilm.nl/film/hail-caesar>.

Hell van, Rinke. "'Hail, Caesar! – Erg Grappig, Een Beetje Gek en Tamelijk Brillant.'" *Wapenveld*, Juni 2016. Accessed April 17, 2017. <http://wapenveldonline.nl/artikel/1308/hail-caesar-erg-grappig-een-beetje-gek-en-tameijk-briljant/>.

Husmann, Wenke. "'Hail, Caesar!' Den Toast Aber Bitte Ohne Rinde." *Zeit Online*, February 11, 2016. Accessed April 16, 2017. <http://www.zeit.de/kultur/film/2016-02/berlinale-hail-caesar-coen>.

Höbel, Wolfgang. "Berlinale Eröffnungsfilm: Feuerwerk in der Gaga Traumfabrik." *Spiegel Online*, February 12, 2016. Accessed April 17, 2017. <http://www.spiegel.de/kultur/kino/berlinale-so-gut-ist-hail-caesar-mit-george-clooney-a-1076919.html>.

Kingma, Jantien. "Hail, Caesar! En Waarom U Deze Film Wel/Niet Moet Kijken." *De Volkskrant*, February 18, 2016. Accessed April 17, 2017. <http://www.volkskrant.nl/film/hail-caesar-en-waarom-u-deze-film-wel-niet-moet-kijken~a4247384/>.

Kohring, Birte. "George Clooney Entführt ... Von Kommunisten im Neuen Film der Coen-Brüder 'Hail, Caesar!'." *Bento*, February 18, 2016. Accessed April 17, 2017.

<http://www.bento.de/tv/hail-caesar-der-neue-coen-brothers-film-mit-hollywood-nostalgie-und-kitsch-339949/>.

Krings, Dorothee. "Die Besten Filme Aller Zeiten: Platz 4: 'Barton Fink' von den Coens." *RP Online*, August 18, 2015. Accessed January 27, 2017. <http://www.rponline.de/kultur/film/krings100/die-besten-filme-aller-zeiten-platz-4-barton-fink-von-den-coens-aid-1.5321186>.

Krzsak, Christopher. "Trumbo, Hail, Caesar! Und Das Schreckgespenst Des Kommunismus." *Moviepilot*, March 11, 2016. Accessed April 15, 2017. <http://www.moviepilot.de/news/trumbo-hail-caesar-und-das-schreckgespenst-des-kommunismus-168034>.

Lippold, Markus. "'Hail, Caesar!' der Coen Brüder: Stars in der Manege." *N-TV*, February 18, 2016. Accessed April 17, 2017. <http://www.n-tv.de/leute/film/Stars-in-der-Manege-article17002246.html>.

Lumenick, Lou. "The Real Life Scandals Behind 'Hail, Caesar!'." *New York Post*, February 03, 2016. Accessed April 17, 2017. <http://nypost.com/2016/02/03/the-real-life-scandals-behind-hail-caesar/>.

Mallenbaum, Carly. "'Hail, Caesar!' 5 Things We Learned At the Premiere." *US Today*, February 02, 2016. Accessed April 17, 2017. <https://www.usatoday.com/story/life/entertainthis/2016/02/02/hail-caesar-premiere/79683126/>.

McCarthy, Todd. "'Hail, Caesar!' Film Review." *The Hollywood Reporter*, February 03, 2016. Accessed April 17, 2017. <http://www.hollywoodreporter.com/review/hail-caesar-film-review-860214>.

Meier, Simone. "Tolle Trottel! Die Coen Brothers Zeigen Hollywood Von Seiner Allerdümmsten Seite." *Watson*, February 14, 2016. Accessed April 15, 2017. <http://www.watson.ch/Film/Best%20of%20watson/586124401-Tolle-Trottel!-Die-Coen-Brothers-zeigen-Hollywood-von-seiner-allerd%C3%BCmmsten-Seite>.

N.B. "The Coen Brother's Talk to the Economist About 'Hail, Caesar!'." *The Economist*, February 12, 2016. Accessed January 21, 2017. <http://www.economist.com/blogs/prospero/2016/02/qa-coenbrothers>.

Nystrom, Derek. "Of Christians and Communists: Joel and Ethan Coen's 'Hail, Caesar!'" *Los Angeles Review of Books*, March 14, 2016. Accessed April 15, 2017. <https://lareviewofbooks.org/article/of-christians-and-communists-joel-and-ethan-coens-hail-caesar>.

Pulver, Andrew. "Hail, Caesar! Review: Coen Bros Hit Peak Star-Cameo in Superb Sister Film to Barton Fink." *The Guardian*, February 03, 2016. Accessed February 07, 2017. <https://www.theguardian.com/film/2016/feb/03/hail-caesar-review-coen-brothers-george-clooney-josh-brolin>.

Robey, Tim. "Hail, Caesar! Review: 'The Coens' Screwball Stumble'" *The Telegraph*, March 03, 2016. Accessed April 17, 2017. <http://www.telegraph.co.uk/films/2016/04/14/hail-caesar-review-the-coens-screwball-stumble/>.

Robinson, Tasha. "Hail, Caesar is an Overcrowded Ode to Old Hollywood. The Coen Brother's Latest Comedy Feels More Like a TV Pilot Than a Feature." *The Verge*, February 04, 2016. Accessed March 21, 2017. <http://www.theverge.com/2016/2/4/10910892/hail-caesar-coen-brothers-movie-review>.

Steinitz, David. "Spätrömische Dekadenz auf der Berlinale." *Süddeutsche*, February 11, 2016. Accessed April 17, 2017. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/hail-caesar-auf-der-berlinale-spaetroemische-dekadenz-auf-der-berlinale-1.2859203>.

Steinitz, David. "'Wir Machen Filme Für die Große Leinwand und Nicht Fürs iPad.'" *Süddeutsche*, February 18, 2016. Accessed April 17, 2017. <http://www.sueddeutsche.de/kultur/coen-brueder-im-interview-wir-machen-filme-fuer-die-grosse-leinwand-und-nicht-fuers-ipad-1.2869023>.

Tegeler, Hartwig. "'Hail Caesar' – Wie Empfehlenswert Ist das Neue Werk der Coens?'" *Deutschlandfunk*, February 17, 2016. Accessed April 17, 2017. http://www.deutschlandfunk.de/filmkritik-hail-caesar-wie-empfehlenswert-ist-das-neue-werk.807.de.html?dram:article_id=345906.

Turan, Kenneth. "Love Them Or Hate Them, The Coen Brothers Will Leave You Laughing With 'Hail, Caesar!'" *Los Angeles Times*, February 04, 2016. Accessed April 17, 2017. <http://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-hail-caesar-review-20160205-column.html>.

Vishnevetsky, Ignatiy. "The Coens Swipe At Religion, Counterculture, And Hollywood In 'Hail, Caesar!'" *A.V. Club*, February 04, 2016. Accessed April 15, 2017. <http://www.avclub.com/review/coens-swipe-religion-counterculture-and-hollywood--231650>.

VPRO. "Hail, Caesar!" *VPRO Cinema*. Accessed 17, 2017. <http://www.vpro.nl/cinema/films/film~11846395~hail-caesar~.html>.

Waardenburg, André. "Liefde en Hoon voor Absurd Hollywood." *NRC*, February 17, 2016. Accessed April 17, 2017. <https://www.nrc.nl/nieuws/2016/02/17/liefde-en-hoon-voor-absurd-hollywood-1588259-a773438>.

Wickman, Forrest, and Jacob T. Swinney. "Hail, Old Hollywood! All the MGM References in the New Coen Brothers Trailer, Annotated." *Slate*, October 12, 2015. Accessed March 16, 2017, http://www.slate.com/blogs/browbeat/2015/10/12/hail_caesar_trailer_annotated_the_coen_bros_new_movie_is_full_of_references.html.

Zuylen van, Laura. "Oud Hollywood Spat Er Vanaf: Hail, Caesar!" *De Filmkrant*, February, 2016. Accessed April 17, 2017. http://www.filmkrant.nl/_titelindex_H/13390/-/p_cnt_nieuws/31.

7 Websites und Videos

Carroll, Matt, Sacha Pfeiffer, Michael Rezendes, and Walter V. Robinson. "Church Allowed Abuse by Priest for Years." *The Boston Globe*, January 6, 2002. Accessed June 3, 2017.

<https://www.bostonglobe.com/news/special-reports/2002/01/06/church-allowed-abuse-priest-for-years/cSHfGkTlrAT25qKGvBuDNM/story.html>.

Carroll, Matt, Sacha Pfeiffer, Michael Rezendes, and Walter V. Robinson. "Documents Show Church Long Supported Geoghan: Officials Gave Comfort Despite Abuse Charges." *The Boston Globe*, January 24, 2002. Accessed June 3, 2017.

<http://www.bostonglobe.com/news/special-reports/2002/01/24/documents-show-church-long-supported-geoghan/502XaVaYoxbl2M3foFXzXP/story.html>.

Chandler, Raymond. "Farewell, My Lovely." Accessed April 17, 2017. http://www.ae-lib.org.ua/texts-c/chandler__farewell_my_lovely__en.htm.

"Former Mayor of Cudahy Sentenced to Federal Prison for Making Bribes From 'Medical Marijuana' Businessman." *The FBI, Federal Bureau of Investigation*, January 28, 2013. Accessed March 27, 2013. <https://archives.fbi.gov/archives/losangeles/press-releases/2013/former-mayor-of-cudahy-sentenced-to-federal-prison-for-taking-bribes-from-medical-marijuana-businessman>.

Henley, Jon. "How The Boston Globe Exposed the Abuse Scandal That Rocked the Catholic Church." *The Guardian*, April 21, 2010. Accessed June 3, 2017.

<https://www.theguardian.com/world/2010/apr/21/boston-globe-abuse-scandal-catholic>.

Mavity, Anne. "Coen Brothers Interview on Hail, Caesar! with Joel and Ethan." Posted February 6, 2016. YouTube video, 25:57. <https://www.youtube.com/watch?v=e1ficR77Qis>.

Turley, Johnathan. "Big Money Behind War: The Military Industrial Complex." *Aljazeera*, January 11, 2014. Accessed June 5, 2017. <http://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2014/01/big-money-behind-war-military-industrial-complex-20141473026736533.html>.

Woods, Alan. "What Is History?." *In Defence of Marxism*, January 14, 2016. Accessed April 17, 2017. <https://www.marxist.com/an-introduction-to-historical-materialism.htm>.

8 Filme

Barton Fink. Directed by Joel Coen. Warner Bros and Working Title, 1994.

Hail, Caesar!. Directed by Joel Coen and Ethan Coen. Universal Pictures and Working Title, 2016.

9 Erklärung des intellektuellen Eigentums

VERKLARING: INTELLECTUEEL EIGENDOM

De Universiteit Utrecht definieert het verschijnsel "plagiaat" als volgt:

Van plagiaat is sprake bij het in een scriptie of ander werkstuk gegevens of tekstgedeelten van anderen overnemen zonder bronvermelding. Onder plagiaat valt onder meer:

het knippen en plakken van tekst van digitale bronnen zoals encyclopedieën of digitale tijdschriften zonder aanhalingstekens en verwijzing;

het knippen en plakken van teksten van het internet zonder aanhalingstekens en verwijzing;

het overnemen van gedrukt materiaal zoals boeken, tijdschriften of encyclopedieën zonder aanhalingstekens of verwijzing;

het opnemen van een vertaling van bovengenoemde teksten zonder aanhalingstekens en verwijzing;

het parafraseren van bovengenoemde teksten zonder verwijzing. Een parafrase mag nooit bestaan uit louter vervangen van enkele woorden door synoniemen;

het overnemen van beeld-, geluids- of testmateriaal van anderen zonder verwijzing en zodoende laten doorgaan voor eigen werk;

het overnemen van werk van andere studenten en dit laten doorgaan voor eigen werk. Indien dit gebeurt met toestemming van de andere student is de laatste medeplichtig aan plagiaat; ook wanneer in een gezamenlijk werkstuk door een van de auteurs plagiaat wordt gepleegd, zijn de andere auteurs medeplichtig aan plagiaat, indien zij hadden kunnen of moeten weten dat de ander plagiaat pleegde;

het indienen van werkstukken die verworven zijn van een commerciële instelling (zoals een internetsite met uittreksels of papers) of die tegen betaling door iemand anders zijn geschreven.

Ik heb de bovenstaande definitie van het verschijnsel "plagiaat" zorgvuldig gelezen, en verklaar hierbij dat ik mij in het aangehechte essay / werkstuk niet schuldig heb gemaakt aan plagiaat.

Naam: *Sophie Eggeling*
Studentnummer: *5702364*

Plaats: *Utrecht*
Datum: *06.06.2017*

Handtekening: *Sophie Eggeling*