

Wieland Schwanebeck (Dresden)

## **Die vielen Leben des Georges Duroy:**

### **Maupassants *Bel-Ami* und die Adaptabilität des Hochstaplers**

#### **The Many Lives of Georges Duroy: Maupassant's *Bel-Ami* and the Impostor's Adaptability**

Georges Duroy, the eponymous hero of Guy de Maupassant's novel, *Bel-Ami* (1885), has enjoyed an enduring afterlife on the big screen, appearing in a variety of film adaptations over the past 100 years. This article examines three of these films in detail with regard to their structure and tone (as they all belong to different genres: musical comedy, porn movie, drama) as well as to the way they are tailored to different star personas (of Willi Forst, Harry Reems, and Robert Pattinson, respectively). The different images of masculinity projected in these films alternate between dandy and imposturous upstart, between picaresque anti-hero and virile, cold-blooded opportunist, and thus go beyond the traditional confines of 'faithful' literary adaptations. As Duroy proves remarkably adaptable in the Darwinian sense of the word, the impostor character will never go out of fashion, camouflaging himself anew in different historical and cultural contexts.

#### **1 Aus der Zeit gefallen**

Schlechte Nachrichten für die Fans des Hochstaplers: Das jüngste Mitglied der stetig anwachsenden Galerie von Felix Krulls Erben, der 2011 infolge der Plagiatsaffäre von allen politischen Ämtern zurückgetretene Karl-Theodor zu Guttenberg, ist möglicherweise gar keiner. Die Omnipräsenz von Guttenbergs Konterfei, die vielfach monierte Irreführung einer titelgläubigen Öffentlichkeit und das in letzter Instanz schier maßlose Herumhacken auf dem angeblichen Lügen-Baron dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Fall nicht gar so eindeutig liegt. Zur Verteidigung Guttenbergs gegen den Vorwurf der Hochstapelei braucht es noch nicht einmal die ironisch vorgetragene Legitimation durch Mitglieder der Hochstaplerinnung selbst<sup>1</sup> und auch nicht die auf Pierre Bourdieus Konzept des sozialen Raums und der unterschiedlichen Arten von Kapital rekurrierende soziologische Definition des Tatbestands der Hochstapelei.<sup>2</sup> Eher muss festgehalten

---

<sup>1</sup> So argumentiert der überführte Hochstapler Gert Postel, Guttenberg habe sich nichts zuschulden kommen lassen, schließlich dürfe er als Adliger "abschreiben und sich bei den geistigen Produkten seiner bürgerlichen Mitmenschen bedenkenlos bedienen", so wie seinen Vorfahren noch das "Recht auf die erste Nacht" zugestanden habe (Postel im Gespräch mit Maysenhölder 2011).

<sup>2</sup> Sonja Veelen definiert den Hochstapler nach Bourdieu als jemanden, "der vortäuscht, eine im sozialen Raum höher gelegene Position (= mehr Kapitalvolumen und hoher Anteil ökonomisches

werden, dass auch Guttenbergs eigener, versteckt vorgetragener Claim, doch biteschön ins Star-Pantheon der großen Hochstapler aufgenommen zu werden, jeglicher Grundlage entbehrt. Zwar hat Gutenberg selbstverständlich nirgends wörtlich darauf beharrt, der legitime Erbe von Georges Manolescu und Gert Postel zu sein, doch das im Vorfeld der Plagiatsaffäre angelegte Narrativ um den aus bestem Hause stammenden, mondänen Baron mit Ambitionen aufs Merkel-Erbe erzählt eine andere Geschichte. Der Kulturwissenschaftler Stephan Porombka hat sie in einem von gründlicher Skepsis gegenüber dem aktuell von Medienwissenschaftlern, Philosophen und Feuilletonisten beglaubigten Hochstapler-Revival zeugenden Aufsatz untersucht und dabei nicht viel mehr als den verzweifelten Versuch einer nostalgischen Öffentlichkeit finden können, ein verstaubtes Narrativ mit Fin-de-Siècle-Topik, d.h. "etwas geradezu verstörend Altbackenes" aufzuwärmen:

Tatsächlich war die Melange von Politik, Adel, Militär, Dokortitel, Bayern, Berlin und Bayreuth von Beginn an eine Geschichte mit Retro-Kult-Charakter. Bis in die Artikel und Fotostrecken der Illustrierten hinein lässt sich nachweisen, dass hier noch einmal der absurde Versuch gemacht wurde, Tradition mit Moderne zu verbinden, den Adel unter neuesten Medienbedingungen noch einmal aufleben und hochleben zu lassen. [...] [Guttenbergs Fall] beweist lediglich, dass vor allem die Leute ihn [den Dokortitel, W.S.] als Namens-Schmuck begehren, die noch im falschen Jahrhundert leben und dort auch gerne wohnen bleiben möchten. (Porombka 2014: 218, 220)

Wenn der Fall Gutenberg, wie Porombkas Interpretation nahelegt, tatsächlich nur noch ein bisschen Adelsglamour in einer Zeit verströmen will, die sich auf geradezu rührende Art nach diesem Glamour sehnt, dann wäre das vermeintliche Hochstapler-Revival, das allerorten verkündet wird (vgl. Schwanebeck 2014b: 9–14), wohl nur eine in Sepia getauchte, aus der Zeit gefallene Fotografie, die sich dank ein wenig Photoshop-Auffrischung auf die vorderen Seiten der Feuilletons verirrt hat. Tatsächlich spricht aus dem überproportionalen Interesse, mit dem der Fall Gutenberg verfolgt wurde, in erster Linie Nostalgie nach dem transnationalen Kitsch einer Zeit, als (vorgeblich) Weitgereiste mit der Anzahl der Aufkleber auf ihren Koffern sowie der Stempel in ihren Reisepässen Eindruck zu schinden

---

Kapital) zu haben, als er tatsächlich aufgrund seines vorhandenen und reproduzierbaren Kapitalvolumens und dessen Zusammensetzung hat." (2012: 27, im Original hervorgehoben) Nach dieser Definition lässt sich Gutenberg nicht der Hochstapelei bezichtigen, denn einer Täuschung über sein tatsächliches Kapitalvolumen hat er sich nicht schuldig gemacht.

wussten. Der Jetsetter-Baron bereiste als Bundeskanzler in spe die Welt, sah bald am Hindukusch nach dem Rechten und schickte sich bald in New York dazu an, Frank-Sinatra-Weisheiten (*If I can make it there, I'll make it anywhere!*) zu illustrieren. Womit Guttenberg aus der Zeit gefallen sein mag, aber gerade dadurch dann doch noch seinen Platz im Panoptikum der Star-Hochstapler aus Fiktion und (Medien-)Realität zu reklamieren versteht (und sei es nur – zum Paradoxon zugespitzt – als falscher Fuffziger, d.h. als Hochstapler *unter Hochstaplern*), dem aus der Großstadt kommenden *Revisor* Gogols ebenso verwandt wie dem wohl langlebigen Hochstapler der europäischen Literatur neben Thomas Manns Felix Krull: dem *Bel-Ami* Guy de Maupassants, Georges Duroy. Wiewohl *Bel-Ami* zu den unbestrittenen Klassikern der modernen französischen Literatur zählt, war das (multi-)mediale Nachleben Georges Duroys, dem auch mit einem zeitgleich zur Guttenberg-Affäre entstandenen Spielfilm ein neues Kapitel beschieden war, niemals auf den rein frankophonen Sektor beschränkt. Es legt vielmehr Zeugnis ab von einigen bemerkenswerten Fähigkeiten des Hochstaplers, der eine geradezu chamäleonartige Verwandlungsfreude an den Tag legt und sich anzupassen versteht, wo immer er in Erscheinung tritt. Der folgende Beitrag wird, ausgehend von Maupassants Roman und der in ihm aufgewandten Erzählstrategien, diese hier als *Adaptabilität* charakterisierte Eigenart des Hochstaplerprotagonisten analysieren und im Spiegel dreier *Bel-Ami*-Verfilmungen auf ihre Konsequenzen für den Prozess der Adaption hin untersuchen.

## **2 Der Hochstapler Georges Duroy**

Maupassants Roman, vielfach für seine kritisch-realistische Darstellung des aufstrebenden Bürgertums in der *Troisième République* gerühmt (vgl. Lethbridge 1988: 123), ist eine Satire auf den klassischen Bildungsroman,<sup>3</sup> in der die Vollendung des Subjekts und seine geglückte Integration in die Gesellschaft nicht mit der sittlichen Vollendung, sondern mit der größten Schweinerei zusammenfallen. Denkt man sich die quasi-pikareske Form in der Art der *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (1954) oder von William Makepeace Thackerays *The Luck of Barry Lyndon* (1844) zum Paradigma der Gattung, dann wäre *Bel-Ami* (1885),

---

<sup>3</sup> Zu dieser Lesart siehe ausführlicher Donaldson-Evans 1987: 623f.

gemessen an einer derartigen Folie, einerseits ein typischer und andererseits dennoch ein eher untypischer Hochstaplerroman. Dafür, ihn in der gleichen motivischen Genealogie wie die genannten Beispiele zu verorten, sprechen seine Themen und die satirische Perspektive auf die Fragilität sozialer Code-Abfragen in einer hierarchisch organisierten Gesellschaft. Wie weiland Thomas Manns Felix Krull gibt auch der eher simpel gestrickte, trotz überschaubarem Schreibtalent als Journalist reüssierende Duroy stets mehr, als er hat,<sup>4</sup> lebt über seine Verhältnisse und scheut sich nicht, fremdes geistiges Eigentum für seines auszugeben. Er beherzigt den Rat seines Freundes Forestier, mit etwas Wissen aus dem Konversationslexikon für gebildet zu erscheinen:

Ça n'est pas difficile de passer pour fort, va; le tout est de ne pas se faire pincer en flagrant délit d'ignorance. On manœuvre, on esquive la difficulté, on tourne l'obstacle, et on colle les autres au moyen d'un dictionnaire. Tous les hommes sont bêtes comme des oies et ignorant comme des carpes. (BA 21)

Schließlich ändert er auch seinen Namen, vom profanen Duroy zum elaborierten, nach Adel schmeckenden Du Roy, denn "[m]aintenant qu'il avait des rentes il lui fallait un titre, c'était juste." (BA 293) Wie die meisten Kollegen seiner Zunft fungiert auch dieser Hochstapler als ein Zerrspiegel seiner korrupten Umgebung. Der Text teilt weitere zentrale Momente mit dem *Krull*, der in seiner letzten Version zwar erst 1954 erschien, jedoch bereits in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts von Thomas Mann konzipiert wurde und ebenso wie Maupassants Roman von der Faszination für die Potentiale und das Tempo des urbanen Raums durchwirkt ist. Beide Texte scheinen zudem bei Nietzsche in die Lehre gegangen zu sein und sind intertextuell in einem Punkt verbunden, der bei Thomas Mann deutlich als *Zarathustra*-Zitat ausgewiesen ist und im Fall des etwa zeitgleich zu Nietzsches Text entstandenen *Bel-Ami* zumindest als kuriose Parallele die Omnipräsenz des Motivs im ausgehenden 19. Jahrhundert belegt.<sup>5</sup> An den Anfang von *Zarathustra* (1883–85) stellt Nietzsche das Gleichnis vom Seiltänzer, der, "geknüpft zwischen Thier und Übermensch [...] über einem Abgrunde" schwebt (Nietzsche 2009: 16). Inmitten seines Kunststücks wird der Seiltänzer vor den Augen Zarathustras und

---

<sup>4</sup> "Ein Schelm gibt mehr, als er hat." (Mann 1957: 322)

<sup>5</sup> Ob Maupassant zum Zeitpunkt der Niederschrift von *Bel-Ami* mit *Zarathustra* vertraut war, ist im Gegensatz zu Nietzsches in *Ecce Homo* (posth. 1908) dokumentierter Bewunderung für die psychologische Qualität des Schriftstellers Maupassant nicht überliefert.

der gefesselten Menge von einem Possenreißer irritiert, stürzt nach unten und stirbt, getröstet von der Einsicht in seine Nichtigkeit: "Ich bin nicht viel mehr als ein Thier, das man tanzen gelehrt hat, durch Schläge und schmale Bissen." (Ebd.: 22) Der bewundernde Blick nach oben, auf den über den Köpfen eines gebannten Publikums schwebenden, philobatischen Artisten<sup>6</sup> steht am Anfang einer Fülle zeitgenössischer Texte und bildet ein Moment der Epiphanie bei Mann wie auch bei Maupassant, der seinen Duroy gleich zu Beginn des Romans gemeinsam mit Forestier die Trapezkünstler in den Folies-Bergère bewundern lässt.

Trotz dieser intertextuellen Parallelen muss auf einen wichtigen Unterschied zwischen *Bel-Ami* und den pikaresken Gattungsvertretern insistiert werden, denn der tradierten These von Thomas Manns bekanntem Roman als Prototypen der Gattung liegt möglicherweise ein fundamentales Missverständnis über den Hochstapler selbst zugrunde. Tatsächlich wird die verbreitete Ansicht, Mann habe mit den Schelmenerinnerungen des Schaumweinfabrikantensohnes, Liftboys und Grafendoubles Krull den Prototypen der Gattung des Hochstaplerromans geschaffen, dem Sujet des Hochstaplers ganz und gar nicht gerecht. Der Einsatz von Thomas Manns Erzählironie lässt sich zwar vor dem Hintergrund des ambigen Hochstaplernaturells begründen – einerseits will dieser seine Tarnung nicht auffliegen lassen, andererseits diktiert ihm sein Narzissmus, dem Leser zumindest indirekt das Ausmaß seiner Gaunereien in kunstvoller Manier mitteilen zu müssen –, doch er konstruiert damit unweigerlich einen autodiegetischen Erzähler, dessen unzuverlässige Erzählstimme nicht mit dem Vorsatz der Täuschung operiert, sondern vielmehr im Dialog mit einem mündigen Leser dechiffriert werden will: Nur wer die Doppelbödigkeit durchschaut, wird auch die elaborierten Pointen begreifen können. Tatsächliche Hochstapler dagegen, die inkognito bleiben wollen, unterscheiden sich von den eher tiefstapelnden, in der Froschperspektive zu verortenden und ihre Naivität nur vorschützenden pikaresken Antihelden – eine Schlüsseldifferenz, die in den verbreiteten Darstellungen des Hochstaplermotivs in der Literaturgeschichte zumeist nivelliert bzw. allenfalls in der Psychologie geltend gemacht wird. So kritisiert Phyllis Greenacre bereits 1958, dass der von Felix Krull

---

<sup>6</sup> Zu Balints Konzept des Philobatentums und seiner Verknüpfung mit dem Hochstaplermotiv vgl. Schwanebeck 2014b: 132f.

favorisierte Erzählmodus durchaus nicht repräsentativ für den Hochstapler ist: "The fact that the story is told in the first person vitiates its effectiveness and, for me at least, interferes with its ring of genuineness", weshalb Greenacre den Roman von Thomas Mann auch lediglich als "impure account of an impostoring swindler" gelten lässt (1958: 534).

Im Gegensatz zum *Krull* verzichtet *Bel-Ami* nicht nur auf die homodiegetische, ironisch gebrochene Erzählperspektive, sondern auch auf die in der Gattung normalerweise konstitutive Bußperiode im Gefängnis, die der Niederschrift der Hochstaplermemoiren vorausgeht. Diese dient – sowohl in den rein fiktiven Beispielen wie auch in den zahlreichen Memoiren 'authentischer' Hochstapler, die ihre Taten in erzählerischer Form noch einmal einem begeisterten, amüsierten Publikum zur Aufführung darbieten – in der Regel als zwingende Voraussetzung einerseits dafür, dass dem Erzähler Wohlwollen ob seiner (zumindest vorgebliehen) Reue entgegenschlägt, andererseits für seine geglückte Reintegration in die Gesellschaft, die er mit seinen Lügen und Betrugereien zuvor noch vorgeführt hat. Im Gegensatz zu dem aus der Gefängniszelle schreibenden *Krull* existiert dagegen in Maupassants Roman nur eine heterodiegetische Perspektive, die zwischen externer und interner Fokalisierung oszilliert, freilich ohne jemals eine einwandfreie Introspektion des Protagonisten zu ermöglichen. Sie zwingt uns in die Perspektive Duroys,<sup>7</sup> ohne dass der Leser eine Chance hätte, sich die (gemäß Seymour Chatmans bekannter Terminologie) *covert* operierende, d.h. ihn nicht explizit adressierende Erzählstimme auf Distanz zu halten.<sup>8</sup>

Als weiteres Unterscheidungsmerkmal vom pikaresken Schelmenhochstapler kennt Maupassants Georges Duroy zudem ausschließlich den Weg nach oben – der vollkommene moralische Bankrott des Finales fällt mit dem Statustriumph Duroys zusammen, der sich glänzend zunutze zu machen versteht, dass sich die im Roman geschilderte Gesellschaft gerade im Umbruch befindet: "Les épaves de la noblesse", erklärt ihm seine Geliebte, Clothilde de Marelle, "sont toujours recueillies par les bourgeois parvenus." (BA 133) Die Erwähnung der "bourgeois

---

<sup>7</sup> "[T]he rascal's illusion of ascent and superiority becomes a reality as difficult to resist as his charm." (Lethbridge 1988: 133)

<sup>8</sup> Zur Unterscheidung zwischen *covert* und *overt narrators* vgl. Chatman 1978: 196. Zur unzuverlässigen Fokalisierung als dominantem Erzählmodus im Hochstaplerroman, der "zwischen Distanz und Empathie" oszilliert, vgl. das entsprechende Kapitel in Schwanebeck 2014b: 135–159.

parvenus" ist wichtig, denn *Bel-Ami* liefert bereits den Abgesang auf den Parvenü-Roman, der v.a. im 19. Jahrhundert gleich mehrere europäische Nationalliteraturen in seinen Bann schlägt (vgl. Möhrmann 1976: 141–145) – von der Parvenü-Romantik des frühen 19. Jahrhunderts (die vom größten Aufsteiger überhaupt, Napoleon Bonaparte, inspiriert worden war) ist bei Maupassant kaum noch etwas übrig. Da Duroys Karriere ferner nicht als didaktische Mär vom Scheitern zum Zwecke der Abschreckung, sondern als nahezu lückenlose Erfolgsgeschichte erzählt wird, stellt auch der pikareske Weg an den Rand der Gesellschaft hier keine wesentliche Grundbewegung dar; vielmehr führt der beschrittene Pfad unweigerlich hinein ins gesellschaftliche Zentrum. Der Hochstapler taugt deshalb so gut als Motor eines Gesellschaftsromans im buchstäblichen Sinn, weil er von der Sehnsucht, dazuzugehören, beseelt ist, und die zum Zwecke seiner Statusaufwertung nötigen Anpassungsleistungen vorführt – Anpassung u.a. in Bezug auf seinen monetären Rang, sein (symbolisches) Kapital nach Bourdieu, sein Wertesystem und seine Männlichkeit.

Nicht dass der Weg zum gesellschaftlichen Prestige gänzlich ohne Hürden wäre: Am Anfang des Aufstiegs des mittellosen Grobians Georges Duroy steht die Perspektivlosigkeit des aus dem Militärdienst entlassenen Soldaten. Durch seine Freundschaft mit dem Redakteur Forestier erhält Duroy, der eine gewisse Wirkung auf Frauen hat und anregende Geschichten vom Krieg zu erzählen weiß, eine Anstellung bei einer wichtigen Tageszeitung und arbeitet sich dort nach oben. Dies gelingt ihm allerdings nicht durch seine eigene Fabuliergabe, sondern durch geschicktes Taktieren und seine Fähigkeit, Frauen schamlos auszunutzen. Den singulären Effekt seines Freundes aufs andere Geschlecht erahnt auch Forestier: "Dis donc, mon vieux, sais-tu que tu as vraiment du succès auprès des femmes ? Il faut soigner ça. Ça peut te mener loin. [...] C'est encore par elles qu'on arrive le plus vite." (BA 29) Duroy nimmt sich diese Empfehlung zu Herzen und macht eine Reihe von Eroberungen, sich seiner Beute eher mit grobem Griff bedienend als sie mit Charme verführend. Madame de Marelle, eine Hausfreundin der Forestiers, wird seine treu ergebene Geliebte und verhilft ihm zu Schlift auf dem gesellschaftlichen Parkett; Forestiers intellektuelle Frau Madeleine heiratet Duroy nach dem Tod ihres Mannes, arbeitet ihm als Ghostwriterin zu und versorgt ihn

mit Meinungen und politischem Tratsch; Madame Walter, die Gattin des Zeitungsherausgebers, sichert seine Position; und schließlich zementiert Duroy seine Position mit einer geschickt eingefädelten Intrige, durch die er sich aus der Ehe mit Madeleine befreit und – im letzten Kapitel des Romans – Walters Tochter Suzanne als sprichwörtliches *trophy wife* ehelicht: hübsch, dekorativ, ungefährlich. Auf dem Höhepunkt von Duroys Triumphs blendet Maupassant ab: "Et il sentait, derrière son dos, une foule, une foule illustre venue pour lui. Il lui semblait qu'une force le poussait, le soulevait. Il devenait un des maîtres de la terre, lui, lui, le fils des deux pauvres paysans de Canteleu." (BA 350)

Mit diesem Triumph ist das Narrativ von der Verlogenheit der Welt (vgl. Lethbridge 1988: 126) konsequent zu Ende erzählt, nicht mit dem Scheitern und der vorgeschützten Reue, wie uns die bußfertigen Ex-Hochstapler beim Abfassen ihrer Memoiren in der Gefängniszelle suggerieren wollen. Deshalb dürfen wir uns auch bei der Beurteilung der aufsehenerregenden, medial aufgebauchten Hochstaplerfälle nicht täuschen lassen: Der Hochstapler im Rampenlicht ist immer ein *gescheiterter* Hochstapler, weil er aufgefliegen ist. Der Hochstapler in Vollendung dagegen ist einer, von dem wir gar nicht wissen, dass er ein Hochstapler ist, weil er sich den Spielregeln anzupassen weiß und weil er die unausgesprochenen Übereinkünfte im sozialen Miteinander beherrscht. Hochstaplerromane bilden daher ein Genre, "in dem das Problem des *passing* vor unausgesprochenen Erwartungen und Codes direkt thematisiert wird und somit zugleich Normalitätsvorstellungen (über Geschlecht) problematisiert werden." (Schwanebeck 2014b: 344) Dass das Camouflieren der eigenen Herkunft, die permanente Anpassung an wandelnde mediale und soziohistorische (Gender-)Kontexte eine unbedingte Voraussetzung für die Überlebensfähigkeit des Hochstaplers ist, zeigt sich auch und umso mehr in den Filmauftritten von Georges Duroy, die belegen, wie sich Hochstapler für den Zeitgeist stets neu erfinden und ihn spiegeln.



### **3 Georges Duroy im Spiegel des Kinos**

Die größte im Netz verfügbare Filmdatenbank, die *Internet Movie Database*, zählt bis zum Jahr 2014 16 nominelle Adaptionen von Maupassants Roman in knapp 100 Jahren – die älteste datiert auf 1919. Selbstverständlich geht der Einfluss dieser Parvenü-Fabel weit über diese direkten Verfilmungen des Stoffs hinaus. Schließlich wurde die Geschichte vom Aufsteigerjournalisten, durch dessen Perspektive die Elite satirisch aufs Korn genommen wird und der ihr in einer wechselseitig durch Verachtung sowie den Wunsch dazuzugehören gekennzeichneten Beziehung verbunden ist, Maupassant etliche Male nachempfunden. Sie liegt bspw. nicht nur Tom Wolfes Bestsellerroman *The Bonfire of the Vanities* (1987) zugrunde, sondern auch den bekannten Satiren von Helmut Dietl, u.a. *Kir Royal* (1986) und dem noch stärker auf Maupassant anspielenden, mit Michael Herbig in der Titelrolle besetzten und inmitten der Dekadenzgesellschaft der Berliner Republik angesiedelten *Zettl* (2012).

Im Folgenden stehen drei *Bel-Ami*-Adaptionen im Vordergrund, die allerdings nicht auf das innerhalb der *Adaptation Studies* unvermeidliche Werktreueparadigma befragt, sondern im Hinblick auf die bemerkenswerte Flexibilität der Hauptfigur erörtert werden sollen. Im Kontext der Adaptionforschung sei diese erstaunliche Überlebensfähigkeit der Figur, die sich weit stärker von rigiden Erwartungshaltungen zu lösen vermag als vergleichbare, aus der Literatur stammende Serienhelden, hier unter Rekurs auf Darwins Theorie von der Überlebensfähigkeit der Organismen durch Anpassung an ihre Umwelt als *Adaptabilität* charakterisiert (vgl. Schwanebeck 2013).

Im Vordergrund steht die Frage, wie der Hochstapler Georges Duroy in verschiedenen (z.B. generischen oder historischen) Kontexten jeweils neu geschaffen wird, um seine Adaptabilität unter Beweis zu stellen. Die vorliegende Auswahl erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit; sie verspricht jedoch eine repräsentative Selektion dreier Produktions-, Genre- und Kulturkontexte, die ihre bemerkenswerte Gegensätzlichkeit im Hinblick auf die Inszenierung der Männlichkeit des Protagonisten für die eingehendere Diskussion im vorliegenden Kontext qualifiziert.

### 3.1 *Bel Ami* (Willi Forst, 1939)

Wie jeder im Studiokontext des Dritten Reichs entstandene Unterhaltungsfilm kommt die von Willi Forst geschriebene, inszenierte und mit ihm selbst in der Hauptrolle besetzte Adaption von *Bel-Ami* mit einem gewissen *baggage*, also mit Vorbelastung. Weiterhin vertriebene und rezipierte Spielfilme aus dieser Zeit werden für gewöhnlich unter Verweis auf ihren 'reinen' Unterhaltungswert Rehabilitierungsversuchen unterworfen, ohne dass damit der problematische Produktionskontext aus der Welt wäre, zumal wenn die Aussparung des Politischen in der Filmhandlung eine (paradox formuliert) geradezu unüberschaubare Leerstelle bildet. Dies gilt speziell im Fall der heute noch beliebten, seinerzeit als zerstreuende Durchhaltefilme produzierten Komödien wie *Die Feuerzangenbowle* (1944), aber auch im potentiell transnational gefärbten Ufa-Musical, das sich vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs mit seinem zumindest vorgeschützten Paneuropäismus einigermaßen im Ausland vermarkten ließ. Dieser Problematik zum Trotz verdient Forsts Musikkomödie, die sein Leinwand-Image zementieren sollte,<sup>9</sup> eine eingehende Betrachtung, nicht nur weil ihre Realisierung ein lang gehegter Wunsch des Regisseurs war, der im europäischen Kino nicht ohne Verdienste ist. Forsts Maupassant-Adaption als bloße Ufa-Wundertüte aus Musik, Tanz und Frivolität abzutun, hieße, dem von den Nazis mit Argwohn betrachteten Regisseur und Idol nicht gerecht zu werden,<sup>10</sup> und zudem, das durchaus komplizierte Verhältnis des ideologischen NS-Apparates zur Figur des Hochstaplers über Gebühr zu vereinfachen. In *Bel Ami*,<sup>11</sup> seiner in die Gattung des Operettenfilms eingepassten freien Adaption des Maupassant-Stoffs, ist es nämlich nicht nur Forst selbst, der sich als Antithese zum hegemonialen NS-Typus des stahlharten Mannsbildes vom Schlage Hans Albers' positioniert (vgl. Steiner Daviau 1999: 146), sondern wird auch dem flamboyanten Hochstapler selbst ein Denkmal errichtet, in dem das Dritte Reich seine ganz eigene Neurose auf die Leinwand gebracht fand. Im zweiten Band sei-

---

<sup>9</sup> "Bel ami ist nicht eine unter vielen Figuren gewesen, die Forst in seiner Schauspieler-Karriere verkörperte. Letztlich werden der Darsteller und die Rolle koinzidieren; es gleicht einer Überblendung, der Star und die Figuren, die er darstellt, verschmelzen miteinander. Bel ami wird zu seinem Emblem, Forst und die Rolle werden untrennbar." (Bono 2010: 98f.)

<sup>10</sup> Goebbels' Abneigung gegen den Schauspieler ist gut dokumentiert und findet sich – ebenso wie die subversiven Anflüge Forsts bekanntester, ins Gewand der Verklärung und nostalgischen Sehnsucht nach einem Österreich der Vergangenheit gekleideter Filme – eingehender untersucht in Steiner Daviau 1999.

<sup>11</sup> Im Gegensatz zum Romantitel entfällt in den meisten Filmadaptionen der Bindestrich.

ner *Kritik der zynischen Vernunft* hat Peter Sloterdijk den Hochstapler als "Zeitypus par excellence" der Weimarer Republik in Stellung gebracht; als den einzigen Mann mit adäquaten Antworten auf die von einer verunsicherten Welt gestellten Fragen; als einen "im Sinne der kollektiven Selbstvergewisserung" fungierenden Typus, "Zeitmodell" und "mythisch[e] Schablone." (Sloterdijk 1983: 850) Den kurzlebigen politischen Konstellationen und den brüchig werdenden Sicherheiten begegnet dieser Mann der Stunde mit Maskerade und Täuschung – den Nazis, diesem Regime aus Schmierenskomödianten, die sich gleichfalls neue, dem Zeitgeist und der eigenen Doktrin angepasste Biographien geschmiedet hatten und die nicht minder Wert auf Kostümierung, theatralischen Gestus und Virtuosität in der Selbstinszenierung legten, musste dieses Zerrbild ihrer eigenen Praxis ein Dorn im Auge sein, was denn auch zur Einstufung der Hochstaplerkriminellen als eugenisch gefährlich führen sollte. In einer 1936 im *Archiv für Kriminologie* erschienenen Studie werden dem falschen Arzt Sch. eine degenerierte Persönlichkeit, Hysterie und psychopathische Züge bescheinigt (vgl. Finke 1936: 107); die These von der Vererbbarkeit dieser 'Krankheit' und ihre Negierung in den offiziellen Polizeistatistiken konnten indes weder verhindern, dass Hochstapler fest zum populärkulturellen Inventar der 1930er gehörten (vgl. Porombka 2001: 85–87), noch dass die Sicht auf die NS-Führungsriege als Panoptikum schlechter Schauspieler im Ausland schnell durchschaut und u.a. in Lion Feuchtwangers *Der falsche Nero* (1936), Charlie Chaplins *The Great Dictator* (1940) oder Ernst Lubitschs *To Be Or Not to Be* (1942) aufgegriffen wurde.<sup>12</sup>

Vor diesem Hintergrund ist auch Forsts *Bel Ami* nicht ohne Reiz, sowohl hinsichtlich der Gestaltung des Sujets wie auch der Inszenierung. Bereits die erste Einstellung des Films ist doppelbödig und warnt den Betrachter vor allzu leichtfertiger Bildergläubigkeit (Abb. 1).

---

<sup>12</sup> Zur Lesart von Hitler als "Theaterexistenz" nach Joachim Fest und zur Verschränkung des Hochstaplertopos mit dem NS-Apparat vgl. Porombka 2001: 88–92. Siehe auch Kets de Vries' psychologische Anmerkungen zu Hitler als Scharlatan mit Neigung zur *megalomania* (2009: 86–89)



Abb. 1: Exotismus als Jahrmarktsattraktion (*Bel Ami*, 1939, 0:01:54)

Dem Zuschauer enthüllt sich der Blick auf eine stereotype Wüstenoase, zu hören ist nicht minder stereotype orientalische Musik (0:01:34–0:01:48). Kenner des Romans dürften einen bei Maupassant nicht vorkommenden, in furchtbarste Kolonialklischees getränkten Afrika-Prolog befürchten, so als habe sich der fantasiebeflissene Hochstapler Karl May der dramaturgischen Ausschmückung von Duroys Vorgeschichte angenommen. Doch die Kamera fährt zurück, und die Szenerie wird als Jahrmarktableau enthüllt, als satirische Spitze gegen einen ans zahlungswillige Publikum verschleuderten Exotismus. Dies geschieht völlig im Einklang mit Maupassants Roman, in dem ja das Umdichten von Duroys Afrikavergangenheit in klischeetriefende Kolonialherren-Fantasien eine immense Rolle spielt. So wie Duroy seine Armeevergangenheit unter Anleitung von Madame Forestier zu den schwülstigen "Souvenirs d'un chasseur d'Afrique" (BA 45) umdichtet, in denen es von heulenden Schakalen und Stelldicheins in kargen Felswüsten nur so wimmelt,<sup>13</sup> so gerät auch Forsts Duroy ins zügellose Schwadronieren über die "Gärten wie aus 1001 Nacht", über den "Duft, der sich mit dem Gluthauch der Wüste mengt, und den man riecht von Marrakesch bis Casablanca"

---

<sup>13</sup> So heißt es in Duroys intradiegetischer Erzählung: "Elle termina par un séjour à Saïda, au pied des hauts plateaux, et par une jolie petite intrigue entre le sous-officier Georges Duroy et une ouvrière espagnole employée à la manufacture d'alfa de Aïn-el-Hadjar. Elle racontait les rendez-vous, la nuit, dans la montagne pierreuse et nue, alors que les chacals, les hyènes et les chiens arabes crient, aboient et hurlent au milieu des rocs." (BA 55)

(0:19:42–0:19:54). Ihn zu korrigieren, traut sich keiner der Anwesenden: "Wer von uns weiß über das verdammte Land wirklich Bescheid?" (0:18:20–0:18:23) Am Vorabend des Zweiten Weltkriegs – *Bel Ami* kam 1939 ins Kino – gewinnt dieser Subtext nun freilich eine sehr tagesaktuelle Bedeutung, denn der Film zeigt auf regelrecht unverblünte Art, wie die Propagandamaschinerie funktioniert und welche Rolle die Medien in der verzerrenden Darstellung anderer Länder und Völker spielen. Die Satire, die Forst in der Rückschau als expliziten Angriff auf die Kolonialpolitik der Nazis verstanden wissen wollte (vgl. Bono 2010: 83f.), entzündet sich an der politischen Debatte, die schon im Roman Duroys Aufstieg begünstigt, nämlich der Positionierung Frankreichs in der Marokko-Frage. Im Film dichtet Madame Forestier nicht nur die Wirtschaftsinteressen der französischen Regierung zu zivilisatorischen Ammenmärchen um ("[Marokko] braucht nur die brüderliche Hilfe zivilisierter Staaten. Dann wird es ein Paradies sein – ein wahres Schlaraffenland!" 0:23:13–0:23:22), sondern belehrt Forsts blauäugigen Duroy obendrein: "Journalismus ist, was das Publikum will." (0:45:43–0:45:45) Vor der Zensur dürfte den Film gerettet haben, dass er mit Duroys Rückzug ins Private endet und sich über die entgangene politische Karriere mit einem Kuss von Susanne hinwegtrösten lässt ("Ich werde in die Geschichte eingehen als der kürzeste Minister, den Frankreich je gehabt hat." – "Aber du bist kein Minister. Du bist ein Bel Ami. Mein Bel Ami." 1:33:54–1:34:05, Abb. 2), und dass er augenscheinlich nur die Hegemonialpolitik der französischen Nachbarn durch den Kakao zieht, nicht aber die deutsche.



Abb. 2: Romantisches Happy End und Rückzug ins Privatleben (*Bel Ami*, 1939, 1:33:56)

Noch mehr Zeitgeist als in seinen Anspielungen auf die politische Situation atmet dieser *Bel Ami* hinsichtlich seiner Präsentation der männlichen Hauptfigur. Hier nimmt sich Forst die größten Freiheiten im Umgang mit der Vorlage, indem er sie ganz auf seine Star-Persona als Charmeur zuschneidet und in einen Genrerahmen einpasst. Die schärfsten Affronts aus Maupassants Roman, die Beziehungen aus Kalkül und das Politische werden im Wohlgefallen der romantischen Komödie aufgelöst, die zugleich vom unverhohlenen Zynismus gehörig unterwandert wird – vom finalen Kuss Duroys mit Marianne wendet sich eine Mariannenstatue in der letzten Einstellung des Films beschämt ab (1:34:06–1:34:13), was sich als surrealer Gestus übertriebener Diskretion ebenso lesen lässt wie als ohnmächtige Protestgeste dieser Ikone der Freiheit vor den im Film abgebildeten politischen Zuständen. Forsts Star-Persona ist es, die als Weichzeichner die Ecken und Kanten des tendenziell regimekritischen Spielfilms zu glätten versteht – die Flexibilität des Hochstaplers, sein Charme und Witz werden zur Süße, die den bitteren Geschmack der verabreichten Medizin übertüncht. Daher besitzt der von Forst gespielte Lebemann Georges Duroy auch weder die kühle Arroganz des aalglatten Verführers noch die äußeren Merkmale eines *matinee idols*, sondern v.a. den k.u.k.-Charme der zeitgenössischen Operettenfilme: "ein Charmeur, der gleich das Publikum erobert." (Bono 2010: 88) Zudem hält der Star auch als strukturelles Moment den Revuefilm zusammen, dessen Episodencharakter hier – wie fast immer im Musical – sehr stark in den Vordergrund tritt. Das liegt einerseits an der durch die *showstopper* (Lieder und Ballettsequenzen) vorgezeichneten Struktur, so etwa in der Szene, in der sich mehrere Frauen in einem Revuetheater um Duroy streiten und in der Loge eine Schlägerei ausbricht, während unten auf der Bühne weiter der Can-Can getanzt wird (0:51:08–0:56:25, Abb. 3). Andererseits ist der episodische Charakter schon in der Vorlage angelegt, die Duroys Aufstieg bekanntlich entlang seiner Liebschaften erzählt und Maupassants Roman in der Folge auch für fruchtbare Allianzen mit anderen Filmgenres empfehlen sollte.



Abb. 3: Die Aura des Stars als strukturbildendes Moment (*Bel Ami*, 1939, 0:56:19)

### **3.2 *Bel-Ami: L'Emprise des Caresses* (Mac Ahlberg, 1976)**

Der episodenhafte Charakter des Romans, der im Zuge der Adaption eigentlich den Kausalitäts- und Stringenzgeboten des klassischen Hollywood-Filmplots unterworfen werden müsste, kommt auch in einer Verfilmung aus den 1970er-Jahren zum Tragen, die hier zumindest kurz andiskutiert werden soll, weil sie einerseits ebendiese episodische Verfasstheit der Vorlage noch potenziert und andererseits dem wohl transnationalsten aller Filmgenres zuzurechnen ist – dem Porno. Der 1976 als europäische Co-Produktion vom schwedischen Regisseur Mac Ahlberg realisierte Film *Bel-Ami: L'Emprise des Caresses* versetzt Maupassants Stoff in die Gegenwart bzw. in die pornographische Gegenwartsfantasie eines promiskuen Europas ganz im Zeichen der sogenannten Sexuellen Revolution, die auch Hardcore-Streifen kurzfristig in den kulturellen Mainstream hievte. Duroy, gespielt von dem durch *Deep Throat* (1972) zu Weltruhm gekommenen Harry Reems, ist hier immer noch Journalist, allerdings in anderer Mission unterwegs. Er schreibt nicht für ein politisches Tageblatt, sondern – in einer Zeit, da das Private politisch und der Sex zum Politikum avanciert ist – für ein Erotikmagazin und landet nacheinander mit all seinen Interviewpartnerinnen im Bett.

Duroys Männlichkeit wird dabei nicht weniger vom Genre determiniert als im vorhergehenden Fall: allzeit potent, fehlenden Charme durch Virilität kompensie-

rend. Diese Virilität ist im Porno die Bedingung für die Szenenfolge, denn die einzelnen Erzählepisoden – auch in *L'Emprise des Caresses* lernt Duroy Frauen kennen und erarbeitet sich mit immer neuen Eroberungen einen höheren Status als Reporter – steuern ja einzig und allein auf den sexuellen Höhepunkt zu. Im Grunde entspricht dies der Struktur von Maupassants Roman; auch hier ist es "die Wirkung erotischer Attraktivität de[s] Protagonisten, welche die [...] Handlung vorantreibt." (Martin 2011: 70) Dass *L'Emprise des Caresses* einem als anrühlich geltenden Genre zuzurechnen ist, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich der Hochstapler auch hier treu bleibt: Er taucht unter, indem er sein Erscheinungsbild dem generischen Mainstream anpasst, denn diesem ist der Porno in den 1970ern, als sich in den USA die *adult*-Filmszene etabliert und die Einspielergebnisse der Pornokinos mit denen der Familienkinos durchaus Schritt halten können, unbedingt zuzurechnen. Nur so konnte sich auch das Subgenre entwickeln, für das diese Maupassant-Verfilmung steht und das auch heute noch reißenden Absatz findet: der parasitäre Porno, der sich aus anderen Genres nährt bzw. als *porn parody* bekannte Blockbusterfilme oder Klassiker umschreibt. Thomas Leitch spricht hier von der Kolonialisierung einer literarischen Vorlage, die durch den Adaptionprozess ausgehöhlt wird und nur noch ein Erzählgerüst stehen lässt, das den Sexszenen eine *raison d'être* verleiht (Leitch 2007: 110). Die Filme heißen dann u.a. *Playmate of the Apes*, *From Lust Till Dawn* oder *Field of Wet Dreams* (vgl. Buscombe 2004: 27). In diesem Pornosegment kommt den Plots aufgrund des kulturellen Kapitals, das sie in den Film injizieren – die Kenntnis der Intertexte steigert den Lustgewinn bzw. schmeichelt dem Intellekt wie bei jeder Form der Parodie – weit größere Bedeutung zu als für gewöhnlich.

Als Maupassant-Adaption ist *L'Emprise* nicht weniger legitim als die aus anderen Dekaden stammenden Filme, die dem Stoff ebenfalls die Signatur ihrer Zeit aufzwingen. Der Hochstapler ist in jeder seiner Maskeraden Reflexion des gegenwärtigen Konsenses, was – als Treppenwitz der Geschichte wandelnder Schönheitsideale – übrigens dazu führt, dass das Erscheinungsbild des Porno-Darstellers Reems weit mehr Ähnlichkeit mit Maupassants Helden aufweist als das von anderen Schauspielern in der Rolle. Es war nämlich der Porno der 1970er-Jahre, der den Schnurrbart wieder in Mode brachte, der im Roman als Duroys unwidersteh-



lichstes Erscheinungsmerkmal gilt und z.B. Madame Walter in Maupassants Roman ins Schwärmen geraten lässt: "Elle le chassait de sa pensée, elle se débattait contre lui, mais au lieu de l'apparition céleste attendue dans la détresse de son cœur, elle apercevait toujours la moustache frisée du jeune homme." (BA 253)

### **3.3 *Bel Ami* (Declan Donnellan und Nick Ormerod, 2012)**

Dies führt uns zum gänzlich Schnurrbart-freien Gesicht, um nicht zu sagen 'Milchgesicht' von Robert Pattinson, dem bislang jüngsten filmischen *Bel Ami*. Dieser fügt der Frage nach dem Mainstream und dem hochstaplerischen Prinzip, sich in immer neuer Gestalt am aktuellen Geschmack zu orientieren, noch eine weitere Facette hinzu. Dass das Teenie-Idol Pattinson, bekannt aus *Harry Potter* und v.a. den *Twilight*-Filmen, sich in der Duroy-Rolle ausprobierte, war für die Feuilletons anlässlich der Premiere des Films auf der Berlinale 2012 ein gefundenes Fressen. So höhnte z.B. die *Welt*, Pattinson mache jetzt "auf Anspruch" und liefere "[h]öchstens ein Bel Amichen" ab, ein richtiger Mann sei der ewig blasse Vampir dagegen nicht (Zander 2012). Auch die Rezensenten anderer großer Tageszeitungen ließen sich die Gelegenheit, den als vermeintlichen Backfischlieb-ling und um Akzeptanz im seriösen Rollenfach ringenden Mimen der Lächerlichkeit preiszugeben, nicht entgehen<sup>14</sup> und scheuten dabei die genaue Ausein-ander-setzung mit den intertextuellen Effekten, die Pattinson in die Rolle brachte.

Die Kritik am vermeintlich unmännlichen (weil aus dem Teenager-Hit bekannten) Hauptdarsteller deutet nicht nur ein symptomatisches Unbehagen, sondern auch eine Fehllektüre von Maupassant an. Auf der Textoberfläche wird Duroy zwar ständig als vollkommenes Mannsbild konstruiert ("il portait beau", "par pose d'an-cien sous-officier", "un de ces regards de joli garçon, qui s'étendent comme des coups d'épervier", BA 15), und seine Wirkung auf Frauen ist von derart phäno-menaler, gar transzendentaler Wirkung, dass er im Text gelegentlich mit Jesus überblendet und vergöttlicht wird (vgl. BA 314). Dennoch blieb schon den zeitge-nössischen Lesern nicht verborgen, dass die hier vorgeführte, zügellose Männ-

---

<sup>14</sup> *Die Zeit* monierte Pattinsons unmotiviertes, ironiefreies Spiel (Husmann 2012), der *Süddeut-schen* schien der Darsteller schlicht überfordert mit der Rolle (Vahabzadeh 2012). Die internatio-nale Presse reagierte insgesamt freundlicher, ließ sich aber auch zu Seitenhieben gegen das ange-blich vampirische Grimassieren Pattinsons hinreißen (Holden 2012).

lichkeit, die wiederum einen ganzen Harem um sich zu versammeln weiß (Abb. 4), Verwerfungen aufweist.



Abb. 4: Hahn im Korb (*Bel Ami*, 2012)<sup>15</sup>

Berühmt ist etwa Henry James' 1894 erschienener Essay, in dem der Autor sich Gedanken über den bemerkenswerten Mangel an vorbildlichen Männlichkeiten im Werk Maupassants macht.<sup>16</sup> Dies trifft natürlich auch auf den *Bel-Ami* zu, denn was genau besagt es eigentlich, dass der 'ganze Kerl' Georges Duroy, der am Schluss auf dem Höhepunkt seiner Macht und auf seinem sexuellen Zenit gezeigt wird, von vorn bis hinten eine Fälschung ist – ein Plagiator und Erpresser mit falschem Namen und gestohlenem Habitus? Der Film der beiden Theaterregisseure Donnellan und Ormerod spricht dies sogar in einer Szene aus, in der Madeleine de Forestier (die eigentlich maskulinste Gestalt im Film und zugleich sein moralisches Zentrum, Abb. 5) Duroy beschimpft: "You stupid, stupid man! You complete and perfect man! [...] I had no conception of the depths of your emptiness." (1:17:20–1:17:41) In Madeleines Tirade bleibt offen, ob Duroy *trotz* oder *aufgrund* seiner inneren Leere ein "complete and perfect man" ist; gerade der schlei-

<sup>15</sup> Die hier verwendeten drei *production stills* aus *Bel Ami* wurden freundlicherweise durch die Produktionsfirma des Films, Protagonist Pictures, zur Verfügung gestellt.

<sup>16</sup> "[D]isciplined manhood M. de Maupassant has simply not attempted to represent. I can remember no instance in which he sketches any considerable capacity for conduct, and his women betray that capacity as little as his men. I am much mistaken if he has once painted a gentleman, in the English sense of the term." (James 1894: 285) Vgl. zur ambivalenten Geschlechteridentität von Duroy auch die Analyse von Donaldson-Evans 1987: 616–618.

chende Verdacht, hinter dem mechanischen Lächeln des Berufscharmeurs Pattinson lauere rein gar nichts, bestätigt die Regisseure in der Wahl des Hauptdarstellers und bekräftigt traditionelle Lesarten des Romans, die in Duroy eine Allegorie auf die "nothingness of human toil" vermuten (Lethbridge 1988: 131).



Abb. 5: Uma Thurman als Madeleine Forestier (*Bel Ami*, 2012)

Das Unbehagen am Hochstaplermann, bei dem alles nur Fassade ist, steht exemplarisch für Diskussionen innerhalb der *Masculinity Studies*. Gelegentlich wird dort der Verdacht artikuliert, das wahre Alleinstellungsmerkmal des Mannes sei – anders, als der tradierte Anspruch des männlichen Geschlechts auf Originalität und Wahrhaftigkeit vermuten lässt – seine Maskenhaftigkeit, seine Verstellung und seine Angst, als Betrüger überführt zu werden. Michael Kimmel bezieht dies in einem Aufsatz auf den angeblich ständig auf Männern lastenden Druck, sich beständig ihrer Heterosexualität versichern und den Verdacht auf vermeintlich effeminiertes Gebaren im Keim ersticken zu müssen: "What we call masculinity is often a hedge against being revealed as a fraud, an exaggerated set of activities that keep others from seeing through us, and a frenzied effort to keep at bay those fears within ourselves." (1994: 130f.). Diese Lesart liegt auch anderen wichtigen Texten der Männlichkeitsforschung sowie literarischen Auseinandersetzungen mit Männlichkeit zugrunde, so dass sich mit einigem Recht vermuten lässt, dass der

Hochstapler ein durchaus griffiges Sinnbild für Männlichkeit überhaupt ist, und dass Männlichkeit umgekehrt

stets einen Akt der Hochstapelei impliziert, da sie auf unausgesprochenen Übereinkünften darüber gründet, was es heißt, ein Mann zu sein, und zudem in ihrer Orientierung an kulturell verankerten *master narratives* grundsätzlich zitathaften Charakter trägt. (Schwanebeck 2014b: 16)

Der Film von Declan Donnellan und Nick Ormerod macht sich gelegentlich einen Spaß daraus, den gemäß der herrschenden Leitbilder stets zu überspielenden Vorwurf der Unmännlichkeit in den Raum zu stellen und Duroy als Mann im Zentrum ihres Films drastischer zu dekonstruieren, als es die Konventionen der romantischen Komödie (Forst) oder des Pornos (Ahlberg) gestatten: böse, grob, vernarbt (Abb. 6).



Abb. 6: Der Grobian im Hochstaplerkostüm (*Bel Ami*, 2012)

Dabei bündeln sie geschickt alle Aufmerksamkeit – innerhalb der Diegese ebenso wie paratextuell<sup>17</sup> – im Hauptdarsteller und spielen zudem mit den Konnotationen um sein filmisches Vorleben als Vampir, der ja ein ebenso parasitäres Geschöpf ist wie Duroy. Nicht umsonst situiert sich die Handlung dieser Adaption nur wenige Jahre vor Bram Stokers *Dracula*-Roman (1893), und ähneln sich das Beute-

---

<sup>17</sup> Auf der DVD-Hülle wie auf dem Filmposter überragt Pattinson all seine weiblichen, weit etablierteren Co-Stars (Christina Ricci, Uma Thurman und Kristin Scott Thomas); das Making-of besteht v.a. aus Kommentaren zum Hauptdarsteller, und enthalten ist darüber hinaus ein Feature, das Pattinson minutenlang beim Bad in der Menge zur Filmpremiere auf der Berlinale zeigt.

profil von Duroy und Dracula durchaus.<sup>18</sup> Zudem wird Pattinsons Duroy weit öfter als im Roman als unmännlich beschimpft ("a failed soldier, barely literate", 1:16:20–1:16:22) und in einer Szene, die den tradierten Geschlechterdualismus auf den Kopf stellt, als rein passiver Part regelrecht von Madeleine gefickt. Er wird ihr später fassungslos entgegenschreien: "[A]ll the while, it was me! I was the one getting fucked. Me!" (1:15:20–1:15:24)

Dass sich die Besprechungen des Films allesamt über den vermeintlich unmännlichen Mädchenschwarm in der Titelrolle mokierten, verkennt also nicht nur die Agenda dieses Hochstaplerfilms (der sich weit ambiger gegenüber dem geltenden männlichen Habitus positioniert als der seine eigene Virilität zelebrierende Porno oder das Musical mit dem nie wirklich gefährdeten Happy End), sondern darf als geradezu trotzig Verweigerung gelesen werden, die Dynamik von Pattinsons Star-Persona bzw. seine immense Aura anzuerkennen. Ohne Orientierung am Mann der Stunde gibt es keinen Film über Hochstapler – die Namen der Regisseure des Films mögen uns kaum ein Begriff sein, doch am aktuellen Mädchenschwarm kommen wir nicht vorbei, eben weil dieser den augenblicklichen Konsens reflektiert. Wenn geklagt wird, Pattinsons Darstellung verfüge über zu wenig von Duroys Virilität und liefere keinen glaubwürdigen Hochstapler, dann ist dies auch symptomatisch für die reaktionären Debatten, die in den Feuilletons, im populären Sachbuchmarkt und z.T. sogar in der Wissenschaft ablaufen, denn betrauert wird hier in Wahrheit nicht der angeblich auf dem Kinoaltar geopfert literarische Klassiker, sondern der 'ganze Kerl' vom Schlage John Waynes oder Gary Coopers, für den im zeitgenössischen Kino angeblich kein Platz mehr ist. Diese Litanei trifft letztlich nicht nur Pattinson als *Bel Ami*, sondern auch seine Zeitgenossen, die ewigen Knaben wie Matt Damon (bekannt aus Hochstaplerfilmen wie *The Talented Mr. Ripley* und *The Informant!*) oder Leonardo DiCaprio (der seit *Catch Me If You Can* ebenfalls immer wieder Hochstapler und *con men* gespielt hat),<sup>19</sup> deren Rollensignatur nicht mehr im Griff zum Colt und zur Zigarette, sondern in Fragilität und Krisenhaftigkeit besteht – Amnesie, Schizophrenie und Lebenslügen inklusive.

---

<sup>18</sup> Der *Dracula*-Autor Stoker legte selbst eine Sammlung berühmter Hochstaplerlegenden vor (vgl. Stoker 1910).

<sup>19</sup> Zum Revival des Hochstaplerfilms im zeitgenössischen Kino vgl. Schwanebeck 2014a.

#### 4 Der Parasit im Spiegel

Keiner der drei hier vorgestellten filmischen George Duroys kommt – ebenso wie Maupassants Protagonist – ohne den Blick in den Spiegel aus. Dieser Spiegelblick ist durchaus unterschiedlich semantisiert: Der Hallodri (Willi Forst) überprüft darin den Sitz seines Fracks (0:15:52–0:16:07); der Playboy (Harry Reems) nutzt ihn erst voyeuristisch als passiver Beobachter nackter Frauen (0:07:10–0:07:28), später um sich seines Anblicks *mit* wechselnden Partnerinnen beim Akt zu versichern (0:58:40–1:03:30) und schließlich (auf dem Höhepunkt seines Status) zum gänzlich selbstbezogenen Blick *ohne* Partnerin (1:03:40–1:03:57); der Günstling der Stunde (Robert Pattinson) wiederum gestattet sich ein selbstzufriedenes Grinsen und frönt dem unverhohlenen Narzissmus, scheint sich gar diebisch darüber zu freuen, dass ihm – dem Vampir – eine Reflexion im Spiegel beschieden ist, auch wenn diese nur Oberflächenglanz bleiben muss (0:11:03–0:11:16). Letztlich zeigen alle Spiegelbilder jedoch das Gleiche, nämlich den gegenwärtigen Männlichkeitskonsens, die vollkommene Komplizität als dominantes Beziehungsgefüge in Relation zu der von Raewyn Connell postulierten hegemonialen Männlichkeit, die ein nicht realisierbares Fantasieprodukt bleiben muss (vgl. Connell 1996: 76–81).

Durch die unterschiedlichen Genre- und Produktionskontexte der hier kurz angeschnittenen Adaptionen von *Bel-Ami* ist möglicherweise der Eindruck erweckt worden, diese Filme verfügten über keinen gemeinsamen Nenner bzw. überwiegten womöglich die Unterschiede, wo uns der Nachweis von Parallelen über Gattungsgrenzen hinweg mehr über die Adaptabilität des Hochstaplers auf seiner Mission, stets der größte Profiteur der patriarchalen Dividende (nach Connell) zu bleiben, verraten könnte. Gemeinsam, so sei daher abschließend noch einmal betont, ist *allen* Hochstaplern ein zugrundeliegender Gestus, der sich – wie bereits am Beispiel der *porn parody* sowie der vampirischen Konnotationen des Motivs in der Verfilmung von Donnellan und Ormerod anklang – unter Bezug auf die Figur des Parasitären charakterisieren lässt. Michel Serres hat das parasitäre Prinzip in seinem bekannten Werk (*Le parasite*, 1980) als unumkehrbares Verhältnis ohne ein Zurück charakterisiert, als ein "rapport en flèche simple irréversible, sans

retour" (1997: 19). Serres' Darlegung des Parasiten erteilt den tradierten Vorstellungen des Reinen, Unkontaminierten eine Abfuhr, denn der Parasit schleicht sich gerade dort ein, wo wir am verwundbarsten sind und wo unsere Vorstellungen vom Absoluten aufbewahrt sind. Auch der Hochstapler ist eine solche parasitäre Figur, die ins gesellschaftliche Sanktum vordringt, dieses mit ihrer bloßen Präsenz verunreinigt und so überlebensfähig bleibt. Die Adaptabilität dieses zeitlosen Organismus gestattet ihm, dort zu prosperieren, wo unser Kontrollblick versagt, weil wir uns für unhintergebar halten – etwa dort, wo unsere Vorstellung von Männlichkeit, der unsichtbaren Kategorie der Gender Studies, infrage steht. Damit führt auch Georges Duroys Spiegelblick letztlich zu uns zurück, denn er enthüllt die Geister, die *wir* gerufen haben. Sie werden Georges Duroy weiterhin stetig neue Gesichter verleihen – und das Antlitz des Hochstaplers tragen.

## **Bibliographie**

- Ahlberg, Mac (2011): *Bel-Ami: L'Emprise des Caresses*. DVD. Bach Films. [1976]
- Bono, Francesco (2010): *Willi Forst. Ein filmkritisches Porträt*. München: edition text+kritik.
- Buscombe, Edward (2004): "Generic Overspill: 'A Dirty Western'", in: Gibson, Pamela Church (Hg.): *More Dirty Looks. Gender, Pornography and Power*. London: British Film Institute, 27–30.
- Chatman, Seymour (1978): *Story and Discourse. Narrative Structures in Fiction and Film*. Ithaca; London: Cornell University Press.
- Connell, Raewyn [R.W.] (1996): *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- Donnellan, Declan / Ormerod, Nick (2012): *Bel Ami*. DVD. Studiocanal.
- Donaldson-Evans, Mary (1987): "The Harlot's Apprentice. Maupassant's *Bel-Ami*", in: *The French Review* 60.5, 616–625.
- Finke, H. (1936): "Der Hochstapler Sch. Eine kriminalpsychologische Studie", in: *Archiv für Kriminologie* 98.3–4, 103–109.
- Forst, Willi (2007): *Bel Ami*. DVD. Studiocanal. [1939]

- Greenacre, Phyllis (1958): "The Relation of the Impostor to the Artist", in: *Psychoanalytic Study of the Child* 13, 521–540.
- Holden, Stephen (2012): "A Parisian Journalist's Ruthless Liaisons", in: *The New York Times* vom 07.06.2012.  
[[http://www.nytimes.com/2012/06/08/movies/bel-ami-from-maupassant-novel-with-robert-pattinson.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2012/06/08/movies/bel-ami-from-maupassant-novel-with-robert-pattinson.html?_r=0), 12.08.2014]
- Husmann, Wenke (2012): "Robert Pattinson enttäuscht als selbstsüchtiger Bel Ami", in: *Die Zeit* vom 26.03.2012.  
[<http://www.zeit.de/kultur/film/2012-02/film-bel-ami>, 12.08.2014]
- James, Henry (1894): *Partial Portraits*. London; New York: Macmillan.
- Kets de Vries, Manfred F. R. (2009): *Reflections on Character and Leadership*. San Francisco: Jossey-Bass.
- Kimmel, Michael (1994): "Masculinity as Homophobia. Fear, Shame and Silence in the Construction of Gender Identity", in: Brod, Harry / Kaufman, Michael (Hg.): *Theorizing Masculinities*. Thousand Oaks; London; New Delhi: SAGE, 119–141.
- Leitch, Thomas (2007): *Film Adaptation and Its Discontents. From 'Gone with the Wind' to 'The Passion of the Christ'*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Lethbridge, Robert (1988): "Maupassant's *Bel-Ami* and the Art of Illusion", in: Gibson, Robert (Hg.): *Studies in French Fiction in Honour of Vivienne Milne*. London: Grant & Cutler, 123–137.
- Mann, Thomas (1957): *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*. Frankfurt a.M.: S. Fischer. [1954]
- Martin, Ariane (2011): "Bel ami als Modepuppe. Männliche Maskerade als kulturkritische Figuration in Heinrich Manns Gesellschaftssatire *Im Schlaraffenland. Ein Roman unter feinen Leuten* (1900)", in: Nübel, Birgit / Fleig, Anne (Hg.): *Figurationen der Moderne. Mode, Sport, Pornographie*. München: Fink, 69–82.
- Maupassant, Guy de (1958): *Bel-Ami*. Moskau: Editions en Langues Etrangères. [1885] [Zitiert unter der Sigle BA]
- Maysenhölder, Florian (2011): "Hochstapler Postel über Gutenberg: 'Nicht jede Unwahrheit ist eine Lüge'", in: *n-tv* vom 08.03.2011.  
[<http://www.n-tv.de/wissen/Nicht-jede-Unwahrheit-ist-eine-Luege-article2785876.html>, 12.08.2014]



- Möhrmann, Renate (1976): "Der neue Parvenü. Aufsteigermentalität in Martin Walsers *Ehen in Philippsburg* (1957) ", in: Grimm, Reinhold / Hermand, Jost (Hg.): *Basis: Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur*. Bd. VI. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 140–159.
- Nietzsche, Friedrich (2009): *Also sprach Zarathustra*. München: dtv. [1883–85]
- Porombka, Stephan (2001): *Felix Krulls Erben. Die Geschichte der Hochstapelei im 20. Jahrhundert*. Berlin: Bostelmann & Siebenhaar.
- (2014): "Über die Notwendigkeit, die Hochstapelei auf höchstem Niveau flach zu legen", in: Schwanebeck, Wieland (Hg.): *Über Hochstapelei. Perspektiven auf eine kulturelle Praxis*. Berlin: Neofelis, 205–221.
- Schwanebeck, Wieland (2013): "Mr. Ripley's Renaissance. Notes on an Adaptable Character", in: *Adaptation* 6.3, 355–364.
- (2014a): "Watch Me If You Can. The Return of the Impostor in Contemporary Film", in: Rosenthal, Caroline / Schäfer, Stefanie (Hg.): *Fake Identity? The Impostor Narrative in North American Culture*. Frankfurt a.M.; New York: Campus, 159–174.
- (2014b): *Der flexible Mr. Ripley. Hochstapelei und Männlichkeit in Literatur und Film*. Weimar / Köln / Wien: Böhlau.
- Serres, Michel (1997): *Le parasite*. Paris: Hachette. [1980]
- Sloterdijk, Peter (1983): *Kritik der zynischen Vernunft*. Bd. II. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Steiner Daviau, Gertrud (1999): "Willi Forst. Bel Ami in the Third Reich", in: *Modern Austrian Literature* 32.4, 146–156.
- Stoker, Bram (1910): *Famous Impostors*. New York: Sturgis & Walton.
- Vahabzadeh, Susan (2012): "Automatisch irgendwie romantisch", in: *Süddeutsche Zeitung* vom 15.05.2012. [<http://www.sueddeutsche.de/kultur/bel-ami-im-kino-automatisch-irgendwie-romantisch-1.1347928>, 12.08.2014]
- Veelen, Sonja (2012): *Hochstapler. Wie sie uns täuschen. Eine soziologische Analyse*. Marburg: Tectum.
- Zander, Peter (2012): "Schöne Frauen im Bett mit zahnlosem Vampir", in: *Die Welt* vom 17.02.2012. [<http://www.welt.de/kultur/kino/article13874453/Schoene-Frauen-im-Bett-mit-zahnlosem-Vampir.html>, 12.08.2014]