



... und im Inneren noch ein Kind

Verkleidungen als Symptom einer Identitätskrise in Billy Wilders IRMA LA DOUCE

Christian Alexius, Mainz

Clothes are the enemy.

Bedienung in THE SEVEN YEAR ITCH (1955)

Genauso wie Schauspieler traditionellerweise in die unterschiedlichsten Kostümierungen schlüpfen, um eine bestimmte Figur vor der Kamera darzustellen, können auch die Protagonisten diegetischer Welten mittels Kleidung die Rolle wechseln und ihr eigenes kleines Schauspiel aufführen, das sich vor den Augen aller anderen Figuren vollzieht und doch von diesen unentdeckt bleiben soll – wie zum Beispiel in den Filmen Billy Wilders, in denen der Akt des Verkleidens einen festen Platz einnimmt. Und das nicht nur in dem von ihm bevorzugten Genre der Komödie, in dem sich solche Maskeraden besonders häufig anfinden lassen und welches es ihm ermöglicht, das Publikum mit kontroversen Themen und einem mitunter subversiven Blick auf die amerikanische Gesellschaft zu konfrontieren. Auch in seinen ersten Filmen wie dem stilprägenden Film noir DOUBLE INDEMNITY (1944) oder dem Justizkrimi WITNESS FOR THE PROSECUTION (1957) lässt er seine Figuren die Identitäten wechseln und in den verschiedensten Kostümen auftreten; wobei, wie Raymond Durnat es so treffend ausdrückt, gerade bei Wilder eine Unterscheidung zwischen seinen Komödien und Dramen nicht zufriedenstellen kann, da auch letztere in der Regel über mehr Witz als die meisten anderen Komödien verfügen (vgl. Durnat 1972: 215).

Um einen Einblick in das Element der Maskerade in Wilders Schaffen zu bekommen, soll mit IRMA LA DOUCE (1963) ein Film exemplarisch untersucht werden, in dem durch Kleidung bedingte Identitätswechsel des Protagonisten im Zentrum der Handlung stehen. So wird unter anderem in diesem deutlich, dass Verkleidungen und damit einhergehende Rollenspiele bei Wilder nicht nur zur Erzeugung von Komik eingesetzt werden, sondern immer auch innere Konflikte der Figuren nach außen tragen und Identitätskrisen darstellen, die zwischen den unterschiedlichen Rollen der Protagonisten verhandelt werden. Gerade

IRMA LA DOUCE scheint zudem noch einen Schritt weiter zu gehen und das Vorhandensein einer grundsätzlich stabilen Identität¹ infrage zu stellen. Für die Protagonisten des Films erweist sich die eigene Persönlichkeit und Lebensgeschichte stattdessen vielmehr als ein frei verfügbares Gestaltungsmaterial, das stets an die aktuelle Situation und die jeweils vorherrschenden Interessen angepasst werden kann. Wurden in dem vier Jahre zuvor erschienenen SOME LIKE IT HOT (1959) noch die scheinbar bedingungslose Wandlungs- und Anpassungsfähigkeit der Figuren in Bezug auf ihr jeweiliges Geschlecht herausgestellt,² steht in IRMA LA DOUCE insbesondere der chamäleonartige Wechsel der Berufsrollen im Zentrum. In diesem Spannungsfeld zwischen Persönlichkeitskrise auf der einen und der Loslösung von festen Identitätsbegriffen auf der anderen Seite wird sich der vorliegende Aufsatz bewegen und dabei versuchen, die Entwicklung einer Hauptfigur nachzuvollziehen, die nur innerhalb fester, vorgegebener Rollengrenzen existieren zu können scheint. Zuerst aber sollen der Analyse des sozialen Rollenverhaltens Nestor Patous (Jack Lemmon) und seiner Verkleidung als Lord X noch einige grundsätzliche Überlegungen zu den Eigenschaften der Maskerade vorausgeschickt werden, um die für den Aufsatz wesentlichen Begrifflichkeiten zu klären und einen gemeinsamen Ausgangspunkt für die daran anknüpfende Untersuchung zu schaffen.

Erste Beobachtungen zum Begriff der Maskerade

Verkleidungen stellen nach Gertrud Lehnert ein Phänomen dar, das sich auf mindestens drei Ebenen entfaltet: 1. der bewussten und absichtlichen Veränderung des äußeren Erscheinungsbildes eines Menschen, welche 2. mit einer Anpassung des Verhaltens und der Sprechweise einhergehen kann, um der Umwelt eine Identität vorzuspielen, die nicht mit der „ursprüngliche[n]“ (Lehnert 1994: 11) übereinstimmt. Ebenso kann es dabei 3. zu einer „Vermischung von Zeichen“ (ebd.) kommen, nämlich dann, wenn die Verkleidung nur partiell erfolgt oder die getragene Kleidung gar nicht als Maskerade beabsichtigt ist, von Anderen aber als solche aufgefasst wird. Fast schon analog zu den ersten beiden Aspekten unterscheidet Michaela Naumann in Bezug auf die Filme Wilders zwischen Akten des *physischen Verkleidens* und der *psychischen Maskerade*, auch wenn sich diese beiden Formen in seinen Werken oftmals gegenseitig bedingen und vermischen würden (vgl. Naumann 2011: 73-75).³ Da die Übergänge zwischen diesen von Naumann aufgespannten Polen allerdings – wie sie selbst anmerkt – fließend sind und sie sich nur in den wenigsten Fällen trenn-

¹ Mit ‚Identität‘ ist im Weiteren die sogenannte *personale Identität* als „Bewußtsein eines Menschen von seiner eigenen Kontinuität *über die Zeit hinweg* und die Vorstellung einer gewissen Kohärenz seiner Person“ (Wagner 1999: 45) gemeint.

² Zum Geschlechtswechsel insbesondere im Film s.a. Sawyer 1987 und Koebner 2003, die sich unter anderem mit SOME LIKE IT HOT auseinandersetzen.

³ Als Beispiel für die vorzugsweise körperliche, äußerliche Verkleidung kann IRMA LA DOUCE gelten, wohingegen stellvertretend für die geistige Maskerade nach Naumann die Figur der Ariane Chavasse (Audrey Hepburn) stehen kann, die sich in LOVE IN THE AFTERNOON (1957) gegenüber dem Frauenhelden Frank Flannagan (Gary Cooper) selbst als eine an keinerlei tieferen Gefühlen interessierte Liebhaberin unterschiedlichster Männer ausgibt (vgl. Naumann 2011: 73f.).

scharf voneinander abgrenzen lassen, bleibt jedoch fraglich, wie sinnvoll es ist, an einem solchen Dualismus festzuhalten. Wichtiger erscheint es an dieser Stelle festzuhalten, dass es in Wilders Werk unterschiedliche Abstufungen, unterschiedliche Formen der Täuschung und des Betrugs gibt, die sich vielmehr nach dem Grad ihrer dazu verwendeten Ausstattung⁴ unterscheiden lassen. In Bezug auf IRMA LA DOUCE stehen, wie bereits angedeutet, *vestimentäre*, durch Kleidung vermittelte Identitätswechsel als eine der von Wilder am häufigsten genutzten Formen der Täuschung im Fokus. Der Grad der jeweiligen Ausstattung orientiert sich dabei stets an der aufzuführenden Rolle und ist so beispielsweise mit einem größeren Aufwand für die sich verkleidende Person verbunden, wenn der Wechsel der Identität in ein anderes als dem ursprünglichen⁵ biologischen Geschlecht erfolgt. Genauso ist in diesem Zusammenhang von entscheidender Bedeutung, ob der Maskierte sein neues Ich vor Figuren aufführen muss, die mit dessen erster Identität vertraut sind, was ebenfalls eine besonders ausgeklügelte Verkleidung voraussetzt.

Es verwundert nicht, dass Verkleidungen und Rollenwechsel als „wesentliches Attribut der Götter, Polizisten und Banditen“ (Barthes 1985: 262) einen festen Platz im Schaffen Wilders einnehmen, in dem gerade die letztgenannten Schwindler und Betrüger sich kontinuierlich wiederfinden lassen. Anders die Figur des Nestor Patou, der seine Karriere zwar zunächst als Streifenpolizist beginnt, sich aber, wie es scheint, erst um der Liebe willen zu einem solchen Täuschungsversuch hinreißen lässt. Neben der Verkleidung des Protagonisten soll in den nächsten beiden Kapiteln auch der ihr vorausgehende und zudem besonders auffällige Wechsel seiner Berufsrolle untersucht werden, um sowohl deren Inszenierungen zu analysieren als auch Ursachen und Folgen zum Vorschein zu bringen.

Kinderspielplatz trifft Rotlichtmilieu

Vom Polizisten zum Zuhälter: Dem Identitätswechsel Nestors geht in IRMA LA DOUCE zunächst ein mehr als konträrer Wechsel seiner Berufsrolle voraus. So begegnen wir ihm zuerst als einem allzu diensteifrigen und vorschriftsgetreuen Polizisten, der frisch nach Les Halles, dem ‚Bauch von Paris‘ versetzt wurde. Eine nicht angekündigte und von ihm auf eigene Faust durchgeführte Razzia des Hotels Casanova und seiner sich darin befindlichen Prostituierten samt Kundschaft, zu der fatalerweise auch sein Vorgesetzter gehört, führt allerdings recht schnell zur Entlassung des Protagonisten. Doch nach einer zu seinen Gunsten ausgehenden Schlägerei mit dem Zuhälter Hippolyte (Bruce Yarnell) findet er sich in eben dessen Rolle wieder und wird vom überkorrekten *flic* zum *mac* von Irma La Douce

⁴ Als eine solche Ausstattung kann beispielsweise der Rollstuhl des Protagonisten in THE FORTUNE COOKIE (1966) eingestuft werden, der ihm bei der Inszenierung seines Betrugsversuches hilft. In besagtem Film täuscht der Sportreporter Harry Hinkle (Jack Lemmon) eine ernsthafte Verletzung vor, um sich das Geld der Versicherung zu erschleichen und das Herz seiner Exfrau zurückzuerobern.

⁵ Im Folgenden soll zur besseren Verständlichkeit einheitlich von *fiktiven*, *zweiten* Identitäten die Rede sein, die im Gegensatz zu einer *ursprünglichen*, *ersten* stehen.

(Shirley MacLaine) – ein Berufswechsel, der Nestor nicht allzu viele Kopfschmerzen zu bereiten scheint. So hört man ihn bereits kurz danach den Bistrosbesitzer Moustache (Lou Jacobi) zitieren, wenn er Irma davon erzählt, in was für einer Welt man doch lebe, wenn man sich zum Lieben in den dunkelsten Ecken verstecken müsse, wohingegen man jeden überall und zu jedem Zeitpunkt hassen könne; einen Standpunkt, den er gegenüber dem schändlichen Laster der käuflichen Liebe zuvor noch empört abgelehnt hatte und zu deren Teil er inzwischen doch selbst geworden ist. Nichtsdestoweniger muss auch er zugeben, dass er erst gestern noch ein *petit bourgeois* gewesen ist, der es jetzt allerdings besser weiß. Ebenfalls scheint es ihn mittlerweile nicht zu stören, selbst in einen der von ihm abschätzig betrachteten gestreiften Anzüge der Zuhälter zu schlüpfen.

Interessanterweise konstituiert sich Nestors neuer Beruf, genauso wie sein vorhergehender als Polizist, nämlich über eine Art Uniform, die er sich aus dem Kleiderschrank seines Vorgängers Hippolyte zusammenstellt. Dabei wirken Uniformen immer auch identitätsstiftend, helfen dabei, sich in die neue Position einzufinden und führen zur weitgehenden Aufgabe der eigenen Individualität (vgl. Unterseher 2011: 21 u. 24). So bringt Nestor – für Wilders Figuren typisch – in jede seiner sozialen und fiktiven Rollen zwar immer auch bestimmte Charaktereigenschaften wie seine Naivität oder eine gewisse Unerfahrenheit mit ein, wobei es gleichzeitig jede Rolle schafft, sich mit seiner ursprünglichen Identität zu vermischen und diese stellenweise sogar zu überlagern (vgl. Naumann 2011: 75). In seinem neuen Beruf als Zuhälter und der damit einhergehenden Abhängigkeit von Irmas Arbeit spiegelt sich – auch wenn er sich der Situation nur widerwillig fügt – die aktuelle Verfassung des Protagonisten wider. Nestor ist noch zu unselbstständig, um selbst für sich und seine Geliebte sorgen zu können und bleibt vorerst auf die Hilfe anderer angewiesen. Passenderweise schafft er es auch nicht, obwohl er aus Eifersucht beispielsweise versucht, so viele Freier wie möglich von Irma fernzuhalten, eine vollständige Distanz zu seiner neuen Arbeit aufzubauen. So nehmen die klassischen Erwartungen an einen Zuhälter von ihm überhand, wenn er Irma schlägt und ihr den Arm nach hinten verdreht, genauso wie es zu Beginn des Films bereits Hippolyte getan hat: Er trägt dem Nadelstreifenanzug seines Vorgängers Rechnung. Folglich ließe sich, auch wenn ein solch gewalttätiges Potenzial des Protagonisten bereits bei seiner rücksichtslosen Räumung des Hotels Casanova durchscheint, davon sprechen, dass die Kleidungsstücke des Zuhälters mit einer Art Gedächtnis versehen sind, das auf seinen neuen Träger Nestor übergeht.⁶ Kleidung wird in diesem Sinne eine transformierende Wirkung zugestanden, was ihre Bedeutung für die Identität des Einzelnen zusätzlich unterstreicht.

Der Beruf des Zuhälters ermöglicht dem Protagonisten einen ersten Schritt in die unmoralische Welt der Rue Casanova, nachdem sein erstes Auftreten im Rotlichtmilieu von der

⁶ Vergleichbar mit Wilders Film *AVANTI!* (1972), in dem das Tragen eines Anzugs des Vaters nicht nur eine Annäherung des Protagonisten an dessen Blick auf das süße Leben in Italien vorwegzunehmen, sondern gleichsam entscheidend mit zu initiieren scheint.

Voice-Over-Erzählerstimme (Louis Jourdan) aus dem Off noch als ein „disaster“ beschrieben wurde, das Moustache Nestor gegenüber mit den Worten „[t]o be overly honest in a dishonest world is like plucking a chicken against the wind. You’ll only wind up with a mouthful of feathers“ auf den Punkt bringt. Sein Wechsel der Berufsrolle lässt sich demzufolge als Ausdruck einer Identitätskrise festhalten, einer „grundlegenden Erschütterung[] der zuvor bestehenden Orientierungen“ (Wagner 1999: 51); eine Unsicherheit, die durch die Versetzung des Protagonisten von einem Kinderspielplatz in den Rotlichtbezirk von Les Halles ausgelöst und durch seine Entlassung nur noch weiter zugespitzt wird. Passend zum Wechsel des Arbeitsplatzes erscheint Nestor selbst als ein plötzlich mit der Welt der Erwachsenen konfrontierter Junge, der noch zu sehr in der eigenen Adoleszenz, der „krisenhaften ersten Identitätsbildung“ (ebd.) auf dem Weg des Erwachsenwerdens,⁷ gefangen ist, um kontinuierliche und kohärente Verhaltensweisen an den Tag legen zu können.⁸ Ein kindliches Gemüt spiegelt sich dabei bereits in seinen überaus naiven Denk- und Handlungsweisen bei der Ausübung seines Berufes als Polizist wider, wenn er sich unter anderem nicht vorstellen kann, dass ein *flic* dazu imstande wäre, Bestechungsgelder anzunehmen. Es ist ein Kulturschock, ein Abfallen vom Glauben, mit dem sich der bisher anscheinend nur mit der heilen und ehrlichen – somit gleichsam verklärten und idealisierten – Welt der Kinder vertraute Nestor auseinandersetzen muss. Und so wie Kinder, die ebenfalls über noch keinen „definitiven Charakter“ (Mead 1973: 201) verfügen und insbesondere die Perspektiven ihrer unterschiedlichen Bezugspersonen einnehmen und nacheinander durchspielen, scheint auch dem Protagonisten vorerst nichts anderes übrig zu bleiben, als von einer Rolle und Uniform in die nächste zu wechseln, um sich nach und nach an seine neue Lebenswelt anpassen und die entstandene Leerstelle in sich ausfüllen zu können.

Deutlich gefestigter in ihrer Persönlichkeit wirken demgegenüber Irma und Moustache, was vor allem auch daran liegt, dass sie es schaffen, sich ohne Probleme auf veränderte Rahmenbedingungen einzulassen oder, genauer gesagt, ihre Anpassungsfähigkeit selbst zu einem identitätsbestimmenden Faktor machen. Dies wird bereits anhand zweier Beispiele in der Exposition des Films deutlich. So bekommt der Zuschauer im Vorspann zu sehen, wie Irma ihren Freiern nach getaner Arbeit unterschiedliche Versionen einer tragischen Lebensgeschichte erzählt. Egal ob als gescheiterte Pianistin oder aufopferungsvolle Pflegerin einer schwerkranken Schwester: Irma lässt nichts unversucht, um ihren Kunden durch

⁷ Die Anmerkungen zu den Charakteristika der Identitätskrise und Adoleszenz knüpfen an den Identitätsdiskurs der Moderne an, laut dem der moderne Mensch seine personale Identität selbst aktiv erwirbt und auswählt und diese somit nicht mehr sozial determiniert ist. Eine Identität, die nach ihrer einmaligen erfolgreichen Herausbildung als grundsätzlich stabil gilt (vgl. Wagner 1999: 51f. u. 58).

⁸ Für eine solche Adoleszenz spricht auch das – für Wilders männliche Protagonisten nicht ungewöhnliche – eher schüchterne und passive Verhalten Nestors gegenüber dem weiblichen Geschlecht. Entgegen seiner widerwilligen und doch verlegenen Aussage, in seinem Leben bereits mit ein bis zwei Frauen geschlafen zu haben, entsteht dadurch der Eindruck, dass er erst in seiner Beziehung mit Irma die eigene Sexualität entdeckt (vgl. Sinyard/Turner 1980: 284).

das Erzeugen von Schuldgefühlen so viel Geld wie möglich aus den Taschen zu ziehen. Am Ende der Sequenz bleibt somit nur das Gefühl übrig, immer noch nichts über die Figur der Prostituierten erfahren zu haben, außer, dass sie sich nicht davor scheut, die eigene Identität als Mittel zum Zweck einzusetzen. Die schlussendliche Wandlung Irmas von der Liebedienerin zur treuen Ehefrau und Mutter kann in diesem Zusammenhang nicht weiter verwundern, da sie weniger einen Wandel ihrer Persönlichkeit als einen der Umstände markiert, in den sich die Protagonistin ebenfalls ohne Probleme einfügt. Ihre Arbeit stellt somit keinen identitätsbestimmenden Faktor für Irma dar, sondern lediglich eine (Berufs-)Rolle, die es aufzuführen gilt (vgl. Sinyard/Turner 1980: 288). Eine Lebenseinstellung, die ebenso in der ersten Präsentation von Moustache zum Vorschein kommt, wenn der Erzähler verkündet, dass dieser sich lieber einen Schnauzer habe wachsen lassen, als das von ihm erworbene Bistro „Chez Moustache“ einfach umzubenennen. Dazu passt auch, dass er im Verlauf des Films immer wieder auf eine Vielzahl an gegensätzlichen Berufen verweist, die er alle in seinem Leben bereits an den unterschiedlichsten Orten der Welt ausgeübt habe. Abgerundet durch seinen wiederkehrenden Ausspruch „but that’s another story“ wird hier ein Charakter präsentiert, dessen grenzenlose Wandlungsfähigkeit sogar so weit geht, dass sie die Glaubwürdigkeit Moustaches zunehmend infrage stellt und dadurch vor allem die Künstlichkeit der Figur hervorhebt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Wilders Film die Idee von einer ‚ursprünglichen‘ und relativ stabilen Persönlichkeit des Menschen nicht grundlegend infrage stellt, stattdessen aber vielmehr deren Flüchtigkeit und Künstlichkeit betont; Attribute, die auf eine gelegentlich als ‚postmodern‘ beschriebene Identitätsform verweisen, die sich im Gegensatz zu den gleichbleibenden Persönlichkeiten der Moderne durch „Wandlungsfähigkeit“ und „Instabilität“ auszeichnet (Wagner 1999: 54). So wird auch in *IRMA LA DOUCE* die eigene Identität zu einem „frei gewählten Spiel, einer theatralischen Darstellung des Selbst, in der man sich relativ unbesorgt über Verschiebungen, Transformationen und dramatische Wechsel in einer Vielfalt von Rollen, Bildern und Tätigkeiten“ ergehen kann (ebd.). Passend dazu zeugt auch der Rest des Films von einer ausgestellten Artifizialität: die von Alexandre Trauner im Hollywoodstudio geschaffene, fiktive Rue Casanova; der für Wilder eher unübliche und in diesem Falle zudem besonders auffällige Einsatz von Farbe;⁹ die überzeichnete Gestaltung der Zuhälter und ihrer Prostituierten, die mit Namen wie Casablanca Charlie (Herb Jones), Amazon Annie (Joan Shawlee) oder Mimi the MauMau (Harriette Young) allesamt Cartoon-Rollen in gleichbleibenden Kostümen spielen, um sich voneinander abzugrenzen. *IRMA LA DOUCE* zeigt eine im Rotlichtmilieu angesiedelte, farbenfrohe Comic-Welt, in der sich die Gitterstäbe einer Gefängniszelle mit bloßen Händen verbiegen lassen und ein dem Champagner verfallener Pudel mit Alkoholproblemen zu kämpfen hat. Es ist eine Welt, in der hauptsächlich Kleidung über die aktuellen

⁹ Wilder versuchte den Einsatz von Farbe in seinen Filmen so oft und lange wie möglich zu vermeiden und äußerte sich dazu unter anderem mit den Worten: „I hate colour; even words sound phony when the picture is in colour“ (Wilder zit. nach Madsen 1968: 56-58).

Wesenszüge ihrer Träger zu bestimmen scheint, gewisse Eigenschaften hervorhebt und andere vorerst in den Hintergrund treten lässt. Wie es für Comics typisch ist, lassen sich die auftretenden Figuren nach E. M. Forster daher als *flat*, „constructed round a single idea or quality“ (Forster 1969: 65) beschreiben: Sie ändern ihre Verhaltensweisen nur, wenn es ein neues Kostüm, eine neue Rolle von ihnen verlangt. Insbesondere Nestor Patou mutiert so zu einer Abfolge unterschiedlicher Kostümierungen, deren roter Faden, sprich eine allen gemeinsame ‚Identität‘, erst nach einer weiteren Zwischenstation in der Verkleidung als Lord X klarer zum Vorschein tritt.

„Say, what does that X stand for, eccentric?“

Der geschilderte Wechsel seiner sozialen Rolle dient neben dem Aufzeigen einer unsicheren Identität darüber hinaus auch dazu, die Verkleidung Nestors trotz seiner Zurückhaltung und Schüchternheit zu legitimieren. In seiner neuen Funktion als Zuhälter sieht er sich nämlich mit der Eifersucht gegenüber den Freiern seiner geliebten Irma konfrontiert und weiß sich nicht anders als mit Hilfe einer neuen Rolle, einer fiktiven Identität zu helfen. Die Idee, sich zu verkleiden, wird klassischerweise aus einer solchen Notsituation heraus geboren, die – so versuchen es die Filme ihren Zuschauern zumindest zu suggerieren – dem Protagonisten nichts anderes übriglässt, als in die Rolle eines anderen zu schlüpfen. Ziel dabei ist es, einen „Makel der eigenen Person durch die Schaffung eines neuen ‚Ichs‘ zu kompensieren oder gänzlich auszumerzen“ (Becker 2006: 282). Die Verwandlung selbst führt Patou mit Unterstützung von Moustache im Keller von dessen Bistro durch, wovon im Rahmen einer langen Einstellung allerdings nur die letzten Schritte, wie das Ankleben eines falschen Kinnbartes oder die Einübung eines britischen Akzents, zu sehen sind. Zuerst drängt sich in einer Nahaufnahme zu Beginn der Szene allerdings die Rückseite eines Spiegels in den Bildmittelpunkt, der Nestors komplettes Antlitz auffällig verdeckt und in dem er sein Gesicht letzten Änderungen unterzieht. Visualisiert wird hier, dass sich der Protagonist gerade im Übergang von einer Rolle zur nächsten noch als ein *gesichtsloser* erweist, der nur im Kontext festgeschriebener Rollen existieren kann. Zudem weisen Spiegel – ein besonders großes Exemplar lässt sich auch in dem Hotelzimmer anfinden, in dem Nestor Irma gegenüber als britischer Lord auftritt – in den Filmen Wilders immer auch auf die „verwirrte Identität“ ihres jeweiligen Helden hin, „indem sie ihm das erschreckende Bild seiner selbst vorhalten oder eine andere Seite seines Wesens andeuten, die sich erst noch entfalten muß“ (Sinyard/Turner 1980: 63) – am sinnbildlichsten wohl in Fran Kubeliks (Shirley MacLaine) zerbrochenem Schminkspiegel in *THE APARTMENT* (1960).

Die Wandlung einer Figur von ihrer ursprünglichen in eine fiktive Identität hinein in nur wenigen Schritten zu umreißen stellt nach Markus Becker in vielen Fällen die Regel für die Inszenierung von Verwandlungen im Film dar, um auf diese Weise eine strikte Trennung zwischen ursprünglicher und fiktiver Identität zu ermöglichen. Schließlich soll das neue Ich nicht so wirken, als sei es tatsächlich nur eine Verkleidung der ersten Persönlichkeit (vgl.

Becker 2006: 282).¹⁰ Dazu passt, dass Lord X erst von Kopf bis Fuß im Bild zu sehen ist, wenn er mithilfe eines Lastenaufzugs quasi neu geboren und in vollendeter Form aus dem Untergrund auf die Straßen von Paris emporsteigt und, begleitet von der Melodie der *Rule, Britannia!*, als ein gänzlich neuer Charakter präsentiert wird – ein Musikstück, welches das Auftreten des Lords auch im Weiteren leitmotivisch begleitet und das er selbst wiederholt vor sich her summt. Diese typisch „fragmentarische Dokumentation der Umwandlung“ ist Becker zufolge immer auch ein Zeichen dafür, „wie undurchschaubar und unklar oftmals die Motive sowie der Zeitpunkt des Entschlusses, ein anderer zu werden, sein mögen“ (ebd.). Denn tendenziell lässt sich jede Verkleidung als Ausdruck einer Identitätskrise verstehen, was so auch in anderen Filmen von Billy Wilder wie dem bereits erwähnten *SOME LIKE IT HOT* oder *THE MAJOR AND THE MINOR* (1942) – seiner ersten Regiearbeit in Hollywood – thematisiert wird. Als Ausdruck einer solchen Krise ließ sich im Falle Nestors bereits sein weiter oben geschilderter Wechsel der Berufsrolle festhalten, der zeigt, dass die Persönlichkeit des Protagonisten nicht grundlegend gefestigt ist und sich einer Neuorientierung unterziehen muss, wofür seine Verkleidung als Lord X ein weiteres Symptom darstellt.

Das exzentrische Auftreten des Lords, im schwarzen Herrenanzug und mit Homburger Hut, Regenschirm sowie weißer Augenklappe ausgestattet, orientiert sich, wie Patou selbst sagt, an all den englischen Filmen, die er gesehen hat und bei denen es sich fast ausschließlich um Kriegsfilm gehandelt zu haben scheint. Insbesondere bei seinem ersten Auftritt gegenüber Irma spielt er in seiner zweiten Persönlichkeit wiederholt auf Titel wie *THE GUNS OF NAVARONE* (1961) an, die er unter anderem als Hintergrund für all die Verletzungen wie sein erblindetes Auge heranzieht, welche er sich in den unterschiedlichsten Kampfeinsätzen zugezogen habe. Darüber hinaus spart er nicht mit weiteren Anspielungen auf die britische Kultur, wie der zusammenhanglosen Aneinanderreihung von Worten wie „Oxford“ und „Rolls-Royce“, um sich ihr gegenüber zweifelsfrei als englischer Lord zu etablieren. Eine übertriebene und groteske Darstellung, die zu keinem Zeitpunkt von einem der anderen Charaktere angezweifelt wird. In diesem Falle liegt dies jedoch nicht an der für Wilders Filme kennzeichnenden „Blindheit‘ der Figuren“ (Naumann 2011: 74), die meist nicht dazu in der Lage sind, den für die Zuschauer oft augenscheinlichen Maskeraden auf die Spur zu kommen, sondern daran, dass die Darstellung sich nahtlos in die überzeichnete Comic-Welt des Films einfügt. Auffällig ist zudem, dass Nestor in Gestalt von Lord X wie schon vor seinem Wechsel in die Rolle des Zuhälters Irma gegenüber beinahe wortwörtlich Moustache zitiert, wenn er erklärt, dass er keine sexuellen Aktivitäten, sondern lediglich eine „shoulder to cry on, a smile to lean against“ suche. Selbst bei der Erschaffung eines rein fiktiven Charakters zeigt sich, wie unselbstständig und auf Hilfe angewiesen er in seinem neuen Lebensraum ist – eines Charakters, der allerdings nur in den

¹⁰ Noch deutlicher geschieht dies in *SOME LIKE IT HOT*, wo der Zuschauer überhaupt nicht in den Verkleidungsprozess von Jerry (Jack Lemmon) und Joe (Tony Curtis) eingeweiht wird.

wenigsten Momenten als eine eigenständige Figur erscheint, und das, obwohl sich seine Verhaltensweisen grundlegend von denen Nestors unterscheiden.

Dies fängt bereits bei seinem Namen „Lord X“ an, den er nach eigenen Angaben aus Diskretion verwendet. Durch ihn wird die Figur auch dem Zuschauer gegenüber im Unkonkreten belassen und zudem wird betont, dass es sich bei ihr – zumindest zu Beginn – weniger um eine eigenständige zweite Identität als vielmehr einen Platzhalter für ihren wahren Träger Nestor handelt. Zudem fällt der Lord gerade dann, wenn es im Gespräch mit Irma um Patou geht, wiederholt für kurze Momente aus der Rolle, beispielsweise wenn er vehement bestreitet, dass dieser eine Affäre mit einer anderen Frau haben könnte. Ebenso birgt auch der regelmäßige Wechsel zwischen den beiden Persönlichkeiten die Gefahr solcher Vermischungen in sich, etwa wenn der wieder in seine erste Identität geschlüpfte Nestor vergessen hat, sich den Abdruck von Irmas Lippenstift aus dem Gesicht zu wischen und diese ihn daraufhin verdächtigt, sie mit einer anderen Frau zu betrügen. Obwohl die Verkleidungswechsel Nestors, genauso wie das erste Schlüpfen in seine zweite Identität hinein, nicht konkret visualisiert, sondern meist lediglich durch ein Ab- und Auftauchen des Protagonisten auf dem Lastenaufzug Moustaches angedeutet werden, kommt es wiederholt zu solchen Überlagerungen, die ebenfalls verdeutlichen, dass Lord X nur ein Teil von Nestor Patou und Nestor Patou nur ein Teil von Lord X ist. Nichtsdestotrotz lässt sich die „Vervielfachung der Person in einem einzigen Wesen“ auch in diesem Falle als ein „Zeichen von Macht“ betrachten (Barthes 1985: 262). In IRMA LA DOUCE zeigt sich diese darin, dass Nestors regelmäßige Wechsel zwischen seiner ursprünglichen und fiktiven Identität es ihm erlauben, Irma in seinen beiden Persönlichkeiten gegenüberzutreten und sich dadurch einen Wissensvorsprung zu verschaffen. So ermöglicht es ihm diese *Doppelstruktur des Verkleidens*, in seiner aktuellen Rolle mit ihr immer auch über die gerade abwesende zu reden und einzuschätzen, wie Irma im Moment sowohl Lord X als auch Patou gegenübersteht.

Letztendlich ausgelöst durch die Verkleidung der Hauptfigur als Lord X und unterstützt durch seine damit zusammenhängende heimliche Tätigkeit als Arbeiter auf dem Lebensmittelmarkt von Les Halles – einer weiteren aus dem Versuch, sich anzupassen, geborenen Berufs(ver-)kleidung – kommt es zu einer Beziehungskrise zwischen Irma und Nestor, in deren Verlauf sich dessen Eifersucht gegen eine neue Zielperson richtet: Lord X. Wie schon in SOME LIKE IT HOT kann die in beiden Fällen mit Jack Lemmon von einem von Wilders Stammschauspielern verkörperte Figur nicht mehr zwischen ursprünglicher und fiktiver Identität unterscheiden. Der Eindruck von zwei distinkten Persönlichkeiten hat sich somit weniger auf den Zuschauer als auf den sich Verkleidenden selbst übertragen, was unterstreicht, dass Maskeraden nicht nur ein „spielerische[s] Motiv“ (ebd.) darstellen, welches dem Einzelnen erlaubt, sich zu vervielfältigen – ohne Risiko und ohne die Gefahr, gefangen zwischen den unterschiedlichen Rollen die Kontrolle zu verlieren. So sieht sich der Protagonist mit der grundlegenden Problematik des Verkleidens konfrontiert, nämlich

damit, dass es ein „gleichberechtigtes Nebeneinander des neuen, ‚anderen Ichs‘ mit dem ‚Ur-Ich‘ aufgrund der sich zwischen den beiden Persönlichkeiten anbahnenden Konflikten [sic!] [...] niemals geben kann“ (Becker 2006: 283), was in der Regel zur vollständigen Auslöschung der fiktiven Persönlichkeit führt. Noch mit dem Kostüm des Lords am eigenen Körper beschließt auch Nestor nach dem dritten Besuch des Lords bei Irma – bei dem dieser auch in sexueller Hinsicht Nestors Platz als ihr Lebensgefährte und Liebhaber eingenommen hat – seiner zweiten Identität endgültig ein Ende zu setzen. Die Auslöschung seiner fiktiven Identität wird im Kontrast zur nur grob umrissenen ersten Verwandlung in die neue Rolle hinein ausführlich geschildert und mündet in einem Akt der symbolischen Tötung von Lord X, dessen Kleidung und Accessoires Nestor diabolisch lachend in der Seine versenkt. Dass die Rückverwandlungen der Figuren klassischerweise so ausführlich inszeniert werden, hat insbesondere zum Ziel, einen erneuten Wechsel in die fiktive Rolle unmöglich erscheinen zu lassen (vgl. ebd.: 284f.). Nicht so in diesem Falle, in dem der des Raubmordes an Lord X beschuldigte und zu einer mehrjährigen Haftstrafe verurteilte Protagonist aus dem Gefängnis ausbricht und noch einmal in voller Montur als Lord X vor den Augen der Polizei aus der Seine emporsteigt, um seine Unschuld zu beweisen. Ermöglicht wird dieser untypische, erneute Wechsel Nestors zurück in seine fiktive Identität dadurch, dass die Preisgabe der wahren Identität des Lords im Zuge von dessen Beseitigung durch Nestor von keiner der anderen Figuren beobachtet wurde und es folglich für alle Außenstehenden bis über das Ende des Films hinaus offen bleibt, was es mit dem erneuten Aufleben von Lord X auf sich hat. Ein Mysterium, mit dessen Klärung Patou selbst in seiner wieder zurückgewonnenen Rolle als Polizist am Ende des Films beauftragt werden soll, was er jedoch dankend ablehnt: Er möchte viel lieber zu seiner alten Einsatzstelle auf dem Kinderspielplatz zurückkehren.

Seiner Entscheidung, zu seinem alten Einsatzgebiet zurückzukehren, geht im Film ein Prozess der Reife voraus, in dessen Verlauf der Protagonist zunehmend ‚erwachsen‘ wird. Den letzten Schritt auf diesem Weg stellt die Verhaftung Nestors dar, in deren Zuge er sich mit den Konsequenzen seiner Verkleidung konfrontiert sieht und es schafft, sich wieder mit Irma zu versöhnen und sie von seiner Liebe zu überzeugen. Dass er anschließend die Kontrolle über seine eigene Persönlichkeit erlangt und mühelos dazu in der Lage ist, in die unterschiedlichsten Rollen zu schlüpfen und dabei immer Herr der Situation und insbesondere seiner Selbst zu bleiben, manifestiert sich auf seiner Flucht vor der Polizei, wenn er es innerhalb von knapp zehn Minuten schafft, vom Häftling in die Rolle des Polizisten, des Lords und abschließend in die des Bräutigams zu wechseln. Sein schlussendlicher Wunsch, wieder als Polizist auf den Kinderspielplatz zurückzukehren, erweist sich vor diesem Hintergrund weniger als Regression, sondern als bewusste Entscheidung gegen eine falsche und unmoralische Welt, in der er jetzt, da er endlich problemlos in ihr leben könnte, gar nicht mehr leben möchte. Wenn er in sein altes Lebensumfeld zurückkehrt, ist er nicht mehr derselbe, was sich auch in den beiden neuen Rollen ausdrückt, die es für ihn in Zukunft auszuführen gilt: die des Ehemannes und Vaters eines eigenen Kindes; Rollen, die

klassischerweise Erwachsenen vorbehalten sind. Da Nestor Irma allerdings in dem Glauben belässt, dass es sich bei Lord X um den biologischen Vater ihres gemeinsamen Kindes handelt, scheint er dazu verdammt zu sein, gegenüber seinem eigenen Nachwuchs die Rolle des Ziehvaters spielen zu müssen, wodurch sein neues Leben letztendlich genauso falsch zu werden droht wie sein vorhergehendes.

Irritiert und infrage gestellt wird dieses vermeintliche Happy End auch durch das rational nicht zu erklärende Erscheinen von Lord X als Hochzeitsgast. Einem Auftritt, der zum einen sicherlich verdeutlicht, dass der selbstbewusste, weltgewandte und gleichsam exzentrische Lord für immer auch ein untrennbarer Teil von Nestor Patou bleiben wird. Neben seinen unterschiedlichen Berufsrollen dient nämlich auch besagte Verkleidung als eine Art „Katalysator“ (Naumann 2011: 74), die verschiedene Facetten seiner Persönlichkeit zum Vorschein bringt. Andererseits macht die Verselbstständigung von Nestors zweiter Identität darauf aufmerksam, dass das neugefundene, souverän erscheinende Ich des Protagonisten auch in Zukunft nicht vor weiteren Persönlichkeitskrisen gefeit ist und ein symbolisches Wiederauftauchen des Lords jederzeit möglich erscheint. Darauf verweist auch Moustaches erneutes „but that’s another story“ in der letzten Einstellung des Films, nachdem er die Anwesenheit des Lords überrascht zur Kenntnis genommen hat. Somit schwingt am Schluss von IRMA LA DOUCE ein unheilvoll vorausblickender Unterton mit, wenn das Orgelspiel in der Kirche verstummt und Lord X zum vorerst letzten Mal an der Kamera vorbeiläuft: „Cheeribye“.

Resümee: Die Hoffnung am eigenen Leib tragen

Ausgehend von einigen Vorüberlegungen zu den Eigenschaften der Maskerade wurde anhand des Beispiels IRMA LA DOUCE ein Einblick in den für Billy Wilders Filme so kennzeichnenden Akt des Verkleidens gegeben. Dabei ließen sich zum einen einige Konventionen der Maskerade im Film, wie die nur angedeutete Verwandlung hin zu einer neuen, fiktiven Identität veranschaulichen und zum anderen erkennen, wie der Regisseur Verkleidungen einsetzt, um Identitätskrisen seiner Figuren zum Vorschein zu bringen. Die Verkleidung des Nestor Patou als Lord X stellt in diesem Falle nur einen Teil einer über den gesamten Film hinweg andauernden Entwicklung des Protagonisten dar, die sich mit dem Heranwachsen eines Kindes vergleichen lässt. Konfrontiert mit der amoralischen Welt der Rue Casanova, sozusagen der Welt der Erwachsenen, erscheint Nestor selbst wie eines der Kinder, für deren Beaufsichtigung er in seinem alten Job als Polizist zuständig war. Im Gegensatz zu den übrigen Figuren des Films schafft er es nämlich nicht ohne Weiteres, sich an sein neues Lebensumfeld und veränderte Lebensbedingungen anzupassen, sondern muss zuerst noch ‚erwachsen‘ werden, zu einer ihm eigenen Persönlichkeit finden – ein Reifeprozess, der neben seiner Verkleidung als britischer Lord insbesondere in seinem Beruf als Zuhälter zum Ausdruck kommt. Gerade Nestors Verhalten in letzterem scheint durch das Kostüm seines Vorgängers Hippolyte mitbestimmt zu werden und legt so die Vermutung nahe, dass Kleidung bei Wilder immer auch über ein spezielles Erinnerungs-

vermögen und bestimmte Eigenschaften verfügt, die auf ihren aktuellen Träger übergehen. Deutlich wird dies unter anderem ebenso in *SOME LIKE IT HOT*, wenn Jerry in seiner Verkleidung als Daphne sofort über einen Fundus an autobiografischen Geschichten verfügt oder in *ONE, TWO, THREE* (1961), wo aus dem überzeugten Kommunisten Otto Ludwig Piffel (Horst Buchholz) mithilfe einer neuen, aufgezwungenen Garderobe ein vorzeigbarer Kapitalist zu werden scheint. Gleichzeitig bringen alle Maskierungen des Protagonisten unterschiedliche Aspekte einer noch unbeständigen Persönlichkeit zum Ausdruck, die sich mit ihren jeweiligen sozialen und fiktiven Rollen auseinandersetzen muss, um schlussendlich zu sich selbst finden zu können. Für die Möglichkeit des Verkleidens entscheidet Nestor sich dabei zwar aus einer Notsituation, aber eben doch bewusst und aus freien Stücken heraus, was ebenfalls als ein Anzeichen seiner Krise fungiert, die sich durch den Akt der Maskerade noch weiter zuspitzt. Die daraus hervorgehende Metamorphose stellt nämlich auch für den vorgestellten Protagonisten nicht die erhoffte Lösung dar, sondern zieht für diesen vor allem den verstärkten Druck nach sich, all seinen unterschiedlichen Persönlichkeiten gerecht werden zu müssen (vgl. Becker 2006: 282). Nichtsdestotrotz bringen sowohl seine Verkleidung als Lord X als auch seine unterschiedlichen Berufs(ver-)kleidungen die Chance auf eine Katharsis mit sich, den Neubeginn in einer gefestigten Identität (vgl. Naumann 2011: 70). Erneut setzt Wilder Maskeraden somit nicht nur als „Spiegel einer Gesellschaft“ ein, die allzu schnell dazu bereit ist, ein „opportunes Gesicht aufzusetzen, wenn es die Situation erfordert oder dem eigenen Vorteil dient“ (ebd.: 75), sondern zeigt vor allem eine Persönlichkeit im Wandel, deren Verkleidungen letztendlich doch mehr über ihr wahres Wesen verraten, als sie im Verborgenen halten.

Über den Autor

Christian Alexius studiert zurzeit Filmwissenschaft im Masterprogramm der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, an der er zuvor schon sein Bachelorstudium der Filmwissenschaft und Soziologie absolvierte. 2015 legte er in dessen Rahmen seine Abschlussarbeit zu Formen des Sprechens in die Kamera im fiktionalen Film vor. Darüber hinaus engagiert er sich seit mehreren Jahren ehrenamtlich bei *FILMZ – Festival des deutschen Kinos* als Social Media Manager und Leiter der Programmheftredaktion.

Filme

AVANTI! (AVANTI, AVANTI!, USA 1972, Billy Wilder)

DOUBLE INDEMNITY (FRAU OHNE GEWISSEN, USA 1944, Billy Wilder)

IRMA LA DOUCE (DAS MÄDCHEN IRMA LA DOUCE, USA 1963, Billy Wilder)

LOVE IN THE AFTERNOON (ARIANE – LIEBE AM NACHMITTAG, USA 1957, Billy Wilder)
 ONE, TWO, THREE (EINS, ZWEI, DREI, USA 1961, Billy Wilder)
 SOME LIKE IT HOT (MANCHE MÖGEN'S HEIß, USA 1959, Billy Wilder)
 THE APARTMENT (DAS APPARTEMENT, USA 1960, Billy Wilder)
 THE FORTUNE COOKIE (DER GLÜCKSPILZ, USA 1966, Billy Wilder)
 THE GUNS OF NAVARONE (DIE KANONEN VON NAVARONE, Großbritannien/USA 1961, J. Lee Thompson)
 THE MAJOR AND THE MINOR (DER MAJOR UND DAS MÄDCHEN, USA 1942, Billy Wilder)
 WITNESS FOR THE PROSECUTION (ZEUGIN DER ANKLAGE, USA 1957, Billy Wilder)

Literatur

- Barthes, Roland (1985): Die Sprache der Mode. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Becker, Markus (2006): „Ich bin ein Anderer“. Identitätswechsel im Film. Remscheid: Gardez!
- Durgnat, Raymond (1972): The Crazy Mirror. Hollywood Comedy and the American Image. New York: Dell Publishing Company.
- Forster, Edward Morgan (1969): Aspects of the Novel. London: Edward Arnold.
- Koebner, Thomas (2003): In der Haut der anderen. Männer als Frauen – Frauen als Männer. In: Christine Ruffert et al. (Hg.): Wo/Man. Kino und Identität. Berlin: Bertz, S. 45-64.
- Lehnert, Gertrud (1994): Maskeraden und Metamorphosen. Als Männer verkleidete Frauen in der Literatur. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Madsen, Axel (1968): Billy Wilder. London: Martin Secker & Warburg.
- Mead, George Herbert (1973): Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Naumann, Michaela (2011): Billy Wilder – Hinter der Maske der Komödie. Der kritische Umgang mit dem kulturellen Selbstverständnis amerikanischer Identität. Marburg: Schüren.
- Sawyer, Corinne Holt (1987): Men in Skirts and Women in Trousers, from Achilles to Victoria Grant: One Explanation of a Comedic Paradox. In: The Journal of Popular Culture 21.2, S. 1-16.
- Sinyard, Neil/Turner, Adrian (1980): Billy Wilders Filme. Berlin: Volker Spiess.
- Unterseher, Lutz (2011): Uniformierung: Ein Tableau von Bedeutungen. In: Sandro Wiggerich/Steven Kensy (Hg.): Staat. Macht. Uniform. Uniformen als Zeichen staatlicher Macht im Wandel? Stuttgart: Franz Steiner, S. 17-24.
- Wagner, Peter (1999): Fest-Stellungen. Beobachtungen zur sozialwissenschaftlichen Diskussion über Identität. In: Aleida Assmann/Heidrun Friese (Hg.): Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 44-72.