

■ Miriam Rürup

Staatenlosigkeit als Utopie – Laurel und Hardy auf dem Atoll

Im August 1988 landete der gebürtige Iraner Mehran Karimi Nasseri auf dem Pariser Flughafen Charles de Gaulle, auf dem er die folgenden 18 Jahre seines Lebens als Staatenloser verbringen sollte. Der Fall wurde 2004 Gegenstand von Steven Spielbergs preisgekröntem Film *The Terminal*. Staatenlosigkeit ist allerdings als Filmthema keineswegs neu und wird nicht allein im Genre des Melodrams oder Doku-Dramas verhandelt: Schon 1951 griffen es Stanley Laurel und Oliver Hardy in ihrer letzten Slapstick-Komödie auf. Was in *The Terminal* der Flughafen, ist in *Atoll K* – der Realität vieler Staatenloser Mitte des Jahrhunderts entsprechend – noch das Schiff, sowie – und spätestens hier sind wir im Bereich des modernen Märchens – die einsame Insel.

In *Atoll K* versucht der staatenlose Flüchtling Antoine (Max Elloy), von dem Schiff »Medex« in Marseille an Land zu gehen, nachdem er es zuvor schon in diversen anderen Hafestädten erfolglos versucht hat. Der illegale Einwanderer Giovanni aus Italien wiederum möchte heimlich Frankreich verlassen und in andere Länder reisen. Beide finden sich schließlich auf einer Segelyacht wieder, die Stanley von einem verstorbenen Onkel geerbt hat und auf der er mit Oliver zu einer ebenfalls geerbten Südseeinsel reisen möchte. Unterwegs stranden die vier mit dem Schiff auf einem Atoll und gründen dort einen eigenen Staat, der utopische Züge trägt und Menschen aus der ganzen Welt anlockt, letztlich aber scheitert. Auf den ersten Blick mag der Film wie eine filmische Bearbeitung von *Robinson Crusoe* erscheinen – tatsächlich lief er auch in Großbritannien unter dem Titel *Robinson Crusoe Land*. Die verschiedenen Titel dieses Films – *Atoll K*, *Robinson Crusoe Land*, *Utopia*, *Dick und Doof erben eine*

Insel – umspielen teils mehr teils weniger deutlich, was sich das bekannte Komikerduo mit diesem Film zum Thema gemacht hat: Staatenlosigkeit als Zustand des Dazwischen¹, als schwer erträgliche Form des Nicht-Zugeordnetseins, zugleich aber auch als positiv konnotierte Chance, als Utopie eines postnationalen bzw. poststaatlichen Gemeinwesens. Der Film stammt aus einer Zeit, in der die Fragen nationaler oder transnationaler Zugehörigkeit offen schienen und weder geklärt war, welche Lehren aus den Erfahrungen von Exil und Flucht im Zweiten Weltkrieg zu ziehen seien, noch wie sich die westliche Staatengemeinschaft im beginnenden Kalten Krieg verhalten und innerhalb der Systemkonkurrenz definieren sollte. Er spiegelt im Kleinen die Schwierigkeiten, mit denen die Völkerrechtsdiskussion über Staatsangehörigkeit und den Umgang mit Staatenlosigkeit im Großen konfrontiert war.

Atoll K ist eine italienisch-französische Co-Produktion und wurde von vornherein in drei Sprachen und Fassungen erstellt. Es ist der filmische Schlusspunkt von Laurel und Hardys Karriere und der einzige ihrer über einhundert Filme, der in Europa gedreht wurde. Dort hielt nach dem Krieg die Laurel und Hardy-Begeisterung noch an, während sie in den USA bereits abgeflaut war.² Zugleich war es der kostspieligste Film des Duos, der Film mit der längsten Drehzeit und den meisten Hindernissen, darunter Stan Laurels schlechter Gesundheitszustand. Kritikern gilt dieser Film als Misserfolg,³ kein einziges Mal wurde er in einer vollständigen Version vorgeführt. Moniert wurde besonders die beklagenswerte Verfassung von Stan, die dazu führte, dass manche Slapstickszenen mit Körpereinsatz eher Mitleid als Lachen hervorrufen. Neu war aber vor allem die politische Aussage der Komödie *Atoll K*, die damit streckenweise zur politischen Satire geriet, wenngleich die bekannte körperbezogene Aktionskomik der beiden auch hier dominierte.⁴

Der Film beginnt mit der Ankündigung des unsichtbaren Sprechers, worum es geht: um den Traum, zu einer einsamen Insel zu segeln und dort zu leben, einen Traum mithin, der zumal in Zeiten der Angst vor einem Atomkrieg vermutlich vielen Zuschauern aus dem Herzen gesprochen war. Dann sehen wir Laurel und Hardy eine Anwaltskanzlei in London betreten, wo ihnen das Testament von Stans kürzlich verstorbenem reichen Onkels eröffnet wird. Das Erbe des alten Herren ist üppig, doch nachdem diverse Steuern und Gebühren abgezogen sind, bleibt den beiden lediglich eine alte Segelyacht und eine weit entfernte, unbekannte Insel in der Südsee. Ihr Traum, auf eine einsame Insel zu segeln, hat in ihrem Fall also weniger mit der atomaren Bedrohung zu tun als vielmehr mit ihrer Neugier, ihre Erbschaft zu besichtigen.

Schon die Kanzleiszene verweist auf die Internationalität des Films wie auch der Filmhandlung: die Interessen des Onkels werden von drei Anwälten vertreten, einem Franzosen mit dem sprechenden Namen Ives Bonnefoi (bonne foi = die Aufrichtigkeit), einem Italiener namens Pierre Poltroni (poltrone = Faulenzer) und einem Engländer namens Phineas Bramwell. Die Gebühren werden dementsprechend in drei Währungen eingezogen, die auf dem Kanzleischisch liegenden Geldstapel werden in Windeseile sichtbar kleiner, während sich die Taschen der drei Anwälte dank all der eingetriebenen »Abgaben« ebenso schnell füllen. Nach dem ernüchternden Ergebnis der internationalen Zusammenarbeit der Anwälte erfolgt ein Schnitt auf eine Hafenszene. Das Motiv der Geldeintreibung wird zunächst fortgeführt: Ein Hafenangestellter begleitet die beiden Protagonisten zu ihrer Yacht, die so herunter gekommen ist, dass der Zuschauer zweifelt, ob sich damit eine Südseeinsel erreichen lässt. Der Hafenangestellte verlangt beträchtliche Liegegebühren und wiederum Steuern, und da Stan und Ollie nun ohnehin kein Geld mehr haben, gibt Ollie dem Hafenangestellten buch-

stäblich seine letzte Münze als Trinkgeld. Mit Entrichtung der fälligen Gebühren erhält er im Gegenzug die Schiffspapiere, über die die beiden sofort in Streit geraten, was damit endet, dass Ollie sie im Handgemenge zerreißt und die Papierfetzen im Wasser verschwinden. Mit den Schiffsdokumenten ist eine neues Motiv eingeführt: die Notwendigkeit von Identitätsausweisen und Legitimationspapieren.

Während Laurel und Hardy ihr Schiff in Augenschein nehmen, erfährt der Zuschauer von der Existenz zweier Menschen, die im weiteren Verlauf zu Weggefährten der beiden werden, in den ersten Szenen aber von ihnen noch nicht wahrgenommen werden. Antoine und Giovanni verkörpern verschiedene Typen von Migranten und zugleich die Widersprüche moderner Migrationserfahrungen: Der eine darf nicht an Land, weil er keine Identitätspapiere hat – der andere darf nicht aus dem Land heraus, weil er keine Identitätspapiere hat. Der staatenlose Antoine (dessen Situation an die Figur des Gerard Gale in B. Travens *Totenschiff* erinnert⁵) befindet sich an Bord der »Medex« und versucht gerade ein weiteres Mal – als Affe verkleidet und in der gleichen Körperhaltung wie die Tiere im Käfig – an Land zu kommen. Der Käfig ist, die Absurdität des



Zwangs zu einer einzigen nationalen Zugehörigkeit unterstreichend, dreisprachig mit Zielort und »Animali/Animals/Animaux« beschriftet. Antoine wird jedoch wieder einmal von Hafenarbeitern entdeckt und von schnell herbeieilenden Polizisten gestoppt.



Daraufhin entspinnt sich ein aufschlussreiches Gespräch: Der Kapitän der »Medex« naht und erklärt den Polizisten, um wen es sich bei dem verkleideten Affen handelt. Antoine sei ein Staatenloser, aber dennoch ein anständiger Mann, der nur leider von keinem Land aufgenommen werde. Auf den Verweis des Polizisten, es sei nun einmal verboten, ohne Pass an Land zu gehen, entgegnet Antoine mit französischem Akzent: »Wie soll ich mir einen Pass besorgen, wenn ich heimatlos bin? Und wie soll ich eine Heimat bekommen, wenn ich keinen Pass besitze?« Antoine fühlt sich von der allzu bekannten bürokratischen Ausrede des Polizisten, dass er die Gesetze schließlich nicht gemacht habe, herausgefordert und klagt: »Feine Vorschriften: Affen nehmt Ihr ohne Pass auf, nur einen Menschen nicht.« Hier zeigt sich die ambivalente Situation des »betwixt and between«⁶, in der sich Staatenlose befinden: Ihnen wird mit Misstrauen begegnet, sie werden als Vagabunden angesehen, die die nationale wie auch die staatliche Ordnung in Frage stellen, wenn nicht gar angreifen.

Die nächste Einstellung zeigt den zweiten Typus moderner Migranten: Ein illegaler Einwanderer (Adriano Rimoldi), den wir später als Giovanni kennenlernen, versucht ebenso unauffällig *auf* dasselbe Schiff zu kommen, von dem Antoine unauffällig *herunter*zukommen versuchte. Dabei wird auch er ertappt und zurück an Land befördert. Wie Antoine scheint er seinen Entdecker ein alter Bekannter zu sein, womit die Permanenz der Problematik unterstri-

chen wird. Obendrein können die Polizisten überhaupt nicht verstehen, was Giovanni zur Migration treibt. Er sei doch ein guter Maurer, der sicherlich Arbeit in seiner italienischen Heimat finden könne. Doch Giovanni reizt die Heimat gar nicht, selbstbewusst versteht er sich als »Emigrant«, der dies auch bleiben möchte. Die beiden Polizisten sprechen aus, was der Betrachter dieser Szenen gedacht haben mag: »Verrückte Welt. Den einen lassen wir nicht runter, den anderen nicht rauf – dabei könnten die beiden so gut miteinander tauschen.« Damit ist zugleich die mögliche politische Schärfe des satirischen Angriffs auf Einwanderungsgesetze ironisierend abgeschwächt und die Leinwand wieder frei für den Fortgang der Komödie.

Beide Migranten sind in den folgenden Szenen an Bord des Schiffes »Momus«⁷ zu sehen, mit dem Laurel und Hardy zu ihrer Insel aufbrechen. Der Kapitän der nebenan liegenden »Medex« wittert eine neue Chance, Antoine loszuwerden, und bietet ihn den beiden der Schifffahrt unkundigen Erben kostenlos als »Ingenieur« an. Die beiden sind mit ihrem alten Kahn erkennbar überfordert, können sich aber – wie sie dem freundlichen Medex-Kapitän erläutern – leider keinen Mechaniker leisten, da sie pleite sind. Beide Seiten, der professionelle Kapitän wie die beiden Laienkapitäne, scheinen zunächst von diesem Handel zu profitieren. Doch alsbald stellt sich heraus, dass Antoine zwar gut kochen kann (ausgerechnet Bouillabaisse, die Marseiller Spezialität), aber von Schiffstechnik ebensowenig versteht wie Stanley und Oliver. Die Begründungen, mit denen der Kapitän den beiden Antoine als Mechaniker angepriesen hat, sind nicht zufällig gewählt. Das Argument der Nützlichkeit ist ein in Einwanderungsdiskussionen gängiger Topos. Und so könnte die Hoffnung des Kapitäns, Antoine auf diese Weise loszuwerden, vom Zuschauer durchaus auch als Hinweis auf die Frage der »guten« und der »schlechten« Immigranten gesehen werden.⁸

Mit einer satirischen Spitze gegen Einwanderungsregeln zeigt nun eine Nahaufnahme, wie Antoine, ohne den Boden des Staates zu berühren, der ihn nicht aufneh-



men will, mit Hilfe eines Kranes von Bord des großen Schiffes durch die Luft auf die viel kleinere »Momus« gehoben wird. Dabei kommt auch sein Gepäck ins Blickfeld, eine Tasche mit der Aufschrift D.P. Diese Anspielung bleibt unkommentiert, ist aber ein Vorgriff auf die später folgende Erklärung dessen, was Staatenlosigkeit sei. Die zeitgenössischen Zuschauer dürften 1951 mit dem Kürzel D.P. assoziiert haben, dass in der unmittelbaren Nachkriegszeit in Europa, vor allem in Deutschland, Hunderttausende von Displaced Persons lebten, deren nationalstaatliche Zuordnung noch ungeklärt war.⁹ In dem Moment, in dem Antoine das Deck der Yacht und dabei versehentlich den Starthelb des Motors berührt, schießt die »Momus« aufs Meer hinaus.

Der illegale Emigrant hingegen hat sich heimlich an Bord geschlichen. Er wird von

Laurel und Hardy erst auf hoher See entdeckt, als diese gerade das Segel entrollen, weil der Motor versagt hat. Dabei purzelt Giovanni aus seinem Versteck hervor. Stan empört sich und stellt die Anwesenheitsberechtigung des ungeahnten Fahrgastes in Frage: »You have no right«, ruft er aus. Der Entdeckte wiederum fordert laut schimpfend und mit offenkundig italienischem Akzent seine Rechte als blinder Passagier ein, die es ihm erlaubten, auf jedem beliebigen Boot mitzufahren. Sein Gezeter wendet sich deutlich gegen Rechtsvorstellungen, die Illegale und Staatenlose in einen Zustand der Rechtlosigkeit zwingen wollen. Giovanni lässt dies nicht nur nicht gelten, sondern beschwert sich zusätzlich lautstark darüber, ausgerechnet bei so eindeutigen Trotteln gelandet zu sein. Umgehend versucht er, das Kommando an Bord des Schiffes zu übernehmen und erweist sich schnell als segensreicher Zugewinn, denn das Schiff hat einen Motorschaden und der pfiffige Giovanni weiß Rat. Abermals wird somit die Nützlichkeit des Einwanderers bzw. Eindringlings unterstrichen und seine Existenz an Bord auf diese Weise legitimiert. Giovanni's neu gewonnene Legitimation wird durch ein ausgiebiges Begrüßungsritual der vier Seefahrer unterstrichen – durch die Komik dieser Szene, in deren Verlauf Oliver ins Wasser fällt, verlässt die Erzählung filmisch elegant die mögliche Vertiefung dieser nebenbei entwickelten politischen Satire auf illegale Migration und kehrt zurück zu leichter Unterhaltung.

Auf hoher See nun haben die zufälligen Reisegefährten endlich das Segel gesetzt und halten ein fast schon idyllisch wirkendes Picknick an Deck ab, bei dem sie sich über die Beweggründe ihres Reisens austauschen. Stanley schwärmt naiv begeistert, es sei ein wenig wie Schuleschwänzen. Oliver pflichtet dem zwar bei, verweist aber darüber hinaus auf ihre Flucht vor einer Welt voller Steuern. Giovanni erklärt, er fliehe »from a world, where I am always told what to do«. Antoine schließlich plädiert



für unbegrenzte Mobilität, wenn nicht gar Weltbürgerschaft: „the whole world is a man's country“. Außer Stan, dem Dummkopf, verweisen also alle auf bekannte Migrationsmotive: wirtschaftliche Gründe, kosmopolitische Vorstellungen einer Welt, die allen offen steht, sowie die politisch motivierte Flucht vor als einengend empfundenen Gesetzen.

Kurz nach diesem Austausch philosophisch anmutender Überlegungen gerät das kleine Schiff in ein Unwetter. Es blitzt, die Wellen schlagen hoch, es brodeln gewaltig, das Boot schaukelt dramatisch und droht zu zerbrechen, doch da hebt sich unversehens ein Atoll aus den Fluten, und das Schiff strandet auf dem kleinen vulkanischen Eiland. Zurückgeworfen auf vorzivilisatorische Bedingungen begeben sich die Schiffbrüchigen umgehend auf die Suche nach Ess- und Brennbarem. Dabei fällt Hardy eine Ausgabe von Daniel Defoes *Robinson Crusoe* aus dem stark ramponierten Schiff in die Hände, aus dem er den anderen sogleich vorliest.¹⁰ Der Sprecher erläutert, dass wir es mit »modernen Robinson Crusoes« zu tun

hätten, die nun lernen müssten, von »Mutter Natur« zu leben. Im Zeitraffer, begleitet von einer Erzählung aus dem Off werden wir Zeugen der Zivilisierungsbemühungen der vier auf dem, was sie später »Crusoland« nennen. Sie machen die Natur urbar, erlernen die notwendigsten landwirtschaftlichen Handgriffe, Giovanni baut Häuser aus Stein, und um zu unterstreichen, dass sie sich erfolgreich wohnlich eingerichtet haben, sehen wir den glücklichen Stanley, wie er das neu domestizierte Tier Oscar, einen Hummer, zum morgendlichen Bad aus seiner Hütte lockt.

Es ist wieder der Sprecher, der uns erklärt, das von den vier Männern errichtete Idyll sei zwar ein Garten Eden, aber ohne »eine Eva« unvollständig. Und so führt uns eine etwas unvermittelt wirkende Kamerafahrt über See auf eine belebte Insel, die als Tahiti bezeichnet wird und damit die Südseephantasien des zeitgenössischen Filmpublikums aktiviert. Im Casino von Papete ersingt sich die hübsche Chérie Lamour (Chérie = Liebling, L'amour = Liebe, gespielt von Suzy Delair) soeben einen Musikvertrag, während im örtlichen Standesamt ihr Bräutigam, den wir kurz darauf als Leutnant zur See Jack Frazer (Luigi Tosi) kennenlernen, ungeduldig auf sie wartet. Als Chérie endlich auftaucht, ist er aufgebracht und wird noch ärgerlicher, als seine Braut ihm selbstbewusst erklärt, dass sie ihre Künstlerinnenkarriere als Ehefrau fortzusetzen gedenke, zumal er ja die meiste Zeit auf See sein werde. Das will Frazer nicht akzeptieren – die Hochzeit scheidet mitten in der Trauungszeremonie. Erbost über Frazers autoritäres Gehabe will Chérie den durchaus geliebten Mann »nie wiedersehen«, wie sie verkündet. Sie geht an Bord eines Schiffes, das sie in einem kleinen Ruderboot aussetzt, nachdem das idyllische Atoll im Fernstecher in Sicht gekommen ist. Zu den bereits bekannten Migrationsgründen der vier Schiffbrüchigen wird hier ein geschlechtsspezifischer Fluchtgrund hinzugefügt: die Flucht einer Frau vor

Lebensbedingungen, die ihre individuelle Selbstbestimmung verhindern. Ihr Ausbruch bringt Chérie zu den vier Männern auf »Crusoeland«.

Als Neuankömmling und Frau wird Chérie Lamour von dem kleinen Männerbund mit äußerst interessierten Blicken gemustert und ehrenvoll begrüßt, romantische Musik unterstreicht ihren verführerischen Auftritt in eleganter Garderobe. Zugleich jedoch klingt das aus fremdenfeindlichem Diskurs bekannte Motiv der Überfüllung an, denn die bereits Ansässigen bezweifeln, ob es genügend Platz für eine weitere Person gibt. Veranschaulicht wird dies in einer Szene, in der Laurel und Hardy ihren Slapstickhumor ausspielen: Die männlichen Atollbewohner müssen sich ein Bett teilen, um Chérie Platz zu machen. Daraus entsteht ein großes Gerangel, das selbstverständlich zu Stans Nachteil ausgeht. Da sie die Anwesenheit einer Frau jedoch unzweifelhaft als Bereicherung empfinden, suchen die vier Männer eine Lösung und beginnen, ein Haus für Chérie zu bauen; Giovanni träumt gar von einer Villa mit römischem Bad.

Die Ankunft einer attraktiven Frau fordert das Sozialgefüge der männlichen Charaktere heraus. Um sich bereits anbahnendes Konkurrenzgehabe abzuschwächen, nimmt Ollie den Freunden das Versprechen ab, sich wegen Chérie nie zu entzweien. Im nächsten Augenblick zeigt die Kamera eine nun übereifrige morgendliche Rasur, die vor Chéries Ankunft – den Stoppelkinns nach zu urteilen – offensichtlich vernachlässigt worden war. Auf der Suche nach brauchbaren Rasierutensilien verfällt Stanley auf die Idee, seine Bartstoppeln kurzerhand abzuschmiegeln – durchaus mit Erfolg, wie sich zeigt. So sorgt der Eintritt einer Frau in die männliche Inselwelt zwar zunächst für Unruhe und verheißt Unordnung und Streit, doch schon bald zeigt sich die zivilisierende Wirkung dieses Personenzuwachses: Chérie serviert den Vieren eine Suppe, hat dafür den Tisch ansprechend

und ordentlich mit sauberem Tischtuch und Servietten gedeckt, Blumen aufgestellt und den Fußboden gewischt – der kärglichen Hütte mithin weiblichen Charme verliehen und bürgerliche Selbstverständigungen reetabliert. Mit dieser kleinen Inszenierung ist die Wiederherstellung der gängigen Geschlechterordnung versinnbildlicht. Wiederum verweilt der Film nicht lange bei einem durchaus ernsten Thema, sondern fällt rasch zurück in die bekannte Laurel- und Hardy-Komik, als die eben noch Glückseligen erkennen, dass sie mit Chéries wundervoller Suppe offenbar ihren Hausfreund Oscar verspeisen.

Die neue, nun vollständige Idylle aus Südseephantasien, einer schönen Frau und geordneten Verhältnissen wird jedoch alsbald erschüttert. Wir sehen ein Schiff, mit dem sich eine Vermessungsexpedition der bislang unvermessenen Insel nähert. Leutnant Frazer leitet diese Expedition und tritt so erneut in Erscheinung, diesmal in Begleitung von Wissenschaftlern, die mit Tropenhelmen ausgerüstet und im Safaristil eingekleidet Kolonialassoziationen erwecken. Bei ihren Erkundungen finden sie Uranium auf der Insel. Nunmehr ist das Atoll nicht länger ein zu vermessender neuer Fleck auf der Landkarte, sondern eine – im Atomzeitalter – äußerst begehrte Rohstoffreserve. Folglich sollen die Besitzverhältnisse schnellstmöglich geklärt werden. Und da schließt sich der Kreis zur Anfangsszene der Schiffsreise. Das, was noch im Hafen von Marseille als Makel schien, erweist sich für die fünf Atoll-Bewohner nun als Gelegenheit, ihre eigenen Vorstellungen einer idealen Welt umzusetzen. Der zuvor immerzu abgewiesene Antoine wird unversehens zum Hoffnungsträger der Atoll-Gemeinschaft, die die liebgezwungene Freiheit von nationalstaatlichen Zwängen weiterhin genießen möchte: Als die Erkundungstruppe die Bewohner fragt, wem die Insel gehöre, und erläutert, dass die Insel der Hoheit derjenigen Nation unterstehe, deren Angehöriger die Insel zuerst betreten habe – ein deutlicher Bezug

auf die Haager Konvention –, ist die Gelegenheit da. Zunächst versucht Oliver noch, einen kollektiven Anspruch auf die Insel zu erheben. Mit dem Verweis auf die Rechtsverhältnisse lehnt Frazer dieses Ansinnen jedoch ab: Eine einzige Nation müsse das Hoheitsrecht ausüben. Es entspinnt sich ein Gespräch über die Bedeutung dieses Hoheitsrechtes – ihren jeweiligen Migrationsgründen entsprechend erkundigt sich Antoine, ob ein solcher Staat etwa auch die Einwanderung verbieten dürfe; Giovanni möchte wissen, ob der Staat ein eigenes Rechtssystem habe; und Oliver fragt, wie es um die Einkommenssteuer bestellt sei. Stanley fasst die Situation in seiner gewohnt unbekümmert dümmlichen Art, aber nicht ganz falsch, folgendermaßen zusammen: „Sie wollen uns unser Geranium wegnehmen, nur das ist es.“ Daraufhin ziehen sich die fünf zur Beratung zurück und beschließen, Antoine wahrheitsgemäß als denjenigen zu benennen, der als erster die Insel betreten hat. Der Leiter der Expedition notiert dies, womit der bürokratische Vorgang eröffnet ist. Die Eröffnung der Inselbewohner, dass Antoine keiner Nation angehöre, überfordert den Mann jedoch schlagartig. Laurel und Hardy nehmen an, er habe nicht verstanden, dass Antoine staatenlos sei, und versuchen, es ihm zu erklären. „You see, he’s what is known as a stateless man, in other words, a misplaced person,“¹¹ sagt Hardy, und Laurel fügt hinzu: »You see, he’s lost and he can’t find himself.« – Und benennt damit womöglich als einziger die eigentliche Kernproblematik der Staatenlosigkeit, die unidentifizierbare Zugehörigkeit. Der ratlose Expeditionsleiter hakt nach, das könne doch nicht sein, jeder müsse eine Staatsangehörigkeit haben. Dem pflichtet Antoine eifrig bei und beklagt sich darüber, dass kein Land ihn bislang aufgenommen habe. Von nun an werde ihn jedes Land aufnehmen wollen, prophezeit ihm Leutnant Frazer.

Tatsächlich sehen wir im nächsten Moment ein Büro in einer Metropole, in das



75

soeben die »Herren von der Presse« gebeten werden. Flugs verbreitet sich die Nachricht von der wertvollen Insel mit dem weltweit größten Uranvorkommen, die zuerst von einem Mann betreten wurde, der keine Nationalität besitze, mithin ein Staatenloser sei. In schnellen Schnitten werden Radiosprecher und -sprecherinnen gezeigt, die die Kunde in diversen westeuropäischen Sprachen übermitteln. So erfährt man, dass die »westliche Hemisphäre« (!) über die Neuigkeit in Aufruhr sei und die Großmächte sich nach einer 14tägigen Konferenz geeinigt hätten, eine Kommission einzusetzen, die über die Hoheitsrechte entscheiden solle. Das Vorgehen wird sehr umständlich und kompliziert geschildert, so dass eine Kritik an der Schwerfälligkeit internationaler Konferenzen, wie die Welt sie ja gerade in den Jahren vor der Filmproduktion erfahren hatte, durchaus herausgelesen werden kann – im ersten Drehbuchentwurf hieß die Kommission noch »Organisation des Nations Unies«.¹²

Fernab des internationalen Trubels hören die Atoll K-Bewohner die Weltnach-

richten im Radio, und Chérie stellt die entscheidende Frage: »Könnten wir nicht selbst eine Regierung bilden?« Begeistert pflichten die vier Männer ihr bei und skizzieren sogleich ihre Vorstellung von einem idealen Gemeinwesen: Es dürfe keine Pässe geben, keine Gefängnisse, keine Steuern, keine Gesetze und kein Geld. Ohne dass die feine Ironie eines Gesetzes über Gesetzlosigkeit thematisiert würde, tun die Gestrandeten einen ersten Schritt zur Nationswerdung;¹³ Sie geben sich eine Flagge. Chérie stiftet ihre Schürze, und rasch einigen sich die fünf auf das Symbol eines mit einem Pfeil durch-



bohrten Herzens. Zudem geben sie ihrer Insel endlich einen Namen: »Crusoeland«. Weitere Herrschafts- und Souveränitätssignien werden schnell beigebracht. Oliver lässt sich mit denkbar knapper Mehrheit zum Präsidenten wählen, Lamour wird Vizepräsidentin, Antoine Außenminister und Giovanni Minister für öffentliche Bauten. Stanley, der in den Augen aller für keinen Ministerposten taugt, stellt »das Volk« dar und wird damit getröstet, dass er in der Mehrzahl sei. Die spielerische demokratische Selbstermächtigung wird fortgeführt in der äußerlichen Verwandlung Hardys zum Präsidenten: eine Admiralsmütze, ein Ziersäbel mit Gürtel, ein Umhang und eine karierte Hose, die Stan und Ollie während der ersten Erkundung der Yacht gefunden hatten, werden kurzerhand zu seinem Präsidentenornat, das Oliver später sogar von seinem Widersacher abgenommen wird – und damit erst die wahre Legitimität als Präsi-

dialsymbol erlangt. Die Weltgemeinschaft scheint auf einen solchen neuen Staat nur gewartet zu haben. In schnellen Schnitten



folgen nun Aufbruchsszenen in aller Welt, von Menschen aller Couleur und Herkunft mit Verkehrsmitteln aller Art; stellvertretend für ihre Vielfalt laufen ein Dudelsackspieler, ein Indianerhäuptling und eine vielköpfige weiße Familie durch das Bild.

Das neue Staatswesen – Oliver hält dessen »Verfassung« auf dem Vorblatt von Defoes »Robinson Crusoe« fest – wird daraufhin von der internationalen Staatengemeinschaft anerkannt. Erneut nähert sich eine Delegation dem Atoll, diesmal eine Kommission, die die Mitteilung überbringt, dass »Crusoeland« als souveräner Staat anerkannt werde. Unschwer ist in der Delegation die Parodie einer Gesandtschaft der Vereinten Nationen zu erahnen; der Sprecher ist feierlich korrekt gekleidet, er wird umringt von mitschreibenden und fotografierenden Journalisten, die die öffentliche Anteilnahme am Geschehen versinnbildlichen. Der Abgesandte ver-

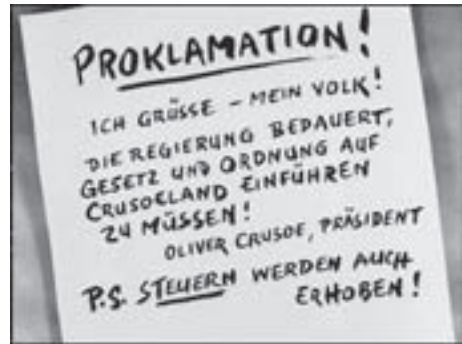
liest eine Erklärung, wonach aufgrund des Selbstbestimmungsrechts der Völker die Verfassung und damit auch die Souverä-



nität von »Crusoeland« einstimmig akzeptiert worden sei.

Crusoeland entwickelt sich in rasantem Tempo. Die Landwirtschaft wird intensiviert, Steinbrüche werden eingerichtet, Sprengungen signalisieren Fortschritt und Aufbaustimmung. Das Leben ist bald vielfältig, bunt, fröhlich und wirkt wie eine sehr belebte, verstetigte Ferienkolonie. Überall ertönt Musik, gut gelaunte Menschen verbringen ihre Zeit entspannt in der Inselbar. Doch das friedlich heitere, gesetzessfreie Treiben bleibt nicht lange ungetrübt. Wie eine Vorahnung, dass die Wertschätzung gegenüber dem utopischen Inselreich schon im Schwinden begriffen ist, zeigt die Kamera, wie eine Frau die Flagge einholt, um damit einer großen Gruppe von Kindern die Gesichter abzutrocknen. Kurz darauf kommt es in der Inselbar mit ihrem polyglotten Aushängeschild über einer Flasche Alkohol zu einem handgreiflichen Streit.

Auslöser ist das Ansinnen eines Gastes, mit dem Alkoholausschank Geld verdienen zu wollen. Darauf folgt ein Handgemenge, in dem Laurel und Hardy in bekannter Slapstickmanier einiges an Schlägen einstecken müssen. Ein friedlicher Ausgang des Konfliktes ist nicht in Sicht. Alecto, der Aggressor, wird gleichzeitig übergriffig gegen Chérie, beansprucht diese nun für sich und tut jeglichen Widerspruch damit ab, dass hier auf Crusoeland ja nichts verboten sei. Staatspräsident Oliver raunt seinen Freunden zu, man müsse die Unruhestifter wohl ausweisen. Giovanni erinnert ihn daran, dass dafür die gesetzliche Grundlage fehle, woraufhin ein »Ministerrat« einberufen wird, der folgenden Wortlaut einer präsidentalen Proklamation beschließt: »Ich grüsse – mein Volk! Die Regierung bedauert, Gesetz und Ordnung auf Crusoeland einführen zu müssen! Oliver Crusoë, Präsident«. Mit dem P. S. »Steuern werden auch erhoben« wird dem Zuschauer deutlich, dass die ehemals Schiffbrüchigen ein Herzstück ihrer Verfassungsutopie aufgegeben haben.



Ausgerechnet dieser Rettungsversuch der alten »Regierung« ist es, der zum Umsturz des Systems führt. Alecto reißt die Proklamationstafel ab, schwingt sich zum Tyrannen auf und erklärt, Stanley, Oliver, Antoine und Giovanni sollten gejagt und hingerichtet werden. Chérie scheint einzuwilligen, die Frau an seiner Seite zu geben. Doch schon bald bemerken ihre Freunde, dass sie keineswegs abtrünnig geworden ist. Mittels einer List ruft sie aus Alectos Kommandozent-

rale (nicht umsonst wirkt die Szenerie hier bedrohlich militärisch) ihren früheren Verlobten Leutnant Frazer zu Hilfe. Sie fürchte, es werde eine »Revolution« geben und sie alle gehängt werden. Das Publikum sieht Frazer mit seinem Schiff sofort Kurs auf das Atoll nehmen. Derweil spielen sich dort dramatische Verfolgungsszenen ab. Die vormals friedlich feiernde Gesellschaft hat sich in einen hasserfüllten Mob verwandelt, ein Galgen für die vier Robinsone wird errichtet, sie fliehen, werden entdeckt, gejagt und eingesperrt, von Chérie durch eine aberma-



lige List befreit, wieder entdeckt, versehentlich von ihrer Retterin niedergestreckt und schließlich wieder an den Galgen gestellt. Als alles aussichtslos zu sein scheint, bricht erneut ein Unwetter los, und das Atoll versinkt wieder in den Fluten. Einzig der Galgen mit den vier Todeskandidaten und Chérie bei ihnen schwimmt auf den Wellen, so dass die erneut »Schiff«brüchigen von Leutnant Frazer gerettet werden können.

Illustriert durch einige kurze Sequenzen fasst der Sprecher das weitere Geschehen



zusammen. Leutnant Frazer und Chérie Lamour heiraten endlich, wenn auch nicht ohne neuerlichen Streit – sie sind die Karikatur des ewig streitenden Ehepaars. Giovanni sieht man einen Holzzaun errichten. Da er in Italien keine Arbeit gefunden habe, erläutert der Sprecher, »vernagelt er nun die Welt mit Brettern«. Das untergegangene Inselidyll, das alle Einwanderungswilligen ohne Passbeschränkungen aufnehmen wollte, wurde demnach wieder von einer Welt abgelöst, deren gesellschaftliche Ordnung sich vor allem durch Grenzen und Barrieren definiert. Antoine ist daher abermals zurückgeworfen auf seine Staatenlosigkeit. Er irrt auf Schiffen von Hafen zu Hafen und scheint zu ewiger Wanderschaft verurteilt. Doch dann vertut er sich fatalerweise in den Tierkäfigen, in denen er an Land zu gehen versucht: Wir sehen einen satten Löwen in seinem Käfig an einem Schuh herum kauen, an den Gitterstäben haben sich Antoinettes Hosenträger verfangen. Dieser brutale schwarzhumorige Scherz spitzt die Ausweglosigkeit, in der reale Staatenlose sich befinden, bildlich zu. Laurel und Hardy dagegen scheinen auf ihrer Südseeinsel ihren Frieden gefunden zu haben, sie sind ausreichend mit Lebensmitteln aus allen Ländern der Welt versorgt – bis eine Hand ins Bild kommt, die Laurel auf die Schulter tippt, und Träger in Windeseile alle Vorratskisten wegschleppen. Ein Beamter erklärt den beiden sprachlosen Erben, sie hätten es versäumt, in der Zwischenzeit fällige Steuern verschiedenster Art zu entrichten. Der Film endet mithin dort, wo er begonnen hat: bei der erdrü-

ckenden Übermacht der Geldeintreiber und der Bürokratie, und womit alle Laurel und Hardy Filme enden: Ollies Schimpfen über die »mess«, die Stan angerichtet habe, und dessen unglücklichem Gesicht.

Atoll K als Zeitdokument

Das atomare Zeitalter, Staatenlosigkeit und die Frage nach einer friedfertigen und glücklich machenden Gesellschaftsform – dies sind die drei existentiellen Themen der internationalen Staatengemeinschaft nach 1945, denen Laurel und Hardy mit ihrem letzten Film ein Denkmal setzten. Dabei sind es vor allem zwei Motive, die hier ausgespielt werden: zum einen geht es um den der Bürokratie ausgelieferten Menschen, der aller Rechte verlustig geht, wenn er keine »richtigen« Papiere bei sich führt, selbst des Rechts, Rechte zu haben, wie Hannah Arendt es auf den Punkt gebracht hat;¹⁴ zum anderen um die Utopie einer im positiven Verständnis rechtsfreien Gesellschaft, in der jeder frei seinen Bedürfnissen nachgehen kann. Staatssouveränität und Souveränität des Subjektes stehen sich hier also gegenüber. Zentrale Symbole sind das Schiff und die (einsame) Insel. Ein Schiff ist ein Vehikel für Flucht und Migration, steht aber auch für den Zustand des Dazwischen. Es kann sogar, wie in Antoines Fall, zu einem »Gefängnis« werden, gleichsam zu einem elementaren Bestandteil der bürokratischen Macht der die Einwanderung bekämpfenden Staatsgewalt. Die Insel wiederum stellt sich als utopischer Ort des Friedens und der Freiheit dar, Rettung und Abschottung zugleich symbolisierend.

Die Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges, angefangen mit den Ausbürgerungen der deutschen Juden durch die nationalsozialistische Gesetzgebung, ließen das Schiff zum Symbol einer – hoffentlich lediglich – transitorischen Staatenlosigkeit und der Rettung zugleich werden. Zahllose Juden verloren ihre deutsche Staatsangehörigkeit und galten fortan als staatenlos. Der Hafen

wurde auf der Emigration zu einem Transitraum, in dem viele Migrantinnen und Migranten häufig wochen- oder monatelang ausharren mussten, bis gültige Papiere ihre Weiterfahrt und damit ihr Überleben sicherten. Die Dreharbeiten zu *Atoll K* begannen mit Marseille in ausgerechnet derjenigen Hafenstadt, die am unmittelbarsten mit diesen Fluchtbewegungen aus NS-Deutschland verbunden war.¹⁵ Der Film zeigte und benannte damit einen zentralen Schauplatz und symbolisch aufgeladenem Ort von Heimat- und Staatenlosigkeit.

Das Motiv des Menschen, der seiner Identitätspapiere verlustig geht und folglich dazu verdammt ist, von Hafen zu Hafen zu fliehen, doch nirgends an Land gehen darf, da er mangels Staatsangehörigkeitsnachweis nicht aufgenommen wird, war um die Jahrhundertmitte allgegenwärtig: »Der Paß ist der edelste Teil des Menschen. Er kommt auch nicht auf so einfache Weise zustande wie ein Mensch. Ein Mensch kann überall zustande kommen, auf die leichtsinnigste Art und ohne gescheiten Grund, aber ein Pass niemals. Dafür wird er auch anerkannt, wenn er gut ist, während ein Mensch noch so gut sein kann und doch nicht anerkannt wird.«¹⁶, schrieb Bertolt Brecht 1940 in seinen *Flüchtlingsgesprächen*. Diese bittere Pointe, geprägt von den Erfahrungen der Emigration aus dem nationalsozialistischen Deutschland, verdeutlicht die essentielle Bedeutung, die ein Verwaltungsakt – das Ausstellen eines Passes – für die Konstruktion nationaler Zugehörigkeit gewinnen konnte.

Durch die nationalstaatlichen Neuordnungen in Europa nach dem Ersten Weltkrieg verloren zahlreiche Menschen ihre Staatsangehörigkeit und damit die mit ihr verknüpften Rechte. In der Zwischenkriegszeit waren es überstaatliche Institutionen wie der Völkerbund und das Internationale Komitee des Roten Kreuzes, die sich um eine diplomatische und humanitäre Problemlösung bemühten. Fridtjof Nansen fürte 1922 als Hochkommissar des Völkerbundes für das Flüchtlingswesen einen »Flüchtlings-

pass«¹⁷ ein – ein Ausweisdokument, das die Nichtzugehörigkeit zu einem Nationalstaat bestätigen und doch einen völkerrechtlich anerkannten Identitätsnachweis erbringen sollte. Die Absurdität dieses Dokumentes, der Nachweis von etwas Nicht-Nachweisbarem, wird im Film von Antoine veranschaulicht, wenn er ausruft: »Wie soll ich mir einen Pass besorgen, wenn ich heimatlos bin? Und wie soll ich eine Heimat bekommen, wenn ich keinen Pass besitze?«¹⁸

Nach Ende des Zweiten Weltkrieges war die Zahl der staatenlosen Flüchtlinge in West-Europa erneut immens. Von rund 500.000 Displaced Persons in Lagern in Deutschland galten 1947 über 23.000 als Staatenlose (4,5%), fast alle jüdische Überlebende und Flüchtlinge aus Osteuropa sowie den ehemals deutsch besetzten Gebieten.¹⁹ Nicht nur deshalb war das erste Nachkriegsjahrzehnt international von der Suche nach einer Neudefinition der staatlichen Verfasstheit der westeuropäischen Gesellschaften geprägt. Die Erfahrungen, wozu nationalistische Überhöhung führen konnte, schienen die hergebrachte Idee nationalstaatlicher Zugehörigkeit zumindest in Frage zu stellen. In einem Prozess des zwischenstaatlichen Aus- und Verhandeln wurde eine Regelung für ein Nachkriegs(west)europa auf demokratischer Grundlage erarbeitet, die 1950 im Schumann-Plan²⁰ erste Form annahm und schließlich in die Gründung der Europäischen Union mündete. So sollten perspektivisch nationalstaatliche Zugehörigkeit in begrenztem Maße aufgebrochen und versucht werden, eine zumindest europäische Menschheits-Zugehörigkeit zu schaffen. Der von Antoine während des Picknicks an Deck der »Momus« zum Ausdruck gebrachte weltbürgerliche Traum kann somit als Anspielung auf die kurz vor Drehbeginn unterzeichneten Verträge gelesen werden. Wie mit den Flüchtlingen im Nachklang der Zwangsmigrationen während und infolge des Weltkrieges umzugehen sei, wurde damals von einer nationalen zu einer völkerrechtlichen Frage. Einige Themen der zahlreichen inter-

nationalen Konferenzen in den 1940er Jahren finden sich in *Atoll K* wieder: Fragen von Fluchtwegen und Migrationsgründen, von Staatszugehörigkeit und Staatenlosigkeit bis hin zur utopischen Idee einer gesetzesfreien Staatsformation mit offenen Grenzen geben eine Idee von der relativen Offenheit der Situation im ersten Nachkriegsjahrzehnt. Es handelt sich bei diesem Film mithin um eine szenische Abhandlung der Frage, *wie* eine neue Gesellschaft zu denken oder besser: zu imaginieren sei.

Artikel 15 der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte, verkündet im Dezember 1948, postuliert: »Jeder hat das Recht auf eine Staatsangehörigkeit«. Bis zu dieser Verlautbarung der internationalen Staatengemeinschaft war es nicht nur ein langer Weg. Sie fiel auch in eine Hochphase der Staatenlosigkeit sowie der internationalen Bemühungen, das Problem zu beheben und Lösungen für die Betroffenen zu finden. Auf Bestreben der Vereinten Nationen wurde nun nach Regelungen gesucht, zukünftig Staatenlosigkeit zu verhindern. Gleich 1948 setzte diese supranationale Institution ein Komitee ein, das Gründe für und Probleme von Staatenlosigkeit eruieren sollte. Der Genfer Flüchtlingskonvention wurde 1951 ein Protokoll beigefügt, das festhielt, dass das Problem der Staatenlosigkeit nach wie vor einer Lösung harrete. Im April desselben Jahres erließen westdeutsche Politiker ein Gesetz über die Rechtsstellung heimatloser Ausländer, das die Ansiedlung von Displaced Persons regeln sollte.

Bis 1954 wurde von den Vereinten Nationen eine eigenständige Konvention über den Status von Staatenlosen ausgearbeitet, die die Unterzeichnerstaaten dazu verpflichtete, den Betroffenen Personaldokumente (»Convention Travel Documents«) auszustellen und ihnen bei Bedarf einen legalen Aufenthalt auf ihrem Hoheitsgebiet zu ermöglichen.²¹ Sieben Jahre später, 1961, folgte das UNO-Übereinkommen zur Verminderung der Staatenlosigkeit, das Richtlinien zur Vermeidung von Staatenlosigkeit von Neu-

geborenen und zum Schutz vor späterem Verlust der Staatsbürgerschaft enthielt.²²

Politische Utopie und komödiantische Reduktion – Verschiedene Filmversionen

Der letzte Laurel und Hardy-Film war von der ersten Idee an verbunden mit diesen damals allmählich an Relevanz und Legitimation gewinnenden völkerrechtlichen Debatten über den Umgang mit Staatenlosigkeit. Bis zur Fertigstellung des Drehbuches wurde das Thema gleichwohl vielfältig heruntergespielt und reduziert. Die verschiedenen nationalen Fassungen des Films, die bis heute in Umlauf sind – eine italienische, eine französische, eine amerikanische, eine britische und eine deutsche – zeigen in dieser Hinsicht aufschlussreiche Varianten.²³ Die deutsche Filmversion von *Atoll K* ist dabei die längste wie auch die politisch harmloseste.

Der Versuch einer Reduktion des Filmes auf schlichte eine weitere unpolitische Komödie des Komikerduos wird bereits deutlich im deutschen Titel *Dick und Doof erben eine Insel*, der keinerlei politische Pointe erkennen lässt. Eine lange verschollen geglaubte Version der britischen Fassung *Robinson Crusoe-land* verweist im Titel immerhin auf die literarische Inspiration und damit auf die Auseinandersetzung von schiffbrüchigen Menschen mit der Herausforderung, in der Natur zunächst zu überleben und in diesem Fall schließlich zu einer neuen Form des gesellschaftlichen Miteinanders zu finden. Die in den USA gezeigte und vertriebene Version *Utopia*²⁴ wird in der Namensgebung deutlicher und weckt die Erwartung, der Film handle von einer womöglich gesellschaftskritischen Phantasie über eine andere als die im Westen vorherrschende Gesellschaftsform. Eine noch stärker politische Nuancierung der ursprünglichen Filmidee lässt der frühe Arbeitstitel *Entente Cordiale* erahnen, der allerdings schon kurz nach Produktionsbeginn wieder fallen gelassen wurde.²⁵

Ein Vergleich der deutschen mit der britischen Version zeigt, dass letztere in einigen Dialogen bedeutend schärfer und expliziter ist.²⁶ Besonders auffällig ist dies in der Hafenszene, in der die beiden Migranten eingeführt werden.²⁷ Nach seiner Entdeckung herrscht Antoine in *Robinson Crusoe-land* die Polizisten geradezu an: »Arrest me, teach me a lesson, punish me, put me in prison – but remember that to put me in prison you got to let me land«. Zudem führt der Kapitän hier Antoines Vorgeschichte wesentlich weiter aus. Er verweist nicht nur auf die Anständigkeit und Tüchtigkeit Antoines, sondern auch darauf, wie viele erfolglose Versuche er bereits auf der Suche nach einem Aufnahmeland hinter sich hat. In der Reihe der Hafenstädte zählt er Caracas, Nagasaki, Brooklyn, Saloniki und Sidney auf, was nicht nur Antoines hartnäckige Bemühungen betont, sondern auch den globalen Charakter des Problems der Staatenlosigkeit hervorhebt. In der französischen Fassung fehlt dieser Wortwechsel ganz und gar, die Szene ist folglich noch kürzer und politisch sinnentleert als in der deutschen Version.²⁸ Nachdem der Kapitän Antoine an Laurel und Hardy vermittelt hat, teilt er diesem in der britischen Version mit, dass alles arrangiert sei, woraufhin Antoine zurückfragt, ob der Kapitän seine Exekution meine. Dieser makabre Scherz entfiel möglicherweise wegen einer gesteigerten deutschen Vorsicht, bloß nicht über etwas zu scherzen, was vor nicht langer Zeit gerade gegenüber unerwünschten Ausländern in Deutschland durchaus bittere Realität gewesen war.

Ein weiterer folgenreicher Unterschied ist in dem Gespräch der vier Seefahrer über ihre Migrationsgründe auszumachen. In der deutschen Fassung sitzen Antoine und Giovanni wortlos an Deck, und Stan träumt zwar vom Schuleschwänzen, äußert sich jedoch nicht weiter über Steuern. Auch hier ist die britische Version ausführlicher. Giovanni will nicht einfach nur aus seiner engen alten Welt heraus, sondern entzieht sich darüberhinaus den ihm von außen aufgezwäng-

ten Vorschriften, was und wie er etwas zu tun habe. Oliver antwortet, er sei vor Steuern abgehauen, Stan pflichtet ihm bei und fragt Antoine, wo denn sein Zuhause sei. Der reagiert hier mit einer wesentlich positiveren Interpretation seiner Staatenlosigkeit, als sie in der deutschen Version zu finden



ist: »My home – I don't know. The whole world ought to be man's country, but for me someone seems to have locked all the doors.« Auch die Szene, in der eine Mutter ihre Kinder mit der Nationalflagge von »Crusoland« abtrocknet, sah das deutsche Publikum nicht. Da es um die Filmlänge offenbar nicht ging – schließlich ist die deutsche Fassung die längste –, entsteht der Eindruck, dass den deutschen Zuschauern die politischen Anspielungen erspart bleiben sollten. Auch in der Schlusszene findet sich eine Abschwächung. So beruhigt der Sprecher das Publikum beim Untergang des Atolls, niemand sei dabei zu Schaden gekommen. Dagegen erwecken alle anderen Fassungen die Vermutung, sämtliche Inselbewohner außer den Fünfen seien untergegangen, eine Andeutung, die entweder mit deutscher Humortradition unvereinbar schien oder aber den auf den Wiederaufbau fixierten Nachkriegsdeutschen nicht zugemutet werden sollte. Nicht zuletzt erschien womöglich der Inseluntergang als zu direkte symbolische Anknüpfung an den zuvor erfahrenen eigenen »Untergang« als unzumutbar.

Nicht nur die verschiedenen Schnittfassungen dokumentieren politische Entschärfung, auch in der Entstehungsgeschichte

des Filmes von den ersten Entwürfen bis zum tatsächlich gedrehten Filmmaterial lässt sich Verharmlosung erkennen. Vier Versionen der Geschichte sind hier relevant: der Entwurf des zukünftigen Regisseurs Léo Joannon,²⁹ das erste Treatment von Alex Joffé, Jean Levitte, Raymond Eger



und Léo Joannon, das zweite Treatment von den amerikanischen Drehbuchautoren Frederick Kohner und John Klorer, dem Franzosen René Wheeler und dem Italiener Pierro Tellini, sowie die Drehbuchfassung von Tellini, Wheeler und Laurel selbst. Im ersten Entwurf ist noch Stanley der Schiffbrüchige und Staatenlose, der mit der UNO darüber verhandelt, als Staatenloser sehr wohl eine Insel besitzen zu dürfen. Während seiner Verhandlungen nimmt er als staatenloser Inselbewohner Deportierte auf, die mit einem Frachtschiff die Insel ansteuern.³⁰ Im ersten Treatment steht die politische Situierung der Geschichte noch im Vordergrund. Der Zuschauer erfährt, wann Stan auf dem Atoll landet, nämlich am 9. Juli 1950, die UNO ist durchgehend ein wichtiger Akteur, und nationale Stereotypen werden wesentlich deutlicher ironisiert. So nähern sich etwa ein britisches, ein amerikanisches und ein französisches Schiff dem vermeintlich unentdeckten Atoll in einem Wettlauf, und da das technisch überlegene amerikanische Schiff schneller zu sein scheint, schießen die Briten ihre Flagge mit einer Harpune auf die Insel. Die Amerikaner jedoch scheint das nicht zu beeindrucken, sie hissen ungerührt ebenfalls ihre

Flagge. Den Franzosen bleibt nur, die Gegebenheiten hinzunehmen. Das Atoll erhält nach seiner »Entdeckung« durch die Amerikaner den Namen Franklin Roosevelts. Als die drei Nationsvertreter dann Stanley entdecken, der augenscheinlich die Insel als Erster betreten hat, ist die Frage nationaler Hoheitsgewalt erneut ungeklärt. Und hier wird das einzige Mal deutlich, dass der Film zur Zeit der Blockkonfrontation entstand, ist doch die Mutmaßung, Stan könnte ein »Russe« sein, für die Vertreter der Westmächte wesentlich schockierender als dessen Aussage, er sei staatenlos. Während sich die drei Nationsvertreter zur Beratung zurückziehen, wird der schiffbrüchige Ollie von einem Schiff namens »Salvator« aufgelesen. Die »Salvator« befördert Staatenlose, die überall auf der Welt abgewiesen worden sind, und steuert geradewegs auf das Atoll zu. Die UNO findet derweil eine Regelung für das Atoll mit den Uranvorkommen: Sie überlässt Stan die Insel unter der Bedingung, dass jede Nation zehn Quadratmeter und die UNO selbst ebenfalls ein Stück Land erhält. Um diese Vielvölker- und doch nationalstaatliche Lösung zu besiegeln, spielen alle Nationen gleichzeitig ihre Hymnen ab. Dies liest sich geradezu wie eine Anspielung auf eine Forderung des Geigers Yehudi Menuhin, einem der Verfechter einer im Großbritannien der Nachkriegszeit entwickelten Idee einer Weltbürgerregierung: »What we have to do is to make each country play in tune. World Government rests on the earliest moral and philosophical concepts of the equality of man, and has been a dream in his mind throughout history. It is therefore his inevitable destiny.«³¹ Doch der im ersten Treatment mit Hymnen besiegelte Frieden hält nicht. Bald versuchen die verschiedenen Nationen, Stan und Ollie zu ihren Staatsangehörigen zu machen, um dadurch die Hoheitsrechte über die Insel zu erlangen. Es entbrennt nicht nur ein Gerangel zwischen ihnen, sondern auch eines zwischen Ost und West. Laurel und Hardy dagegen lassen sich von allen Seiten

verwöhnen. Als das Atoll am Ende des Filmes untergeht, die Konflikte sich also als unlösbar erweisen, retten sich die beiden auf einer Kiste, die sie mittels der UNO-Flagge zu einem Segelschiff umgerüstet haben.³²

Das zweite Treatment erzählte eine Geschichte, die in der Steinzeit mit Stan und Ollie als Höhlenmenschen beginnt und im Zeitraffer bis in die Gegenwart führt. In diesem Schnelldurchlauf erscheint das Beklagen der ärmlichen und ungenügenden Lebensumstände als Grundkonstante des menschlichen Daseins, die erst in der Gegenwart aufgehoben wird, als Stan und Ollie (wie in der schließlich verfilmten Fassung) vom Erbe ihres reichen Onkels nurmehr ein Schiff und eine Insel im Pazifik bleiben.³³ Die Figuren des blinden Passagiers sowie des Staatenlosen, der sich mithilfe eines Affenkäfigs an Land schmuggeln möchte, sind hier bereits vorhanden; das Schiff, von dem Antoine zu entkommen sucht, nennt sich »SS Alles Wird Gut«. Der Plot nimmt bereits weitgehend den Verlauf der späteren Filmfassung, auch wenn Giovanni Coppini noch Olivieri Coppini heißt, und Chérie Lamour noch Colette Marly und vor allem in dieser Version noch ein »Biest« ist, die in Paris als Prostituierte angeschafft hat und dann nach Tahiti ausgewandert war. Die internationale Kommission ist hier immer noch die UNO, die mit einem eigenen Schiff vor der Küste des Atolls die Verhandlungen mit den vier Schiffbrüchigen führt. Als diese auf die Insel zurückkehren, finden sie eine konfliktbeladene und durchreglementierte Gemeinschaft vor, woraufhin sie enttäuscht die Insel verlassen.

Dieses zweite Treatment wurde von Tellini und Wheeler unter Mitarbeit Stan Laurels in ein Drehbuch verwandelt. Als man der Presse am 7. August 1950 mitteilte, die konzeptionellen Arbeiten seien vollendet, hatte wenige Wochen zuvor, am 25. Juni 1950, der Koreakrieg begonnen. Politisch-satirische Pointen der Vorlage waren nun weitgehend, Verweise auf den Kalten Krieg fast vollständig verschwunden. Zudem ent-

fielen eine Nachrichtenmeldung von der Internierung 570 Staatenloser in New York, ein Scherz über die Unbekanntheit der Haager Konvention und die Identifikation von Alecto als böser Kosake.

Fazit

Atoll K veranschaulicht, wie sehr die Beteiligten der Vorstellung von nationaler und vor allem nationalstaatlicher Zugehörigkeit verbunden blieben. Selbst in einer Utopie scheint es undenkbar, dass ein Staatenloser eine Insel sein Eigen nennt und dort in einer selbst gewählten, regelfreien Gemeinschaft lebt. Die Regel möglichst weitgehender Regelfreiheit wird in *Atoll K* abgeschafft bzw. filmisch dem Untergang überantwortet. Die Utopie einer staatenlosen Weltgesellschaft, in der jeder Mensch überall zu Hause sein kann, weicht wenige Jahre nach Kriegsende einer ernüchterten Weltsicht, die letztlich doch zurückführt zu einer Gesellschaft voller Steuergesetze, Passvorschriften und institutionalisierter zwischenmenschlicher Beziehungen – man denke nur an die Eheschließung der einst so widerspenstigen Chérie Lamour mit dem paternalistischen Leutnant Frazer. Und doch ist *Atoll K* eine Komödie für das breite Publikum, die gleichwohl politische Belange anspricht – selbst wenn der Film unentschieden schwankt zwischen ironischer Kritik an der Blockkonfrontation im Kalten Krieg, der Ironisierung der internationalen Bemühungen, funktionierende und national legitimierte Beziehungen zwischen den Völkern aufzubauen, und Anspielungen auf das Atomzeitalter, die sich zwischen Faszination vor neuem Reichtum und Angst vor nuklearer Gefahr bewegen.³⁴

Von B. Travens Roman *Totenschiff* (1926) bis zu Spielbergs Film *The Terminal* (2004) zieht sich die Linie populärkultureller Thematisierungen des im 20. Jahrhundert neuartigen Phänomens der Staatenlosigkeit.³⁵ Das Schiff, der Seehafen und die Insel als Symbole der In-Betweenness wer-

den abgelöst vom Flughafen als einem Ort modernen Transits.³⁶ In *The Terminal* lebt ein Staatenloser auf einem Flughafen. Der Grund für dessen ungeklärte Staatsangehörigkeit ist – anders als in der realgeschichtlichen Vorlage, dem Fall von Mehran Karimi Nasseri – ein Militärputsch im Heimatland des Gestrandeten, der eine Regierung an die Macht bringt, die von den Vereinigten Staaten nicht anerkannt wird. Nasseri dagegen wurde nach Paris zurückgeschickt, nachdem ihm Großbritannien die Einreise verweigerte, da er seinen Flüchtlingsausweis verloren hatte. Die belgischen Behörden, die ihn als politischen Flüchtling anerkannt hatten, bestanden auf einer persönlichen Aushändigung der Dokumente, ließen Nasseri jedoch ohne diese Dokumente ebenfalls nicht ins Land. In Paris wurde Nasseri obendrein zunächst wegen illegaler Einreise festgenommen. Zwar mussten die Behörden diesen Vorwurf wieder fallen lassen, aber ein Transitvisum mochten sie ihm mangels Staatsangehörigkeit dennoch nicht ausstellen. Selbst nachdem 1999 ein Anwalt eine Einreiseerlaubnis nach Frankreich für Nasseri erwirkt hatte, blieb dessen Staatsangehörigkeit weiterhin ungeklärt – wie auch der genaue Verlauf dieser Odyssee, über die Nasseri in verschiedenen Varianten berichtet hat.³⁷ Auch im jüngsten James Bond-Film gibt es einen Staatenlosen, er verkörpert »den Bösen«. Er behauptet, seine Erinnerung an seine Identität im Zweiten Weltkrieg verloren zu haben und damit auch seine Staatszugehörigkeit. Er nennt sich konsequenterweise »Le Chiffre«. Anders als in der Romanvorlage von Ian Fleming tritt im Film das Moment der Staatenlosigkeit in den Hintergrund, findet sich aber immerhin noch in der Akte, die 007 vom MI6 überreicht wird. Allen kulturellen Repräsentationen von Staatenlosigkeit ist gemein, dass der Zustand als temporär, aufgezwungen, nicht haltbar und schwer auszuhalten dargestellt wird.

Der Staatenlose ist eine Figur des 20. Jahrhunderts. Erst hier entsteht Staa-

tenlosigkeit im Zuge von nationalistischen Bestrebungen und nationalstaatlichen Umbrüchen. Durch den Zweiten Weltkrieg und die damit verbundenen massiven Migrationsbewegungen im Spannungsfeld von Flucht, Vertreibung und Zwangsumsiedlung wurde Staatenlosigkeit Mitte des Jahrhunderts zu einem Massenphänomen, das nationalen Abgrenzungsversuche bedrohte und die internationale Staatengemeinschaft herausforderte. Der Staatenlose kann als Symbolfigur der »europäischen Krise«³⁸ dieser Epoche gelten. Utopische Hoffnungen auf eine Überwindung nationalstaatlicher Verfasstheit der Welt erfüllten sich jedoch 1951 nicht einmal in einer märchenhaften Slapstick-Komödie.

Anmerkungen

Für die außergewöhnlich sorgfältige und hilfreiche Kommentierung verschiedener Fassungen dieses Textes sei besonders Ulrike Weckel gedankt.

- 1 Zur Idee des Dazwischen vgl. Homi Bhabha, *The Location of Culture*, London 1994.
- 2 Vgl. zu dem Film insbesondere Norbert Aping, *Laurel und Hardy auf dem Atoll. Auf den Spuren von Laurel und Hardys letztem Spielfilm*, Marburg 2007, S. 14 f. Das europäische Joint-Venture wurde am 19. Oktober 1949 beschlossen.
- 3 Zu den Gründen für diesen Misserfolg vgl. Aping, *Laurel*, passim.
- 4 Vgl. eine durchaus andere Sicht bei Aping, der eher bedauert, dass die politische Handlung vom Komikerpaar Laurel und Hardy ablenkt, vgl. Aping, *Laurel*, S. 99.
- 5 Vgl. B. Traven, *Das Totenschiff. Die Geschichte eines amerikanischen Seemanns*, Berlin 1930 (zuerst 1926).
- 6 Harry J. Kits, Introduction, in: *Refuge*, 22 (2004) 2, S. 3–5, in Anknüpfung an Victor Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*, Ithaca 1974.
- 7 Momos = altgriechischer Gott des Spotts und des Tadels.
- 8 Vgl. hierzu Eli Nathans, *The Politics of Citizenship in Germany: Ethnicity, Utility and Nationalism*, Oxford 2004, hier bes. S. 139–159.
- 9 Vgl. zu staatenlosen DPs Wolfgang Jacobmeyer, *Vom Zwangsarbeiter zum heimatlosen Ausländer. Die Displaced Persons in Westdeutschland 1945–1951*, Göttingen 1985. Zur Bekanntheit der Abkürzung »DP« siehe Frank Caestecker, *Displaced Persons in Europa seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges*, in: Klaus J. Bade u. a. (Hg.), *Enzyklopädie Migration in Europa vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Paderborn 2008, S. 529–535, hier S. 534.
- 10 Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, erschienen erstmals London 1719.
- 11 In der deutschen Fassung ist hier von einer *displaced person* die Rede.
- 12 Aping, *Laurel*, S. 16.
- 13 Es hat überdies einen gewissen ironischen Beigeschmack, dass ausgerechnet ein Film von Laurel und Hardy das Passwesen auf satirische Weise kritisiert, denn schon 1935 war auf europäischem Boden ein »Internationaler Laurel und Hardy Club« mit Sitz in Paris gegründet worden. Die Mitgliedschaft in diesem Club wurde mit Ausweisen nachgewiesen, auf denen die Clubregeln festgehalten worden waren. Vgl. Aping, *Laurel*, S. 13.
- 14 Hannah Arendt, *Elemente und Ursprünge totalitärer Herrschaft*, München 1991 (zuerst 1948), hier S. 462, sowie das Kapitel zum »Volk der Staatenlosen«, S. 426–470.
- 15 Zu Marseille als Transitort auch im Film vgl. Daniel Winkler, *Transit Marseille. Filmgeschichte einer Mittelmeermetropole*, Bielefeld 2007, hier S. 192 ff.
- 16 Bertolt Brecht, *Flüchtlingsgespräche*, Berlin 1961 (erstmalig 1940), S. 1.
- 17 Zu Fridtjof Nansen siehe aus einer Auswahl an Biographien u. a.: Roland Huntford, *Nansen: The Explorer as Hero*, London 1997.
- 18 Auf diese Ironie des »Nansen-Passes« weist auch hin Carol Batchelor, *The 1954 Convention Relating to the Status of Stateless Persons: Implementation within the European Union Member States and Recommendation for Harmonization*, in: *Refuge*, 22 (2004) 2, S. 30–58, hier S. 36.
- 19 Vgl. Jacobmeyer, *Zwangsarbeiter*, S. 174.
- 20 Am 9. Mai 1950 verkündete Robert Schumann den nach ihm benannten Plan zur Neuordnung Europas, der u. a. die Gründung einer europäischen Föderation zur Friedenssicherung vorsah.

- 21 Artikel 27, Übereinkommen über die Rechtsstellung der Staatenlosen 1954.
- 22 Das Übereinkommen von 1954 hatten bis 2005 57 Nationen ratifiziert, das Übereinkommen von 1961 dagegen nur 30. Dies ist wenig im Vergleich zu den 146 Staaten, die 1951 der Genfer Flüchtlingskonvention beigetreten sind. Vgl. Nationality and Statelessness. A Handbook for Parliamentarians, No. 11, published by the Inter-Parliamentary Union 2005.
- 23 Zur Rekonstruktion der Unterschiede zwischen den einzelnen Versionen vgl. Scott MacGillivray, Laurel & Hardy. From the Forties Forward, Lanham 1998.
- 24 *Utopia* ist von allen anderen Fassungen die mit Abstand kürzeste. Vgl. Aping, Laurel, S. 10; zu inhaltlichen Unterschieden zwischen der britischen und US-amerikanischen Version ebd., S. 122–137.
- 25 Vgl. Aping, Laurel, S. 16 und Randy Skretvedt, Laurel and Hardy. The Magic Behind the Movies, Beverly Hills 1987, S. 418. Weitere Filmtitel waren in Spanien *Robinsones Atómicos* (Atomare Robinsons), in Mexiko *Los dos Robinsones* (Die zwei Robinsons) und in Polen schlicht *Flip i Flap an Bezludnej Wyspie* (Flip und Flap als Inselbewohner).
- 26 In der französischen und in der italienischen Fassung sprechen Laurel und Hardy übrigens mit amerikanischem Akzent.
- 27 Die Hafenszene ist in jeder Fassung den meisten Änderungen unterworfen gewesen. In der italienischen Fassung diskutiert Antoine zwar im Gegensatz zur französischen mit den Hafenpolizisten über sein »Bleiberecht«, dafür fehlt aber der Dialog zwischen den Polizisten über die Absurdität dieser Situation der beiden Migranten. In einer Heimkino-Fassung der 1970er Jahre, einer italienischen Super-8-Version des Filmes, fehlt die Szene mit Antoinés Staatenlosigkeit sogar gänzlich.
- 28 Vgl. Aping, Laurel, S. 131. Eine weitere Veränderung der französischen Fassung bezieht sich auf Alecto, der wesentlich harmloser als in der deutschen oder englischen Fassung dargestellt wird. Vgl. dazu Aping, Laurel, S. 103.
- 29 Zuweilen wird auch John Berry als mitarbeitender Regisseur genannt, er taucht jedoch in keinem Vor- oder Abspann auf. Berry war infolge der politischen Verfolgungen der McCarthy-Ära nach Frankreich emigriert und vermutlich für einzelne Laurel und Hardy-Szenen verantwortlich, vgl. Aping, Laurel, S. 59f.
- 30 Zum Entwurf ebd., S. 16–18.
- 31 Yehudi Menuhin, Nations Must Play in Tune..., in: Humanity, Vol. 1 (September 1949) No. 1, S. 8. Ich danke Julia Kleinschmidt für diesen Hinweis.
- 32 Vgl. zu dieser Version des Treatments Aping, Laurel, S. 18–21.
- 33 Vgl. zu dieser Version des Treatments ebd., S. 25–35.
- 34 Eine Atomzeitalter-spezifische Rezeption ist vor allem in Frankreich zu finden, wo *Atoll K* als »komischster Film des Atomzeitalters« angepriesen wurde, vgl. Aping, Laurel, S. 106.
- 35 Als ein weiteres Beispiel könnte noch *Der Bomberpilot* genannt werden (Werner Schroeter, BRD 1970), eine Komödie, die drei staatenlose junge Frauen in den Jahren zwischen 1942 und 1955 begleitet, die sich als Künstlerinnen zwischen allen Fronten bewegen.
- 36 Vgl. zu einer zeitgenössischen realgeschichtlichen Vorlage für Staatenlosigkeit auf dem Schiff Vermerk über Artikel der Bremer Nachrichten, 12.8.1955, Bundesarchiv Koblenz (BAK) B 106/5299 (1951–1961): Einreise- und Aufenthaltserlaubnis f. Staatenlose.
- 37 Vgl. die Autobiographie: Sir Alfred Mehran Nasser, Der Terminal Mann. 15 Jahre als Staatenloser auf dem Pariser Flughafen, Berlin 2004; zu den verschiedenen Versionen seiner Lebensgeschichte vgl. Ein Mann von dieser Welt, in: Die Zeit, 6.11.2003. Vor Spielberg griffen bereits andere Filmemacher das Thema auf: einmal in der französischen Komödie *Tombés du ciel* (1994) und dann in der britisch-französischen Dokumentation *Here to Where* (2001).
- 38 Enzo Traverso, Im Bann der Gewalt. Der europäische Bürgerkrieg 1914–1945, München 2008, S. 156.

Alle Abbildungen sind Screenshots aus *Atoll K* und *Dick und Doof erben eine Insel*, hier in der DVD-Version von Tobis Home Entertainment (2004).