

Patrick Bühler

„He’s one of the worst students we’ve got“

Ästhetische Versprechen in Wes Andersons Schulfilm Rushmore

Zusammenfassung: Der Beitrag untersucht den ungewöhnlichen Schulfilm *Rushmore* (1998) des amerikanischen Regisseurs Wes Anderson. In einem ersten Schritt wird analysiert, was *Rushmore* von anderen bekannten Schulfilmen wie etwa *Dead Poets Society* (1989) unterscheidet. In einem zweiten Schritt wird untersucht, welche Didaktik in *Rushmore* inszeniert wird, wie ernsthaft es dem „melancomie“ Film damit ist und welche ästhetisch-pädagogischen Verheißungen damit einhergehen.

Schlagworte: Schulfilme, *Rushmore*, Wes Anderson, Erziehung, Ästhetik

1. Hotel Chevalier: Wes Andersons Filme

Als der melancholische Jack Whitman (Jason Schwartzman) in Wes Andersons Kurzfilm *Hotel Chevalier* (2007) von Rhett (Natalie Portman) baldiger Ankunft erfährt, räumt er sein Zimmer auf, zieht sich um und sucht Peter Sarstedts Hit „Where Do You Go To (My Lovely)?“ (1969) heraus, den er abspielt, als er ihr die Tür öffnet.¹ Warum Whitman jedoch gerade dieses Lied auswählt, bleibt wie so vieles in diesem Film und in anderen Filmen von Anderson rätselhaft. Auch Rhett fragt verwundert: „What’s this music?“ Verglichen mit dem Plot des Films, der durch seine Lücken besticht, wirkt Sarstedts größter Publikumserfolg ziemlich simpel. Im Lied wird nämlich ein spektakulärer sozialer Aufstieg geschildert. So ist Marie-Claire, die nun an bester Lage in Paris wohnt, an der Sorbonne studiert hat, die Sommerferien in Juan-les-Pins und die Winter in St. Moritz verbringt, ein Rennpferd als Weihnachtsgeschenk erhalten hat und vermutlich einen Millionär heiraten wird, zusammen mit dem Sänger im Armenviertel aufgewachsen: „Two children begging in rags / both touched with a burning ambition / to shake off their lowly-born tags“. Ihre Herkunft lasse sie jedoch nicht los, wie der Sänger versichert: „But I know you still bear the scar, deep inside, yes, you do“.

Andersons Filme gleichen sich bekanntlich stark: Sie erzählen nicht nur ähnliche Geschichten, sondern sind auch ästhetisch sofort erkennbar. Zudem arbeitet Anderson häufig mit denselben Schauspielerinnen und Schauspielern zusammen. Im Rückblick

1 *Hotel Chevalier* ist eine Art Vorfilm zu Wes Andersons im selben Jahr in die Kinos gekommenen Film *The Darjeeling Limited* (2007) (siehe Richter, 2014). – In *The Darjeeling Limited* spielt Whitman Sarstedts Hit ein weiteres Mal ab, wobei er denselben gelben Bademantel aus dem Hotel Chevalier trägt. Außerdem wird in *The Darjeeling Limited* auch klar, was Rhett ihm in Paris in den Koffer gesteckt hat, nämlich ein Flakon ihres Parfüms Voltaire #6.

scheinen frühere Filme sogar auf spätere Filme zu verweisen, so z. B. die aquatischen Motive in *Rushmore*: „One of the most striking things about the *Rushmore* screenplay is the repeated references to oceanography and water that neatly foreshadow Anderson's future take on the theme in *The Life Aquatic with Steve Zissou*“ (Dilley, 2017, S. 85). Da in Andersons Filmen außerdem häufig Sammlerinnen und Sammler gezeigt werden, liegt es nahe, auch sein Œuvre als eine einzige große Sammlung zu verstehen – und zwar von Objekten wie von Menschen (siehe Kornhaber, 2017, S. 1–43). Selbst die Ästhetik seiner Filme hat etwas Museales:

Volumes could be devoted to cataloguing every item, colour (top notes: autumnal golds and milkshake pinks), and prearranged tableau to be sampled by that symmetrical framing and those laconic dolly shots, left to right, passing between walls like a ghost. (Nathan, 2020, S. 59)

So ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass den Gegenständen und Themen von Andersons Filmen sogar ein ganzes „imaginäres Museum“ gewidmet und der passende „Catalogue de la célèbre exposition de 1975“ publiziert wurde (Chiaramonte & Mathieu, 2023).

Wegen der zahlreichen Verbindungen, die nun zwischen Andersons Filmen bestehen, scheint es auch nicht abwegig zu vermuten, dass Sarstedts Song wohl auch schon dem fünfzehnjährigen Max Fischer aus Andersons *Rushmore* (1998) gefallen hätte und das nicht nur, weil Fischer ebenfalls von Schwartzman gespielt wird. Wie Whitman wählt auch Fischer stets mit Bedacht Musik aus. Als er etwa vorgibt, von einem Wagen angefahren worden zu sein – was ihn nicht daran hindert, bei Regen eine Leiter hochzusteigen –, legt er eine Kassette mit Yves Montands „Rue St. Vincent“ ein. Außerdem kann Fischer die vornehme Privatschule Rushmore nur dank eines Stipendiums besuchen, das er erhält, weil er ein Theaterstück geschrieben hat (Anderson & Wilson, 1999, S. 10).² Denn Fischer stammt aus einfachen Verhältnissen und wie in Sarstedts „Chanson“ hat auch er eine „burning ambition“ seine „lowly-born tags“ abzuschüteln: Sein Vater, den er als Neurochirurgen ausgibt (Anderson & Wilson, 1999, S. 27), ist in Wirklichkeit Friseur.

Am lakonisch-komischen Kurzfilm *Hotel Chevalier* lässt sich sehr gut studieren, was an Andersons Filmen Langeweile und Verdruss hervorzurufen vermag – oder aber zu faszinieren. Denn einerseits kann die Künstlichkeit von Andersons Filmen mit ihrer überdrehten Puppenstuben- und Zuckerbäckerästhetik abstoßend wirken, andererseits kann man in der opulenten Ausstattung und der aufwändigen Inszenierung schwelgen, das gekonnte Zusammenspiel von Farben und Formen genießen und sich über die skurilen Dialoge freuen. Ist die Begeisterung genügend groß, kann man sogar die Wirklich-

2 Wenn Drehbuch und Film übereinstimmen, wird auf die Seiten des Drehbuchs verwiesen (Anderson & Wilson, 1999). – Zur großen Bedeutung und zur Funktion von Musik in Andersons Filmen siehe z. B. Ashby, 2013; Boschi & McNelis, 2012; Winters, 2012; Woodward, 2024, S. 22–27.

keit als *Accidentally Wes Anderson* wahrnehmen, wie es ein gleichnamiger Bildband (Koval, 2020) und eine Webseite zelebrieren,³ oder man kann dem Regisseur gleich selbst die Gestaltung der Realität überlassen. So hat Anderson die Bar Luce der *Fondazione Prada* in Mailand eingerichtet (Anderson, Mainetti, Previtali & Visconti, 2016) und die Ausstellung *Spitzmaus Mummy in a Coffin and other Treasures* für das Kunsthistorische Museum in Wien zusammengestellt (Haag & Sharp, 2018). Gleichgültig, was man nun von Andersons Filmen hält: In *Rushmore* kommt der bekannten theatralischen Art seiner Filme eine besondere pädagogische Funktion zu und man kann an seinem untypischen Schulfilm sehr viel über typische Schulfilme lernen. Dass es sich bei *Rushmore* um einen untypischen Schulfilm handelt, erklärt vermutlich auch, weshalb es zwar zahlreiche Studien zu Anderson als Regisseur und reichlich Literatur zu Schulfilmen gibt, aber keine einzige Studie zu *Rushmore* als Schulfilm.

2. Schule und Film

Die Idee für ihren zweiten Film *Rushmore* hatten Wes Anderson und sein Mitautor Owen Wilson noch bevor die Arbeiten an ihrem ersten Film *Bottle Rocket* (1996) begannen. Die beiden sprachen immer von ihrem „school movie“ (Zoller Seitz, 2013, S. 78) und so beginnt *Rushmore*, wie es sich für einen echten Schulfilm gehört, auch mit einer Unterrichtsszene. Auf einer Wandtafel hat der Mathematiklehrer „the hardest geometry equation in the world“ geschrieben (Anderson & Wilson, 1999, S. 3). Fischer löst die Aufgabe mit Bravour, seine Klassenkameraden klatschen und tragen ihn durchs Zimmer. Beim nächsten Schnitt erkennt man jedoch, dass es sich nur um einen Tagtraum Fischers handelt, der bei einem Schulanlass döst. Der Applaus, mit dem ein Sprecher begrüßt wird, vermischt sich mit dem Beifall in seinem Traum: Der Industrielle Herman Blume, einer der Gönner von *Rushmore*, hält eine sehr kurze Rede. Er betont, dass er als Schüler arm war:

Now for some of you it doesn’t matter. You were born rich and you’re going to stay rich. But here’s my advice to the rest of you: take dead aim on the rich boys. Get them in the crosshairs. And *take them down*. (Anderson & Wilson, 1999, S. 5)

Fischer steht auf und applaudiert als Einziger. Zwar könnte es sich auch bei Blumes Rede wiederum um einen Traum Fischers handeln (sowie der ganze Film Fischers Traum sein könnte), im Film ist die Rede jedoch der Beginn einer wunderbaren Freundschaft.

Nur schon nach dieser Ouvertüre ist es offensichtlich, dass *Rushmore* nur wenig mit der üblichen Darstellung von Privatschulen in Filmen verbindet, auch wenn Fischer mit obligatem Hemd, Krawatte und Blazer mit *Rushmore*-Wappen auf der Brust auftritt, so wie es z. B. auch die Schüler der Welton Academy tun, die im wohl bekanntesten Schul-

3 <https://accidentallywesanderson.com> [14.5.2025].

film *Dead Poets Society* (1989) gezeigt werden. In diesem preisgekrönten Schulfilm, der fast zehn Jahre vor *Rushmore* in die Kinos kam, war die Welton Academy wie Privatschulen in Hollywood-Filmen überhaupt eine autoritäre Schule mit einem engstirnigen Rektor, beschränkten Lehrern und brutalen Vätern (siehe Resnick, 2000). 2003 erschien eine Art weibliches Pendant und Remake dieses Erfolgsfilms mit Julia Roberts in der Hauptrolle: *Mona Lisa Smile* (siehe Resnick, 2018, S. 74–94). In beiden Filmen bildet die Schule mitsamt ihren konservativen Lehrkräften und Eltern die Kulisse, vor der Hollywoods „superteacher formula“ (Farhi, 1999, S. 157) inszeniert wird. Denn sowohl John Keating (Robin Williams) als auch Katherine Watson (Julia Roberts) sind fraglos gute, strahlende reformpädagogische Lehrkräfte, die dem „Hollywood Model“ entsprechen (Dalton, 2004, S. 16, 22):

Typically, he or she is an outsider who is usually not well liked by other teachers, who are typically bored by students, afraid of students, or eager to dominate students. The „good teacher“ gets involved with students on a personal level, learns from those students, and does not usually fare very well with administrators. Sometimes these „good“ teachers have a ready sense of humor. (Dalton, 2004, S. 16)

Sowohl in *Dead Poets Society* als auch in *Mona Lisa Smile*, die beide in den Fünfzigerjahren spielen, endet der heroische Kampf der guten Lehrkräfte mehr oder weniger tragisch und sie müssen ihre Schulen verlassen.

In *Rushmore*, der Ende der Neunzigerjahre spielt, sucht man solche Auseinandersetzungen hingegen vergeblich.⁴ Der Rektor Nelson Guggenheim ist ein humorvoller und langmütiger Schulleiter, an dem Fischer hängt. Obwohl er gar nicht mehr auf der Schule ist, besucht Fischer den sympathischen Rektor nach dessen Schlaganfall im Spital. Denn nach dem ersten Drittel des Films fliegt Fischer von der Privatschule, nach zwei Dritteln des Films hat er auch die öffentliche Schule verlassen, auf die er erst gegen Ende des Filmes wieder zurückkehrt. Fischer leidet auch überhaupt nicht an *Rushmore*, vielmehr ist die Schule sein Ein und Alles: „I think you just got to find something you love to do, then do it for the rest of your life. (*shrugs*) For me, it's going to *Rushmore*“ (Anderson & Wilson, 1999, S. 16). Im Gegensatz zu *Dead Poets Society* hat Fischers Vater auch nichts gegen die künstlerischen Neigungen seines Sohnes einzuwenden. Mit Begeisterung besucht er die Premiere, als die *Max Fischer Players* in *Rushmore* ein Stück seines Sohnes aufführen, genauso wie er auch zu Max' Stück *Heaven and Hell* in der Turnhalle der öffentlichen Schule kommt, mit dem der Film endet.

Fischer ist ein miserabler Schüler, der schon häufig fast von der Schule geflogen wäre. Wie Rektor Guggenheim sagt: „He is one of the worst students we've got“ (Anderson & Wilson, 1999, S. 8). Wie Max vermutet: „Maybe I'm spending too much of

4 Da im Film Monate eingeblendet werden (die erste Angabe lautet September) und Fischer als Weihnachtsgeschenk ein Schweizer Taschenmesser mit der Aufschrift „Max Fischer *Rushmore* Yankee 1985–1997“ erhält (Anderson & Wilson, 1999, S. 93), lässt sich die Handlung des Films sehr genau datieren.

my time starting up clubs and putting on plays.“ Das ist auch Guggenheims Diagnose: „Too many extracurricular activities, Max.“ Zur Illustration dieses Befunds werden in einer schnellen Montage in *Rushmore* in rund einer Minute dreizehn Vereine gezeigt, bei denen Fischer dabei ist: *French Club, Stamp & Coin Club, Lacrosse Team Manager, Fencing Team Captain, 2nd Chorale Choirmaster, Rushmore Beekeepers President* etc. Tatsächlich ist Fischer jedoch in noch mehr Vereinen Mitglied, so etwa im *Backgammon Club* (Anderson & Wilson, 1999, S. 11). Wie erfolgreich Fischer jedoch tatsächlich am Schulleben Rushmores teilnimmt, ist mehr als fraglich. Denn häufig sind bei den verschiedenen Clubs dieselben Schüler mit von der Partie, die zudem meistens jünger sind als er. Oft befindet sich auch sein jüngerer Mitschüler Dirk Calloway darunter, der Fischers einziger Freund zu sein scheint:

It cannot be ignored, [...] that the bonds Max has formed with his fellow club members seem minimal to nonexistent. Aside from Dirk and the participants in the school plays Anderson depicts, we meet no members of any of these clubs. (Kornhaber, 2017, S. 81)

Als Fischer Rushmore verlassen muss, besucht er die öffentliche Grover Cleveland High School. Nun haben nicht nur Privatschulen in Hollywood einen schlechten Ruf, sondern genauso die öffentlichen. Während in *Dead Poets Society* von den Mitschülern nur wenig Gefahr ausgeht, erweisen sie sich in öffentlichen Schulen meistens als genauso gefährlich wie die Lehrkräfte:

School-based popular movies and television programs in the 1970s and 1980s paint a bleak picture of the day-to-day activities within public school classrooms. Students in Hollywood films first had to dodge a gauntlet of physical threats inside and outside their schools before finally arriving at the doors of traditional classrooms presided over by content-driven tyrants who had long since lost any capacity for empathy toward their students. (Dahlgren, 2017, S. 75)

So fliegt z. B. in *Charlie Bartlett* (2007) der titelgebende Schüler wie Fischer von einer Privatschule. Am ersten Tag auf der öffentlichen Schule wird er in der Toilette, auf der mit Drogen gehandelt wird, verprügelt und sein Kopf in eine Kloschüssel gedrückt.⁵ Fischer mag zwar auch auf seiner neuen Schule ein Außenseiter sein, weil er z. B. eine kleine Rede hält, um sich vorzustellen, nach wie vor seinen Rushmore-Blazer trägt und verspricht, endlich eine Fecht-Equipe zusammenzustellen (Anderson & Wilson, 1999, S. 56) – aber er wird nicht angefeindet. Als Fischer etwa allein in der Turnhalle fechten übt, stürmt die Basketball-Mannschaft die Halle, ohne ihn weiter zu beachten. Später ist er dann einer der Cheerleader der Mannschaft.

Im Gegensatz zu herkömmlichen Schulfilmen rühren Fischers Schwierigkeiten also weder von seinen Eltern oder Lehrkräften noch von seinen Mitschülerinnen und Mit-

5 Zur Bedeutung von Toiletten in Schulfilmen siehe Resnick, 2010.

schülern her. Der Film ist, wie Jan Distelmeyer in seiner Besprechung in der *Zeit* hervorhebt, „ein Glücksfall unter den High-School-Komödien“ und „das vielleicht smarteste Gegenmodell“ zum Hollywood-Schulfilm (Distelmeyer, 2001).

3. In *Rushmore* zur Schule gehen

Weder in *Rushmore* noch in der öffentlichen Grover Cleveland High School hat Fischer größere Schwierigkeiten mit der Schule, außer dass er erbärmliche Zensuren schreibt und von der Schule verwiesen wird, weil er auf dem Gelände von *Rushmore* ein Aquarium zu errichten versucht. Dass Schulschwierigkeiten in diesem Schulfilm kaum Bedeutung haben, hängt nun damit zusammen, dass der Film insgesamt wenig mit Schule zu tun hat. Selbst die Grundschullehrerin Cross sieht man fast nie beim Unterrichten. Nur sehr kurz, gewissermaßen *en passant*, wird etwa gezeigt, dass sie ihrer Klasse vorliest, Hefte korrigiert, die Schulkinder draußen malen lässt etc. Cross ist auch nicht, wie es in einem ‚normalen‘ Schulfilm der Fall wäre, Fischers Lehrerin, sondern sie unterrichtet in *Rushmores* Grundschule. Die Schule ist für diesen Schulfilm unwichtig, weil der Film vor allem eine Art Variation über François Truffauts *Jules et Jim* (1962) bietet, also über eine *ménage à trois* und *male bonding*: „The role of Miss Cross is not to teach but rather to create a space for the film’s male characters to gather, swoon, and plot their acquisition“ (Dean, 2017, S. 110).

Erstaunlicherweise ist der Mangel an Unterrichtsszenen gar nicht das, was *Rushmore* als Schulfilm so untypisch macht: Vielmehr sind Büffeln, Bücher und Wandtafeln auch in gattungskonformen Schulfilmen meistens nur Requisite und Staffage. Vielleicht sieht man Keating in *Dead Poets Society*, Watson in *Mona Lisa Smile*, John Kimble (Arnold Schwarzenegger) in *Kindergarten Cop* (1990) oder Zeki Müller (Elyas M’Barek) in *Fack ju Göhte* (2013) etwas öfter beim Unterrichten, aber auch in diesen Filmen werden Lehren und Lernen kaum einmal ausführlich gezeigt. In Schulfilmen geht es nämlich insgesamt nur selten um Unterricht, sondern meistens um dysfunktionale Familien und als Antidot dazu um Beziehungen. Aus dem Schulalltag setzen Schulfilme daher vor allem die „Beziehungsebene des Lehrens und Unterrichtens“ „sehr prominent in Szene“ (Pazzini, Weber & Zahn 2018, S. 5). *Rushmore* weicht von diesem Muster nun insofern ab, als der Film zwar ebenfalls von Traumata und therapeutischen Beziehungen zehrt, diese jedoch keine „schulischen“ sind: Fischer verfolgt auch in dieser Hinsicht „extracurricular activities“. Fraglos ist für das nicht einfache „pädagogische Arbeitsbündnis“ die „diffuse Beziehungsdimension“ von großer Bedeutung (Helsper, 2021, S. 163, 164), Unterricht lässt sich jedoch bekanntermaßen nicht darauf reduzieren. Herkömmliche Schulfilme hingegen scheinen gerade auf intime Art den Luhmannschen Verdacht inszenieren zu wollen, dass Bildung in Bildungssystemen „gewissermaßen ein Fremdkörper“ sei (Luhmann, 2004, S. 107) und ohnehin nur dank Beziehungen erworben werde.

Nachdem Fischer und Blume Freunde geworden sind und Fischer sich in Cross verliebt hat, gibt es eine kurze Zeit, in der die drei zusammen viel unternehmen, bis schließ-

lich Cross und Blume ein Paar werden. Nachdem sein Mitschüler Calloway Fischer verraten hat, dass Cross und Blume zusammen sind, bricht die Fehde zwischen Blume und Fischer aus, die unter anderem zu einem Bienenschwarm in einem Hotelzimmer, einem demolierten Fahrrad, einer Scheidung, durchgeschnitten Bremskabeln, Fischers Verhaftung und schließlich zu Cross' Kündigung führt. So wie Calloway den Konflikt auslöst, leitet sein Weihnachtsgeschenk auch die Peripetie ein, die dazu führt, dass Blume und Fischer wieder Freunde und Cross und Blume wieder ein Paar werden. Cross, die ihren Mann verloren hat, Blume, der in Vietnam Soldat war und mit seiner Familie nur wenig anzufangen weiß, und Fischer, dessen Mutter an Krebs starb und der auf der Suche nach „an alternate family structure more in keeping with his aggrandized self-image“ ist (Kornhaber, 2017, S. 79), scheinen gemeinsam eine Art Gruppentherapie zu durchleiden:

Max's unrealistic love for Rosemary and unusual friendship with Herman Blume mirror the adults' need to return somehow to childhood, settle scores, and mourn the inescapable and traumatic losses of adulthood. Max's grief and the adults' grief play off of one another; each watches the grieving processes of the other as if it were a play being performed with slight bemusement and deadpan earnestness. (Joseph, 2014, S. 58)

Rushmore präsentiert also eine umgekehrte *coming of age*-Geschichte: Der zu reife Fischer muss lernen, ein Jugendlicher zu werden, die Erwachsenen müssen es schaffen, weniger infantil zu sein:

At the start of the film, Max is more of an „adult,“ exemplified by his affinity for Mr. Blume and his romantic pursuit of Miss Cross. Max's relationships with both Blume and Miss Cross somewhat exceed the boundaries of adolescence, and in that lies both the humor of the film – his interactions with them are as equals, rather than minor-to-adult – but also its touching and melancholy aspects, since Max must face the fact that he is a minor, essentially still a child, and that he cannot have a romantic/sexual relationship with Miss Cross. (Dilley, 2017 S. 90, siehe auch Rachel, 2018)

Am Schluss schafft es Fischer, alle wieder zusammen zu bringen und Cross konstatiert lakonisch: „Well, you pulled it off“ (Anderson & Wilson, 1999, S. 128). Wie Andersons andere melancholische Komödien (Hettich, 2008) setzt auch sein „melancomie“ Schul-film (Thomas, 2012) eine bekannte Bildungsphilosophie in Szene: „Each of Anderson's films leads its characters through a process of mourning, love, and working through“ (Joseph, 2014, S. 57). Nur bleibt es fraglich, wie ernsthaft diese Therapien tatsächlich betrieben werden. So scheinen auch Andersons Regieanweisungen beim Drehen von *Rushmore* häufig in sich widersprüchlich gewesen zu sein, wie etwa: „I want you to be serious, but laughing“ (Nathan, 2020, S. 41). Dass *Rushmore* „ein eigentümliches Schweben zwischen ironischer Distanz und Sentimentalität“ auszeichnet (Hettich, 2008, S. 7), erklärt vermutlich auch, weshalb es der Film nur ganz knapp in „The 100 greatest

comedies of all time“ der BBC geschafft hat: *Rushmore* landete bei der internationalen Umfrage auf Platz 94.⁶

Wenn Bildungsprozesse, wie jüngst vorgeschlagen wurde, auch in „Veränderungen der Beschreibungs- und Ausdrucksweise“ bestünden (Park, 2022, S. 69), dann lässt sich bei Fischer ein solcher Gesinnungswandel gut studieren: Am Schluss scheint er sich in seine neue ‚jugendliche‘ Rolle zu fügen und verleugnet seinen Vater nicht mehr, der überhaupt eine der wenigen positiven Vaterfiguren in Andersons Filmen ist (siehe z. B. Robé, 2013; Rybin, 2014; Schwab, 2010). Fischers „Veränderungen der Fähigkeiten des Beschreibens“ (Park, 2022, S. 69) umfassen auch seine künstlerischen Mittel: „In *Rushmore*, Max’s plays are his attempt to work through his grief“ (Joseph, 2014, S. 57) und sein Stück *Heaven and Hell* führt zum mehr oder weniger versöhnlichen Ende. Wie andere Schulfilme propagiert *Rushmore* außerschulische Bildung: Wichtig ist nicht der Unterricht, sondern entscheidend sind tatsächlich Fischers „extracurricular activities“. So wird auch in *Rushmore* wie in den anderen Schulfilmen eine „ethic of individualism“ hochgehalten: „The source of their [adolescents’] academic success and/or personal fulfillment is to be found within the heart and mind of each individual“ (Bulman, 1986, S. 19).

In einer weiteren selbstbezüglichen Volte (siehe de la Prida, 2022) lässt *Rushmore* jedoch keinen Zweifel daran, dass Fischers Stücke vor allem aus Zitaten und Versatzstücken bestehen (siehe z. B. Browning, 2011 S. 19–20; Dilley, 2017, S. 89–90; Wilkins, 2018, S. 161–162). *Rushmore* inszeniert nämlich eine Art Bildungs- und Künstlerroman, eine Gattung, in der traditionell ein skeptischer Blick auf die erworbene Bildung und die dargebotene Kunst geworfen wird. *Rushmore* selbst beginnt mit einem Theatervorhang, der sich öffnet, wobei im Verlauf des Films weitere Vorhänge aufgehen, auf denen der jeweilige Monat der Handlung eingeblendet wird. Auch sonst werden in *Rushmore* auffällig häufig Vorhänge und Jalousien gezogen. *Rushmore* ist buchstäblich sehr theatralisch und gibt sich damit auch als „Bühne“ für „die Bildung des Verstandes und des Herzens“ zu erkennen (Schiller, 1784/1992, S. 189): Die Verbindung von Didaktik und Dramaturgie hat eine ehrwürdige Tradition (Hausmann, 1959, S. 60–79).⁷ Die Verheißungen der *Rushmore*-Pädagogik scheinen daher – passend zu Andersons Œuvre – vor allem klassische „Versprechungen des Ästhetischen“ zu sein (Ehrenspeck, 1998). Die veränderte „Beschreibungstätigkeit“, auf die es ankommt, ist nämlich nicht nur die Fischers, sondern – gut aristotelisch – genauso die des Publikums:

Das Lernen bereitet nicht nur den Philosophen größtes Vergnügen, sondern in ähnlicher Weise auch den übrigen Menschen [...]. Sie freuen sich [...] deshalb über den Anblick von Bildern, weil sie beim Betrachten etwas lernen und zu erschließen suchen. (Aristoteles, 1991, S. 11/1448b)

6 www.bbc.com/culture/article/20170821-the-100-greatest-comedies-of-all-time [24. 5. 2025].

7 Mit dieser Theatralität spielt Anderson in seinen jüngsten Filmen *Asteroid City* (2023) und seiner Roald Dahl-Adaptation *The Wonderful Story of Henry Sugar* (2024), für die er einen Oscar gewann, noch unverhohlener.

Bevor der letzte Vorhang in *Rushmore* fällt und alle in einer phantasmatischen Zusammenführung vereint sind – sie tanzen in Zeitlupe –, hat Fischer einmal mehr ein Lied ausgesucht, nämlich Faces’ „Ooh La La“ (1973). Der Refrain des Liedes, das von Enttäuschungen in der Liebe handelt – „For love is blind and you’re far too kind“ –, hat auch das Zeug zu einem melancholischen pädagogischen Gassenhauer: „I wish that I knew / what I know now / when I was younger“.

Filme

Asteroid City. USA 2023. Regie: Wes Anderson.
Charlie Bartlett. USA 2007. Regie: Ron Poll
Dead Poets Society. USA 1989. Regie: Peter Weir.
Fack ju Göhte. Deutschland 2013. Regie: Bora Dağtekin.
Hotel Chevalier. USA 2007. Regie: Wes Anderson.
Jules et Jim. Frankreich 1962. Regie: François Truffaut.
Kindergarten Cop. USA 1990. Regie: Ivan Reitman.
Mona Lisa Smile. USA 2003. Regie: Mike Newell.
Rushmore. USA 1998. Regie: Wes Anderson.
The Darjeeling Limited. USA 2007. Regie: Wes Anderson.
The Life Aquatic with Steve Zissou. USA 2004. Regie: Wes Anderson.
The Wonderful Story of Henry Sugar. USA 2024. Regie: Wes Anderson.

Literatur

Anderson, W., & Wilson, O. (1999). *Rushmore. A Screenplay*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
 Anderson, W., Mainetti, M., Previtali, A. & Visconti, V. (2016). *Bar Luce*. Milano: Fondazione Prada.
 Aristoteles (1991). *Poetik. Griechisch/Deutsch* (M. Fuhrmann, Hrsg. & Übers.). Stuttgart: Reclam.
 Ashby, A. (2013). Wes Anderson, ironist and auteur. In A. Ashby (Hrsg.), *Popular music and the new auteur. Visionary filmmakers after MTV* (S. 180–201). Oxford: Oxford University Press.
 Boschi, E., & McNelis, T. (2012). „Same old song“. On audio-visual style in the films of Wes Anderson. *New Review of Film and Television Studies*, 10(1), 28–45.
 Browning, M. (2011). *Wes Anderson. Why his movies matter*. Santa Barbara: Praeger.
 Bulman, R. C. (1986). *Hollywood goes to high school. Cinema, schools, and American culture*. New York: Worth.
 Chiaramonte, J., & Mathieu, C. (2023). *Le musée imaginaire de Wes Anderson. Catalogue de la célèbre exposition de 1975*. Paris: Gründ.
 Dahlgren, R. L. (2017). *From martyrs to murderers. Images of teachers and teaching in Hollywood films*. Rotterdam: Sense.
 Dalton, M. M. (2004). *The Hollywood curriculum. Teachers in the movies*. New York u. a.: Lang.
 Dean, J. S. (2017). Teacher as object of desire in Wes Anderson’s *Rushmore*. In: M. M. Dalton & L. R. Linder (Hrsg.), *Screen lessons. What we have learned from teachers on television and in the movies* (S. 109–114). New York u. a.: Lang.
 de la Prida, R. (2022). Mise-en-Abyme as narrative strategy in the films of Wes Anderson. *Quarterly Review of Film and Video*, 39(8), 1767–1786.

- Dilley, W. C. (2017). *The cinema of Wes Anderson. Bringing nostalgia to life*. London/New York: Wallflower.
- Distelmeyer, J. (08.03.2001). Aquarium des Grauens. „Rushmore“ ist ein Glücksfall unter den High-School-Komödien. *Die Zeit*, 11. www.zeit.de/2001/11/Aquarium_des_Grauens/komplettansicht [24.5.2025].
- Ehrenspeck, Y. (1998). *Versprechungen des Ästhetischen. Die Entstehung eines modernen Bildungsprojekts*. Opladen: Leske + Budrich.
- Farhi, A. (1999). Hollywood goes to school. Recognizing the superteacher myth in film. *The Clearing House*, 72(3), 157–159.
- Haag, S., & Sharp, J. (Hrsg.) (2018). *Spitzmaus mummy in a coffin and other treasures. Wes Anderson & Juman Malouf*. Köln: König.
- Hausmann, G. (1959). *Didaktik als Dramaturgie des Unterrichts*. Heidelberg: Quelle & Meyer.
- Helsper, W. (2021). *Professionalität und Professionalisierung pädagogischen Handelns. Eine Einführung*. Opladen/Toronto: Budrich.
- Hettich, K. (2008). *Die melancholische Komödie. Hollywood außerhalb des Mainstreams*. Marburg: Schüren.
- Joseph, R. (2014). „Max Fischer Presents“: Wes Anderson and the theatricality of mourning. In P. C. Kunze (Hrsg.), *The films of Wes Anderson. Critical essays on an indie wood icon* (S. 51–64). New York: Palgrave Macmillan.
- Kornhaber, D. (2017). *Wes Anderson*. Urbana/Chicago/Springfield: University of Illinois Press.
- Koval, W. (2020): *Accidentally Wes Anderson*. London: Trapeze.
- Luhmann, N. (2004). Strukturelle Defizite. Bemerkungen zur systemtheoretischen Analyse des Erziehungssystems. In D. Lenzen (Hrsg.), *Schriften zur Pädagogik* (S. 91–110). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Nathan, I. (2020). *Wes Anderson. The iconic filmmaker and his work*. London: White Lion.
- Park, A. (2022). *Die Arbeit am Ausdruck. Zur ästhetischen Dimension von Bildung. Eine artikulationstheoretische Annäherung*. Bielefeld: transcript.
- Pazzini, K.-J., Weber, J.-M. & Zahn, M. (2018): Einleitung. In K.-J. Pazzini, J.-M. Weber & M. Zahn (Hrsg.), *Lehre im Kino. Psychoanalytische und pädagogische Lektüren von Lehrerfilmen* (S. 1–11). Wiesbaden: Springer.
- Resnick, D. (2000). Film images of private schools. *Journal of Educational Thought*, 34(1), 73–91.
- Resnick, D. (2010). Toilet training: The meanings of bathroom scenes in school movies. *Journal of Educational Thought*, 44(3), 197–214.
- Resnick, D. (2018). *Representing education in film. How Hollywood portrays educational thought, settings, and issues*. New York: Palgrave Macmillan.
- Richter, N. (2014). The short films of Wes Anderson. In P. C. Kunze (Hrsg.), *The films of Wes Anderson. Critical essays on an indie wood icon* (S. 13–24). New York: Palgrave Macmillan.
- Robé, C. (2013). „Because I hate fathers, and I never wanted to be one“. Wes Anderson entitled masculinity, and the „crisis“ of the patriarch. In T. Shary (Hrsg.), *Millennial Masculinity. Men in contemporary American cinema* (S. 101–121). Detroit: Wayne State University Press.
- Rybin, S. (2014). The jellyfish and the moonlight: Imagining the family in Wes Anderson's films. In P. C. Kunze (Hrsg.), *The films of Wes Anderson. Critical essays on an indie wood icon* (S. 39–49). New York: Palgrave Macmillan.
- Schiller, F. (1784/1992). Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? In *Friedrich Schiller. Theoretische Schriften (Werke und Briefe, 8 Bd.)* (S. 185–200). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.
- Schwab, J. T. (2010). „I need to find a baby for this father.“ Familienstrukturen und Vaterfiguren in den Filmen von Wes Anderson. In C. Vittrup (Hrsg.), *This is an Adventure! Das Universum des Wes Anderson* (S. 71–106). Kiel: Ludwig.

- Thomas, D. J. (2012). Framing the „melancomi“: Character, aesthetics and affect in Wes Anderson’s *Rushmore*. *New Review of Film and Television Studies*, 10(1), 97–117.
- Woodward, A. (2024). *The worlds of Wes Anderson. The influences and inspirations behind the iconic films*. London: Frances Lincoln.
- Wilkins, K. (2018). Intertextuality and sincerity in the films of Wes Anderson. *Texas Studies in Literature and Language*, 60(2), 151–173.
- Winters, B. (2012). „It’s all really happening“. Sonic shaping in the films of Wes Anderson. In J. Wierzbicki (Hrsg.), *Music, sound and filmmakers. Sonic style in cinema* (S. 45–60). New York: Routledge.
- Zoller Seitz, M. (2013). *Rushmore*. The 9,446-word interview [with W. Anderson]. In M. Zoller Seitz, *The Wes Anderson Collection* (S. 77–83). New York: Abrams.

Abstract: The article analyses the school movie *Rushmore* (1998) by the American director Wes Anderson. In a first step, the paper studies what distinguishes *Rushmore* from other well-known school movies such as *Dead Poets Society* (1989). In a second step, the article examines the didactics that are staged in *Rushmore*, how serious the „melancomi“ film actually is and what aesthetic-pedagogical promises are associated with it.

Keywords: School Movies, *Rushmore*, Wes Anderson, Education, Aesthetics

Anschrift des Autors

Prof. Dr. Patrick Bühler, Pädagogische Hochschule FHNW,
 Professur Allgemeine und Historische Pädagogik,
 Obere Sternengasse 7, 4502 Solothurn, Schweiz
 E-Mail: patrick.buehler@fhnw.ch