

Andreas Kirchner / Astrid Pohl / Peter Riedel (Hrsg.)

Kritik des Ästhetischen – Ästhetik der Kritik

Festschrift für Karl Prümm zum 65. Geburtstag

SCHÜREN

Inhalt

Vorwort	9
 Über Kritik	
<i>Ludwig Harig</i> Ästhetik der Kritik	12
<i>Peter Seibert</i> Rahels Theater-Urtheile Oder: Wie man Theaterkritikerin wird	13
<i>Wolfgang Reif</i> Dilettant – Literat – Dichter Autorentypologien und ihre Kritik vom Fin de siècle bis zur Zwischenkriegszeit	23
<i>Jörg Schweinitz</i> Vom Wandel der Kritik Das Beispiel ASPHALT (1928/29)	44
<i>Wolfgang Jacobsen</i> Joseph, Anton & Egon	52
<i>Erhard Schütz</i> Rumpelstilzchen geht ins Kino	55
<i>Michael Neubauer</i> Filmentstehung – Rezeptionsproblematik – Analysedilemma Zum schwierigen Verhältnis zwischen Bildgestaltung und Filmkritik	61
<i>Andreas Dörner</i> Kritik des politischen Talks Betrachtungen zur normativen Problematik eines populären Fernsehgenres	72
<i>Peter Christian Hall</i> Der Schlaf der Kritik gebiert gähnende Löcher des öffentlichen Bewusstseins Zu einem aktuellen Versäumnis der deutschen Medienkritik	81
<i>Ulrich Bröckling</i> Kritik oder die Umkehrung des Genitivs Eine Bricolage	95
<i>Jens Malte Fischer</i> Zehn Thesen zur Musikkritik	104

Jürgen E. Müller

Prolegomena zu einer Ökonomie der Medienkritik

Oder zum Zusammenspiel zwischen Formaten, Remediationen und Kommerz 107

Kritische Praxis

Literatur

Helmut Scheuer

Der Dichter als Agitator

Heinrich Manns «Das Bekenntnis zum Übernationalen» (1932) 114

Karl Riha

Lieber Gottfried Benn!

124

Karl Riha

«Die Erscheinung hatte etwas Furchtbares und großartig Erhabenes»

Winter zur Unzeit: Adalbert Stifters autobiografische Erzählung

Aus dem bayrischen Walde 127

Günter Helmes

Mitgespielt – rausgewürfelt

André Weckmanns *Wie die Würfel fallen* (1981) 132

Hajo Steinert

Ran an die Theke!

Eine Kneipentour durch die Prosa des Weltenbummlers Matthias Politycki

Ein Prosit aus Anlass der Verleihung des «Preises der LiteraTour Nord 2010» 138

Benno Rech

Spiel mit Zitaten

Über Ludwig Harigs abwechslungsreiches Zitieren 145

Film und Fotografie

Klaus Kreimeier

Die Poesie der Maschine

Gedankensplitter zu einer Theorie des frühen Kinos 153

Hans-Jürgen Wulff

Zwischen Empörung und Naivität

Auslandskorrespondenten im Film, die Globalisierung und die Dritte Welt 160

Heinz-B. Heller

Ästhetische Genre- und Filmkritik bei Preston Sturges

Anmerkungen zu SULLIVAN'S TRAVELS (1941) 173

Dietrich Leder

Genauigkeit des Blicks

183

<i>Inga Lemke</i> FISH STORY Bildkritik, Intermedialität und Diskurs: Allan Sekulas kritischer Dokumentarismus	190
<i>Waltraud Wende</i> Antworten liefert der Film keine Zu BLACK BOX BRD (2001) von Andres Veiel	198
<i>Heike Radeck</i> Filmpredigt zu Christian Paetzolds Film GESPENSTER (2005) Heilsame Ent-täuschung	207
<i>Günter Giesenfeld</i> Ein beiläufiger Tod	211
<i>Andreas Kilb</i> Das Glück der Maske IN THE MOOD FOR LOVE (2000) und die Rhetorik der Emotion	219
<i>Dominik Graf</i> Ehrenhalber	223
<i>Rolf Coulanges</i> Laudatio für Karl Prümm	225
<i>Norbert Grob</i> Deutschland-Visionen Werner Schroeters PALERMO ODER WOLFSBURG (1980)	233
<i>Günter Rohrbach</i> Beruf: Produzent	240
Fernsehen	
<i>Heinz Ungureit</i> Chance einer sühnenden Erinnerung Zu Egon Monks DIE BERTINIS (1988)	244
<i>Knut Hickethier</i> Egon Monk, der Fernsehfilm und die Medienwissenschaft	249
<i>Reinhold Viehoff</i> POLIZEIRUF 110 – ein DDR-Krimi	260
Sinnliches Unterscheidungsvermögen	
<i>Hermann Kappelhoff</i> Geschriebene Bewegungsbilder	270
<i>Christine Noll Brinckmann</i> Überstrahlung	285

<i>Dieter Wellershoff</i> Der Zufall, ein ungebärdiger Gast	295
<i>Bernd Kiefer</i> Hören, Sehen, Verstehen Über die kritische Arbeit der Sinne in Godards HISTOIRE(S) DU CINÉMA (1998)	298
<i>Guntram Vogt</i> Klangfarben Beobachtungen zur Musik in den Filmen ATLANTIC CITY, USA, (Louis Malle), CARAVAGGIO (Derek Jarman) und LOLA RENNT (Tom Tykwer)	306
<i>Panja Mücke</i> «Bei der Verbindung mit der filmischen Darstellung erlangt die Musik zuweilen eine neue Bedeutung» Šostakovics Musik zum Film ODNA op. 26 (1931)	315
<i>Thomas Koebner</i> Frau mit Früchtekorb Eine Miniatur	328
<i>Reiner Rother</i> Faszination des Flüchtigen Romy Schneider und die Fotografie	332
<i>Joachim Paech</i> Die Melancholie der Bilder Vom Erscheinen und Verschwinden	
Karl Prümm – Liste der Publikationen	343
Autorenhinweise	355

Vorwort

Seit den 1970er Jahren steht Karl Prümm für die Etablierung und den Ausbau der damals noch jungen Disziplin der Medienwissenschaft, zu deren Emanzipation und Profilierung er durch seine Arbeiten im Bereich der Film- und Fernsehwissenschaft, durch Beiträge zu den Debatten um Bildgestaltung und Bildtheorie und Untersuchungen zur Geschichte, Ästhetik und Theorie der Kameraarbeit entscheidend beigetragen hat.

Das Selbstverständnis Karl Prümms als Wissenschaftler und Autor zeichnet sich seit jeher dadurch aus, dass er von der Notwendigkeit einer Überschreitung der rein akademischen Diskussion in wenigstens zwei Richtungen ausgeht: zum einen in Richtung der Literatur- und Medienkritik, die einen direkten Eingriff in aktuelle Debatten ermöglicht, um an der gesellschaftlichen Meinungsbildung in einer Weise mitzuwirken, wie sie wissenschaftlichen Publikationen aufgrund ihrer eingeschränkten Reichweite nur selten gelingt.

Zum anderen geht es ihm darum, eine scharfe Grenzziehung zwischen akademischem Diskurs und ästhetischer Praxis zu vermeiden und den Dialog mit Praktikerinnen und Praktikern zu suchen. Gerade die Komplexität audiovisueller Medien kann durch den Rekurs auf konkrete Entscheidungsabläufe während der Produktion oft anschaulicher erschlossen werden, als dies durch eine reine Analyse des Endprodukts möglich wäre – und im Idealfall bereichern sich Theorie und Praxis wechselseitig. In den von Karl Prümm initiierten Marburger Kameragesprächen, in deren Rahmen dieses Jahr bereits zum zehnten Mal der mittlerweile international beachtete Marburger Kamerapreis verliehen wurde, manifestiert sich die Produktivität dieses Ansatzes immer wieder anschaulich.

Die vorliegende Festschrift anlässlich des 65. Geburtstages von Karl Prümm versucht diesem doppelten Anspruch Rechnung zu tragen: Innerhalb des thematischen Rahmens «Kritik» präsentiert der Band Texte, die sich mit den Bedingungen, dem Selbstverständnis sowie den Erscheinungsweisen und Wirkungen von Kritik auseinandersetzen, die selbst kritisch auf mediale Phänomene reflektieren oder der kritischen Arbeit der Sinne gewidmet sind.

Neben Beiträgen von Geisteswissenschaftlern aus verschiedenen Disziplinen stehen Texte von Medienpraktikern, Autoren, Regisseuren und Kameraleuten, die Karl Prümm während seiner Lehr- und Forschungstätigkeit begleitet haben. Damit spiegeln sich das breite Spektrum der Aktivitäten Karl Prümms und sein interdisziplinärer, integrativer Zugang zum Forschungsfeld in der Auswahl der Autoren wie auch in den Themen und Methodiken der Beiträge gleichermaßen wider.

Die Herausgeber danken der Stiftung Kulturwerk der VG BILD-KUNST für die Gewährung eines Druckkostenzuschusses. Der Dank der Herausgeber gilt auch dem Schüren-Verlag für die reibungslose und vertrauensvolle Zusammenarbeit.

Die Herausgeber

Ludwig Harig

Ästhetik der Kritik

Für Karl Prümm

Als Hegel auf dem Totenbette lag, sagte er: «Nur einer hat mich verstanden», aber gleich darauf fügte er hinzu: «Und der hat mich auch nicht verstanden.»

– *Heinrich Heine, in: Deutschland, ein Wintermärchen*

Es hat nur einer mich im Grund genau verstanden,
sprach auf dem Totenbett der große Denker Hegel.
Im letzten Augenblick brach er jedoch die Regel
und machte diesen Spruch zu seinem Glück zuschanden.

Nur wer die Regel bricht, weil sich Gelüste fanden,
ein Wörterspiel zu drehn, der wendet rasch und kregel
wie unser Philosoph den ominösen Pegel
und meint: Der das gesagt, hätt' alles mißverstanden.

Die Wörter ruhen stumm, bevor sie explodieren.
Der Dichter tritt hinzu, er dreht mit viel Geschick
dem Philosophen draus poetisch einen Strick.

Der Dichter dichtet nur. Er läßt das Räsonieren,
sei's nobel im Sonett, grotesk im Limerick:
Durch seine Verse weht Ästhetik der Kritik.

Vom Wandel der Kritik

Das Beispiel ASPHALT (1928/29)

«Erinnerung ... ändert sich immer ... Sie vergisst nicht, aber neue Erfahrungen setzen neue Lichter ein, so dass die Erinnerungen unter dem Einfluss wechselnder Erlebnisse sich wandeln und die Vergangenheit von jedem neuen Tag kritisiert wird. Verschwiegenges wird deutlich, und was einst wichtig erschien, tritt zurück. »

– Herbert Jhering¹

Der Erinnerung ähnlich agiert die Kritik, auch die Filmkritik: Sie geht von Positionen und Maßstäben aus, die vielfach zu unterschiedlichen Urteilen führen. Manchmal fallen diese im ursprünglichen kulturellen Kontext sogar nahezu einstimmig aus. Unter dem Eindruck späterer kultureller Entwicklungen mag sich das Urteil über einen Film dennoch verschieben; er wird verändert wahrgenommen und neu bewertet. Was an ihm einst begeisterte Aufnahme fand, tritt in seiner Wertigkeit zurück, und ehemals gewichtige Einwände geraten im Lichte neuer ästhetischer Erfahrungen oder neuer Aneignungsweisen aus dem Blick.

Die Filmgeschichte hält dafür markante Fälle bereit. Schaut man ins klassische deutsche Stummfilmkino, so ist Fritz Langs *METROPOLIS* (D 1927) das wohl prominenteste Beispiel für einen Film, der ursprünglich verrissen und später zum Mythos wurde. Die visuelle Kraft und die Prägnanz der Symbolik für die kulturelle Moderne der zwanziger Jahre und für deren kulturkritische Diskurse lassen die Einwände der Zeitgenossen inzwischen als anachronistisch erscheinen. Denn vielleicht sogar *wegen* mancher damals (vielfach nicht zu unrecht gescholtener) Eigenarten erscheint uns der Film heute wie ein Brennglas für Diskurse und Mythen jener Zeit. Für diesen Perspektivwechsel ist mit entscheidend, dass *METROPOLIS* markante Bilder schuf, die als Kinobilder *par excellence* für die visuelle Signatur der Moderne konstitutiv wurden.

Einen ähnlichen, freilich etwas weniger prominenten Fall bietet *ASPHALT* (D 1928/1929, Joe May), einer der letzten großen Stummfilme, der im März 1929 in Berlin Premiere hatte. Heutige Betrachter zeigen sich von Mays Film nicht selten fasziniert. Das merkt man auch Karl Prümm an, wenn er die Eröffnungssequenz des Films mit der von Erich Kettelhut geschaffenen Architektur beschreibt, die einen belebten Boulevard in einer gigantischen Studiodekoration nachgebildet hat:

1 Herbert Jhering: *Von Reinhardt bis Brecht*. Bd. 1. Berlin 1958, S. 7.

«Durch drei Hallen des riesigen Staakener Produktionsgeländes hindurch, das die Flugzeugindustrie dem Film überlassen hat, wurde die Zirkulation von Automobilen und Fußgängern inszeniert. [...] Da die Kamera inzwischen extrem beweglich war, die Grenzen von Innen und Außen sprengte, durch die Atelierstraße auf einem gigantischen Kran gefahren wurde, war ein geschlossenes Panorama, eine dreidimensionale, mit der Wirklichkeit selber austauschbare simulierte Stadt zu erstellen. In dieser Simulation, die eingangs mit dem Ruttmannschen Stadtbild verknüpft wird, die inszenierte Bewegung, die sich überkreuzenden Linien, treten Wunschbild und Schreckbild gleichermaßen prägnant hervor. Das Wunschbild, das ist das gebändigte Chaos der Stadt, die genau geregelten Bewegungsabläufe, die wie mit der Schnur ausgerichteten Automobile, die nirgendwo angezweifelte Herrschaft des Polizisten (als ‚Herr des Asphalt‘ wird er mit einem Zwischentitel angekündigt), die geometrische Transparenz. Das Schreckbild, das ist die auch hier weitergeschriebene Definition der Straße als Ort der erotischen Verführung und des spurenlosen Verbrechens, die Straße, der Schauplatz der Täuschung und des Betrugs. May demonstriert dies in den ersten Sequenzen beinahe mikroskopisch genau. Die dort zunächst so vornehm erscheinenden Herren (gespielt von Hans Albers und Paul Hörbiger) sind gerissene Taschendiebe, ihre Diebesaktion bleibt undurchschaubar. Der aufklärende, das Verbrechen fixierende detektivische Blick wird durch die sich vor die Kamera schiebenden Körper versperrt. Das Verbrechen versickert so unerkannt im Gewühl der Passanten, eine dramatische Beschwörung der Gefahren der Metropole. Nach ihrer vergeblichen Registratur setzt sich die Kamera in suggestivgleitende Bewegung und geht schließlich in das Innere eines Juwelierladens, wo das gleiche Spiel von Verführung, Täuschung und Diebstahl beginnt.»²

Kein Zweifel, hier schreibt einer voller Begeisterung für seinen Gegenstand: die filmische Simulation der Stadt, die sich durch maximale Annäherung an das Vorbild auszeichnet, obschon die gleichzeitige Spürbarkeit des Filmateliers und die Kunstfertigkeit der visuellen Inszenierung jenes oszillierende Moment von Phantastik und Geschlossenheit in die Täuschung bringt, das für die besondere Attraktion und deren suggestive Wirkung mit verantwortlich ist. Und hier schreibt einer mit einem entwickelten Sinn für visuelle und erzählerische Qualitäten des Films, und er ist hingerissen.

Karl Prümms Reaktion kann als prototypisch für die heutige überwiegend positive Aufnahme von ASPHALT gelten. Die zeitgenössische Filmkritik hingegen hatte wenig Gutes an dem Film gelassen, am wenigsten übrigens avancierte Kritiker wie Siegfried Kracauer und Lotte Eisner. Nahezu alle Rezensenten einte das Empfinden, ASPHALT sei von einem fundamentalen ästhetischen Missverhältnis beherrscht. Einerseits registrierte man den Willen zur Modernität – besonders beim Blick auf die gebaute Welt der Großstadtstraße, aber auch auf viele Momente der filmisch-visuellen Inszenierung. Andererseits jedoch reklamierten viele, dass der Erzählinhalt

2 Karl Prümm: Dynamik der Großstadt. Berlin-Bilder im Film der Zwanziger Jahre. In: Gerhard Brunn, Jürgen Reulecke (Hrsg.): *Berlin ... Blicke auf die deutsche Metropole*. Essen 1989, S. 116.

banal sei, vor allem die Handlung und die Motivlage der Figuren. Der Film galt als ein Hybrid, dessen anachronistisch empfundener ›Inhalt‹ – teilweise aber auch die filmisch-visuelle Inszenierungsweise – der Modernität im Dekor auffällig nachstehe.

«Filmisch ist das meiste recht amüsant gemacht», schreibt Ernst Blaß in seiner Premierenkritik für das *Berliner Tageblatt*. Er ist hingerissen von der «packenden Vision Berlins» in der so «heutig und großstädtisch» anmutenden Szenerie der Anfangssequenz, um dann aber ein Verdikt über die halbtragische Romanze zwischen einer Diebin und einem Schutzpolizisten zu sprechen: «[...] ein Volksstückinhalt von ärmlichstem Geschmack».³ Hans Wollenberg, der Kritiker des Branchenjournals *Lichtbild-Bühne*, formuliert in ganz ähnlichem Sinn, dass an ASPHALT «nur eines tragisch ist: Das Missverhältnis zwischen der mit beachtenswerten Mitteln angestrebten Realität der äußeren Umwelt – des ASPHALT; des Weltstadt-Rhythmus – und der mangelnden Glaubhaftigkeit des inneren, des menschlichen Vorganges», der «einer verlogenen Film-Soziologie» folge.⁴ Es handele sich um einen bezeichnenden Fall, «wie man absichtlich und planmäßig neue Formen, wo sie sich auch nur in Bildung begriffen zeigen, rasch mit diesen alten Klischeegefühlen zustopft», so postuliert 1929 auch Fritz Walter im *Berliner Börsen-Courier* und wirft dann immerhin einen positiven Blick auf die «filmischen» Qualitäten: «Die Banalität des Filmmanuskripts wäre unerträglich, führte nicht ein Mann wie Joe May Regie. In der Rhythmik des Bildablaufs, in den Kontrastierungen, Übergängen und Entsprechungen der Bilder erreicht er Meisterliches, zusammen mit der vorzüglichen Photographie Günther Rittaus.»⁵

Siegfried Kracauer und (etwas später) die Zeitgenossin Lotte Eisner stießen sich nun aber selbst an dem, was etwa Walter als «meisterlich» galt. Kracauer realisiert zunächst ebenfalls ein Missverhältnis zwischen der «Nichtigkeit» des Stoffes, die im Kontrast stehe zum hohen Aufwand der Ausstattung und der damit gepaarten elaborierten filmischen Inszenierungsform. Letztere erscheint ihm in diesem Licht nur noch «als kunstgewerbliche Verzierung».⁶ Verband sich die Position anderer Kritiker eher mit dem Wunsch, der «Stärke des deutschen Kinos», das «sich gerade vom Inhaltlichen her [...] seine Eigenart erobert» habe,⁷ entsprechend in den Filmen die inhaltliche Qualität gestärkt zu sehen, so drehte der mit soziologischem Sinn für die Populärkultur ausgestattete Filmkritiker der *Frankfurter Zeitung* dieses Argument schlicht um. Die Kolportage möge sich selbst einbekennen; sie verlange nach einer Produktion mit leichter Hand, statt nach inhaltlicher Tiefe und formalem Aufwand. ASPHALT galt Kracauer mithin als ein negatives «Musterbeispiel emporgezüchteter Kolportage»,⁸ hergestellt mit völlig unangemessenem Aufwand. Der Film, dessen Innenwelt mittels

3 Ernst Blaß: Asphalt. In: *Berliner Tageblatt*, Nr. 130, 17.3.1929.

4 Hans Wollenberg: Asphalt. In: *Lichtbild-Bühne*, Nr. 60, 12.3.1929.

5 Fritz Walter: Asphalt. In: *Berliner Börsen Courier*, Nr. 120, 12.3.1929.

6 Siegfried Kracauer: Asphalt [28.3.1929]. In: Ders.: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt a. M. 1979, S. 413.

7 Walter.

8 Kracauer.

23 000 Atelier-Glühbirnen zur «Dauerf erie» gerate, weise nicht zu wenig inhaltliche Tiefe auf – im Gegenteil, Kracauer reklamiert, dass er seine Figuren «psychologisch entwickelt; als handle es sich um eine komfortable Fabel und nicht um ein Geschehen, das sich nur dem raschen Zugriff der Kolportage ergibt.»⁹ Also: «Statt den Stoff billig, mit der linken Hand, schm okerhaft und rosa glänzend aufzumachen, wie es sich für das Thema gehörte, wird er aus der literarischen Unterwelt in die Beletage versetzt. [...] Eine solche Überhöhung verträgt aber die ungew hlte Handlung nicht.»¹⁰ Rette- te für das Gros der Kritik die visuelle Inszenierung den Film immerhin teilweise und sorgte für «wenigstens den äußeren brillanten Glanz und Reichtum [...], für den es zum Schluß beifallspendende Hände gab»,¹¹ so war Kracauer, der anerkennt, dass May «eine technisch vorzügliche Leistung bietet», gerade dieser Glanz suspekt.¹²

Dass die filmische Form nun nichts als falschen Glanz verbreite, das sollte noch einige Jahre später auch Lotte Eisner in *Die dämonische Leinwand* hervorheben. Aber sie verweist vor allem auf einen ansonsten weniger erwähnten Aspekt, nämlich auf den der Imitation, auf den Makel des Stereotyps. Ihr Haupteinwand zielt darauf, dass ASPHALT *alle bereits definierten* formalen «technischen Errungenschaften des k nst- lichen Films»¹³ verwerte:

«Joe May lässt nichts aus: er profitiert vom Helldunkel, zeigt in einer recht sugges- tiven Beleuchtung im Morgend mmern die Asphaltarbeiter aus Ruttmanns Film *Berlin*, bringt k hne Einstellungen, in denen man nichts als ihre Beine sieht und die Werkzeuge, um den Asphalt glattzustampfen. Dampf steigt, die Riesenwalze mit ih- rem R dergetriebe löst sich auf in Überblendungen, Einblendungen. Es ist, als sähen wir eine Symphonie der Maschinen, wie sie die französische Avantgarde schuf. [...] Zwischendurch wiederum fegt die Kamera wie in einem sachlich gehaltenen Doku- mentarfilm in großzügigem Panorama über die Straßen und ihre Marktkarren.»¹⁴

Für Lotte Eisner bildet dieser Bildcharakter ‹aus zweiter Hand› das eigentliche Pro- blem. Sie bezieht ihren Befund nicht allein auf die aus avantgardistischen und do- kumentarischen Filmen entlehnten einstigen ‹Kühnheiten› der visuellen Form, die verbunden mit der ‹Luxusstra e des UFA-Ateliers› und der ‹konventionell und banal gehandhabten Liebesgeschichte keinerlei Berechtigung› hätten und mithin ‹recht oberflächlich› wirkten, sondern auch auf die bei May ‹bereits zum Klischee gewordenen Errungenschaften des klassischen Films›.¹⁵ So erscheinen ihr etwa indi- rekte Präsentationen von Handlungen als ‹Schatten auf der Wand› oder ‹im Spie-

9 Ebd.

10 Ebd.

11 Walter.

12 Ebd.

13 Lotte Eisner: *Dämonische Leinwand. Die Bl tzeit des deutschen Films* [frz. 1952]. Wiesbaden 1955, S. 119.

14 Ebd.

15 Ebd.

gel» als Klischees. Die «routinierte Imitation» betreffe aber auch symbolisch aufgeladene Gegenstände in der Handlungswelt, wie das «Symbol des Vogelkäfigs als Sinnbild bürgerlichen Lebens, des Familienfriedens». ¹⁶ «Aber» – so fügt sie sogleich hinzu – «wir erinnern uns nur zu gut, wie Stroheim in *Greed* das gleiche Motiv vom Vogelkäfig mit seiner scharfsichtigen Grausamkeit weit eindringlicher auszuwerten verstanden hat.» ¹⁷

Tatsächlich war das Spiel mit den Schatten an der Wand, sei es mit dem Ziel der dramatischen Verdoppelung einer Figur, der emotionalen Steigerung einer Situation oder der das Interesse stärkenden Substitution einer direkten Ansicht, gegen Ende der 1920er Jahre längst zum kinematographischen Standard geworden. All dies gehörte inzwischen zum etablierten Zeichenvorrat des Kinos – angewandt selbst in Filmen der zweiten Reihe. Ähnliches gilt für indirekte Ansichten im Spiegel oder auch für die Symbolik des Vogelkäfigs, welche sich – übrigens mit je nach Kontext variierten Semantik – in einer langen Reihe von Filmen (spätestens) von *Nerven* (D 1919 – Robert Reinert) über *DER BRENNENDE ACKER* (D 1922, Regie: F.W. Murnau), *LA BELLE NIVERNAISE* (F 1923, Regie: Jean Epstein) und *The SCARLETT LETTER* (USA 1926, Regie: Victor Sjöström) bis – kurz nach *ASPHALT* – zu *DER BLAUE ENGEL* (D 1929, Regie: Josef von Sternberg) oder *CITY GIRL* (USA 1930, Regie: F.W. Murnau) findet, und die Beispielreihe ließe sich mühelos fortsetzen. Die erneute Aufnahme all dieser Standards des filmpoetischen Ausdrucks in *ASPHALT* erschien Lotte Eisner nun als stereotyp: Statt originärer Bilderfindungen nichts als Entlehnungen und Griffe ins Repertoire. Alles galt ihr als unoriginell wiederholt, «recht äußerlich» und mithin «völlig ins dekorativ Schwarz-Weiße» gekehrt. ¹⁸

Offenkundig steht hinter Eisners Kritik ein ästhetisches Programm der Originalität und der davon ausgehenden Kritik an stereotypen Formen. Beides – Programm und Kritik – bestimmte in den Jahren um 1930 den filmtheoretischen Diskurs, der ja überwiegend von Filmkritikern geführt wurde. Dies waren Jahre der partiellen Annäherung an Produktions- und Erzählweisen des Hollywood-Genrebetriebs, aber auch Jahre der Akkumulation von narrativen und inszenatorischen Mustern, die das deutsche Kino der 1920er Jahre hervorgebracht hat. Die Filmkritiker empfanden all das als ästhetische Krise. Sie sprachen vom «Konfektionsfilm», also einem Kino der unschöpferischen Wiederholung. Einer der geistigen Protagonisten dieser Denkrichtung, der Filmkritiker und -theoretiker Rudolf Arnheim, zählt in *Film als Kunst* 1932 in einem ganz ähnlichen Sinne eine lange Reihe von standardisierten Bildideen auf, ¹⁹ den «in der Massenproduktion üblichen festen Klischees» ²⁰ resp. «schematisierte[n] Formungskniffe[n]», ²¹ um dann zu resümieren:

16 Ebd., S. 120.

17 Ebd.

18 Ebd.

19 Vgl. Rudolf Arnheim: *Film als Kunst* [1932]. München 1974, S. 190.

20 Ebd., S. 220.

21 Ebd., S. 186.

«Die Durchschnittsproduktion bleibt ja in der Behandlung der filmischen Ausdrucksmittel nicht etwa auf demselben Punkt. Sie rückt in angemessener Entfernung der Spitzenentwicklung hinterher: was heute noch eine außenseiterische Kühnheit ist, wird in zwei Jahren Gemeingut. [...] Nur daß das Neue zur Banalität geworden ist, sobald es für stubenrein und legitim gilt.»²²

Und vor allem dort, wo er gar Standardisierungen in der visuellen Form zu erkennen glaubte, stieß das auf Arnheims entschiedene Ablehnung: «In Dingen der Kunst aber wirkt Standardisierung wie ein schlechter Scherz.»²³ Die Duplizität und diskursive Verwandtschaft dieser Position mit Eisners Argumentation zu ASPHALT ist offenkundig. Joe Mays Film erscheint bei ihr als prototypischer Fall der banalisierenden Wirkung einer «stubenreinen» Aneignung außenseiterischer Kühnheiten und längst standardisierter Mainstream-Formungskniffe.

In der Filmtheorie begannen sich Jahre später die von Arnheim formulierten Prämissen der Kritik zu wandeln. Am deutlichsten wird dieser Wandel in den 1950er Jahren von Edgar Morin formuliert. Ganz ähnlich wie Arnheim das getan hatte (und mit Blick auf ASPHALT: Eisner), so zählt er in seinem filmtheoretischen Hauptwerk *Le cinéma ou l'homme imaginaire* 1956 eine ganze Reihe von Einstellungen mit wiederkehrenden Bildideen auf, aber er tut das nun nicht mehr, um darin lediglich eine Tendenz des Niedergangs von Originalität und poetischer Kreativität zu sehen, sondern sieht in solcher Wiederholung vielmehr eine Grundlage für eigene Zeichen- resp. Symbolbildungsprozesse im Kino:

«[...] der welkende Blumenstrauß, die davonflatternden Kalenderblätter, die Anhäufung von Stummeln in einem Aschenbecher; alle diese figürlichen Darstellungen, welche die Zeitdauer verdichten, sind erst Symbole geworden, dann Zeichen der vergehenden Zeit. Ebenso der in die Landschaft geschleuderte Zug, das in den Himmel jagende Flugzeug (als Zeichen, daß die Helden auf Reisen sind) usw...»²⁴

Konsequent gewann Morin der Konventionalisierung vielfach wiederholter Bildideen und visueller Muster und sogar dem damit einher gehenden *Verschleiß* eine für ihn produktive Seite ab: Abnutzung wird zur Voraussetzung für eine nicht mehr nur unmittelbare, sondern für eine *abstrakte, zeichenhafte Lektüre* filmischer Bilder. Sie stärkt deren Symbolismus. Für eine Lektüre also, die sich von der Oberfläche des Visuellen als bloßem fotografischen Index des Abgebildeten löst. Die verflachende Wirkung der Wiederholung wird zur Bedingung für eben das umgedeutet, was Alexandre Astruc²⁵ kurz zuvor als die Befreiung von der Tyrannei des Konkreten oder

22 Ebd., S. 191.

23 Ebd., S. 193.

24 Edgar Morin: *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung* [frz. 1956]. Stuttgart, S. 196.

25 Alexandre Astruc: «Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter [frz. 1948]». In: Theodor Kotulla (Hrsg.): *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente. Bd. 2: 1945 bis heute*. München 1964, S. 111–115.

Unmittelbaren bezeichnet hatte und was im Umgang mit den konventionellen Formen, den Stereotypen, eine Kreativität auf zweiter Ebene erlaubt:

«Der Vorgang ist derselbe wie in unserer Wortsprache, wo die wundervollsten Metaphern zu «Klischees» erstarrt sind. Ebenso sind die stereotypen Zeichen [*les «stereotypes»*] des Films Symbole, die ihr emotionales Leben verloren haben. Um so besser behaupten sie ihre Bedeutungsfunktion, ja sie rufen sogar eine Verbegrifflichung hervor: es sind [...] beinahe Ideen (die Idee der Reise, die Idee der Liebe, ebenso wie die Idee des Traumes, die Idee der Erinnerung), die am Ende einer authentischen Ontogenese in Erscheinung treten. Von hier aus kann man die Kontinuität erfassen, die vom Symbol zum Zeichen reicht.»²⁶

Stand die positive Akzentuierung der «verflachenden Wirkung» von Konventionalisierung oder Stereotypisierung als Basis einer besonderen kinematographischen Zeichenbildung im Kontext der filmtheoretischen Akzentverschiebung hin zum Nicht-Unmittelbaren, zur neu gedeuteten Metapher von der «Sprache des Films», so sollte sich das Verhältnis zum Stereotyp im Zeichen der Postmoderne später noch einmal verschieben. Inzwischen geht es um die Stärkung der Metaebene der Rezeption: Das Bewusstsein, dass es keine «unschuldige», konventionsfreie Mitteilung gibt und dass Massenmedialität in besonderer Weise zur Wiederholungsform drängt, ist zum intellektuellen Gemeingut geworden. Das Kino reagierte längst mit Filmen, in denen die Stereotype sich einbekennen, auf eine Rezeptionsweise, die die Stereotype als Stereotype lustvoll-verklärend dekonstruiert.²⁷

Vor solchem Hintergrund hat sich unser Verhältnis zu manchem Artefakt der Filmgeschichte verändert. Der heutige Blick auf ASPHALT erscheint als ein Beispiel dessen. Schon die Melodramatik der Handlung, der Liebesgeschichte zwischen Diebin und Polizist, deren Anlage und Inszenierung manchem Zeitgenossen als zu weit entfernt von der tatsächlichen Psychologie des Alltags erschien, zu sehr in der Tradition von Stereotypenwelten populärer Genres (Vorwurf: «Volksstück»), zu sehr in deren «Klischeegefühlen» verhaftet, stört uns kaum. Sie bietet den Genre-Hintergrund für die Wahrnehmung des Spiels als Spiel, hierin scheint der heutige Blick auf den Film Kracauer durchaus nahe. Die Historizität enthüllt sich hingegen wohl gerade an dem, was Lotte Eisner so störte: an den in ihrer Symbolik angereicherten konventionellen Inszenierungs- und Bildformen, den Stereotypen des Kinos der 1920er Jahre, die in ASPHALT höchst kreativ angeeignet erscheinen. Was ihr als «Klischee» negativ aufstieß, entfaltet heute seine symbolische Kraft. Die ästhetischen Affinitäten, Erzähl- und Bildformen, und im Ergebnis auch: die kulturellen Imaginationen der Weimarer Gesellschaft erscheinen in den Wiederholungsmustern wie gebündelt, konzentriert – mit Morin könnte man sagen; als *Idee des deutschen Kinos der Zwanziger Jahre*. Die indirekte Referenz auf frühere Straßenfilme ebenso wie auf die avantgardistischen

26 Morin, S. 196

27 Vgl. Jörg Schweinitz: *Film und Stereotyp: Eine Herausforderung für das Kino. Zur Geschichte der Medientheorie*. Berlin 2006, S. 119–123, 224–248 u. 274–288.

Vorbilder wird von der Rezeption in postmodernen Zeiten lustvoll dekonstruiert. Und das im Atelier gebaute Berlin, durch und durch eine Ikone der Moderne-Imagination der 1920er Jahre, einer vergangenen Zukunft, fasziniert uns. Seine Atmosphäre, oszillierend zwischen Realismus und Phantastik, lässt sich in diesem Sinne nun dem Geist der Handlungswelt mit der Liebesgeschichte von Diebin und Polizist entsprechend wahrnehmen.

Joseph, Arnold & Egon

Du schreibst «Streiflichter» in der Filmwelt? – Ja.

Ein Filmjournalist, hier ein Anonymus, hinter dem sich der Schriftsteller Joseph Roth verbirgt, gibt – gleichsam hinter den Kulissen – Auskunft über seine augenblickliche Profession.

Fürchtest du dich denn nicht? – Wovor denn? – Nun, Streiflichter beleuchten fatale Situationen und können dich selbst einmal treffen, wenn du gerade in einer fatalen Situation bist...

Film – das ist für den Schriftsteller Joseph Roth eine «künstliche Fata Morgana», die dem nach großem Leben dürstenden Lehrmädchen große Welt vorgaukelt, «jenes Leben, das ihm vielleicht unerreichbar bleiben wird». Vielleicht – es gelänge denn der Aufstieg zur Diva. So äußerte Roth sich im Jahr 1919. Von Zeit zu Zeit brachte er einen Artikel im Wiener Magazin *Die Filmwelt* unter, einem sogenannten «Fachorgan» der Kino-Industrie. «Streiflichter» nannte er diese kurzen Texte. Ein Mann des Films jedoch wurde Roth nie. Film und die dahinter stehende Industrie beschrieb er als ein «Reich der Schatten», das ihm, wacher Skeptiker, der er zeitlebens war, zu einem Symbol der Entmenschlichung wurde. Filmschauspieler nahm er als Doppelgänger ihrer eigenen Schatten wahr. Ein einziges Mal von der Kamera aufgenommen – und für alle Ewigkeit bleibt «das Flüchtigste aller Flüchtigkeiten unserer irdischen Existenz: nämlich der Schatten, eine reale Begebenheit». Was nicht heißt, Roth habe die Bedeutung und vor allem Wirksamkeit des Films unterschätzt. Nur schrieb er diese dem Film vor allem in seiner dokumentarischen Kraft zu. Dem Filmregisseur, «ein Mann von vielen Gaben, auch Morgengaben, die er in der Nacht ausgibt», der ein wie auch immer geartetes Abenteuer vor der Kamera ablaufen lässt, traute er nicht zu, auch nur annähernd konkurrieren zu können «mit dem photographischen Apparat der Meßtergesellschaft», nämlich dann, wenn «der liebe Gott einen finsternen Ausschnitt aus seinen Monumentaltragödien vor die Linse rückt». Zudem ist des Regisseurs Achillesferse, wie er feixt, das «Allzumenschliche» – «und das Ewig-Weibliche zieht ihn häufig in jene Gegenden hinan, die außer Jupiter kein anderer Gott je betrat ...». Die Diva nun markiert in Roths Filmhades den fixen Punkt «in der kreisenden Bewegung der Nervosität und Überspanntheit», des eitlen Spreizens in einer lichtbestrahlten, sich ans Jupiterlicht verschwendenden und doch so blinden Welt. Sie ist «Ursache und Endzweck von spannenden Romanen und Schlagern der Saison». Spöttisch notiert er, in der Kunst gehe sie «natürlich nicht nach Brot,

sondern nach Riesengagen, das heißt: Besagte Gagen gehen eigentlich nach ihr oder ihr nach». Und der Filmjournalist, der Roth hier wider Willen ist, weil er nach Brot gehen muss, stoppt den Erzählfluss, denn schreibt man über eine Filmdiva, verfällt man leicht in Klatsch, weshalb er aufhört, nach «dem berühmten Grundsatz: Wenn's am besten schmeckt ...».

Wie eine Reportage liest sich knapp zehn Jahre später Joseph Roths Gestaltung der Filmwelt in seinem Roman *Zipper und sein Vater*, 1928 erstveröffentlicht. Da fabuliert er von manchem, auch aus Galizien stammendem Wechselstubenbesitzer, der sich selbstständig machte, «ein Büro in der Friedrichstraße» mietete, «einen Winkel im Tempelhofer Feld» zum Atelier erklärte, der dann «einer Dilettantin zu weinen» befahl und «ihrem Partner zu poltern», sich als Regisseur aufspielte, ein «Magnesiumlicht» anzündete – «und war ein Beleuchtungskünstler». Und er weiß, dass eben diese Dilettantin bereit wäre, ihre Jungfernschaft herzugeben, in der Hoffnung, ein Hilfsregisseur werde sie zu einer Diva machen. Eine solche Anfängerin, ehrgeizig bis zum Geht nicht mehr, ist Erna Wilder, nicht verwandt und verschwägert mit..., aber doch ein wenig mit dessen, hier springen die Gedanken, Geist und vor allem Ehrgeiz ausgestattet. Erna, wie gesagt, will zum Film, Arnold Zipper, ihr verfallen und mit ihr verhehlicht, will da zwar nicht hin, aber er folgt Erna ins Milieu und wird Filmredakteur. Das ist ein pffiffiger dramaturgischer Coup, sozusagen ein Streiflicht retour auf den Erzähler selbst. Und eine kleine Paraphrase über einen Berufsstand außerdem. Erna Wilder spielt sich nach oben, hat Erfolg mit einem Kinodram, betitelt «Der ewige Schatten», unheilvolle Metapher für das, was ihr droht, und das, was Roth schon immer vom Film hielt. Arnold wird Ernas Aufstieg begleiten, ein Mitläufer im Zwielficht des «Reichs der Schatten», ein brauchbarer Journalist, der den Ruhm seiner Frau singt. Seinen Lesern täuscht er Unparteilichkeit vor, strickt an einem Geflecht von Beziehungen, aus dem für ihn die Neuigkeiten abfallen, die er zu den brandaktuellen Nachrichten des kommenden Tags hoch schreibt, er scharwenzelt vor den Inserenten, pickt die Brosamen, die vom Tisch seines Stars abfallen. So wird Arnold ein Mann mit und unter Einfluss, buckelt bei einer Rüge des Verlegers, macht sich unverzichtbar, ein Schreibsklave im Filmbetrieb mit tausendundeinen Einfällen, der sich in einem Verein für die «Errichtung eines Asta-Nielsen-Denkmal» stark macht.

Arnold Zipper, Joseph Roths Kippfigur, ist jener Typus des Filmjournalisten, den auch der Berliner Filmjournalist Egon Jacobsohn auf dem Kieker hatte. Jacobsohn, weiß Gott kein Kind von Traurigkeit, manchen galt er als Windhund, ein Storyteller von eigenen Gnaden, ein gestandener Ullsteinmann eben, nicht einer vom Schläge der Mosse-Konkurrenz, glossierte einmal «Filmjournalisten, die bezahlte Reklame-Artikel schreiben». Er outete sie namentlich, «die anderen», die er in seiner ersten Glosse noch ausließ, sollen, so drohte er, «keinesfalls 'ausgelassen' werden, sie werden die nächsten Male rasiert». Arnold Zipper hätte er gewiss eingeseift, wäre er ihm je begegnet. Für Berlin war Egon, so zeichnete Jacobsohn zumeist seine Film- und anderen Reportagen, das, was Egon Erwin Kisch für Prag war; und für die Filmindustrie war er gefürchteter und vom Publikum wohl auch heiß geliebter «Filmteufel», der frei Schnauze vom Leder zog in der von ihm als Einmannbetrieb unterhaltenen

(und weiß der Teufel leider allzu kurzlebigen, weil absolut reklamefreien, allenfalls in eigener Sache tätigen) Zeitschrift *Film-Hölle*. Roth müsste dieser Name gefallen haben! Wurde ihm doch schon früh das amerikanische Hollywood zu dem, was er im Exil als «Hölle-Wut» übersetzte. Wie man Filmgrößen «künstlich züchtet», das konnte auch Jacobsohn – wie Roth kurz zuvor in Wien – gekonnt bestreiflichern. Nämlich so: «Einer, der zur rechten Zeit Sekundenzeiger oder Sommersprossen wagenweise kaufte und verschob, findet sich immer. Er wird der Geldmann. Eine, die einst recht sittsam Strümpfe in die Kundschaft trug oder schlecht schreibmaschine, ist auch stets zur Stelle. Sie wird Diva. Und der dritte, der geldsuchende «Fachmann», gesellt sich baldigst dem Bunde zu. In einer schwachen Stunde wird dann der Film-Konzern gegründet. Mit Millionen Gewinn-Chancen. Natürlich nur: «Aufstieg zur vollendeten Kinokultur.» Und so weiter.» Da tänzelt auch Roths Diva als Fixstern mit durchs Bild, bei ihm ist sie «groß oder mittelgroß, blond, braun oder schwarz, sehr schön oder nur hübsch, aber immer reizend, mit dem Schleier der Anmut um Elfenbeinhüften, die sie leider niemals im Film zeigt, sondern stets nur in Zimmern der Verschwiegenheit, deren Wände nicht einmal Ohren haben dürfen.» Allerdings, darauf weist dann Egon hin, muss eine solche Diva einen Namen bekommen. «Also wird die Reklamepauke gerührt, dass einem das Trommelfell zu platzen droht. Das Geld rast nur so aus dem Laden. Wo man hinblickt, liest der Laie staunend: «Pipo Popi, die Offenbarung der Filmkunst aller Zeiten und Welten.»» Und Roth ergänzt, dass «das Licht eines weiblichen Filmsterns» die «sonderbare Eigenschaft» hat, «nur sich selbst zu beleuchten und andere zu beschatten». Beschrieben und ein wenig auch beschrien wird hier die Geburt neuer Heroinen. Symptome des Starkults, der sich ausbreitete und sich aufzublähen begann, werden reportiert. Das Phänomen wird aber weder von Roth noch von Jacobsohn in seiner So-oder-so-Bedeutung erfasst. Sie saugen journalistischen Honig aus ihm.

«... wenn du gerade in einer fatalen Situation bist ...»

Entschieden antwortet darauf der Autor der *Filmwelt*.

«Das kann niemals sein! Meine Streiflichter beleuchten nur die andern. Bin ich selbst in einer fatalen Situation, so schreib' ich nicht.

Dann schreibst du nicht?

Nein! Dann bin ich eben – anderwärts beschäftigt...»

Joseph, Arnold & Egon. Zwei, die sich wohl nie über den Weg liefen und das Kind in der Mitten – ein Schattenmann. Arnold strandet in Monte Carlo und wird zum «Mann, der die Ohrfeigen» bekommt. Egon Jacobsohn floh vor den Nazis nach England und nannte sich fortan Jameson. Joseph Roth verlor sich und sein Leben im Pariser Exil. Während Jameson sein Filmfaible kaum mehr pflegte, arbeitete ausgerechnet Roth in seinem letzten Lebensjahrzehnt gleichzeitig an drei Drehbüchern, und eine Filmdiva wurde ihm im Exil zum Freiheitsengel: «Meine einzige Hoffnung ist noch Marlene Dietrich, die ein ganzes Interview über mich gegeben hat. Vielleicht kauft sie einen meiner Romane.» Eine nie geahnte und nie gewollte Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik...

Rumpelstilzchen geht ins Kino

Adolf Steins feuilletonistischer Dienst am Ufa-Film

«Mit noch etwas größerer Abneigung als der vielfältigten Musik habe ich stets dem photographierten Theater gegenübergestanden. Vor der Flimmerleinwand sitze ich nur, wenn ich beruflich unbedingt muß. Aber nun gebe ich mich geschlagen. So etwas strahlend Herrliches, heldisch Packendes, majestätisch Erhabenes, märchenhaft Poetisches, erschütternd Deutsches wie Thea v. Harbous ›Nibelungen‹ habe ich bisher nicht für möglich gehalten. Auch technisch ist es ein Meisterwerk.»
(21.02.1924)¹

Derjenige, der sich derart bekehrt zeigt, ist Adolf Stein, der – abgesehen von Sommerferien – unter dem Pseudonym Rumpelstilzchen in der *Täglichen Rundschau* vom 1. Oktober 1920 bis zum 8. August 1935 wöchentlich eine Kolumne über Berliner Ereignisse als «Plauderbriefe unter dem Strich» schrieb, die in vielen Provinzzeitungen des Hugenberg-Konzerns nachgedruckt wurden und zu Jahresbänden gesammelt, in Buchform, z. T. in mehrfachen Auflagen, erschienen. Die genauen Besitzverhältnisse der *Täglichen Rundschau* sind nicht geklärt, sicher ist aber, dass sie unter direktem Einfluss von Hugenberg stand. Rumpelstilzchen preist ihn denn auch in einer seiner Kolumnen als Retter der nationalen Presse: «Er hat es verhindert, daß [...] auch noch die letzten selbstständigen deutschen Zeitungen mossisch-ullsteinisch wurden.» (31.03.1927) Rumpelstilzchen, alias Adolf Stein, war ein Wilhelminer par excellence. 1871 in Moskau geboren, studierte er in Berlin und Heidelberg, wurde Redakteur verschiedener konservativer Lokalzeitungen, nahm am Ersten Weltkrieg als Luftschiffer und Flieger teil, zuletzt im Range eines Majors. Er war Technischem aufgeschlossen, sofern es der nationalen Macht diente, war kaisertreuer Adelsadornant, imperialistischer Nationalist, Rassist, vor allem aber Antisemit – so stellte er sich auch nach dem Krieg dar. Nun als unerbittlicher Feind der Republik. Ab 1920 leitete er den *Deutschen Pressedienst*, einen Mäterndienst des Hugenberg-Konzerns, der ca. 350 Provinzzeitungen mit politischer Meinung belieferte. Demokratieverachtung, Hass auf Sozialdemokratie und Verachtung gegenüber allem, was irgend nach jüdischer Herkunft aussah, gründierten nicht nur seine Kolumnen, sondern auch seine zahlreichen Buchpamphlete, die ihm öfter Prozesse eintrugen.

1 Um den Text von Fußnoten zu entlasten, gebe ich im Text stets die jeweilige Woche an. Sie ist in den Sammelbänden leicht wiederzufinden.

Gleichwohl sind seine Kolumnen gerade wegen ihres Erscheinens über 15 Jahre hinweg eine ganz eigene Quelle zur Beobachtung der Berliner Kultur der Weimarer Republik unter einem Blickwinkel von rechts.²

Folgend soll daraus eine Miniatur zu Rumpelstilzchens Umgang mit Kino und Film destilliert werden, die freilich nur skizzenhaft bleiben kann.

Seine Aversion gegen demokratische Politik wie gegen das Filmgeschäft gleichermaßen fasst er früh in der Bemerkung zusammen, dass «Filmen doch noch ein besseres Geschäft als Regieren» sei. «Auch beim Film kann man sich ursprünglich in einem ganz anderen Zivilberuf die Sporen geholt haben.» Was ihm dann noch Gelegenheit zu einer Diatribe gegen Pola Negri gibt, die ihr Geld in Deutschland verdient habe, das sie gleichwohl mit antideutschem Ressentiment bedacht habe. (05.01.1922) Im September 1922 wird er feststellen: «Die Papiernot zwingt die Zeitungen, auf lange politische Erörterungen zu verzichten, immer mehr im Telegrammstil zu schreiben, – aber der Sportteil wächst. Und noch ein zweiter Teil der Zeitungen: der sich mit dem Film befaßt. Die größten Berliner Blätter haben dafür schon ihre eigene Beilage.» Zunehmend wendet auch er sich dem Film zu. In diesem Falle gleich der Zukunft des Films in Farbe und Ton. Wobei auch das ihm Anlass zu politischer Pöbelei gibt: «Hier meine Idee: man stelle den Sprechfilm in den Dienst der Politik!» Achtundvierzig Stunden nach einer aufgenommenen Rede könnten die Politiker in zehntausend Lichtspielhäusern «losschmettern», ohne dass sie Attacken mit Stuhlbeinen befürchten müssten. (28.09.1922) Noch immer mag er das Kino nicht: «Fichte nannte den Staat den Erzieher zur Menschheit. Heute ist der Film der Erzieher zum Menschlich-Allzumenschlichen. Wie die Affen sitzen alle vor diesem Eitelkeitsspiegel und machen nach, was sie sehen. Unsere schlicht bürgerlichen Frauen fangen an zu schwänzeln, unsere jungen Leute lernen Geckenmanieren. Aber», setzt er hinzu, «vielleicht kommt es auch noch mal anders.» (02.11.1922) Und es kommt. Jedenfalls für Rumpelstilzchen.

Noch herrschen «Tschingtara, Kientopp, Halbnackttanz hierzulande» (13.09.1923) – doch es nahen Niddy Impekoven und Thea von Harbou.

Niddy Impekoven, die sich zu klassischer Musik im Stil des Ausdruckstanzes produzierte, war allerdings schon mehr als nur halbnackt im sogenannten Kulturfilm *WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT* 1924/25 aufgetreten, der wegen seiner Freizügigkeiten konservativen Zeitgenossen damals als Pornografie, linken Kritikern später als Vorlauf des NS-Körperkults galt. Für dieses «tänzerische Elfenkind, von Musik durchflutet, des Gottes voll» (26.03.1931), schwärmt Rumpelstilzchen seit 1922: Der Tanz «dieses Kindes aus Poesieland» (31.05.1923) mit einem «Jungbuben-Gesicht», sei «[l]osgelöst von allem Irdischen, in vollkommener Reinheit». (09.11.1922) Als der Film April 1925 in Berlin aufgeführt wird, ist der denn auch schlichtweg «pracht-

2 Einen ersten Überblicksversuch habe ich unternommen in: Erhard Schütz: Rumpelstilzchen Republik. In: Patrick Merziger, Rudolf Stöber, Esther-Beate Körber, Jürgen Michael Schulz (Hrsg.): *Geschichte, Öffentlichkeit, Kommunikation. Festschrift für Bernd Sösemann zum 65. Geburtstag*. Stuttgart 2010. – Siehe auch im Internet die – freilich etwas liebhaberhafte – Homepage zu Rumpelstilzchen: <http://www.karlheinz-everts.de/rumpel.htm> (23.11.2009).

voll». (02.04.1925) Das ist nicht sonderlich verwunderlich, stammt er doch aus der Produktion der zum Hugenberg-Konzern gehörenden Ufa. Und da kennt Rumpelstilzchen nichts. So viele Vorbehalte er gegenüber dem Filmbetrieb hat und so oft er sich wegen des Drumherums, wegen Stars, Filmbällen oder Kinos ärgert, wenn es um Hugenbergs Ufa-Produktionen geht, gibt es nur Applaus und höchste Töne. Insbesondere für Thea von Harbou.

Das erscheint geradezu als Strategie: Das Drumherum und die Anderen werden abgewertet und beschimpft, damit die Ufa umso besser d. h. deutschnationaler strahle.

Das geht etwa so, dass er Rudolf Stratzs Roman *Filmgewitter*, 1926 – natürlich bei Scherl – erschienen, zum Anlass nimmt, seine Abscheu gegenüber dem Betrieb zu bekunden: «Das ist schon fast zoologischer Garten oder entgleister Viehzug, gräßlich exotisch, gräßlich undeutsch, neun Zehntel davon aufgeblähte Pose von Direktoren, Regisseuren, Atelierleitern, Operateuren, kurz, entfesselter ›polnischer Korridor‹, wie man neuerdings den Kurfürstendamm nennt.» (14.10.1926) In diesem Falle allerdings ist es nicht die Ufa, sondern Eikofilm, deren Dreh er beobachtet, der so ganz anders, freundlich, ruhig und bestimmt, eben kerndeutsch sein soll. Was da gedreht wird, kann man als Erich Waschnecks 1927 uraufgeführten Film HEIMATERDE (auch BRENNENDE GRENZE) identifizieren. In Rumpelstilzchens Worten «ein zeitgeschichtliches Thema aus dem unglücklichen Oberschlesien; aus der Zeit, wo wilde Horden da über die Grenze kamen und die deutschen Höfe überfielen». (14.10.1926)

Also Thea von Harbou: DIE NIBELUNGEN als Bekehrungserlebnis des Kinos. «In ihrem Buche, dessen Kauf ich jedermann empfehle, hat Thea v. Harbou auf die erste Seite die Widmung gesetzt: Dir und Deutschland!» (21.02.1924) In der Woche drauf folgt eine Art Homestory, die endet: «Jetzt hat der Film sie ganz. Und sie, gemeinsam mit ihrem Gatten Fritz Lang, hat ganz den Film. Die Nibelungen, sagen sie, sind erst der Anfang. Ihr gemeinsamer starker Wille will noch ungeahnte Möglichkeiten herzaubern. Sie sind die ersten, denen ich es glaube.» Ein paar Monate später kommt er auf die Nibelungen zurück. Gegen die angeblich widerwärtigen Alltagsdramen der Leidenschaft, die sich Berlin begeben, der Film: «Wirklich große und edle Leidenschaft loht in Thea v. Harbous Nibelungen. [...] Das ist so recht etwas zum Aufwühlen unserer Gedankenlosen. Und das ist von einer ungeheuren sittlichen Wucht, wie sie kein anderes Volk [...] gekannt hat.» (01.05.1924)

Folgt METROPOLIS. «Ich gestehe gern zu, daß Thea v. Harbous und Fritz Langs ›Metropolis‹ mich erschüttert hat» – und dann erzählt er den Inhalt nach, um noch einmal emphatisch zu betonen: «Also ›Metropolis‹ ist der grandioseste, aber auch der aufreizendste Film, den unsere Zeit gebar.» Aufreizend und für Rumpelstilzchen durchaus bedenklich ist nämlich die Verzerrung der Führungsschicht zu solch «gigantischen Herrenmenschen». Ausgerechnet Hugenberg hält er als leuchtendes Beispiel aus der Realität dagegen: «Güte ist der tiefinnerste Grundzug seines Wesens, vornehme Güte. Es ist eine stahlharte Güte [...]» Was der Film am Ende propagiert, das ist Hugenberg längst in der Realität: «Da ist Herz und Hirn vereint.» (13.01.1927)

1929 geht er in FRAU IM MOND. Nun hat er noch mehr Vorbehalte. Er resümiert: «Für mich war Müder Tod und Nibelungen das unüberbietbare ihres Schaffens. Me-

tropolis war schon Krampf, mit einer sozialen Kindlichkeit am Schluß. Dann der große Spion-Film: auch noch unerhört packend, aber wieder von der beinahe piscatorhaften Besessenheit für technische Phantasterei. Freilich, zeitgemäß ist das.» Technische Phantasterei ist ihm auch FRAU IM MOND, aber bei allem Vorbehalt doch ein Werk, das seine Zuschauer zu «begeisterte[n] Junge[n]» macht. Zudem: «Der Film trifft den Weltgeschmack. Der Film erregt das Weltinteresse.» (17.10.1929)

Kennzeichnend für seine Darstellung beider ist, dass er Thea von Harbou stets voranstellt, als die eigentlich Ingeniöse feiert, während Fritz Lang als lediglich ausführender Handwerker und Technikversessener daherkommt. Das mag mit Rumpelstilzchens Adelstick zu tun haben, auch mit seiner konservativen Vorstellung von Künstlerschaft – nicht zuletzt jedoch resultiert das wohl aus von Harbous stramm nationalistischer Gesinnung, während Lang ihm da suspekt ist. Hatte er ihn 1924 noch seinen Lesern als «aus Wien gebürtig» vorgestellt, «wo es ja Gott sei Dank auch noch Deutsche neben Tschechen und Galiziern gibt» (28.02.1924), so vermeldet er 1933 die Scheidung beider: «Es scheint, daß sie, die wieder Schlankgewordene, jetzt in ihren reifen Jahren und bei der allgemeinen Umwälzung Sehnsucht nach einem (so nannte man es früher) «indoeuropäischen» Gefährten bekommen hat. Fritz Langs Mutter hieß nämlich Schlesinger, was er vergeblich durch ein ostentativ feudales Monokel zu verbergen suchte.» (13.07.1933)

Da hatte er sich längst von der Fixation auf deren Filme abgewandt, längst auch war er zum Kinogänger bekehrt worden. «Filme, Filme, Filme. Manchmal zwei Uraufführungen an einem Tage.» (29.09.1932) – wird er nicht ohne Stolz schreiben. Er schreibt über Kinos, über die neuen technischen wie wirtschaftlichen Entwicklungen beim Film, über Stars, auch von einem – angeblich völlig exklusiven – Besuch der Filmstadt Babelsberg (27.02.1930).³ Und oft berichtet er vom Set.

Was konstant bleibt, ist die Denunziation der «anderen Seite». Ob er nun über Ullsteins Filmgeschäfte oder die angebliche Regierungspropaganda der Emelka sich empört (24.10.1929), ob er gegen die «kotige Gemeinheit» von Lewis Milestones IM WESTEN NICHTS NEUES eifert (11.12.1930) oder enthüllt, dass die Chaplin bei seinem Besuch in Berlin zujubelnden Massen allesamt bestellt waren. «Ob durch Charlie Chaplin oder seine Gesellschaft selbst, das habe ich nicht feststellen können.» (12.03.1931) Er ätzt gegen Marlene Dietrich und Josef von Sternbergs BLONDE VENUS (24.11.1932) und beeilt sich nach der «Machtübernahme» befriedigt und larmoyant zugleich zu betonen, dass die Ufa alle Verträge mit jüdischen Mitarbeitern und Lieferanten aufgehoben habe. Und dass derweil Kurt Gerron, der «schon fast aus den Hosenriemen platzte», nach Paris ausgewandert ist (14.09.1933) und Gitta Alpar, «die nichts weniger als deutsche Sängerin», glücklicherweise den treudeutschen Gustav Fröhlich fluchtbedingt verlassen habe. (17.01.1935)

So wie bei alledem sein Verhältnis zu den Filmpalästen sich änderte – die Errichtung des Kapitols erregt ihn 1926 noch als Reklamenattacke auf die – voll aus-

3 Vgl. zum Umfeld Karl Prümm: Empfindsame Reisen in die Filmstadt. In: Stiftung Deutsche Kinemathek (Hrsg.): *Babelsberg. Ein Filmstudio 1912–1992*. Berlin 1992, S. 117–134.

geschriebene – Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche (14.01.1926), während er zwei Jahre später die Einweihung des Titania-Palastes sichtlich goutiert (09.02.1928) –, so auch sein Verhältnis zum Tonfilm: Hatte er ursprünglich noch Vorbehalte gegen den Tonfilm, der schon der zerhackten Produktionsweise und der Abhängigkeit vom Regisseur wegen «in der Menschendarstellung nie das Sprechtheater erreichen» werde (21.10.1926), wird ihm Al Jolsons SINGENDER NARR, wiewohl «ein sentimentaler amerikanischer Schmarren», eine «ungeheure Offenbarung», «schauert eine Ahnung von den möglichen Weiten dieser Erfindung auf». (06.06.1929) 1930 blickt er zurück – nicht ohne seine bisherigen Einstellungen einigermaßen zurechtzubiegen:

«Nur mit innerem Widerstreben bin ich früher manchmal in den stummen Film gegangen. Aber Gott sei Dank, er war wenigstens stumm. Man entrann dem Großstadtlärm in das tiefe Schweigen und Anschauen; die Begleitmusik überhörte man. Mit noch größerer Abneigung ließ ich mich dann in die Tonfilme zerren. [...] Jedes nur denkbare Geräusch wurde uns vorgesetzt, und alles hatte einen überdies heiseren, nasalen Grammophonon. Nun aber kommt der Tonfilm aus seinen Kinderkrankheiten heraus.»

Joseph von Sternbergs DER BLAUE ENGEL (1930) und Curtis Bernhardts gleichzeitige LETZTE KOMPANIE sind ihm überzeugender Beleg dafür. Er dramatisiert, wie es nun am Set hergeht, um dabei die wunderbaren Ufa-Ateliers zu preisen, die so schalldicht sind, «dass in dem einen der ganze Schlachtenlärm der ›Letzten Kompagnie‹ dahertobt, daneben aber ungestört die intimsten Szenen des ›Blauen Engels‹ mit hauchzarten Seufzern aufgenommen werden können.» Freilich wurmt ihn, dass das Publikum vom «Sexappeal» mehr fasziniert als es von der «Opferidee des Krieges» erschüttert wird. (03.04.1930) Kurz drauf ist es Hans Steinhoffs ROSENMONTAG, der als Tonfilm-Premiere der Ufa ihn aufrüttelt (11.09.1930), wie er überhaupt alles Militärische stets aufs Höchste lobt. Propagandistisch hatte er Ufas propagandistischen Film DER WELTKRIEG (1927) als «ungemein deutsches Meisterwerk» gepriesen (28.04.1927), aber genauso gut hält er es dann mit Philipp Lothar Mayrings Ufa-Militärklammer DIE SCHLACHT VON BADEMÜNDE (1931).

Als Weltkriegspilot und noch immer passionierter Flieger wird ihn der «Weltgroßfilm» der Ufa, Karl Hartls F.P. 1 ANTWORTET NICHT, tatsächlich sehr interessiert haben, jedenfalls macht er ganz ungeniert über Seiten hinweg für ihn Reklame mit Ansichten vom Set. Am 29. September 1932 berichtet er von den Dreharbeiten auf der Greifswalder Oie – nicht unreizvoll, das mit Wolfgang Koeppens Bericht im *Berliner Börsen Courier* zu vergleichen –, am 5. Januar 1933 berichtet er, der die Filmpremiere einer Reise wegen verpasst hatte, von seinem Besuch des inzwischen fertiggestellten Films: «[...] – und ich bin glücklich, daß ich da war, und werde, zum erstenmal in meinem Leben, einen Film, diesen Film, noch einmal mir gönnen. Schon um das stolze Gefühl auszukosten, daß so etwas nur Deutschland fertigbringt. Ich meine nicht das Technische, nicht das Monumentale [...]. Es ist das Hohelied der Verwegenheit und – Anständigkeit.» 1933 ist für ihn überhaupt ein begeisterndes Filmjahr. Während er zu Kurt Bernhardts und Luis Trenkers DER RE-

BELL demonstrativ nicht gehen will, weil dessen Produzent «Laemmle-Baruch» ist, versöhnt ihn um so mehr Gustav Ucickys MORGENROT als ein vaterländischer Film, «ganz und gar nicht hurrapatriotisch, sondern zutiefst menschlich im besten Sinne». (09.02.1933)

1933 bringt ihn noch ein anderer Film in höchste Wallungen, Franz Seitzens S.A.-MANN BRAND, eine Produktion der mit der Ufa affilierten Bavaria. Der sei ein «ausgesprochen nationaler, ein ausgesprochen deutscher, vaterländisch durchglühter Film», den «selbst ein Zentrumsmann [...] nicht ohne Erschütterung» sehen könne. «Ein Kapitel Weltgeschichte. «So war's! So war's!», schreit es aus tausend zerquälten und tausend jubelnden Herzen.» (15.06.1933) Von Goebbels Verbot des Films zeigt Rumpelstilzchen sich überrumpelt. Nicht besser geht es ihm bei Franz Wenzlers HORST WESSEL, der für ihn, so berichtet er von der «Generalprobe», «das Hinreißenste, Zwingendste [ist], das man heute von der Leinwand erleben kann», und bei dem er nur erschütterte Zuschauer sieht (05.10.1933). Auch der wird umgehend verboten. Zwar, hält er nach, habe er «kaum so Ergreifendes gesehen», aber er verstehe, dass Horst Wessel doch erst einmal «zu einer Persönlichkeit von mythischer Größe ausreifen» solle. (12.10.1933) Etwas irritiert, aber umso heftiger dient der ehemals deutschnationale Antisemit dem neuen Regime sich an. Er lobt ganz generell die gewaltigen Anstrengungen der deutschen Filmwirtschaft (12.04.1934) und begeistert sich gleich mehrfach für Gustav Ucickys FLÜCHTLINGE – im September in einem Bericht über die Dreharbeiten (07.09.1933), breit ausgemalt dann noch einmal im Dezember der «atemberaubende» «Großfilm», bei dem er «die grüne Wut» über das deutsche Schicksal kriegt. (14.12.1934) Der «ungeheure, erschütternde Eindruck» von Hans Steinhoffs HITLERJUNGE QUEX sowieso: «Dem Propagandaminister Dr. Goebbels lacht das Herz im Leibe.» (21.09.1933) Noch einmal findet er eine Klimax in Gustav Ucickys DAS MÄDCHEN JOHANNA, dessen Drehbuchautor Gerhard Menzel er ohnehin immer wieder adorierte. (14.02.1935) Im Rückblick auf den 1. Mai wird er ihn noch einmal hymnisch loben, aber dann auch – wieder nicht ohne Opportunismus gegenüber dem Faktischen – dafür kritisieren, dass der Fokus zu sehr von Johanna auf Karl VII. schwenke. Darum gönnt er Leni Riefenstahl «von Herzen», dass sie beim Festakt in der Staatsoper für TRIUMPH DES WILLENS «gekrönt» wurde. Sie, die «sehr mäßige Schiläuferin», hat sich «verbissen [...] an das Filmschaffen gemacht, das Zurechtschneiden und Neukomponieren von der Pike auf gelernt». (02.05.1935)

Man ahnt, er versteht sich nicht mehr so ganz auf die Koordinaten dieser neuen Filmwelt, deren politische Rahmenbedingungen er doch so bedingungslos bereit war zu akzeptieren.

Und so nimmt Rumpelstilzchen denn auch Abschied von der Publizistik in NS-Deutschland.⁴

4 Sieht man von einem Etikette-Buch ab, das 1936 bei Scherl erschien: Rumpelstilzchen: *Wir benehmen uns! Ein fröhlich Buch für Fähnrich, Gent und kleines Fräulein*. Berlin 1936.

Filmentstehung – Rezeptionsproblematik – Analysedilemma

Zum schwierigen Verhältnis zwischen Bildgestaltung und Filmkritik

Filmkritik begleitet die audiovisuelle Produktion seit jeher und erfüllt in guter journalistischer Tradition eine doppelte Orientierungsfunktion: Das Publikum erhält über die Kritik Information über Filmwerke und ihre Qualität – und die Filmbranche selbst wird (nicht selten schmerzlich) mit der Außensicht der am Entstehen der Produktionen unbeteiligten Kritiker konfrontiert, die fachlich wesentlich tieferen Einblick haben als durchschnittliche Kinogänger und Film-Laien. Tatsächlich ist die Filmkritik ein wesentlicher Bestandteil sowohl des Marketings wie auch der internen Branchenkommunikation. Den Filmkritiker und Filmkritikerinnen wächst damit große Verantwortung zu, der – das sei zur Ehrenrettung dieser Zunft gleich am Anfang betont – viele auch gerecht werden. Und dass Filmkritiker in der Regel auch überaus «cinephil» sind und den Phänomenen Kino und Fernsehen überaus positiv gegenüberstehen, bedarf keiner Erläuterung.

Kameraleute werden nicht als korrekt belichtende Bild-«Aufnehmer» des Gesamtinvestments eines Filmprojektes benötigt, denn das könnte der Kameraassistent leisten. Gebraucht wird der bildgestaltende Kameramann als Filmlicht-Designer und Experte für Bewegungs-dramaturgie im kreativen Team. Aus der Perspektive der Bildgestalter gibt es aber einen bedauerlichen, ja ärgerlichen Mangel in den meisten Filmkritiken: Es wird die systematische Unterschlagung ihres Werkbeitrags betrieben oder zumindest sehenden Auges hingenommen. Der Beitrag der Cinematographie zum Filmwerk entsteht zwar unter Einsatz und Nutzung einer umfangreichen Technik und komplexer Aufzeichnungssysteme, im Kern aber ist er kreativ und schöpferisch-gestaltend. Aus dem Wissen um diese Qualität ihrer Leistung erkennen viele Bildgestalter in der Masse der gedruckten oder gesprochenen Filmkritiken ein hohes Maß an Ignoranz ihrer Tätigkeit und Leistung gegenüber. Natürlich gibt es gute Gründe, sich nicht mit der Dimension «Bildgestaltung» zu plagen, und sich auf die erzählte Story oder die inhaltliche Beschreibung des Films und seine Einordnung in einen größeren Kontext zu konzentrieren. In aller Regel werden die Leistungen von Autoren, Regisseuren, Schauspielern und Filmkomponisten wohl gewürdigt. Den Werkbeitrag des «Kino-Operators», wie unser Beruf in früheren Zeiten – und durchaus mit hand-

greiflichen Parallelen zu Medizin – genannt wurde, unterschlägt die Kritik jedoch zu meist. Die Gründe dafür sind nachvollziehbar, aber in der Sache höchst bedauerlich.

Um diese Problematik soll es im Folgenden gehen. Vorab sei noch erwähnt, dass der hiesige Berufsverband der bildgestaltenden Kameraleute bvK gemeinsam mit der auflagenstärksten Fachzeitschrift der Branche (*Film & TV Kameramann*) über Jahre versucht hat, anlässlich der Hofer Filmtage den Dialog mit Filmkritikern zu intensivieren – und dazu auch einen Preis für «Visuelle Filmkritik» ausgelobt hatte. Leider mit sehr mäßigem Erfolg. Es ist unendlich schwer, in unserer Branche ernsthafte und dauerhafte Kommunikation aufzubauen, weil viel lieber übereinander gesprochen wird als miteinander. Die «Unterhaltungsbranche» bietet – und das ist spannend – sowohl inhaltlich wie formell einen idealen Rahmen eben für kurzweilige und folgenlose Unterhaltung, entzieht sich aber weithin einer verantwortungsvollen systematischen Entwicklung ihrer durchaus nicht geringen Möglichkeiten. Wenn die Filmkritik in diesem Szenario der Verweigerung einen prominenten Platz einnimmt, spiegelt sie nur die Realität einer Branche des äußeren Glanzes und verbreiteter inhaltlicher Hohlraumversiegelung wider.

Leider wird Filmkritik nur selten in dem Sinne betrieben, auch Entstehungsmodalitäten sowie systemische Grundlagen und Verwerfungen zu untersuchen und zu diskutieren, unter denen bestimmte Stoffe in ganz bestimmter Manier realisiert werden. Kino und Fernsehen spielen in der Moderne nicht nur eine große Rolle in der Sozialisation des Individuums und der Gruppen sowie im öffentlichen Diskurs, sondern widerspiegeln in ihrer stilistischen und ökonomischen Ausprägung die sie umgebende und hervorbringende Realität. Dass Filmkritik damit auch immer eine Kritik der gesellschaftlichen Zustände und ihrer ökonomischen Bedingungen sein muss, wird leider von vielen Kritikern – wie auch den Rezipienten – allzu gern vergessen. Bei aller Unterhaltsamkeit der Kunst und der Kunstkritik darf ihre Verwobenheit mit der sozialen und politischen Realität nicht außer Acht gelassen werden. Hieraus, und aus der großen Wirkung, die mit der Publikation von Kritiken verbunden ist, ergeben sich konkrete journalistische Verpflichtungen.

Der audiovisuelle Schöpfungsakt als kongeniale Kommunikationsleistung

Als multifunktionaler Alleskönner tritt uns im Bereich der Filmproduktion allein der begnadete und autistisch vor sich hinwerkelnde Amateur entgegen. Zweifellos gibt es ihn, den film- oder videobesessenen Tausendsassa, der von der Themenfindung und Recherche über die Planung und Vorbereitung, den Dreh mit Bild- und Tonaufnahme nebst Lichtgestaltung und Steuerung der Protagonisten bis hin zur Nachbearbeitung alles ganz allein bewerkstelligt. Ein begnadeter Autodidakt mit universellem Ansatz. Und es kommen auf dieser Basis sogar ab und zu höchst eindrucksvolle Filme zustande. Der Amateur hat jedoch zweierlei regelmäßig nicht: Den Druck, von seiner Filmarbeit leben zu müssen, und den Termin für die Abnahme im Nacken.

Auch sind ihm alle denkbaren Schnitzer erlaubt, solange er seine Zuschauer erfreut nicht quält. Immer wenn er aber ein wirklich gelungenes Werk präsentiert, ist ihm die Bewunderung und höchstes Lob seines Publikums sicher, welches konstatiert, der Film sei «professionell» und man könne ihn «im Fernsehen zeigen». Das könnte man in der Tat mit manchem Amateurfilm tun, und doch wäre damit der Schritt in die Professionalität wegen des nicht vorhandenen ökonomischen Zwanges keineswegs vollzogen.

Professionelle Filmproduktion hat einen völlig anderen Ansatz und zielt auf Prozessoptimierung und Rationalisierung – und damit auch auf Arbeitsteiligkeit. Mit der historisch gewachsenen Ausdifferenzierung spezieller Verantwortungs- und Tätigkeitsbereiche geht neben deutlicher Effizienzsteigerung auch eine Qualitätsverbesserung in allen Phasen der Produktion einher. Zuständigkeiten werden auf verschiedene Mitarbeiter verteilt, Abläufe strukturiert und standardisiert – und für jeden Bereich gibt es Spezialisten. Damit wächst zwar der interne Abstimmungsbedarf – mit großen Folgen für die Kommunikation und Kooperation im Prozess der Herstellung –, aber eben auch die Leistungsfähigkeit des Gesamtsystems Filmproduktion.

So warten beispielsweise Piloten ihre Flugzeuge aus guten Gründen nicht selbst – und bei medizinischen Operationen gibt es eine extreme Arbeitsteilung zwischen Operateur, Assistent, Anästhesist, OP-Schwester, OP-Hilfen, Pflegekräften, etc. Hierbei geht es nicht allein um die Routine und das Können, sondern auch um die Sicherheit des Überblicks, die Einsparung von Kosten über Fraktionierung von Arbeitsabläufen und die Abspaltung der einfacheren Arbeiten. Besonders teure Spezialisten, die insbesondere für Konzeption und Überwachung der Durchführung verantwortlich sind, werden mit einem Team von zuarbeitenden und ausführenden Technikern oder «Hand-Werkern» umgeben.

Auch im Bereich der Filmherstellung hat sich eine sehr arbeitsteilige Struktur herausgebildet.

Im Wesentlichen ist es eine Handvoll kreativer Mitarbeiter, die sich darauf konzentrieren, die Umsetzung der Buchvorlage in ein Filmwerk zu gestalten. Diese «Heads of Department» sollen die konzeptionellen und künstlerischen Aufgaben lösen und von technischer Umsetzung soweit als möglich entlastet werden. Denn dafür gibt es wiederum zuarbeitende Spezialisten – im Kameradepartment etwa den Operator, den Steadicam-Operator, den Schärfenassistenten, den Materialassistenten, die Kamerabühne und die Beleuchtercrew unter der Leitung eines Oberbeleuchters, der die Vorgaben des lichtsetzenden Kameramanns in konkrete Anweisungen an seine Mitarbeiter übersetzt.

Die kreativen Aufgaben verteilen sich im Team auf mehrere Personen, die ihren jeweiligen Verantwortungsbereich eigenständig leiten und Gestaltungsideen einbringen und realisieren.

Die inszenatorische Umsetzung des Drehbuchs und Darstellerführung durch die Regie ist der Kern ihres Werkbeitrags. Darüber hinaus kommt der Regie die koordinierende Schlüsselrolle und Entscheidungsfunktion zu, damit aus den Werkbeiträgen der gestaltenden Miturheber ein geschlossenes und in sich stimmiges Film-

werk wird. Als Chef-Koordinator des künstlerischen Herstellungsprozesses hat der Regisseur zweifellos die Schlüsselrolle unter den Miturhebern eines Filmwerks. Doch mehrere fachlich spezialisierte Kreative geben dem Gesamtwerk durch Einbringen ihrer persönlichen künstlerischen Beiträge und gestalterischen Fähigkeiten seinen speziellen Charakter.

Die Regie hat ihre Wurzeln im klassischen Theater, und die Inszenierung des (zumeist bereits durch das Buch vorgegebenen Stoffes und Ablaufs) insbesondere durch die Führung der Darsteller zum zentralen Inhalt.

Die Cinematographie dagegen leitet sich von der Photographie ab und hat die visuelle Realisation (Kadrage und technische Fixierung) des bewegten Bildes zum Inhalt, insbesondere aber auch die Lichtführung im Sinne einer immateriellen Designleistung nebst Farbgestaltung der Szenen und Einzeleinstellungen. Auch rhythmische Erwägungen (etwa Einstellungsgrößen und das Zusammenspiel von Bewegungen im Raum) sind genuine Teile der cinematographischen Arbeit.

Dagegen ist die Gestaltung der filmischen Räume, der Ausstattungsgegenstände und der Kostüme durch Szenographen und Kostümbildner wieder eine eigene gestalterische Ebene. Auch der Filmschnitt (Montage/Editing) ist ein separater Kreativbereich im Sinne eines schöpferischen Werkbeitrags.

Berührungen zwischen der Regie und den anderen Kreativbereichen ergeben sich an vielen Stellen – idealer Weise finden die Verantwortlichen der Bereiche zu einem kongenialen Zusammenspiel. In der Werkentstehung lassen sich beim Film Phasen mit unterschiedlichen Zuständigkeiten von Kreativen voneinander unterscheiden:

- 1) Bucherstellung und Projektplanung
- 2) Einrichtung des Buches und Besetzung
- 3) Motivwahl und Ausstattung
- 4) Szenische Auflösung
- 5) Inszenierung und Dreh
- 6) Kritische Sichtung und Montage
- 7) Postproduktion

Während der Regisseur in allen Phasen der Werkentstehung – bis ggf. auf die erste – beteiligt ist und seinen kreativen Beitrag sowie seine koordinatorische Kompetenz einbringt, trifft das auf die anderen Miturheber nur bezüglich einzelner Phasen zu. So ist etwa der bildgestaltende Kameramann in den Phasen Motivwahl und Ausstattung, szenische Auflösung sowie in der Drehphase und der Postproduktion beteiligt, während Szenenbild und Kostümbild in den Phasen Motivwahl und Ausstattung, szenische Auflösung sowie in der Drehphase – und die Editoren an der kritischen Sichtung und der Montage beteiligt sind. Die einzelnen Phasen sind jeweils nur im Zusammenspiel zwischen den verschiedenen beteiligten Urhebern zu meistern. Selbstverständlich gibt es auch Projekte, in denen die Kommunikation zwischen den Kreativen massiv gestört ist. Diese Störungen manifestieren sich etwa in produktionsgefährdenden Ablaufproblemen oder extremen Zeitüberschreitungen, führen zu

Auswechselungen im Stab oder ganzer Teams bzw. mehreren Anläufen für eine Produktion.

Im Normalfall arbeiten die Kreativen an einem Filmprojekt im Sinne des gemeinsamen Zieles zusammen und stützen sich gegenseitig. Profis wissen, dass das gesamte Werk leidet, wenn ein Department schwächelt. Insoweit wird man zu Gunsten eines überzeugenden Ergebnisses ggf. auch Egoismen zurückstellen und sich in eine Team-solidarität einfügen und Individualinteressen zurückstellen, um das Vorhaben nicht zu gefährden und dafür die «Schuld» übernehmen zu müssen. Die Gruppendynamik in einem Filmteam führt zu sehr harten Grenzen individueller Maximierungstendenzen. Allenfalls kann sich ein Regisseur als unangefochtene «Number One» am Set oder auch ein Hauptdarsteller erlauben, auf Kosten der anderen Kreativen im Projekt längerfristig eine Profilneurose auszuleben.

Bildgestaltung als ästhetischer Definitions- und Formungsprozess

Was aber macht den schöpferischen Werkbeitrag des Bildgestalters aus? Welche kreativen Entscheidungen und Beiträge sind es, die den Kameramann «im Allgemeinen»¹ – also im Regelfall – zum Mitschöpfer eines Filmwerks machen? Werfen wir zunächst einen Blick auf das technische Instrumentarium des Bildgestalters – sozusagen in seinen «Handwerkskasten», um zu verstehen, welche Gestaltungsmittel er einsetzen kann.

Es beginnt ganz banal: Der Kameramann verfügt über die Kamera. Dieses technische Gerät ist beileibe nicht bloß das Instrument zur Fixierung der gesamten Produktions-Investition auf das Speichermedium – sei es Filmmaterial, Videoband, Festplatte oder Speicherkarte. Bereits mit dem Einsatz des technischen Werkzeugs Kamera, die im übrigen als Maschinist der erste Kamera-Assistent bedient und nicht der bildgestaltende Kameramann², der vielleicht selbst schwenkt, aber sicher weder

1 «Nach dem auf dem Schöpferprinzip beruhenden deutschen Urheberrecht sind Filmurheber all diejenigen, die einen schöpferischen Beitrag im Sinne des §2 Abs. 2 UrhG zur Gestaltung des Filmwerks leisten. In erster Linie wird dies der Regisseur sein, im Allgemeinen auch der Kameramann und der Cutter. Bei weiteren Beteiligten wie Darstellern, Filmarchitekten, Szenen- und Kostümbildnern sowie Tonmeistern wird es auf den jeweiligen Einzelfall ankommen.» Amtliche Begründung zum Gesetz zur Stärkung der vertraglichen Stellung von Urhebern und ausübenden Künstlern vom 23.11.2001, Deutscher Bundestag Drucksache 14/7564, 14. Wahlperiode.

2 Der DoP (Director of Photography) ist weltweit im Bereich des Spielfilms nur in wenigen Ländern gleichzeitig auch der Operator («Schwenker») der Kamera selbst. Für Außenstehende ist es hierzu-lande immer verblüffend, wenn sie erfahren, dass die bedeutendsten internationalen Kameramänner nie die Kamera bedienen. Auch in Deutschland war die Arbeitsteilung zwischen Operator an der Kamera und lichtsetzendem Chef-Kameramann bis in die 60er Jahre durchaus üblich. Mit dem Aufkommen des «Autorenfilms» / des Neuen Deutschen Films nach dem Oberhausener Manifest wurden auch die überkommenen Berufsbilder und die streng hierarchischen Strukturen am Set massiv angegriffen und mit «Opas Kino» quasi über Bord geworfen. Seit Mitte der 80er Jahre ist eine partielle Renaissance von Arbeitsteiligkeit im klassischen (und im internationalen) Sinne in Deutschland zu beobachten. So gibt es wieder einige Operator und auch anerkannte und korrekt bezahlte Zweite Ka-

Filter oder Optiken wechselt noch Schärfe zieht, sind bereits erhebliche visuelle Interpretationsmöglichkeiten verbunden:

- Standortwahl: Blickwinkel, Perspektive
- Objektivwahl: Optische Entfernung, Linienverläufe, falsche Kamerafahrt (Zoom)
- Speichermedium: Format, Auflösung, Schärfeneindruck, Kontrast
- Bildfrequenz: Beschleunigen, Entschleunigen
- Schärfe: Blickführung, Orientierung, Bedeutungszuweisung

Es ergibt sich als weitere Gestaltungsebene die Art der Bewegung der Kamera im Raum. Zunächst ist die «Handkamera» zu nennen, also das freie Führen der Kamera aus der Hand oder von der Schulter. Dagegen steht als ruhige Bildvariante das Drehen vom Stativ. Um die Möglichkeiten des Einsatzes der Kamera zu erweitern, bieten Mitarbeiter der Kamerabühne dem DoP daneben vielfältige technische Lösungen an, gleitende und fliegende Aufnahmen mittels spezieller Kamera-Aufhängungen, Dollies, Kränen und Hubbühnen, seilgeführter Systeme, Schienen, etc. zu machen. Auch die körperverbundenen Kamerastabilisierungssysteme (Steadicam, Artemis etc.), für die es speziell ausgebildete Operator gibt, und die Remote-Control-Systeme sowie alle Arten von selbstfliegenden Aufnahmesystemen gehören hierher, etwa Hub-schrauberadaptierungen oder ferngesteuerte Minihubschrauber.

Die «Königsdisziplin» unter den verschiedenen Tätigkeitsbereiche der Kameraleute ist zweifellos die «Lichtgestaltung», also die Beleuchtung der Szenarien und Protagonisten zur Erzeugung eindrucksvoller Lichtstimmungen im Sinne der filmischen Erzählung und zur Umsetzung der Dramaturgie. Dafür stehen neben natürlichen Lichtquellen wie Sonne, Mond, Feuer, Fackeln, Kerzen etc., die sich durch Einsatz von Reflektoren und Aufhellern auch gezielt lenken lassen, bzw. zu denen man sich selbst positionieren kann (etwa mitlichtig oder gegenlichtig etc.) verschiedenste Arten von Leuchten zur Verfügung. Außer Kunstlicht- und Tageslichtscheinwerfern gibt es mittlerweile diverse Arten von Leuchtstofflampen und LED-Leuchten, etc. Daneben steht eine Fülle von Folien, Reflektoren, Abdeckfahnen, Stativen, Aufhängungen, etc. zur Verfügung, die der DoP für seine gestalterische Arbeit nutzen kann – und die er von seiner Beleuchter-Crew unter Aufsicht des Oberbeleuchters entsprechend aufbauen und einrichten lässt.

Schließlich ist der Bereich der Postproduktion zu nennen, in dem der Bildgestalter gegenüber dem klassischen analogen Verfahren (Kopieren und Lichtbestimmung) durch die digitale Nachbearbeitung erheblich erweiterte Eingriffs- und Gestaltungsmöglichkeiten bekommen hat. Über das reine Colour Grading hinaus, das als elektronische Farblichtbestimmung mit erweiterten Tools (Veränderungen der Textur des Bildes und gezielte Eingriffe in ad hoc definierte Bildbereiche etc.) zu verstehen ist, eröffnen sich dem Bildgestalter – ggf. in Abstimmung mit einem Visual

meraassistenten (Clapper-Loader), die zuvor praktisch völlig durch Praktikanten verdrängt worden waren. Der erhöhte Produktionsdruck fordert Qualifizierung.

Effect-Designer o.ä. – in der digitalen Postproduktion völlig neue Dimensionen der visuellen Nachbearbeitung. Dabei gilt jedoch im Sinne der Kosteneffizienz zu klären, welche Bildinhalte und Effekte bereits in der Drehphase am Set realisierbar sind, und was in der Postproduktion generiert werden soll. Die Phase der Postproduktion hat sich im Zeichen der Digitalisierung gegenüber der früheren analogen Nachbearbeitung auf der Basis analoger Lichtbestimmung und Kopierwerksarbeit zu einem weit gewichtigeren Arbeitsbereich der Bildgestalter entwickelt. Um die intendierten Bildwirkungen zu erreichen ist es unabdingbar, das Material in der Postproduktion qualifiziert zu begleiten und kontraproduktive Eingriffe in das Material, die heute leider an vielen Stellen und ohne großen Aufwand möglich sind, zu verhindern.

Mit der Entwicklung erweiterter Gestaltungsmöglichkeiten in der Postproduktion, die eng mit den neuen Verfahren in der Bildaufnahme verzahnt sind, ergibt sich für die Bildgestalter eine Erweiterung ihrer visuellen Verantwortung im Produktionsprozess – bis hin zur Überwachung des die Bildtiefe gestaltenden Depth Gradings im Bereich der 3 D Stereographie.

Die Rolle des Bildgestalters ist eine ästhetisch filternde und visuell stilistisch definierende. Die Wirklichkeit begegnet uns meistens im Sinne der informationellen Überfrachtung, auch was die visuelle Wahrnehmung angeht. Kameraarbeit hat somit neben der Aufgabe der inhaltlichen Dramatisierung und emotionalen Polarisierung immer auch eine Dimension der Konzentration und des Freiräumens für den Blick auf Wesentliches. Das Weglassen von Bildinformation spielt hierbei eine mindestens ebenso wichtige Rolle wie das Erfassen von Bildinhalten. Nach der Selektion der Bildinhalte folgt dann die visuelle Wertung durch Kamerapositionierung und -bewegung, Perspektivwahl, Fokus, Licht- und Farbgebung sowie Texturbestimmung.

Filmrezeption im Dschungel des Halbwissens

Zweifellos ist der Kritiker als professioneller Zuschauer für die Filmkunst und ihre gedeihliche Entwicklung von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Als Stimme von außen – allerdings mit erheblicher cineastischer Erfahrung – genießt der Filmkritiker besondere Aufmerksamkeit derer, die auf Beurteilungen von Filmen angewiesen sind – sei es als Teil des Publikums oder auch als Filmschaffende. Die Beziehung zwischen den in der Branche aktiv tätigen Kreativen und den Filmkritikern folgt dem Muster anderer Bereiche der journalistischen Arbeit. Ob Sport-, Motor-, Mode- oder Filmjournalismus: Es handelt sich um kleine «branchennahe» und hochspezialisierte Bereiche außerhalb der klassischen Felder der Berichterstattung über Politik und Wirtschaft. Der Filmjournalist ist als Mitarbeiter des Feuilletons selbst ein Aktiver im Kulturmarkt und befasst sich als Autor mit kulturellen Produkten anderer Autoren. Hinzu kommt, dass Kulturberichterstattung, Feuilleton und Kunstkritik im Gegensatz zum Wirtschaftsjournalismus, Sportjournalismus und der politischen Berichterstattung als «weiche» Journalismusfelder gelten, in denen es weder um Tagesaktualität, noch um harte Fakten geht, sondern eher um Hintergrundvermittlung und

interpretatorische Meinungsbeiträge. Damit ist in der Wahrnehmung des Publikums – aber auch innerhalb des professionellen Journalismus – im Bereich Feuilleton und Kultur der Subjektivität und dem Geschmäckerlichen Tür und Tor geöffnet.

Aus der Sicht der Filmschaffenden kommt noch etwas anderes hinzu: Es wird wahrgenommen, dass die wenigsten Filmjournalisten einen fachlichen Hintergrund auf der Basis persönlicher Berufserfahrungen in der Branche haben. Anders als z. B. im Sportjournalismus, wo viele der berichtenden Journalisten aktive Sportler waren oder gar sind, ist der Erfahrungshintergrund aus der Branche, über die man schreibt, bei Filmkritikern meistens ein lediglich rezeptiver. Dadurch wird ihre Meinung innerhalb der Branche zuweilen als filmfachlich wenig fundiert wahrgenommen und besonders dann als tendenziös und laienhaft disqualifiziert, wenn herbe Kritik an Filmen oder einzelnen Leistungen von Kreativen geäußert wird. Lob wird aus verständlichen Gründen auch in der Filmbranche gern entgegengenommen – egal, für wie qualifiziert man den Absender hält. Immerhin weiß man, dass das Lob eines professionellen Kritikers gedruckt oder gesendet wird und darum viele Menschen erreicht. Positive Kritiken sind dem eigenen Marktwert nicht abträglich, egal wer dahinter steht. Insoweit wird positive Kritik stets gern gesehen, negative aber dem mangelhaften Verständnis und geringen Wissen des Kritikers um die Hintergründe und Bedingungen der Werkentstehung – oder schlichter Fehlinterpretation oder auch Vorurteilen – zugeschrieben.

Aber der Filmkritiker steht nicht nur vor dem Problem, sich selbst die bildgestalterische Ebene zu erschließen, sondern seinem Leser oder Hörer – mit noch weniger Kenntnis der technischen Möglichkeiten und gestalterischen Zusammenhänge – die visuelle Ebene erläutern zu sollen. Als erster Zugang bietet sich die kurze Inhaltsangabe der Story an, als zweiter der (kritische) Blick auf die Hauptdarsteller und das atmosphärische Ambiente. Auch die akustische Ebene lässt sich noch einigermaßen knapp sprachlich beschreiben – handele es sich um die Art der Dialoge oder die Filmmusik. Doch bei der Beschreibung der Bildgestaltung schrumpft der Code zwischen dem Filmkritiker und dem Leser oder Hörer rapide. Sobald sich ein Filmkritiker intensiv mit Bildgestaltung auseinandersetzen würde (wenn es denn der knappe Raum für die Filmkritik überhaupt zuließe), wäre ihm mangels Dechiffrierbarkeit seines Textes durch die Leser das Gähnen derselben sicher. Wir kommen im Bereich der visuellen Gestaltung schnell in Bereiche, die bestimmte Fachausdrücke benötigen. Wenn aber über Farbsättigung, Kontrast oder Schärfentiefe, gar Körnigkeit oder Shutter-Effekte gesprochen wird, hat man den verbalen Boden der Publikumsperiodika endgültig verlassen.

Bei der Einordnung und Bewertung eines Filmwerks spielen zahlreiche Faktoren eine Rolle, da es sich bei Filmen um außerordentlich komplexe Kunstwerke eines kreativen Teams handelt. So müssen die unterschiedlichen Werkbeiträge des Autors, des Komponisten, des Regisseurs, des Bildgestalters, der Set-Designer und der bearbeitenden Editoren zunächst erfasst und als solche erkannt werden, wobei es ex post gar nicht mehr gelingen kann, genaue Zuordnungen zu machen, da die Werkbeiträge idealer Weise kongenial verschmelzen und zu einer homogenen Rezeptionswirkung

führen. Spätestens an dieser Stelle aber beginnt die Spekulation auf der Basis dessen, was man als gesichertes Wissen annimmt. Mag der mehr oder weniger geneigte Leser die Äußerungen der Kritik selbst nicht einer allzu kritischen Bewertung unterziehen, so tun dies die in der Branche arbeitenden Kreativen umso intensiver.

Rezeption der Filmkritik als Erlebnis professioneller Ignoranz

Die Erheiterung oder Verbitterung, mit der insbesondere bildgestaltende Kameraleute Kritiken über ihre Filme wahrnehmen, hat einen tieferen Grund. Wissend, dass Filmkritiker einen großen Erfahrungsschatz hinsichtlich der Filmrezeption besitzen und auch selbst ein Teil der Filmbranche sind, ist man umso stärker enttäuscht, wenn die eigene gestalterische Arbeit überhaupt keine Würdigung erfährt. Dies wird als Mangel an Wertschätzung seitens derjenigen «professionellen Kollegen» erlebt, die ihren Daumen über einem Filmwerk heben oder senken – und damit auch einen Teil des Marketings für den Film leisten und die Popularität der Macher mitverursachen und verantworten.

Richtig komisch wird es, wenn man sich näher mit manchem Text befasst: Die «Kamera des Regisseurs bietet erstaunliche Einblicke», da «setzt der Regisseur die Darsteller immer wieder in ein ganz besonderes Licht», oder «verstören die eindrucksvollen Bilder des Regisseurs...». Auch schafft ein Regisseur «mit seiner entfesselten Kamera atemberaubende Nähe» und ein anderer «nutzt eine wunderbar pastöse Farbgebung, die der Geschichte zusätzliche Stimmung verleiht». Man könnte Dutzende solcher Beispiele bringen. Nur selten wird erkannt, dass es sich hier um originäre Teile des Werkbeitrags des Bildgestalters handelt. Unter Kameraleuten werden diese herrlichen Fehlurteile gern kolportiert und sorgen regelmäßig für Erheiterung. Zuweilen wird dann auch weitergeflacht und über «beeindruckende Darstellerführung durch den Kameramann» oder «hervorragende Regieleistung vom Kran» geulkt...

Natürlich muss man anerkennen, dass sich die Filmkritik in einer Verbalisierungsfalle befindet. Audiovisuelle Werke schaffen über zwei außerordentlich breite und schnelle Sinneskanäle eine Unmittelbarkeit der Emotion und des Erlebens, die zu beschreiben oder Nachzuvollziehen fast unmöglich ist. Schon gar nicht auf sprachlicher Ebene und – bei Filmkritik häufig – in Kurzform.

Das Medium der Filmkritik aber ist die Sprache – und genau damit hat der Filmkritiker ein im Grunde völlig ungeeignetes Instrumentarium. Zweifellos eignet sich die Sprache zur Analyse und Beschreibung auch komplexer Vorgänge und Inhalte – aber die Kurzform, in der uns die Filmkritik zumeist (und bedauerlicherweise) entgegentritt, ist regelmäßig ungeeignet, Filmen auch nur ansatzweise inhaltlich, formal, sozial und politisch in Form ernsthafter Kritik gerecht zu werden. Das bei Kritiken häufig verwendete Standbildmaterial ist für den Leser einer Kritik häufig aussagekräftiger als der Kurztext. Quasi als zu Ende gedachte Verballhornung von Filmkritik kommen die Stakkato-Textfetzen mit briefmarkengroßen «Fotos» in zahl-

reichen Programmzeitschriften daher. Hierbei gehen Programming und Marketing eine kultur- und rezeptionszersetzende Liaison ein, gegen die sich der User dann durch Dauerzappen wehrt.

Ein zentrales Problem ist die oft extreme Längenlimitierung der Filmkritiken, die vom Autor eine Beschränkung auf wenige Sätze verlangt. Dabei steht natürlich die inhaltliche Vorstellung des Filmwerks, seine Einordnung in den gestalterischen und filmgeschichtlichen Kontext, die Diskussion der Story und ihrer Inszenierung sowie die Kritik der Schauspieler im Vordergrund. Für andere Aspekte wie Musik, Szenenbild, Montage oder eben die Bildgestaltung bleibt allzu oft kein Raum, wodurch die Wahrnehmung dieser Dimensionen im Verhältnis zur Diskussion der Buch-Vorlage, der Inszenierung und den Schauspielern und Schauspielerinnen zurücktritt. Leider gehen Kritiken auch nur selten dezidiert von der Bildebene eines Filmes aus um sich im zweiten Schritt den erzählten Inhalten zu widmen. Gerade eine solche Annäherung an die am nachhaltigsten mit dem visuellen Sinn spielende Kunstform könnte aber das Interesse und das Bewusstsein für Bilder auch bei lesenden Zuschauern erhöhen.

Mediale Aufklärung durch Filmkritik als gesellschaftliche Utopie

Es gibt derzeit kaum einen unmodernerer Begriff als «Medienpädagogik». In den 70er und 80er Jahren hatte er seine Blütezeit. Heute spricht man zeitgeistig von «Medienkompetenz», und meint doch nicht das Gleiche. Während «Medienkompetenz» auf einen befähigten Nutzer zielt, bezeichnet «Medienpädagogik» den Prozess der kritischen Befähigung. Anstelle der zuvor im Mittelpunkt stehenden prozessualen Sensibilisierung für die Möglichkeiten medialer Vermittlung und Nutzung behauptet der Begriff «Medienkompetenz» die statische Realität eines selbstbestimmt und verantwortungsvoll – sowie effizient – vorgehenden Mediennutzers. Dass Medienkompetenz nicht per Chip-Implantation erreicht wird oder gar vom Himmel fällt, sondern zu ihrer – stets punktuellen und zeitweiligen – Realisierung erhebliche didaktische Vorleistungen und systematische Begleitung erforderlich sind, wird heute aus nahe liegenden ökonomischen und prozessualen Gründen verschwiegen. Selbstverständlich ist der vom Medium faszinierte und dem medialen Inhalt als Konsument ausgesetzte Rezipient marktlich von größerem Interesse als der selektiv und kritisch vorgehende aktive Nutzer des Mediums und der angebotenen Inhalte. Natürlich gilt auch im Medienbereich die Regel von der zunehmenden Angebotsdiversifizierung, da die ökonomisch attraktivsten Segmente, die den passiven Nutzer gegen gutes Geld mit scheinbaren Attraktionen zuschütten stets zuerst besetzt sind. Insoweit muss zur Umsatzausweitung zunehmend auch für anspruchsvolle Nutzer und aktive User ein Angebot hergestellt und vermarktet werden.

Das Kino hat diese sich in jeder medialen Entwicklung vollziehende Angebotsdiversifizierung in exemplarischer Form erlebt. Die Vielfalt und Breite der audiovisuellen Angebote ist – erst recht wenn man das Fernsehen, DVDs etc. hinzunimmt

– unglaublich groß. Selbstverständlich bleibt dabei auch das Massengeschäft mit eher simpler Unterhaltung bestehen, aber es gibt über die Zeit und aufgrund der zunehmenden Differenzierung heute im Kino, Fernsehen und DVD-Markt für fast jede gesellschaftliche Gruppe und ihre Spezialinteressen Programmangebote, die sich innerhalb des jeweiligen Sektors selbstverständlich wieder in eher breitenwirksame und eher spezielle Angebote unterscheiden lassen.

Medienkritik – hier also Filmkritik – hat die wichtige Funktion, im Dschungel der verfügbaren Angebote (Wert-)Orientierungen zu geben, Entscheidungsvariablen zu entwickeln sowie dem Rezipienten die Programmnutzung strukturierende Anwendungen nahe zu legen.

Die Wissensgesellschaft befindet sich nicht mehr im Stand der Unschuld, was die Kenntnis der Abgründe systematischer Desinformation angeht. Kritische Rückschau und geschichtliche Verantwortung sind unabdingbare Voraussetzungen für eine erfolgreiche Zukunftsgestaltung. Dass die Motivation zu reflektierter medialer – und damit auch einer kritischen – Aufklärung regelmäßig nicht zu den Kernzielen aller zur Selbststabilisation tendierenden Systeme gehört, ist hinreichend diskutiert. Erstaunlich ist aber, wenn sich Professionen mit den Objekten ihres Interesses bloß oberflächlich befassen, und es nur wenige publizierten Arbeitsergebnisse ohne grobe inhaltliche Fehler gibt. Wenn man aktuelle Filmkritiken auf ihre Aussagen über die Bildgestaltung hin prüft – so sie denn überhaupt vorhanden sind – wird man gewahr, wie gering der Wissenshorizont vieler Kritiker ist, was die Arbeit und den speziellen Werkbeitrag der Kameraleute betrifft. Man mag an dieser Stelle einwenden, dass es eben gerade der Unterschied der filmkritischen zur filmanalytischen oder auch zur medienwissenschaftlichen Betrachtung ist, sich nicht allzu sehr mit den Entstehungsbedingungen und den Hintergründen für das Zustandekommen eines medialen Resultats zu befassen, sondern mit dem Endergebnis selbst. Dies greift aber viel zu kurz. Wer, wenn nicht der journalistisch arbeitende Filmkritiker kann die Einordnung des Werkes in das Gesamtgefüge des gesellschaftlichen Zeitrahmens und sozialen Kontextes sowie der ökonomischen Rahmenbedingungen leisten? Gerade hierin liegt (oder läge) der besondere Wert einer in der Sache versierten und gesellschaftlich orientierten Filmkritik.

Nach einer derartigen Analyse mag man hoffen, dass sich die professionelle Filmkritik ernsthaft um eine deutlichere Würdigung der bildgestalterischen Leistungen in Film und Fernsehen bemüht. Das lineare Medium Film lebt zu einem bedeutenden Teil von den Bildern, die sich in das Bewusstsein und das Unterbewusstsein der Rezipienten einbrennen. Die Wirkung der Bilder aber ist keineswegs eine zufällige, sondern beruht auf einer kreativen visuellen Konzeption und gestalterischem Können – also Qualitäten, die bildgestaltende Kameraleute als schöpferischen Beitrag in ein Filmprojekt einbringen.

Kritik des politischen Talks

Betrachtungen zur normativen Problematik eines populären Fernsehgenres

1. Einleitung

Kritiken, gleich ob sie auf Literatur, Kunst, Film oder Fernsehen bezogen sind, genießen gemeinhin einen ambivalenten Status. Einerseits verbleiben sie gegenüber den kritisierten Objekten im Bereich des Sekundären, des Nachgeordneten, ja zugespitzt ließe sich formulieren: des Parasitären, da sie ohne das jeweils Kritisierte gar keine eigene Existenzberechtigung hätten. Andererseits haben sie jedoch gegenüber den primären Werken gleichsam das letzte Wort. Sie können, im Falle der Wirksamkeit, über das weitere diskursive Schicksal der Werke mitbestimmen und auch noch Einfluss nehmen auf die «Geschmacksbildung» des Publikums – und damit auf jene Erwartungshorizonte, in denen Leser, Betrachter und Zuschauer den kommenden ästhetischen Objekten begegnen werden.

Nun können jedoch Kritiken und Kritiker ihrerseits zum Gegenstand einer kritischen Betrachtung gemacht werden, in einer Kritik der Kritik oder, um es mit Niklas Luhmann zu formulieren, in einer Beobachtung der Beobachter, respektive einer «Beobachtung zweiter Ordnung»¹. Karl Prümm hat wie kaum ein Zweiter immer wieder engagiert diesen Beobachterposten eingenommen, um über den Zustand von Film- und Fernsehkritik zu reflektieren – wobei die Fernsehkritik ohne Zweifel einen noch schwereren Stand hat als die Filmkritik, genießt doch ihr Objekt der Betrachtung ein ungleich geringeres Prestige in den kulturellen Hierarchien als der mittlerweile als Kunstform etablierte Film². Und doch werden Fernsehkritiken vom Publikum nach wie vor stark nachgefragt – hier scheinen Fernsehen und Fernsehkritik in der Doppelung von geringem Ansehen und hohem Popularitätsgrad tatsächlich homolog positioniert zu sein. Zumindest deutet die Popularität auf soziale Relevanz hin, und das ist allemal Grund genug sich genauer mit dem Phänomen zu beschäftigen.

1 Niklas Luhmann: *Die Politik der Gesellschaft*. Frankfurt/M. 2000, S. 288.

2 Vgl. Karl Prümm: Fernsehkritik. Hinweise auf eine Misere. In: Jörg Drews (Hrsg.): *Literaturkritik – Medienkritik*. Heidelberg 1977, S. 85.

Allgemein wie in den Reflexionen des Beobachters Prümm lassen sich drei Schwerpunkte der Beschäftigung mit der Fernsehkritik erkennen:

Man kann *erstens* beschreiben, was Kritiker eigentlich tun, wenn sie kritisieren: Welche Aspekte des Gegenstands werden mit Bezug auf welche Norm kritisiert?

Man kann sich *zweitens* mit der Qualität der Kritik beschäftigen und wird seriöserweise bei einer solchen kritischen Sichtung der Kritikerpraxis die eigenen normativen Maßstäbe offenlegen: Was sind die Aufgaben der Fernsehkritik und welches sind folglich die Kriterien, mit denen sich gute von schlechten Kritiken unterscheiden lassen? Dazu hat Prümm mehrfach erhellende Ausführungen beigetragen³.

Neben dieser normativen Betrachtung kann der Blick auf die Kritik *drittens* jedoch auch funktional dimensioniert sein und danach fragen, welche Funktionen eigentlich diese weit verbreitete und offenbar gesellschaftlich relevante Praxis erfüllt und erfüllen kann. So harmlos diese Fragerichtung klingt, so kompliziert erweist sie sich doch in der konkreten Umsetzung, wie Prümm am Beispiel der Institution Filmkritik verdeutlicht:

«Wir stoßen also auf ein komplexes Gefüge, das nur schwer transparent zu machen ist, und allein dies erklärt hinreichend, warum die Funktionen der Kritik so selten zum Thema gemacht werden. Wenn dies geschieht, entstehen sofort fast unlösbare Probleme»⁴.

Ungeachtet solcher Kalamitäten möchte der vorliegende Beitrag versuchen, am Beispiel eines noch immer sehr populären Fernsehgenres, der politischen Talkshow, in der gebotenen Kürze – und im Wortsinne essayistisch, d.h. suchend und versuchend – Fragen nach der Form und der Funktion von Fernsehkritik aufzugreifen. Der Gang der Überlegungen ist dabei der folgende: Zunächst wird eine spezifische, gesellschaftliche Funktionsbestimmung der Fernsehkritik vorgenommen und für den Bereich des Polit-Talks konkretisiert. Danach erfolgt eine Betrachtung der besonderen Struktur der Formate, die sich von der etwa eines Fernsehfilms oder einer Unterhaltungsshow auch im Hinblick auf die Kritisierbarkeit deutlich unterscheidet. Schließlich soll danach gefragt werden, was eigentlich die «Qualität» einer politischen Talkshow ausmachen könnte⁵.

3 Siehe dazu Prümm; 1977, Karl Prümm: Ein Arsenal der Flüchtigkeiten. Zustandsbeschreibung der Fernsehkritik am exemplarischen Fall. In: Anna Luise Heygster, Walther Schmieding (Hrsg.): *Publikum und Publizisten*. Fernsehkritik Bd. X. Mainz 1978; Karl Prümm, Norbert Grob (Hrsg.): *Die Macht der Filmkritik. Positionen und Kontroversen*. München 1990, Karl Prümm: Die Rede über das Kino und das Universum der Bilder. Zur kulturellen Funktion der Filmkritik. In: Irmbert Schenk (Hrsg.): *Filmkritik. Bestandsaufnahmen und Perspektiven*. Marburg 1998.

4 Prümm 1998, S. 165.

5 Mit «politischer» Talkshows sind dabei nicht nur politische Debattenshows gemeint, wie sie aktuell von Formaten wie ANNE WILL, MAYBRIT ILLNER oder HART ABER FAIR repräsentiert werden. Als «politisch» in dem Sinne gelten auch Personality-Talks, in denen Politiker auftreten, um sich sympathiegenerierend als Person zu inszenieren; vgl. dazu ausführlich Andreas Dörner: *Politainment. Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft*. Frankfurt/M. 2001, S. 133ff.; zur Typologie des Talks siehe Klaus Plake: *Talkshows. Die Industrialisierung der Kommunikation*. Darmstadt 1998, und Jens Tenscher, Christian Schicha (Hrsg.): *Talk auf allen Kanälen. Angebote, Akteure und Nutzer von Fernsehgesprächs-*

2. Wertung und Funktion

Wenn man das Wort «Kritik» etymologisch betrachtet, wird man schnell auf die wohl zentrale Funktion des Kritisierens schlechthin verwiesen: auf das Unterscheiden⁶. Der Kritiker trifft Unterscheidungen, und diese Unterscheidungen orientieren sich in der Regel an bestimmten Leitdifferenzen. «Gut versus schlecht» ist sicher die allgemeinste und gebräuchlichste Differenz, verbleibt jedoch sehr im Unspezifischen. Konkreter wird es, wenn die wertende Unterscheidung Bezug nimmt auf Normen und Werthorizonte. So kann «gut versus schlecht» spezifischer dimensioniert werden, wenn man die Unterscheidung ethisch bzw. medienethisch auffasst: beispielsweise in dem Sinne, dass dem betrachteten Objekt positive oder negative Wirkungen zugeschrieben werden, die es ethisch zu beurteilen gilt. So könnte das mediale Objekt etwa gewaltfördernde oder gewaltmindernde Effekte entfalten, oder es kann als Verletzung der Menschenwürde betrachtet werden (man denke nur an die Debatte über Formate wie *BIG BROTHER*), und entsprechend kann eine (medien-) ethische Kritik dazu wertend Stellung nehmen.

Über die Effekte argumentiert in der Regel auch die politisch dimensionierte Kritik, wie sie in Bezug auf Gesprächssendungen häufig geübt wird. Die Debatte kann bewertet werden in Bezug darauf, ob sie verschleiern oder aufklärend wirkt, ob sie Partizipation und Auseinandersetzung fördert, ob sie geeignet ist, politische Standpunkte erkennbar zu machen usw.

Der Reigen der funktional spezifischen Bewertungsmöglichkeiten könnte hier noch erheblich erweitert werden. Nicht zuletzt wird sich eine Fernsehkritik, die ihre Verbindung mit der Film-, Literatur- und Kunstkritik nicht völlig verleugnet, mit der ästhetischen Dimension der Objekte beschäftigen. Je nachdem, mit welchem Normbezug gewertet wird, treten Leitdifferenzen wie «schön versus hässlich», «innovativ versus konventionell» oder auch «unterhaltsam versus langweilig» in den Vordergrund⁷. Die Gewichtung des Ästhetischen wird dabei oft in Abhängigkeit vom gewählten Objekt der Kritik erfolgen. Viele Kritiker sind eher geneigt, sich mit ästhetischen Fragen zu befassen, wenn sie einen Kunstfilm oder eine ambitionierte TV-Serie begutachten, obwohl dieser Nexus keineswegs zwingend ist. Auch populäre Gestaltungsformen können durchaus gelungen oder misslungen und somit Gegenstand einer ästhetisch dimensionierten Bewertung sein.

Interessanterweise wird die Betrachtung der Ästhetik in der Wertungspraxis oft mit anderen Dimensionen gekoppelt. Schon «Klassiker» wie der konservative Literaturkritiker Matthew Arnold oder Max Horkheimer und Theodor W. Adorno als

sendungen. Wiesbaden 2002; zur Geschichte des Talks in Deutschland vgl. jetzt Harald Keller: *Die Geschichte der Talkshow in Deutschland*. Frankfurt/M. 2009.

6 Vgl. Kurt Röttgers: Kritik. In: Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck (Hrsg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Bd. 3. Stuttgart 1982.

7 Siehe hierzu die Ausführungen bei Gerhard Plumpe, Niels Werber: *Beobachtungen der Literatur. Aspekte einer polykontextualen Literaturwissenschaft*. Opladen 1995.

Kritiker der kapitalistischen Kulturindustrie haben eine diagnostizierte ästhetische Minderwertigkeit gern mit bedenklichen kulturellen und gesellschaftlichen Auswirkungen in Verbindung gebracht. Unterhaltungskultur, so etwa der Tenor in der *Dialektik der Aufklärung*, stellt nicht nur harmlosen Schund dar, sondern entfaltet ihre gefährlichen Wirkungen als eine Art verdummendes Sedativum, das die Massen still hält und gesellschaftlichen Wandel verhindert. Sie ist Instrument eines groß angelegten «Massenbetrugs»⁸.

Eine solche Diffusion der Wertsphären und der normativen Bezugshorizonte ist auch heute noch vielerorts vorzufinden. Sie hat auch damit zu tun, dass ästhetische Objekte tatsächlich gerade hinsichtlich ihrer Funktionen in der Alltagswelt der Menschen mehrdimensional angelegt sind. Dies hat bereits Jan Mukarovsky, der bedeutendste Vertreter des Prager Strukturalismus, in den 1930er Jahren eindrucksvoll analysiert. Mukarovsky verdeutlicht, dass der Bereich der Ästhetik sehr viel weiter angelegt ist als der Bereich der Kunst, der in gewisser Hinsicht als Spezialfall einer Dominanz der ästhetischen Funktion gegenüber den anderen Funktionen betrachtet werden muss⁹. Als «dienende» ist die ästhetische Funktion dagegen fast omnipräsent, im Design des Toasters ebenso wie in der Gestaltung des Verwaltungsgebäudes, in der politischen Rhetorik ebenso wie in den Feinheiten des Lebensstils. Kein Gegenstand, keine Handlung ist dabei «an sich» ästhetisch oder nicht ästhetisch, sondern eine ästhetische Funktion kann jeweils durch die Wahrnehmungsperspektive aktualisiert werden¹⁰. Die gerade gezogenen Ackerfurchen sind in den Augen des Traktorfahrers ein nüchternes, mehr oder weniger effektiv produziertes Arbeitsergebnis, während ein vorbeigehender Spaziergänger ein starkes ästhetisches Vergnügen an ihnen empfinden kann. Entsprechend kann die Kritik eines Fernsehstücks sich primär an der ästhetischen Gestaltung, aber auch an pädagogischen, unterhaltenden, politischen oder sozialintegrativen Funktionen festmachen. Die Polyfunktionalität eines ästhetischen Objekts bedingt somit auch eine potenzielle Polydimensionalität der Wertung, wobei in der Praxis jeweils einzelne Dimensionen in den Vordergrund, andere in den Hintergrund rücken.

Greift man an dieser Stelle die Frage nach den *Funktionen von Wertung* wieder auf, ergibt sich ein weiterer wichtiger Punkt: Ästhetische Wertung hat ihrerseits soziale Funktionen. Pierre Bourdieu hat darauf immer wieder verwiesen, indem er das ästhetische Urteil aus der vermeintlichen Interessellosigkeit der Kantschen Tradition herausgelöst und in gesellschaftliche Herrschaftszusammenhänge eingebettet hat¹¹.

8 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno (1944): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt/M. 1971, S. 108.

9 Jan Mukarovsky (1936): Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten. In: Jan Mukarovsky: *Kapitel aus der Ästhetik*. Frankfurt/M. 1970, S. 16.

10 Ebd., S. 14f.

11 Siehe dazu vor allem Bourdieus Klassiker über die «Distinction»: Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt/M. 1982; und seine Analyse der Feldstrukturen des Literaturbetriebs: Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt/M. 1999; zur Kritik der Bourdieuschen Perspektive vgl. Andreas Dörner, Ludgera Vogt: Medien zwischen Struktur und Handlung. Zum Strukturdeterminismus in Bourdieus

In dem Maße, wie die Alltagsästhetik von Lebensstilen und kultureller Praxis ein zentrales Moment bei der Stabilisierung sozialer Ungleichheiten moderner Gesellschaften ist, in dem Maße ist auch die ästhetische Wertung an der Zulieferung von sozialen Unterscheidungsmerkmalen beteiligt. Aus den Unterscheidungen der Kritiker werden Distinktionen im Publikum, das sich seinen je spezifischen Lebensstilort über die Etikettierung ästhetischer Objekte als «schön» oder «hässlich», «innovativ» oder «trivial», «Kunst» oder «Kitsch» erarbeitet¹². Erst aus dieser sozialen Funktion des Ästhetischen heraus wird auch verstehbar, warum eine Debatte wie die über das «Unterschichtenfernsehen», die zu Beginn des neuen Jahrtausends die deutschen Feuilletons beschäftigte¹³, so enorme Wellen geschlagen hat: Hier ging es nicht nur um ästhetische Wertigkeiten, hier ging es auch nicht nur um Zielgruppen und Werbeeinnahmen, sondern hier ging es um Selbstverständnis und Identität des deutschen Bürgertums, das als Bildungsbürgertum schon seit jeher sein Selbstbewusstsein primär aus der kulturellen Dimension und ihrer Distinktionsmaschinerie gezogen hat. Nur konsequent erscheint daher die Forderung des Diskursprotagonisten Paul Nolte, eine neue «bürgerliche Leitkultur» zu etablieren¹⁴.

3. Talk und Wertung

Nach dieser Reflexion über Wertung und ihre Funktionen kann der Blick auf das Genre der Talkshow gerichtet werden. In den Augen der distinktionsbewussten Bürger genießen Gesprächssendungen generell kein hohes Ansehen, insbesondere wenn man an das Segment der vorzugsweise nachmittags versendeten Bekenntnisshows denkt. Daily Talks gelten geradezu als Paradebeispiel des Unterschichtenfernsehens (obwohl es empirisch betrachtet eher die gut situierten Bürger sind, die hier Karikaturen des Unterschichtigen wie in einem Sozialzoo zur eigenen Selbstvergewisserung bestaunen). Aber auch Celebrity-Talks wie KERNER und BECKMANN gelten als leichte Kost, als U-Kultur, die keine eingehendere Betrachtung verdient. Selbst die beim Publikum noch immer stark nachgefragten Debattenshows sind im Feuilleton meist Gegenstand negativer Wertung, ja verächtlicher Haltungen. Dies wird jedoch in aller Regel weniger an ästhetischen Unzulänglichkeiten festgemacht, sondern an politischen: Kritisiert wird etwa die Harmlosigkeit der Moderatorenfragen, die ritu-

Kulturtheorie und möglichen Alternativen In: Markus Joch u.a. (Hrsg.); *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*. Tübingen 2009, S. 253–267.

12 Vgl. Ludgera Vogt: «Kunst» oder «Kitsch» – ein «feiner Unterschied»? Zur Soziologie ästhetischer Wertung. In: *Soziale Welt* 45, 1994.

13 Siehe Paul Nolte: *Generation Reform. Jenseits der blockierten Republik*. München 2004, S. 62ff.; mittlerweile ist Noltés feuilletonistischer Befund empirisch überprüft und weitgehend widerlegt worden; ein systematischer Zusammenhang von Schicht bzw. Bildungsniveau und Senderpräferenz ist nicht nachweisbar; vgl. Jörg Hagenah, Heiner Meulemann: Unterschichtenfernsehen? Integration und Differenzierung von bildungsspezifischen Teilpublika. In: *Publizistik* 52/2, 2007.

14 Paul Nolte: Plädoyer für eine bürgerliche Leitkultur. In: *Tages-Anzeiger*, 1.9.2004.

elle Leere der dargestellten Positionen, die fehlende Authentizität der Akteure, der Mangel an argumentativer Stringenz sowie intellektueller Brillanz usw.¹⁵

Die «Talkshowisierung» der politischen Kommunikation¹⁶ gilt den Betrachtern gemeinhin als Symptom für einen breit angelegten Verfall der politischen Kultur.

Diese Einseitigkeit wirft die Frage auf, was denn eigentlich überhaupt an politischen Talkshows kritisiert werden kann. Neben den gerade genannten Wertungstopoi, die das übliche Geschäft des Feuilletons durchziehen, sind ja durchaus vielfältige Dimensionen bewertbar: So kann ethisch thematisiert werden, ob richtige oder falsche Aussagen, Lüge oder Wahrheit formuliert werden und ob die Akteure, Gäste wie Moderatoren, dabei aufrichtig oder unaufrichtig agieren. Es kann in der sozialen Dimension gefragt werden: Ist der Diskurs inklusiv oder exklusiv angelegt, kann beispielsweise ein großes Publikum mit geringen Bildungsvoraussetzungen die Sendung verstehen? Ob die Wertung dann positiv oder negativ ausfällt, ist vom Standpunkt des Beobachters abhängig. Was auf der einen Seite offen und «demokratisch» erscheint, kann von der anderen Seite als «trivial» und voraussetzungslos gerade kritisiert werden.

In den Bereich der Ästhetik hinein bewegt sich die Kritik, wenn sie den Unterhaltungswert einer Talksendung anspricht. So findet sich zum Ende des gemeinhin als «langweilig» empfundenen Bundestagswahlkampfes 2009 auf der Medienseite der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung* ein ironisch-selbstkritischer Einwurf:

«Der größte Fehler war aber vermutlich, mal als Fernsehkritiker gesprochen, an die täglichen Auftritte der Politiker in den Talkshows auch nur annähernd die Maßstäbe anzulegen, die man sonst so für Fernsehserien bereithält, den Anspruch auf Spannung also, auf Komplexität oder auch nur auf Unterhaltsamkeit»¹⁷.

Die ästhetische Wertung kann sich entweder auf die Moderationsleistung, auf die Performance einzelner Gäste (die sehr häufig gerade aufgrund ihres beglaubigten Unterhaltungswerts eingeladen werden, man denke nur an pointenproduzierende Politiker wie Gregor Gysi oder Heiner Geißler), aber auch auf die mediale Produktion. Hier sind es zunächst vor allem die dramaturgischen Konzepte der Redaktion, die funktionieren oder versagen: Gelingt es, durch die Komposition der Gäste und durch die Themenführung interessante Konflikte aufzubauen? Gelingt es, durch sorgfältig produzierte Einspielfilme und deren Timing im Sendungsablauf Gäste zu spontanen

15 Siehe dazu exemplarisch die Publikationen der Feuilletonisten Walter van Rossum: *Meine Sonntage mit SABINE CHRISTIANSEN. Wie das Palaver uns regiert*. Köln 2004; und Klaudia Brunst: *Je später der Abend... Über Talkshows, Stars und uns*. Freiburg 2005; zur wissenschaftlichen Debatte siehe ausführlich Tanjev Schulz: *Geschwätz oder Diskurs? Die Rationalität politischer Talkshows im Fernsehen*. Köln 2006.

16 Ulrich Sarcinelli, Jens Tenscher: Polit-Flimmern und sonst nichts? Das Fernsehen als Medium symbolischer Politik und politischer Talkshowisierung. In: Walter Klingler u.a. (Hrsg.): *Fernsehforschung in Deutschland. Themen – Akteure – Methoden*. Teilband 1. Südwestrundfunk Schriftenreihe Medienforschung, Bd. 1. Baden-Baden 1998.

17 Harald Staun: Guido mobil. Westerwelle war der Meister der Redundanz. In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 27.9.2009, S. 29.

Reaktionen zu provozieren? An welchen Stellen muss die Moderation nachfassen, an welchen Stellen muss sie Spannung herausnehmen, um eine dem Publikum angenehme Mischung aus Zuspitzung und humorvoller Gelöstheit zu bieten?

Diese redaktionelle Dramaturgie wiederum kann von einer ge- oder misslingenden Regie umgesetzt werden. Da die Formate zumeist live gesendet oder aber so vorproduziert werden, dass aufgrund des engen Zeitrahmens und des knappen Budgets kaum Nachbearbeitungen möglich sind, muss die Regie präzise und reaktionsschnell agieren, um einen für das Publikum unterhaltsamen Verlauf herzustellen. Dies können etwa Zwischenschnitte auf gerade nicht sprechende Gäste sein, die durch Mimik und Gestik das Gesagte kommentieren. Wichtig sind auch Kameraschwenks ins Publikum, dessen Reaktion beispielsweise eine gelungene Pointe von Gästen oder Moderatoren unterstreicht, das aber auch durch heftiges Kopfschütteln mitunter seine Missbilligung artikuliert.

Ästhetische Wertung kann sich darüber hinaus an der sprachlich-rhetorischen Leistung der Beteiligten festmachen, am Studiodesign, ja sogar an Kleidung und Frisuren, Körperhaltungen und Ausdrucksstärke. Ein meist übersehenes Kleinod ästhetischer Gestaltung in Talksendungen sind schließlich die Einspielfilme, die oft zu Beginn einer Sendung bzw. einer Sequenz stehen, mitunter aber auch in den Sendeablauf eingestreut dargeboten werden. Dazu zwei konkrete Beispiele: Dem Auftritt des Thüringischen Ministerpräsidenten Althaus bei JOHANNES B. KERNER am 30. April 2009 geht ein Einspieler voran, der sich mit dem Skiunfall des Politikers und seiner Schuld am Tod einer jungen Mutter beschäftigt. Dieser Kurzfilm ist rasant inszeniert, geschickt musikalisch unterlegt und dramaturgisch nach dem Muster klassischer Hollywood-Dramen in einer Abfolge von Ausgangsidylle, Krise und Wiederherstellung der Ordnung aufgebaut. Mit intensiven ästhetischen Mitteln wurde das Publikum so auf eine bestimmte Perspektive eingestimmt, bevor überhaupt das Gespräch begann. Beispiel zwei ist ein Einspielfilm, ebenfalls bei KERNER (3.6.2009), der den Tagesablauf des Außenministers Frank-Walter Steinmeier im ästhetischen Rahmen der erfolgreichen amerikanischen Krimiserie 24 inszenierte – und damit die große Arbeitsleistung des Akteurs durch das Mittel des semiotischen Exzesses¹⁸ zugleich ironisieren konnte.

4. Inszenierung und Kontingenz

Bei dieser zugegebenermaßen kursorischen Beschreibung wurde schon eine Besonderheit der Talkformate deutlich. Es handelt sich um komplexe Gebilde, an denen eine Vielzahl von Akteuren beteiligt ist. Und entscheidend ist dabei, dass diese Akteure keineswegs immer mit einer gemeinsamen Zielsetzung agieren. Die Interessen können sehr divergent gelagert sein, sodass an die Stelle einer inszenatorischen Kooperation die Konkurrenz rückt und die verschiedenen Inszenierungsstrategien miteinander kollidieren. Es entsteht im politischen Talk häufig ein «Kampf um

18 John Fiske: *Television Culture*. London 1987, S. 84 ff.

Inszenierungsdominanz»¹⁹, dessen Ausgang durchaus ungewiss ist. Im Bereich der Debattenshow ist dieser Kampf meist offensichtlich: Während bspw. Redaktion und Moderator bei HART ABER FAIR danach streben, Argumente von Politikern zu hinterfragen oder als falsch und unaufrichtig zu entlarven, sind die Gäste bestrebt, ihre Position besonders überzeugend und glaubhaft zu «verkaufen» und dabei möglichst viele Redeanteile für sich zu buchen.

Aber auch bei den Personality-Formaten geht es keineswegs immer kooperativ zu. Während, um das Beispiel nochmals aufzugreifen, Dieter Althaus bei seinem KERNER-Auftritt versuchte, in den Augen des Publikums (und Elektorats) menschliche Glaubwürdigkeit und Authentizität zu gewinnen, waren Redaktion und Moderation eher daran interessiert, spontane und unkontrollierte Regungen einzufangen, bspw. über einen langen Zwischenschnitt, der Althaus' Hände in Detailaufnahme beim nervösen Spiel mit dem Ehering zeigte. Andere Gäste wie der Publizist Michael Jürgs schließlich formulierten offene Kritik am Kommunikationsverhalten des Ministerpräsidenten und gaben therapeutische Empfehlungen ab, die zwar im Sinne der Sendungs-dramaturgie willkommen waren, den Politiker jedoch durchaus in Bedrängnis brachten. Durch konkurrierende und mitunter kollidierende Inszenierungskonzepte kommt es immer wieder zu Gesprächskontingenz, zu offenen Verläufen, die für das Publikum wiederum gerade interessant sein können. Das «Ensemble», um es mit Erving Goffman²⁰ auszudrücken, ist hinsichtlich seiner Fähigkeiten wie seiner Interessen heterogen.

Wie aber lässt sich ein solches komplexes und kontingentes Geschehen bewerten? Was möglich ist und in der Regel auch gemacht wird, ist die Ausrichtung der Kritik auf bestimmte inszenatorische Einzelleistungen. War Althaus bei seinem Auftritt lebendig, glaubwürdig, überzeugend? Hat es der Moderator verstanden, ihn aus der Reserve zu locken, hat er provoziert oder ist er einen (langweiligen) «Schmusekurs» gefahren? Interessanter aber ist die Frage nach der Bewertbarkeit der Ensembleleistung, die im Fall eines Films oder einer Unterhaltungsshow nicht problematisch erscheint.

Im Falle der Talkshow jedoch arbeiten die Akteure, wie gezeigt wurde, nicht nur mit-, sondern auch gegeneinander. Kritisiert werden kann dabei ohne Zweifel die redaktionelle Kompositionsleistung, d. h. die Zusammensetzung der Gäste, die sich auf die dramaturgische Qualität einer Gesprächssendung auswirkt. Auch hier wäre je-

19 vgl. Roland Kurt: Der Kampf um Inszenierungsdominanz: Gerhard Schröder im ARD-Politmagazin ZAK und Helmut Kohl in BOULEVARD BIO. In: Herbert Willems, Martin Jurga (Hrsg.): *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*. Opladen/Wiesbaden 1998; die im vorliegenden Beitrag präsentierten Überlegungen entstammen einem von der DFG geförderten empirischen Projekt zur Präsentation von Politikern in Personality-Talkshows mit dem Titel *Die doppelte Kontingenz der Inszenierung. Zur Präsentation politischer Akteure in Personality-Talkshows des deutschen Fernsehens*; vgl. dazu auch Andreas Dörner: Politische Unterhaltung zwischen Inszenierung und Kontingenz. Fernseh-talk als Kampfarena am Beispiel der HARALD-SCHMIDT-SHOW. In: Brigitte Frizzoni, Ingrid Tomkowiak (Hrsg.): *Unterhaltung. Konzepte – Formen – Wirkungen*. Zürich 2006.

20 Erving Goffman: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München/Zürich 1983, S. 73 ff.

doch nicht die Ensembleleistung im engeren Sinne bewertet. Vielleicht lässt sich das komplexe Mit- und Gegeneinander am besten mit sportlichen Showkämpfen, etwa Fußballspielen, vergleichen: Auch hier liegen divergierende Interessen und kollidierende Strategien der Akteure innerhalb eines bestimmten Rahmens vor. Auch hier ist gerade die Kontingenz, die Nichtvorhersehbarkeit des Kampfes der Garant von Spannung und Unterhaltsamkeit.²¹ Und auch hier gibt es gleichsam eine mögliche Diskrepanz zwischen Erfolgsorientierung und Unterhaltsamkeit: Der erfolgreiche Sieg einer Heimmannschaft kann dessen ungeachtet aufgrund der schlechten Spielleistung das Publikum enttäuschen, genau so wie Niederlagen gleichwohl oft begeisternde Spielzüge beinhalten und mit stehenden Ovationen der Zuschauer quittiert werden. In der Talkshow ist Vergleichbares möglich: Eine Sendung kann spannend, unterhaltsam, interessant sein. Sie kann aufklärende, politisch bildende, integrative (weil zur Anschlusskommunikation anregende) oder auch moralisch erbauende Funktionen wahrnehmen, obgleich – oder vielleicht sogar weil – die Akteure ihre jeweils individuellen Ziele nicht erreichen.

Wenn es der Fernsehkritik gelingt, diese kontingente Dynamik in vermeintlich trivialen Gefilden sichtbar zu machen, dann kann sie durchaus publikumbildend wirksam werden. Und mit dieser Bildungsfunktion rückt sie tatsächlich in die Nähe dessen, was Karl Prümm die «kulturelle Funktion» der Kritik genannt hat²².

21 Vgl. dazu die an der Luhmannschen Systemtheorie geschulten Ausführungen von Dirk Schümer: *Gott ist rund. Die Kultur des Fußballs*. Frankfurt/M. 1996.

22 Prümm 1998.

Peter Christian Hall

Der Schlaf der Kritik gebiert gähnende Löcher des öffentlichen Bewusstseins

Zu einem aktuellen Versäumnis der deutschen Medienkritik

Von der Öffentlichkeit nahezu ignoriert, dümpelt das kultur-, bildungs- und medienpolitische Jahrhundertprojekt eines zentralen Internetportals zum gesamten Kulturbesitz der öffentlichen Hände Deutschlands nunmehr fünf Jahre vor sich hin. Sein Arbeitstitel «Deutsche Digitale Bibliothek» ist selbst in der Kulturszene kaum bekannt. Macht man den Versuch, Spitzenpolitiker und prominente Medienverantwortliche oder –akteure auf diese eklatante Leerstelle im öffentlichen Diskurs und Bewusstsein hinzuweisen, bekommt man entweder gar keine Reaktion oder den wohlmeinenden Rat, sich Gesprächspartner im Bibliothekswesen zu suchen. Das war im Frühjahr 2009 nicht anders als ein Jahr danach, obwohl inzwischen eine Erregungswelle über die Digitalisierungsaktivitäten des *Google Book Settlement* durch die deutsche Öffentlichkeit geschwappt ist – und obwohl das Projekt der Deutschen Digitalen Bibliothek seitdem immerhin einen entscheidenden Schritt vorangekommen ist.

Das Feuilleton der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* hat vor Jahresfrist eine Kampagne gegen die *Google*-Aktivitäten wie gegen die Digitalisierung insgesamt inszeniert, ohne auf das seit Jahren überfällige Gegenprogramm der öffentlichen Hände auch nur mit einem einzigen Satz hinzuweisen. Seit wenigstens zwei Jahren ist der Begriff «Deutsche Digitale Bibliothek» im Feuilleton der *FAZ* ein einziges Mal vorgekommen: ganz beiläufig als eine noch zu lösende Aufgabe des zu seinem Geburtstag hochgeehrten Kulturstaatssekretärs Bernd Neumann. Dass die Deutsche Digitale Bibliothek, eine Erbschaft noch aus der Zeit der schwarz-roten Koalition, im Koalitionsvertrag der schwarz-gelben mit keinem Wort erwähnt worden ist (dafür aber beispielsweise die Digitalisierung der Kinoprojektionen, an der der Filmwirtschaft gar nicht gelegen ist), hat die *FAZ* so wenig interessiert wie die gesamte deutsche Publizistik. Als die Ministerpräsidentenkonferenz und gleich darauf das Bundeskabinett am 2. Dezember 2009 endlich grünes Licht für die Gründung der Deutschen Digitalen Bibliothek gegeben haben, fand das ebenfalls keinen Eingang ins *FAZ*-Feuilleton. Die Proklamation der Deutschen Digitalen Bibliothek als Schwerpunktprogramm auf dem Stuttgarter IT-Gipfel der Bundeskanzlerin Angela Merkel abermals ein paar Tage später blieb auch sonst in den Feuilletons unbeachtet. Dass, ob oder wie viel

Geld im Konjunkturprogramm II doch noch als Startkapital zusammengekratzt worden ist und wohin nahezu 500 Millionen € im I- und T-Sektor sonst noch fließen, interessiert offenbar die Öffentlichkeit auch nicht. Der Schlaf der Kritik gebiert gähnende Löcher des öffentlichen Bewusstseins.

Für den nachfolgend dokumentierten Text war im April 2009 in medienpolitisch engagierten Redaktionen und bei persönlich bekannten Redakteuren keine Publikationsmöglichkeit zu finden. Die simple Erklärung, dafür sei er zu umfangreich, griffe zu kurz, denn auch das Angebot, ihn lediglich als Anregung für eigene Auseinandersetzungen mit dem Jahrhundertprojekt der Deutschen Digitalen Bibliothek zu nutzen, blieb folgenlos. Als die Fachkorrespondenz *epd-medien* am 1. Juli 2009 eine erheblich gekürzte und extra überarbeitete Fassung veröffentlichte, gab es keinerlei öffentliches Echo und blieb in der Folge der erfreuliche Fortschritt des Projekts, man könnte auch sagen: sein Eintritt in die endliche Realisierungsphase – siehe oben –, in der publizistischen Öffentlichkeit unbemerkt. Dass die Initiatoren des Projekts, nämlich Bund, Länder und Gemeinden schon wieder vier Monate ins Land gehen ließen, ohne Entscheidungen über die personelle Zusammensetzung der projektleitenden Gremien zustande zubringen, wissen allenfalls Insider. Dabei gilt nach wie vor der Herbst 2011 als Startdatum für die Freischaltung des Internetportals.

Obwohl *Google* weltweit und auch in der Bayerischen Staatsbibliothek weiterescannt, hat die *FAZ* ihr scheinbar so dringliches Interesse am Schutz der Urheberrechte inzwischen zu den Akten gelegt und publiziert ihr Feuilleton laufend Texte zum Internet, als hätte es die vorjährige Kampagne niemals gegeben. Und ob das inzwischen erreichte Ausklinken deutscher urheberrechtlich geschützter Texte aus dem *Google Book Settlement* für die Rechteinhaber auf die Dauer ein Gewinn oder doch eher ein Verlust an weltweiter Präsenz ist, muss sich erst noch weisen. Der «Heidelberger Appel» kann bis heute (Stand 15. April 2010) 2677 Unterzeichner vorweisen. In diesem Jahr haben immerhin die *Welt* (12.1.) und der *Spiegel* (8.2.) die Deutsche Digitale Bibliothek als Thema entdeckt – nicht ohne Skepsis, ob das denn zahlbar sei. Der *Spiegel* nennt mit deutlichem Stirnrunzeln die Zahl von 165 Mio € für die Digitalisierung von 5,5 Millionen Büchern und fragt besorgt, woher solche Summen kommen sollen. Der französische Präsident Sarkozy scheint dagegen merkwürdigerweise willens und in der Lage zu sein, das Dreifache problem- und bedenkenlos verfügbar zu machen, wie dort gleich anschließend zu lesen war. Am 12. März meldete übrigens die *Süddeutsche Zeitung*, die italienische Regierung habe mit *Google* die Digitalisierung von einer Million mittelalterlicher Bücher vereinbart, um die italienische Kultur in alle Welt zu verbreiten; das Einscannen werde *Google* überlassen, weil die entsprechenden staatlich geförderten Projekte zu finanzschwach seien.

Könnte man, wenn man von den Milliardensummen liest, die allein das gerade begonnene denkmalzerstörerische Projekt zur Beseitigung des Kopfbahnhofs Stuttgart kosten wird und die sich unsere Gesellschaft aufzubringen traut, bei der Deutschen Digitalen Bibliothek nicht doch eher von einer vergleichsweise preiswerten Investition in ein Zukunftsprojekt erster Ordnung sprechen?! Noch immer weiß die Öffentlichkeit nichts von ihm. Noch immer böte es für Politiker mit Witterung für medientechn-

nologische Entwicklungspotenziale wie für medienkritische Journalisten reichlich Gelegenheit zu persönlicher Profilierung und zur Mitwirkung an der Optimierung einer Aufgabe, die noch in Jahrzehnten nicht an ihrem Ende angekommen sein wird.

Hier, zur Anregung und Nacharbeit, der unpublizierte Texte aus dem April 2009:

Bitte endlich aufwachen!

Die Verstörtheit durch den «Heidelberger Appell» macht eine öffentliche Nachfrage nach dem Jahrhundertprojekt Deutsche Digitale Bibliothek umso dringlicher

In diesem Frühjahr scheint die deutsche Geisteswelt jäh aus einem tiefen Winterschlaf aufgefahren zu sein, weil wieder mal ein Untergang «unserer Kultur», wenn nicht gar des Abendlands droht: und zwar aus dem Internet in Gestalt der Digitalisierung von Bibliotheken und Forschungsergebnissen als eine heimtückische Enteignung des Urheberrechts. Der schrille Weckruf, der das bewirkt und schließlich sogar ein paar Politiker zu überraschenden Statements veranlasst hat, heißt «Heidelberger Appell. Für Publikationsfreiheit und Wahrung der Urheberrechte». Bis heute haben ihn 2474 Wissenschaftler, Autoren, Vertreter des kulturellen Lebens aller Art – und solche, die auch gerne dazu gehörten – unterschrieben. Bei dem vorherrschenden Desinteresse der tonangebenden Gebildeten und Publizistik hierzulande an der sich rasch wandelnden digitalen Welt ist das eine auf den ersten Blick ebenso erfreuliche wie überraschende Leistung. Wer jemals versucht hat, prominente Kulturträger und -vermittler für die Kultivierung des Internets zu interessieren, könnte vor Neid erblassen, gäbe es da nicht auch noch ganz andere Zahlen: Eine Petition gegen die von der Bundesregierung beabsichtigte Sperrung von Internetseiten zur Bekämpfung von Kinderpornografie hat innerhalb weniger Tage in der Internetszene 50000 Unterzeichner gefunden.

Doch zu besonderer Hochachtung gibt es auch sonst keinen Grund. Schaut man sich den Wortlaut des «Heidelberger Appells» und die Liste seiner Unterzeichner und seiner politischen Befürworter etwas genauer an, muss man leider erkennen, dass der scheinbar so gute Wille, mit dem Urheberrecht auch unsere Kultur zu retten, trotz einer beträchtlichen Zahl beeindruckend guter Namen ein beschämendes Maß an Ignoranz über den aktuellen Entwicklungsstand des Internets, gezielte Desinformation über die Aktivitäten *Googles* wie über eine Empfehlung der renommiertesten deutschen Wissenschaftsorganisationen zum «Open access», kaum eine Ahnung von der tatsächlichen Vertracktheit der Urheberrechtsproblematik und ein verblüffendes Desinteresse am Jahrhundertprojekt der Deutschen Digitalen Bibliothek offenbart.

Eine verschnarchte Aufgeregtheit erregt Aufmerksamkeit

Die stetig anwachsende Zahl der Unterzeichner wirft ein Schlaglicht auf ein permanentes Versäumnis, ja, ein regelrechtes Versagen der deutschen Publizistik, speziell des Feuilletons: Von der Digitalisierung unserer Welt wird dort wenig mehr wahrgenommen als eine Oberfläche, die nach bedrohlicher Chaotik und schleichender Aushebelung vieler herkömmlicher Wertvorstellungen aussieht. Das hat durchaus auch mit dem aktuellen Zustand dieses ersten globalen Netzwerkes Internet zu tun, entschuldigt aber weder die Initiatoren des Appells noch das Feuilleton und am allerwenigsten diejenigen seiner Unterzeichner und Unterstützer, die es aufgrund ihres Amtes wie ihrer alltäglichen Arbeitspraxis – selbstverständlich nicht ohne Computer – besser wissen müssten. Der «Heidelberger Appell», der den Vorzug hat, so kurz zu sein, dass er auf eine DIN A4-Seite geht und hier auch deshalb nicht referiert werden muss, weil er im Internet leicht auffindbar ist (www.textkritik.de/urheberrecht), schreckt mit der Behauptung auf, *unsere* Kultur, *unsere* Publikationsfreiheit und *unsere* Grundordnung würden durch Digitalisierung bedroht und benennt dafür drei Schuldige: *Google*, *YouTube* (seit 2006 übrigens eine *Google*-Tochter) und die Spitzenorganisationen des deutschen Wissenschaftsmanagements. Er gleicht darin dem Internet selbst, dass er Richtiges und Wichtiges mit allenfalls Halbwahrem und purem Unsinn völlig gleichwertig vermengt. Das mag vielen seiner Unterzeichner nicht aufgefallen sein, weil sie sich bisher nicht oder nur höchst oberflächlich für das Internet interessiert haben. Aber halbwegs informierten Beteiligten unseres kulturellen Lebens gerade aus dem universitären Bereich, jedenfalls aber recherchegewohnten Journalisten, hätte es doch schon einigermaßen merkwürdig vorkommen müssen.

Eine schrille Kampagne des FAZ-Feuilletons

Wahrscheinlich erklärt sich die erstaunliche Kumulation prominenter und beeindruckender Namen innerhalb weniger Wochen vor allem aus der Tatsache, dass die geschätzte *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, deren Feuilleton über Jahrzehnte mit einigem Recht als ein verlässlicher Leuchtturm des deutschen Kulturlebens galt, sich in diesem Frühjahr offenbar recherchefrei und leider auch widerspruchsresistent zum Sprachrohr dieses «Heidelberger Appells» gemacht hat. Das begann am 11. Februar mit einem Beitrag seines Initiators, des Heidelberger Germanisten Roland Reuß (dessen *Institut für Textkritik* nicht etwa eines der Heidelberger Universität, sondern ein eingetragener Verein ist); das ging weiter mit einem Feuilleton-Aufmacher Hannes Hintermeiers am 19. März mit der sonderbar marktschreierischen Überschrift «Das Teuflische an diesem Plan» und fand seinen bisherigen Höhepunkt mit einem erneuten Feuilleton-Aufmacher «Unsere Kultur ist in Gefahr» wiederum vom Initiator des Appells in der Samstagsausgabe vom 25. April. Das waren lauter von Untergangsalarm tönende Breitseiten gegen *Google*, gegen die Digitalisierung von Literatur an sich und gegen die *Allianz der deutschen Wissenschaftsorganisationen*, die dem FAZ-Feuilleton offenbar Spaß machen, weil sie in Serie für Aufsehen sorgen.

Als regelmäßiger *FAZ*-Leser weiß man inzwischen, dass deren Feuilleton-Macher einen gelegentlichen Hang zum launigen und launischen Aktionismus haben und gerne mal, um die große Trommel zu rühren, ihren gewohnten Wertekanon vorübergehend vergessen, um bald darauf die selbstgemachte Sensation wieder zu den Akten zu legen. Das ist stets der Fall, wenn Frank Schirrmacher eine ganze Seite füllt und egal, ob Raoul Schrotts *Ilias*-Übersetzung und seine kecken Thesen zur «Lösung des Rätsels Homer» aufgepeppt wurden; ob die mittelmäßige Verfilmung von Joachim Fests Darstellung der letzten Tage Hitlers wie ein Wendepunkt der Geschichtsschreibung oder Jonathan Littells greuelobsessive Romanphantasie *Die Wohlgesinnten* wie eine tiefenpsychologische Einsicht in die Seele des Nazitertyps gefeiert wurden.

Selbstverständlich können die Verantwortlichen des *FAZ*-Feuilletons nicht ernsthaft glauben, dass die Spitzenorganisation der deutschen Wissenschaftsinstitutionen darauf aus ist, die deutschen Wissenschaftler durch Beraubung ihres Urheberrechts zu enteignen, wie es der «Heidelberger Appell» darstellt. Ebenso selbstverständlich weiß die *FAZ*, dass Verstöße gegen das Urheberrecht im Internet jederzeit durch jedermann begangen werden können und folglich Plattformen wie *YouTube*, auf die jedermann Inhalte vom eigenen Computer, woher auch immer sie stammen mögen, für jedermann zugänglich hochladen kann, ein schier unlösbares Rechtsproblem darstellen, das durch keinen Appell an deutsche Politiker zu beheben ist. Ebenso sicher weiß die *FAZ* seit Jahren, dass die Musikindustrie durch hochprofessionelle Raubkopien und so genannte Tauschbörsen und deren kostenlose Abrufbarkeit im Internet branchenbedrohenden Schaden erlitten hat. Und natürlich weiß die *FAZ* auch, dass *Google* mit seiner seit Jahren systematisch betriebenen Digitalisierung ganzer Bibliotheksbestände – übrigens nicht nur im fernen Amerika, sondern auch in der Bayerischen Staatsbibliothek zu München – auf ein noch weitgehend unklares Geschäftsmodell der Zukunft hinarbeitet, das die Urheber durchaus nicht enteignet, sondern ihnen monopolistisch pauschale Entschädigungen zu diktieren versucht. Das sind mindestens dreierlei unterschiedliche Sachverhalte, die außerhalb des «Heidelberger Appells», wie auch dessen Initiatoren – nicht aber unbedingt seine gutgläubigen Unterzeichner – wissen müssten, nichts miteinander zu tun haben.

Das *FAZ*-Feuilleton hat diese Desinformation unkommentiert übernommen und setzt sie redaktionell fort, indem es unter dem rot gedruckten Rubrum «Zum Streit um das Urheberrecht» weitere Beiträge gegen die Digitalisierung (zum Beispiel «Na klar stimmt das, ich hab's aus dem Netz! Empirische Befunde zur Veränderung von Schreiben und Lesen durch das Internet» von Stefan Weber und «Open access als Traum der Verwaltungen» von Michael Hagner, beide am 6. Mai) nachschiebt, als habe mit diesem Appell alles seine Richtigkeit.

Differenzierungen: halblaut oder versteckt neben der Kampagne

Den dafür verantwortlichen *FAZ*-Redakteuren fällt offenbar auch kein Widerspruch auf, wenn sie einen Beitrag des Direktors des Instituts für Ausländisches und Internationales Privat- und Wirtschaftsrecht an der Universität Heidelberg, Burkhard Hess, am 7. Mai veröffentlichen, in dem er detailliert die aktuelle Rechtslage sowie die Entgeltungsvor-

stellungen *Googles* darstellt, das man als monopolistisches Diktat, aber wahrlich nicht als Enteignung bezeichnen kann. Das *FAZ*-Feuilleton arbeitet diesen Widerspruch jedoch nicht heraus, sondern verkleistert ihn mit der alarmistischen Überschrift «Es wird Zeit, dass die Bundesregierung eingreift», obwohl der Text mit keinem Wort behauptet, dass besondere Eile geboten sei.

Vollends verblüffend wird es für den *FAZ*-Leser, wenn Henning Ritter am 9. Mai Professor Robert Darnton zu seinem 70. Geburtstag als «Revolutionär des Wissens» ehrt, obwohl er doch Direktor der Universitätsbibliothek in Harvard ist, die *Google* mit der Digitalisierung ihrer Gesamtbestands beauftragt hat, und obwohl Harvard aktuelle Forschungsergebnisse und wissenschaftliche Veröffentlichungen für jedermann zugänglich ins Netz stellen will «als Antwort auf die horrenden Preise wissenschaftlicher Zeitschriften». Der Leser erfährt hier beiläufig auch, dass Darnton immer wieder betone, «dass Harvard die Autorenrechte respektieren und das geistige Eigentum schützen werde».

Es ist wohl kaum ein Zufall, dass diesem Text das Rubrum «Zum Streit um das Urheberrecht» vorenthalten blieb, obwohl er Wesentliches mitzuteilen hat, was so gar nicht in die *FAZ*-Kampagne passt. Darnton habe «als einer der führenden Buchhistoriker unserer Zeit [...] dem Harvardprojekt und der Google-Vision von Anfang an gewogen sein müssen», schreibt Henning Ritter, da es «für ihn gewiss faszinierend» sein müsse, «den Aufklärungsideen der Verbreitung des Wissens und der Teilhabe aller Menschen an ihm auf einer neuen technischen Stufe wiederzubegeben». Der *FAZ*-Leser erfährt hier außerdem, dass Darnton seit den 90er Jahren mit dem E-Book experimentiere «und im Unterschied zu vielen, die darin nur eine größere Datenmenge sehen, hat er sich mit der Strukturierung von Quellenmaterial beschäftigt.» Und weiter: «Fünfzigtausend Briefe allein im Neuchâteller Archiv oder die unübersehbaren Revolutionsdokumente, wie kann man sie zusammen mit Kommentaren, Illustrationen, Fußnoten und Dokumenten so bündeln, dass ein übersichtliches Werk herauskommt? Das E-Book, wie Darnton es konzipiert hat, ist ein räumliches Gebilde mit Horizontaler, Vertikaler und mehreren Geschossen. Ein Ober-Buch.»

Ritter verschweigt durchaus nicht, «dass sich in jüngster Zeit Zweifel gegenüber dem monumentalen Projekt des Privatunternehmens Google, das gesammelte Wissen im Netz zu vereinen», melden, da gegenwärtig niemand wisse, «was «Copyright» noch heißen kann, wenn einmal alles digitalisiert ist». Das ist ein neuer, ein bislang in der *FAZ*-Kampagne unerhörter Ton höchst realistischen Problembewusstseins ohne den schrillen Beiklang der Untergangsprophetie. Und noch ein Gedanke blitzt hier unverhofft auf, der hierzulande in der gesamten Diskussion – in der *FAZ* wie anderswo – nicht vorgekommen ist: Darnton habe «unlängst in einem Artikel im «New York Review of Books» bedauert, dass staatliche, nicht kommerzielle Institutionen es versäumt hätten, eine neue digitale Bibliothek von Alexandria zu gründen, die allein dem Interesse der Verbreitung und der Zugänglichmachung von Wissen gedient hätte». Na, endlich, möchte man ausrufen, stünde da nicht noch der Nachsatz: «Nun, nach der Initiative von Google, ist es zu spät...» Wieso denn eigentlich schon zu spät, wenn das ganze Internet doch noch keine zwei Jahrzehnte alt ist?! Darauf wird gleich zurückzukommen sein.

Fakten zur Versachlichung

Dass die moderne digitale Kommunikationstechnik eine Gefährdung des herkömmlichen Urheberrechts in seinen nationalstaatlichen Ausformungen bedeutet, ist ein inzwischen alter Hut und keine besonders beunruhigende Novität des Frühjahrs 2009, wie der «Heidelberger Appell» vorgibt. Sie klein- oder schönzureden besteht keinerlei Anlass. Die Illusion, die Urheberrechtsproblematik der digitalen Kommunikationstechnologien ließe sich, wenn die deutschen Politiker sich dafür stark machten, global den deutschen Regularien unterwerfen, zeugt allerdings von bemerkenswerter Naivität. Und bei aller gebotenen Differenzierung wäre in diesem Zusammenhang immerhin noch beiläufig darauf hinzuweisen, dass schon die heute fast vorsintflutlich anmutende Kopiertechnik in den wilden 60er Jahren dazu ausgereicht hat, vergriffene, verdrängte oder vergessene Bücher wie etwa Horkheimer/Adornos *Dialektik der Aufklärung* oder die psychoanalytische Sexualtheorie Wilhelm Reichs als urheberrechtswidrige Raubdrucke auf die Bücherregale aufgeweckter Studenten zu befördern, ohne dass dadurch unsere Kultur – noch nicht einmal unsere Verlagswelt – nachhaltigen Schaden genommen hätte.

Was mehr oder minder anonyme Privatpersonen und Einzeltäter auf Internetplattformen wie *YouTube* sich an Urheberrechtsverstößen zu Schulden kommen lassen, hat nichts mit der kriminellen Energie professionellen Raubkopierens beispielsweise populärer U-Musik oder massenattraktiver Kinofilme zu tun, deren Produkte seit Jahren nicht nur an allen Stränden des Mittelmeers von fliegenden Händlern feilgeboten werden. Wie groß auch immer der Schaden sein mag, der auf diese Weise Plattenlabels und Filmfirmen zugefügt wird, mit der Publikationsfreiheit, auch mit der Freiheit von Literatur, Kunst, und Wissenschaft und «unserer Zukunft» hat das dennoch wahrhaftig nichts zu tun. Sollte «*unsre Zukunft*» vielleicht gar nicht die vom Grundgesetz garantierte Gesellschaftsordnung, sondern nur den Eigennutz der Urheberrechtshaber meinen?

Was *Google* angeht, haben wir es weder mit anonymen Übergriffen noch mit krimineller Energie zu tun, sondern mit dem zurzeit weltweit einflussreichsten und kapitalkräftigsten Internetkonzern, der primär mit seiner jedem Computernutzer vertrauten Suchmaschine Spuren von Ordnung und Übersicht in den globalen und völlig unübersichtbaren und unregierbaren Müllhaufen Internet bringt, ohne dabei, sehr vereinfacht gesagt, eigene Wertungen vorzunehmen. Dass dieser Konzern, der inzwischen eine Fülle spezialisierter und hilfreicher Internetdienste wie etwa *GoogleEarth* anbietet, mit der Digitalisierung großer Bibliotheksbestände auch den Geist als potenzielles Geschäftsfeld für sich entdeckt hat, könnte einen ja fast freuen. Man stelle sich nur einmal vor, *Google* hätte bereits vor Jahren mit der Digitalisierung der Bestände der Anna-Amalia-Bibliothek in Weimar und des Kölner Stadtarchivs begonnen. Auch wenn sich *Google* dabei um keinerlei Urheberrechte gekümmert hätte, wären wir heute über die hellsichtige und hochherzige Rettung verlorenen Kulturguts froh. Die Rechte in Weimar wären eh schon vor der Brandkatastrophe frei gewesen, die meisten der in den Kölner Untergrund versunkenen Archivalien selbstverständlich auch. Und wer etwa am Böll-Nachlass wissenschaftliches oder privates Interesse hat, wäre für dessen digitale Konservierung selbstverständlich dankbar, auch wenn die Urheberrechte erst nachträglich geklärt werden könnten.

Ein marktwirtschaftlich agierendes Unternehmen wie *Google* kann, wenn es ein künftiges Geschäftsmodell in der Massendigitalisierung immenser Bibliotheksbestände erahnt, gar nicht anders vorgehen, als eben sofort aktiv zu werden – im übrigen ja nicht etwa klamm heimlich, sondern mit Billigung und in enger Zusammenarbeit mit hochangesehenen Bibliotheken und aufgrund mit ihnen geschlossener Verträge. Die sind zwar nicht öffentlich, man weiß aber von ihnen, dass sie den Bibliotheken eine kostenlose Kopie jeder einzelnen digitalisierten Buchseite einbringen. Und schon an dieser Stelle sei die Zwischenbemerkung erlaubt: Warum sonst als aus eigenem Geldmangel sollte irgendeine Bibliothek der Welt einem kommerziell agierenden Unternehmen wie *Google* seine eigenen Bestände zur Digitalisierung zugänglich machen?!

Völlig zu Recht haben amerikanische Verlage und Autorenverbände ihre Urheberrechte durch diese Digitalisierungskampagne bedroht gesehen und dagegen geklagt. (Obwohl *Googles* Digitalisierungsaktivitäten in der Bayerischen Staatsbibliothek kein Branchengeheimnis sind, ist mir von ähnlichen Aktivitäten hierzulande bislang nichts zur Ohren gekommen.) Diese Klagen haben bereits im Oktober vergangenen Jahres zu einer vergleichsähnlichen Einigung nach amerikanischem Recht geführt, gegen die Verlagen wie Autoren ein Einspruchsrecht bis zum 5. Mai diesen Jahres eingeräumt worden war. Der US-Bundesgerichtshof hat diese Frist Anfang Mai bis zum 4. September verlängert. Der Börsenverein des Deutschen Buchhandels und die VG Wort hatten darüber rechtzeitig und ausführlich informiert, die *FAZ* in ihrem Wirtschaftsteil übrigens auch. Für den 7. Oktober ist in New York ein «Fairness-Hearing» angesetzt, bei dem die Betroffenen und ihre Verbände ihre Bedenken vorbringen können. Wenn die Initiatoren des «Heidelberger Appells» dann aber gerade erst ein paar Wochen vor dem ursprünglich angesetzten Auslaufstermin der Einspruchsfrist auf die Gefahr aufmerksam werden und die Bundeskanzlerin wie den Bundespräsidenten gleichsam zur Rettung des Abendlandes aufrufen, müssen sie sich den Vorwurf einer sonderbar verschnarchten Aufgeregtheit gefallen lassen.

Ohne die Urheberrechtsproblematik durch Internetaktivitäten verharmlosen zu wollen oder die mit *Google* erzielte Regelung für die beste aller Möglichkeiten zu halten, ist an dieser Stelle für alle, die es noch immer nicht anders mitbekommen haben, unbedingt eine Richtigstellung des Enteignungs- und Beraubungsvorwurfs des «Heidelberger Appells» geboten. Wer sein Urheberrecht gegen *Google* geltend macht, kann – wie inzwischen eben auch ohne Querverweis auf den «Heidelberger Appel» in der *FAZ* nachlesbar – für die entsprechende Digitalisierung einen Individualvertrag aushandeln oder sie untersagen. Andernfalls erhält der Rechteinhaber für jedes digitalisierte Buch den Betrag von 60 US-Dollar und, man höre und staune, 63 Prozent des mit dem Digitalisat seines Textes erzielten Umsatzes – sofern denn überhaupt einer erzielt wird. Dennoch ist das ein Angebot, das deutschen Verlagen das Fürchten lehren kann: Einen Umsatzanteil von 63 Prozent für einen Urheber hat es noch niemals in einem deutschen Verlag gegeben und wird sich auch keiner je leisten können. Aus der Leserperspektive hat *Google* mit seiner Digitalisierungskampagne übrigens etwas zu bieten, was es in der Geschichte des Buchdrucks so noch niemals gegeben hat: dass es künftig vergriffene, absolut unzugängliche Texte überhaupt nicht mehr gibt.

Vollends grotesk wird die Aufgeregtheit des «Heidelberger Appells» angesichts der in

ihn eingemischten Polemik gegen die *Allianz der deutschen Wissenschaftsorganisationen*. Für alle, die nicht wissen, wer das ist, seien hier die Mitglieder einzeln genannt: Alexander von Humboldt-Stiftung, Deutsche Akademie der Naturforscher Leopoldina, Deutscher Akademischer Austauschdienst, Fraunhofer Gesellschaft, Helmholtz-Gemeinschaft Deutscher Forschungszentren, Hochschulrektorenkonferenz, Max-Planck-Gesellschaft, Leibniz-Gemeinschaft und Wissenschaftsrat. Diese Allianz hat bereits am 15. März eine «Gemeinsame Erklärung» veröffentlicht, die in vier Punkten in aller Unmissverständlichkeit und gebotenen Schärfe klarstellt, dass sie keineswegs zum Rechtsbruch auffordert, sondern «eine für den Leser entgeltfreie Publikation (Open Access)» fordert, «ausschließlich von Forschungsergebnissen, die durch den Einsatz öffentlicher Mittel und damit zum Nutzen der Forschung und der Gesellschaft insgesamt erarbeitet wurden». Und: «Alle Richtlinien, mit welchen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler in Deutschland oder in anderen Staaten zu Open-Access-kompatiblen Publizieren aufgefordert werden, verknüpfen das Open-Access-Publizieren mit dem geltenden Urheberrecht. Der Vorwurf einer «Enteignung der Urheber» entbehrt jeder Grundlage, denn Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler bleiben nach wie vor alleinige Urheber ihrer Werke.»

Es braucht keine allzu große Vertrautheit mit dem Internet, um diese Richtigstellung und eine Fülle anderer, detaillierter und wohlbegründeter Gegenstimmen zum «Heidelberger Appell» zu finden – bis hin zum Nachweis, dass die bisherige Praxis elektronischer Zeitschriften marktwirtschaftlich agierender Verlage insbesondere in den Naturwissenschaften so horrende Kosten verursacht, dass die wissenschaftlichen Bibliotheken der öffentlichen Hand sie sich zunehmend gar nicht mehr leisten können, vom puren Hohn der mit dem Internet vertrauten jüngeren Generation gar nicht zu reden. Recherchegeübte Journalisten können und dürfen daran unmöglich vorbeisehen, wie das offenbar die große Zahl der in ihren gewohnten Zusammenhängen ernstzunehmenden Unterzeichner des «Heidelberger Appells» getan hat.

Intelligenz ins Netz und in die Diskussion!

Wirklich schwer zu verstehen ist allerdings die verblüffende Leerstelle in der inzwischen lebhaften, wenn auch außerhalb der Feuilletons ausgetragenen Diskussion über den «Heidelberger Appell». Nirgendwo ist der geringste Hinweis auf das probateste und das wahrscheinlich auch allein Abhilfe schaffende und zudem längst überfällige Gegenmodell zur illegalen wie zur kommerziell intendierten Digitalisierung zu finden: auf die Digitalisierung der von der öffentlichen Hand verwalteten Kulturbestände durch die öffentliche Hand – also Darntons Stichwort vom Versäumnis der staatlichen Institutionen, die Digitalisierung bislang primär kommerziellen Unternehmen überlassen zu haben.

Das in der FAZ-Kampagne wie in der Diskussion um den «Heidelberger Appell» dazu längst überfällige, aber seltsamerweise noch nirgendwo aufgetauchte Stichwort dazu heißt polemisch «Intelligenz ins Netz!» und in aller Sachlichkeit hierzulande «Deutsche Digitale Bibliothek». Niemand scheint davon je gehört oder sich für sie zu interessiert zu haben, obwohl sich die Bundesrepublik im Rahmen ihrer Europapolitik sowieso schon

zu deren Gründung verpflichtet hat, auch wenn die Öffentlichkeit davon offenbar nichts weiß und nichts wissen will. Seit kurz vor Weihnachten 2008 ist der Prototyp der künftigen Europäischen Digitalen Bibliothek sogar unter *www.europeana.eu* ein fester Bestandteil des Internetangebots – mit lamentabler Unterrepräsentanz deutscher Wissenschaft, Literatur und Kunst, nicht zuletzt deshalb, weil es die Deutsche Digitale Bibliothek als einen nationalen Zulieferer noch immer nicht gibt. Aber auch davon nimmt die deutsche Öffentlichkeit und zumal das Feuilleton keine Notiz.

Schlimmer noch als die öffentliche Ignoranz, nämlich geradezu widersinnig ist es, dass sich jemand wie Michael Naumann, ehemals im Range eines Staatsministers Beauftragter der Bundesregierung für Kultur und Medien, unter die Unterzeichner des Appells gemischt, dass sein gegenwärtiger Amtsnachfolger Bernd Neumann sich gegenüber der *Bild*-Zeitung anerkennend zum Appell geäußert oder die Bundesjustizministerin Brigitte Zypries ihm ihre Unterstützung zugesagt hat – als hätten sie alle vom Projekt der Deutschen Digitalen Bibliothek, an dessen permanenter Verschleppung sie alle ihren Anteil haben, noch niemals gehört. Und als hätten sie nicht wenigstens eine Ahnung davon, dass der globalen Urheberrechtsgefährdung, wenn überhaupt, dann doch wohl eher auf europäischer als auf nationalstaatlicher Ebene mit Aussicht auf internationale Beachtung zu begegnen wäre. Am 7. Juni ist in Deutschland Europawahl. Auch das scheint nicht nur im Feuilleton, sondern auch in vielen Politikerköpfen noch nicht recht angekommen zu sein.

Stiefkind unserer Kulturpolitik und Leerstelle im öffentlichen Bewusstsein: Das Projekt Deutsche Digitale Bibliothek

Weil sich der Eindruck aufdrängt, als habe bislang niemand so recht mitbekommen, was es mit dem Projekt der Deutschen Digitalen Bibliothek denn überhaupt auf sich hat, hier ein ganz knappe Rekapitulation der bislang höchst unrühmlichen Vorgeschichte dieses bildungs- und kommunikationspolitisch erstrangigen Jahrhundertprojekts: Im April 2005 haben sechs europäische Regierungs- bzw. Staatschefs, unter ihnen Bundeskanzler Gerhard Schröder, der Europäischen Union und der Europäischen Kommission den Aufbau einer virtuellen europäischen Bibliothek vorgeschlagen. Noch im September des gleichen Jahres hat die Europäische Kommission den Aufbau der Europäischen Digitalen Bibliothek als Dachorganisation der nationalen digitalen Bibliotheken ihrer Mitgliedsländer zu einem strategischen Ziel innerhalb ihrer «i2010 – für die europäische Informationsgesellschaft bis 2010» erklärt; im Juli 2007 haben die Vorbereitungsarbeiten begonnen; am 20. November 2008 ist unter der ehrgeizigen EU-Präsidentschaft von Nicolas Sarkozy die Europeana als Prototyp der künftigen Europäischen Digitalen Bibliothek freigeschaltet worden. Die Homepage brach noch am Tag ihrer Freischaltung ohne die geringste Werbeanstrengung unter dem Ansturm von über 10 Millionen Abrufen pro Stunde zusammen – eigentlich eine kommunikations- und bildungspolitische Sensation, die es jedoch kaum zu einer Kurzmeldung brachte.

Nach einer technischen Aufrüstung ist die *europeana.eu* seit kurz vor Weihnachten 2008 permanent am Netz. Deutsche Kultur, Wissenschaft und Kunst sind bislang auf bla-

mabelste Weise unterrepräsentiert; die Eingabe nahezu jeden beliebigen Stichworts böte Stoff für Satiren, denn präsent sind nur mehr oder minder zufällige Zulieferungen, da es die Deutsche Digitale Bibliothek noch immer nicht gibt. Dabei hatte die Bundeskanzlerin Angelika Merkel das Projekt der Deutschen Digitalen Bibliothek bereits auf der CeBIT 2007 als ein gemeinsames Aktionsfeld von Bund und Ländern so angekündigt: «Wir wollen unseren nationalen kulturellen und wissenschaftlichen Reichtum international präsentieren. Das ist ein sehr spannendes Projekt. Wir wollen versuchen, dass jeder Bürger von einem internetfähigen PC wirklich Zugang zu diesem Angebot bekommen kann.» Ob sie sich bei ihrer nicht sonderlich erfolgreichen Bildungsinitiative im Herbst 2008 dieser Ankündigung überhaupt noch entsann, hat sie sich zumindest nicht anmerken lassen. Ein Schwerpunkt der Bildungspolitik der Großen Koalition ist daraus jedenfalls leider nicht geworden.

Auf dem mühsamen politischen Instanzenweg ist das Projekt inzwischen immerhin ein paar Schritte vorangekommen. Die Kultusministerkonferenz hat nach mehreren verpatzten Anläufen am 4. Dezember 2008 «Gemeinsame Eckpunkte von Bund, Ländern und Kommunen zur Errichtung der DBB» beschlossen. Im jüngsten Medienbericht der Bundesregierung vom Dezember 2008 ist der Beschluss zur Gründung der Deutschen Digitalen Bibliothek dokumentiert und am 17. Dezember vom Bundeskabinett verabschiedet worden – noch immer mit der Zielvorgabe, das Portal bereits 2010 zu eröffnen. Von der Tagesordnung der jüngsten Sitzung des Bundestagsausschusses für Kultur und Medien am 22. April ist eine Beschlussvorlage dazu noch in der Vorbereitungsphase wieder verschwunden. Ähnlich ist es bald zwei Jahre lang auch auf den Tagesordnungen der Sitzungen der Ministerpräsidentenkonferenz zugegangen: Sternschnuppengleich schien dort die Gründung der Deutschen Digitalen Bibliothek in den Tagesordnungen auf, um sogleich wieder zu verschwinden. Denn es hat zwei Jahre gebraucht, bis sich die Länder über die Aufteilung ihres hälftigen Anteils an den jährlichen Betriebskosten von 2,6 Mio € – die andere Hälfte trägt der Bund – einigen konnten. Im Konjunkturprogramm II sollten 14 Mio € (von insgesamt 500 Mio € für I- und K-Programme) als Startkapital für die Deutsche Digitale Bibliothek eingestellt werden – und blieben noch in der Entwurfsphase in Bernd Neumanns Kulturstaatsministerium auf der Strecke.

Leicht vereinfachend gesagt tritt das Projekt seit zwei Jahren in der politischen Instanzenmühle lustlos auf der Stelle: als bloße Absichtserklärung. Vizekanzler Frank-Walter Steinmeier, Anfang Oktober vorigen Jahres darauf angeschrieben, hat einen Referenten seines Parteibüros sein persönliches Engagement mit ein paar freundlichen Floskeln abwehren lassen. Der – damals nur amtierende – hessische Ministerpräsident Roland Koch hat auf einen ausführlichen Hinweis vom 19. November bis heute überhaupt nicht reagiert. Übrigens hat auch Dr. Michael Naumann bereits im letzten Oktober mit Hinweis auf diverse Verpflichtungen und ein größeres Buchprojekt ein persönliches Engagement für die Deutsche Digitale Bibliothek abgelehnt – nicht als einziger der Unterzeichner des «Heidelberger Appells». Auch bei der Sorge um die Urheberrechtsverletzung im Internet geht offenbar Eigennutz vor Gemeinnutz.

Die Wichtigkeit, ja Notwendigkeit des zentralen Kulturportals wird auf der politischen Entscheiderebene von niemandem mehr ernsthaft bestritten, nicht einmal der Bundesrech-

nungshof erhebt Einwände. Außer der Entschluslosigkeit der Politik steht dem Aufbau der Deutschen Digitalen Bibliothek nichts mehr im Weg. Die Startkosten sind überschaubar. Die Datenbanken beziehungsweise die Informationssysteme der wichtigsten deutschen Kultur- und Wissenschaftseinrichtungen sind bereits weitgehend vorhanden oder infolge der allgemeinen Digitalisierung ohnehin unvermeidbar. Erhebliche unverknüpfte Datenbestände gibt es an vielen verschiedenen Stellen. Darüber, wie groß der deutsche Bestand an bereits digitalisierten Büchern, Bildern, Kunstwerken, Archivalien etc. heute schon ist, hat freilich niemand einen verlässlichen Überblick. Dass die Deutsche Forschungsgemeinschaft in den vergangenen vier Jahren bereits rund 100 Mio € für Digitalisierungen bewilligt hat, ist bekannt – und erklärt womöglich, dass viele (Natur-)Wissenschaftler sich bereits jetzt so gut versorgt fühlen, dass sie sich für die auf Jedermann-Zugang angelegte Deutsche Digitale Bibliothek infolgedessen nicht besonders interessieren.

Was die Deutsche Digitale Bibliothek – nebenbei gesagt ist das ein irreführender Arbeitstitel – in ihrem Endausbau einmal werden soll, ist das gemeinsame Internetportal von über 30 000 deutschen Kultur- und Wissenschaftsinstitutionen der öffentlichen Hand. Das sind unter anderem alle Staats-, Landes und Stadtbibliotheken – einschließlich aller Universitätsbibliotheken –, Archive, Museen, Mediatheken, Wissenschaftsinstitute, Kulturdenkmale etc.: also im wahrsten Sinne ein Jahrhundertprojekt. Zudem ist das ein Projekt, dass sich eben nicht nur an eine abgehobene und eh schon bildungsprivilegierte Gelehrten- und Urheberkaste richtet, sondern an die gesamte Gesellschaft mit dem Ziel, «den Aufklärungsideen der Verbreitung des Wissens und der Teilhabe aller Menschen an ihm auf einer neuen technischen Stufe» neue, bislang ungeahnte Chancen zu schaffen – um Robert Darntons Vision noch einmal in Henning Ritters Worten zu zitieren. Zu meinen, dafür sei es bereits zu spät, nur weil *Google* bereits vorgeprescht ist, entbehrt jeglicher Plausibilität. Sich für das großartige, übrigens die gesamte Gesellschaft und auch vielfache private Initiativen herausfordernde Projekt nicht erwärmen zu können, zeugt von Phantasielosigkeit.

Appell wider die öffentliche Ignoranz

Die deutsche Öffentlichkeit hat von alledem so gut wie keine Notiz genommen; die deutsche Publizistik interessiert sich nicht für das großartige und auf die Dauer eh unaufhaltbare Projekt; dem Feuilleton ist es bis heute Hekuba. Und Politiker äußern sich zum Internet in aller Regel am liebsten anlässlich eines gerade aktuellen Amoklaufs. Ihnen schwant Böses wie Ballerspiele, Kinderpornografie (die selbstverständlich nichts anderes als eine besonders abscheuliche Spielart der Erwachsenenpornografie ist, an der sich niemand mehr zu stoßen scheint), Terrorismus, Volksverhetzung und viel anderes verwerfliches Zeug. Ganz unrecht haben sie damit natürlich auch nicht, aber umso dringlicher wäre es, endlich die Initiative selbst zu ergreifen und für das bessere, das verantwortliche, dass dem Einzelnen wie der Gesellschaft zuträgliche Angebot Sorge zu tragen; eben für mehr Intelligenz im Netz, nämlich für ein nicht nur kommerziellen Interessen überlassenes, öffentlich verantwortetes und kontrolliertes Angebot, dem die Wahrung der Urheberer-

rechte selbstverständliche Verpflichtung ist. Statt der verschnarchten Aufgeregtheit über *Googles* Digitalisierungsinitiative wäre die Nachfrage bei den politisch Verantwortlichen des eigenen Landes geboten, wie es denn um ihre Hausaufgaben in Sachen Bildungs- und Kommunikationspolitik bestellt ist und wann die Deutsche Digitale Bibliothek erstmals ans Netz geht.

Die Planungen und Vorarbeiten zur Eröffnung des Internetportals unter dem Arbeitstitel «Deutsche Digitale Bibliothek» laufen, koordiniert von einem zum Stillschweigen verpflichteten Kompetenznetzwerk unter Federführung der Deutschen Nationalbibliothek. Das ist für alle Beteiligten – eh durch ihren anderweitigen Berufsalltag stark strapazierte Fachleute in Ministerien, Bibliotheken, Museen, Archiven – ein reichlich frustrierender Nebenjob. Obwohl die Eröffnung des Portals bereits im nächsten Jahr erfolgen soll, gibt es dafür bis heute nicht eine einzige Personalstelle. Die noch unbesetzte Geschäftsstelle wird bei der wichtigsten und stärksten deutschen Kulturinstitution, der Stiftung Preußischer Kulturbesitz angesiedelt. Dass dennoch auch in den Insiderkreisen des Spitzenmanagements der deutschen Kultur allgemeine Zurückhaltung herrscht, kann niemanden verwundern, so lange die politische Entscheidungsprozedur nur auf der Stelle tritt und die Etats für Kultur und Bildung nicht wachsen, sondern immer knapper werden. Dafür nur ein Beispiel:

Die Stiftung Preußischer Kulturbesitz ist unter ihrem neuen Präsidenten Professor Hermann Parzinger gerade dabei, ihr eigenes Internetportal einzurichten, um die bereits digitalisierten Datenbestände und virtuellen (Teil)Bibliotheken für themenbezogene Suche zusammen zu führen sowie die weiteren Digitalisierungen strategisch aus- und einzubauen. Wer sollte das in Deutschland sonst machen, wenn nicht die SPK, die ja Museen, Bibliotheken, Archive und damit alle Sparten der kulturellen Überlieferung unter ein und demselben Dach vereint?! Aber bislang ist das noch unbefriedigendes Stückwerk geblieben, weil man dazu Leute und Mittel braucht. Dass die Stiftung noch nicht einmal über ein eigenes Rechenzentrum verfügt, ist angesichts ihrer zentralen Bedeutung schlichtweg ein Witz. Zudem fehlt es in der Stiftung auch sonst an allen Ecken und Enden, denn seit zwölf Jahren hat es keine Haushaltserhöhung mehr gegeben, weil sich Bund und Länder gegenseitig blockieren. Im laufenden Jahr müssen fast 11 Mio € erhöhte Personal- und Bewirtschaftungskosten aus Mitteln gedeckt werden, mit denen sonst Bücher gekauft, Ausstellungen ausgerichtet und Bestände digitalisiert würden.

Dennoch und trotz der aktuellen Krisensituation: Die Deutsche Digitale Bibliothek als potenzieller Jedermannzugang zum gesamten Bildungs-, Kunst- und Wissenschaftsschatz der deutschen öffentlichen Hände ist ein unaufhaltsames Jahrhundertprojekt. Seine schließliche Integration in der Europäischen Digitalen Bibliothek aller EU-Mitglieder macht eine geradezu begeisternde Vision von einem in Umfang und Gewichtung enormen und hochqualifizierten Internetangebot greifbar, wo nichts anderes als verbürgte, gewichtete, gesichtete, verantwortete Inhalte auffindbar sind. Noch klingt das wie ein unüberbietbarer Traum und ist doch bereits seit Jahren ein gemeinsames europäisches Ziel und eine sich aus der Logik der digitalen Kommunikationstechnologie ergebende unaufhaltbare Konsequenz. Es wird Zeit, dass ein öffentliches Bewusstsein dafür aufkommt und dass die Bundesregierung handelt: hier und jetzt. Wie dringlich ihr Engagement beim

Fairness-Hearing in Sachen *Google* im Herbst in New York notwendig ist, mag unter Urheberfachleuten sorgfältig geklärt werden – einschließlich der Möglichkeit, ob sich zur Kostenminderung nicht sogar urheberrechtsneutrale Möglichkeiten der Kooperation mit kommerziellen Unternehmen anbieten.

Womöglich kann das ernüchterte Aufwachen aus der verschnarchten Aufgeregtheit des «Heidelberger Appells» bei dem einen oder anderem seiner Unterzeichner Lust zum Mitträumen, besser noch, zur aktiven Mitarbeit an diesem Traumziel erzeugen. Denn noch können alle, die daran wirklich Interesse haben, an der Gestaltung der Deutschen beziehungsweise der Europäischen Digitalen Bibliothek konstruktiv mitwirken, statt über unterstellte Rechtsverstöße und Kulturbedrohungen durch den US-Medienriesen *Google* zu lamentieren. Ein Freundes- und Förderkreis für die Deutsche Bibliothek ist dazu in Vorbereitung.

Als die *FAZ* in ihrer Ausgabe vom 19. März einen Kommentar Hannes Hintermeiers zu *Googles* Digitalisierungskampagne unter dem Titel «Das ist das Teuflische an diesem Plan» veröffentlichte, habe ich in einem Leserbrief auf eine passende und sehr pragmatische Teufelscharakteristik aus dem schwäbischen Pietismus hinzuweisen versucht: Der Teufel nämlich sei *eifrig, listig, hurtig und verschlagen*. Und ich habe dem noch hinzugefügt: «Die eine oder andere dieser teuflischen Eigenschaften möchte ich unseren Kultur- und Gesellschaftspolitikern in einer sich rapide ändernden Welt schon gerne wünschen, am liebsten sogar alle auf einmal; denn noch gehört unsere Kultur uns und sollte es uns freuen, dass sogar *Google* auf ihre Digitalisierung scharf ist, schärfer offenbar als unsere Politiker und unsere Feuilletonisten.» Veröffentlicht hat die *FAZ* diesen Leserbrief allerdings nicht.

Kritik oder die Umkehrung des Genitivs

Eine Bricolage¹

1.

Kritik [gr.-lat.-fr.], die, -, -en: 1. [wissenschaftliche, künstlerische] Beurteilung, Begutachtung, Bewertung, 2. Beanstandung, Tadel

– Duden. Das Fremdwörterbuch

Jeder Akt der Kritik setzt sich aus zwei Momenten zusammen: Der Kritiker trifft erstens eine Unterscheidung, und er versieht zweitens eine Seite der Unterscheidung mit einer wertenden Markierung und erklärt das, wovon er sich absetzt, für verwerflich, unwahr, stümperhaft, hässlich oder sonstwie ungenügend. Er sagt «ich sehe es anders» und sagt «ich will es nicht». Der Kritiker ist ein Richter ohne Gesetzbuch, sein Urteil zugleich Verurteilung. Vor dem Tribunal der Kritik gibt es niemals einen Freispruch, aber stets eine Fortsetzung der Beweisaufnahme. Und für jeden Schuldspruch gilt: Revision zugelassen.

2.

Polemik heißt, ein Buch in wenigen seiner Sätze vernichten. Je weniger man es studierte, desto besser. Nur wer vernichten kann, kann kritisieren.

Echte Polemik nimmt ein Buch sich so liebevoll vor, wie ein Kannibale sich einen Säugling zurüstet.

– Walter Benjamin

Kritik ist mehr als moralischer Einspruch, wissenschaftliche Aufklärung oder ästhetisches Urteil. Sie wurzelt immer auch in einem Affekt, Leiden und Leidenschaften, Klage und Anklage fallen in ihr zusammen: Der kritische Impuls speist sich aus Idiosynkrasien ebenso wie aus Lust an der Zerstörung. Ekel, Empörung, Abscheu, Hass auf den ersten Blick, der Wille, weh zu tun, die Freude am virtuos gesetzten Treffer

1 Der Text erschien in einer früheren Version zuerst in: *Mittelweg* 36 4, 2006, S. 93–100.

und das Triumphgefühl der Überwältigung treiben ihn an. Noch im sachlichsten Argument, im freundschaftlichsten Einwand steckt etwas vom atemlosen Schlachtgetümmel und dem Wunsch nach Annihilation des Gegners. Polemik ist nicht Entgleisung von Kritik, sondern ihr Glutkern. Sie weiß nichts besser, aber dafür, wo es weh tut.

3.

Ich mache kleine Leute mit meiner Polemik so groß, daß sie nachher würdige Objekte für meine Polemik sind und mir kein Mensch einen Vorwurf machen kann.

– Karl Kraus

Kritik braucht Augenmaß und Sinn für Proportionen – um sie zu verzerren: Nicht Gerechtigkeit, Genauigkeit ist ihr Ziel. Deshalb schießt sie darüber hinaus. Der Kritiker porträtiert nicht, er karikiert. Keine noch so gewichtige Autorität, keine noch so erhabene Idee, die er nicht der Lächerlichkeit preisgäbe. Umgekehrt ist ihm keine Mücke zu klein, um nicht einen Elefanten aus ihr zu machen. Vom Kaiser weiß er nur, dass er nackt ist, doch im falsch gesetzten Komma erkennt er die verkehrte Welt.

4.

Das politische Programm dieser Zeitung scheint somit dürftig; kein tönendes ›Was wir bringen‹, aber ein ehrliches ›Was wir umbringen‹ hat sie sich als Leitwort gewählt.

– Karl Kraus

Nichts wünscht der Kritiker mehr, als dass das Kritisierte verschwindet. Verschwände es aber tatsächlich, was bliebe von ihm selbst? Kritik bewahrt deshalb etwas von dem, was sie zerstört. Sie will abschaffen und erweist sich gerade darin als ungeheuer produktiv: Das erledigte Skandalon, der aufgedeckte Irrtum, das entzauberte Kunstwerk – sie wesen fort als Trümmer, Trophäe, Memento. Kritik ist Totenkult am lebenden Objekt; ihr Pathos nicht nur Heroismus des Kampfes, sondern auch vorweggenommene Melancholie des Sieges.

5.

Die Taktik hat nur den Ort des Anderen. Sie muß mit dem Terrain fertigwerden, das ihr so vorgegeben wird, wie es das Gesetz einer fremden Gewalt organisiert. Sie ist nicht in der Lage, sich bei sich selbst aufzuhalten, also auf Distanz, in einer Rückzugsposition, wo sie Vorausschau üben und sich sammeln kann: sie ist eine Bewegung ›innerhalb des Sichtfeldes des Feindes‹, wie von Bülow sagte, die sich in einem von ihm kontrollierten

Raum abspielt. Sie hat also nicht die Möglichkeit, sich einen Gesamtüberblick zu verschaffen und den Gegner in einem abgetrennten, überschaubaren und objektivierbaren Raum zu erfassen. Sie macht einen Schritt nach dem anderen. Sie profitiert von ›Gelegenheiten‹ und ist von ihnen abhängig; sie hat keine Basis, wo sie ihre Gewinne lagern, etwas Eigenes vermehren und Ergebnisse vorhersehen könnte. Was sie gewinnt, kann nicht gehortet werden. Dieser Nicht-Ort ermöglicht ihr zweifellos die Mobilität – aber immer in Abhängigkeit von den Zeitumständen –, um im Fluge die Möglichkeiten zu ergreifen, die der Augenblick bietet. Sie muß wachsam die Lücken nutzen, die sich in besonderen Situationen der Überwachung durch die Eigentümer auftun. Sie wildert darin und sorgt für Überraschungen. Sie kann dort auftreten, wo man sie nicht erwartet.

– Michel de Certeau

Kritik benötigt gleichermaßen Distanz wie Nähe zu ihrem Gegenstand: Fehlt ihr der Abstand, verheddert sie sich im Gestrüpp des Gegebenen; vermag sie ihn nicht zu überwinden, gleitet sie über die Dinge hinweg. – Kein Plädoyer für eine kritische Theorie mittlerer Reichweite, sondern für taktische Klugheit: Der Kritiker muss sich ebenso ins Handgemenge begeben wie mit dem Zielfernrohr umgehen können. So unsicher wie sein Ort ist auch sein Zeithorizont. Nicht auf Beständigkeit, sondern auf den richtigen Augenblick kommt es ihm an. Und viel, wenn nicht alles hängt daran, die Wahl der Waffen nicht dem Gegner zu überlassen.

6.

Die Gleichsetzung der Negation der Negation mit Positivität ist die Quintessenz des Identifizierens, das formale Prinzip auf seine reinste Form gebracht. Mit ihm gewinnt im Innersten von Dialektik das antidialektische Prinzip die Oberhand, jene traditionelle Logik, welche $more\ arithmetico\ minus\ mal\ minus\ als\ plus\ verbucht$. [...] Die Negation der Negation macht diese nicht rückgängig, sondern erweist, daß sie nicht negativ genug war.

– Theodor W. Adorno

Dass konstruktive Kritik ein hölzernes Eisen ist, hat sich herumgesprochen. Die Frage, «wo bleibt das Positive?», wirkt heute so angestaubt wie Erich Kästners Gedichte. Wer noch immer dem Kritiker vorhält, er möge gefälliger besser machen, was er tadelt, oder zumindest sagen, wie man es besser machen könne, der setzt sich dem Verdacht aus, am Status quo zu kleben und nichts dazulernen zu wollen. Das Positive verdeckt sich in der pädagogischen Indienstnahme des Negativen; Irritationen, nicht Direktiven sind ihr didaktisches Programm. Nur wer sich aufstören lässt, soll dem Imperativ lebenslangen Lernens folgen können. Der Stachel als Frühwarnsystem: Kritik wird zur Rückkopplung, die Anpassungsbedarf signalisiert und ein flexibles Aussteuern ermöglicht. Permanente Verbesserung sabotiert so die Wende zum Guten.

7.

So lang die Welt steht, war noch keine Autorität Willens, sich zum Gegenstand der Kritik nehmen zu lassen; und gar die Moral kritisieren, die Moral als Problem, als problematisch nehmen: wie? war das nicht – ist das nicht – unmoralisch? – Aber die Moral gebietet nicht nur über jede Art von Schreckmitteln, um sich kritische Hände und Folterwerkzeuge vom Leibe zu halten: ihre Sicherheit liegt noch mehr in einer gewissen Kunst der Bezauberung, auf die sie sich versteht, – sie weiss zu «begeistern». Es gelingt ihr, oft mit einem einzigen Blicke, den kritischen Willen zu lähmen, sogar zu sich hinüberzulocken, ja es giebt Fälle, wo sie ihn gegen sich selbst zu kehren weiss: so dass er sich dann, gleich dem Skorpione, den Stachel in den eignen Leib sticht.

– Friedrich Nietzsche

Kritik braucht keinen normativen Maßstab, aber sie wird ihn nicht los. Jeder Versuch, sie auf einen Wertekanon oder den zwanglosen Zwang diskursiver Rationalität zu verpflichten, immunisiert gerade jenen Kanon und diesen Zwang gegen kritische Fragen. Wo jedoch die Negation keinem allgemeinem Gesetz sich fügen mag, avanciert die Berufung aufs Partikulare zum kategorischen Imperativ – und das kritische Ego wird für sich selbst zum blinden Fleck. Dem Kritiker ist Haltlosigkeit keine Tugend und Moral kein Laster, sondern beides ein Ärgernis. Die einzige Bindung, die er akzeptiert, ist die an die Sache, die seinen Einspruch herausfordert.

8.

Gesellschaftskritik ist weniger ein praktischer Abkömmling wissenschaftlichen Wissens als vielmehr der gebildete Vetter der gemeinen Beschwerde. Wir werden gewissermaßen auf natürliche Weise zum Sozialkritiker, indem wir auf der Grundlage der bestehenden Moral(auffassungen) aufbauen und Geschichten von einer Gesellschaft erzählen, die gerechter ist als die unsere, aber niemals eine völlig andere Gesellschaft. Es ist besser, Geschichten zu erzählen – besser, obwohl es keine definitive oder beste Geschichte gibt, besser, obwohl es keine letzte Geschichte gibt, die, sobald sie einmal erzählt wurde, alle künftigen Geschichtenerzähler beschäftigungslos machen müßte.

– Michael Walzer

Der Kritiker weiß, dass seine Geschichte nicht das letzte Wort sein wird, aber er setzt alles daran, es zu behalten. Er duldet keinen Widerspruch und wünscht doch nichts mehr, als dass der Fortgang der Geschichte ihn widerlegt. Er ist rechthaberisch, nur um nicht recht zu behalten. Selbstzweifel sind ihm fremd, sein Pessimismus ist Camouflage im Dienst der *selfdestroying prophecy*. Stets beschwört er das Schlimmste, aber glaubte er nicht an die Macht seiner Worte, den Gang der Dinge aufzuhalten, so würde er verstummen.

9.

Der Einwand, daß der Gesichtspunkt des Ganzen niemals Teil des Ganzen, daß der Gesichtspunkt der Universalität niemals selbst universal sein kann, stellt uns vor die Frage, wie eine Kritik aussehen könnte, die der Kontingenz unserer Ordnungen, ihrer Selektivität und Exklusivität gerecht wird. Eine solche Kritik müßte sich hüten, den Ort, von dem aus sie ihre Stimme erhebt, in einem Universalisierungs- oder Totalisierungsgeschehen aufgehen zu lassen. Eine Kritik, die aufs Ganze geht, verliert den Boden unter den Füßen.

– Bernhard Waldenfels

Sozialkritik ist ihrer Intention wie ihren Effekten nach entweder korrektiv oder radikal. Entweder konfrontiert sie hehren Anspruch (Freiheit, Wohlstand, Anerkennung...) und finstere Wirklichkeit (Unterdrückung, Elend, Ausbeutung...), oder sie verwirft auch das Ideal (den guten Staat, den freien Markt, den gerechten Lohn...) und postuliert eine alternative Ordnung des Sozialen. Folgt die korrektive Kritik dem Prinzip von Norm und Abweichung und kann daher die Norm selbst nicht in Frage stellen, so steht die radikale Kritik vor dem performativen Widerspruch, sich gegen eine Totalität (des gesellschaftlichen Verblendungszusammenhangs, der reellen Subsumtion unters Kapitalverhältnis, der souveränen Biopolitik...) zu stellen, deren reflexives Moment sie doch ist. Krankte jene an ihrer unerschütterlichen Hoffnung auf die Versöhnung von Sein und Sollen, so verzehrt sich diese im Gestus verzweifelter Unversöhntheit. Jene wird niemals fertig mit der Reform des Bestehenden, diese beschwört unablässig den Einbruch des ganz Anderen. Die Adepten der einen gründen Kirchen oder Parteien, die der anderen warten auf den Messias oder die Revolution. Beide haben immer Recht – vor allem gegeneinander.

10.

In der Periode des klassischen Modernismus wurde die Krise immer als tatsächliche Möglichkeit eines Bruches erfahren und die Kritik als dieser Bruch selbst. Heute gibt es offensichtlich keine solche Erfahrung, es gibt keine Erfahrung einer Interaktion zwischen Krise und Kritik. [...] Das Resultat ist eine permanente Kritik, die blind ist für die Krise, und eine permanente Krise, die taub ist für die Kritik, kurz gesagt – eine perfekte Harmonie!

– Boris Buden

Kritik, so die Hoffnung der Kritiker, funktioniert als Generator: Sie provoziert, spitzt zu, verwandelt latente Widersprüche in manifeste Konflikte. Die Krisis, die sie nicht lösen, sondern auslösen will, ist ihr zugleich der Kairos, der Rettung bringen soll. Die Unterscheidungen, die sie trifft, sollen den Unterschied machen, auf den es ankommt: «Das Arbeitsfeld der Zeitschrift ist die heutige Krise auf allen Gebieten der Ideologie», skizzierten Brecht und Benjamin Ende 1930 das Programm der von ih-

nen geplanten Monatsschrift *Krisis und Kritik*, «und die Aufgabe der Zeitschrift ist es, diese Krise festzustellen oder herbeizuführen, und zwar mit den Mitteln der Kritik». – Das Problem heute: Eine auf Dauer gestellte Krise ist keine; einer Kritik, die nichts zu entscheiden hat, bleibt nur die Pose der Entschiedenheit.

11.

Every tool is a weapon – if you hold it right.

– Ani DiFranco

Every weapon is a tool – if you hold it right.

– UB

Kritik und Kapitalismus gehören zusammen. Der Kapitalismus erhält sich, indem er sich fortwährend ändert; «schöpferische Zerstörung» (Schumpeter) ist sein Motor, «die ununterbrochene Erschütterung aller gesellschaftlichen Zustände» (Marx/Engels) seine Konsequenz. Weil unter kapitalistischen Bedingungen nur diejenigen sich behaupten können, die besser, schneller, billiger, kurzum: die anders sind als die Konkurrenz, steht Kritik am Kapitalismus vor der paradoxen Aufgabe, anders anders zu sein. Auf einen festen Standpunkt, von dem aus sie ihr Nein formulieren könnte, muss sie verzichten, den Gestus der Überbietung vermeiden. Ein unberührtes Außen oder einen dem Akkumulationszwang entzogenen Innenraum gibt es nicht oder wenn, dann nur als Zone künftiger Eroberungen, wo ungenutzte Ressourcen ihrer Erschließung harren. Der Markt «verarbeitet» unentwegt Alteritäten, indem er sie entweder als Alleinstellungsmerkmale privilegiert oder sie als unverwertbar aus dem gesellschaftlichen Verkehr ausschließt. Die Kunst, anders anders zu sein, ist nichts anderes als der Versuch, die Unausweichlichkeit dieser Alternative in Frage zu stellen und Wege jenseits von Einverleibung und Aussonderung aufzutun. Sie verlangt deshalb immer neue Absatzbewegungen, den Mut zur Destruktion, Kreativität, Eigensinn – und damit selbst durchaus kapitalistische Tugenden. Gleichwohl erschöpft sie sich nicht in Mimesis: Die Virtuosen des Anders-anders-Seins beschleunigen nicht einfach nur den Wettbewerb der Alteritäten. Beharrlich setzen sie dem Distinktionsregime ihre Indifferenz entgegen, dem Imperativ der Nutzenmaximierung die Spiele der Nutzlosigkeit und bestehen darauf, dass es jenseits der Freiheit zu wählen und der Unfreiheit, nicht wählen zu dürfen, noch etwas Drittes gibt: die Freiheit, nicht wählen zu müssen.

12.

Das ganze Problem der kritischen gouvernementalen Vernunft wird sich um die Frage drehen, wie man es anstellt, nicht zu viel zu regieren.

– Michel Foucault

Kritik der Macht war bisher entweder Kritik der Gewalt oder Kritik des Gesetzes, nicht jedoch Kritik der individuellen Autonomie und vertraglichen Bindung. Gegenüber den Exzessen staatlich organisierter Herrschaft, die das vergangene Jahrhundert prägten, lag es nahe, den Einspruch gegen das Regiertwerden im Namen der Selbstbestimmung zu führen und die freie Assoziation zum Fluchtpunkt sozialer Utopien zu machen. Solche Kritik war letztlich ein liberales Projekt. Ihr Grundverdacht: es wird zuviel regiert. Noch das anarchistische «Keine Macht für Niemand!» übersetzte sich entweder in ein Stirnersches «Mir geht nichts über mich!» oder mündete in basisdemokratische Gruppenexperimente. Dem entfesselten Liberalismus der Gegenwart ist von dieser Position aus kaum beizukommen. Die Transformation der Gesellschaft im Zeichen des Marktes fordert und fördert gerade jenen Typus des unabhängigen Individuums, den die antitotalitäre Kritik retten wollte. Distinktionszwang hat den Furor der Homogenisierung abgelöst. Eine Kritik auf der Höhe der Zeit hätte genau hier anzusetzen. Statt das Spiegelspiel von Markt versus Staat, von Selbst- versus Fremdbestimmung weiterzuführen und wahlweise die eine gegen die andere Seite auszuspielen oder ihr Verhältnis neu auszubalancieren, hätte sie nach Wegen zu suchen, dieses Spiel hinter sich zu lassen.

13.

Die Kritische Theorie ist eine Success Story. [...] Ja, wir leben in einer Gesellschaft der Gesellschaftskritiker. Ist doch okay.

– Michael Rutschky

Kritik mag unbequem sein – für den, der sie übt, wie für den, dem sie gilt –, aber unterm Diktat der Fitness ist Bequemlichkeit ohnehin ein unverzeihliches Laster. Ein kritischer Habitus gehört deshalb zur Grundausstattung zeitgenössischer Selbstinszenierungen; für dogmatisch, affirmativ, konformistisch, kurzum für unkritisch gehalten zu werden, disqualifiziert. Kritik ist chic, eine sportlich-subversive Attitüde, die gerade durch Unangepasstheit Anpassungsfähigkeit demonstriert. Noch die Kritik des kritischen Common sense bleibt diesem verhaftet. Die Klage, die Arbeit der Negation sei zum bloßen Distinktionsspiel verkommen, ist nicht der schlechteste Spielzug in eben diesem Spiel.

14.

Die kritische Theorie muß sich in ihrer eigenen Sprache mitteilen. Diese Sprache ist die Sprache des Widerspruchs, die in ihrer Form dialektisch sein muß, wie sie es in ihrem Inhalt ist. Sie ist Kritik der Totalität und geschichtliche Kritik. Sie ist kein «Nullpunkt des Schreibens», sondern seine Umkehrung. Sie ist keine Negation des Stils, sondern der Stil der Negation. In ihrem Stil selbst ist die Darlegung der dialektischen Theorie nach den

Regeln der herrschenden Sprache und für den von ihnen anerzogenen Geschmack ein Ärgernis und ein Greuel, weil sie in der positiven Verwendung der bestehenden Begriffe zugleich auch das Verständnis ihrer wiedergefundenen fließenden Bewegung, ihren notwendigen Untergang einschließt.

[...] Dieses theoretische Bewußtsein der Bewegung, in dem die Spur der Bewegung selbst gegenwärtig sein muß, äußert sich durch die Umkehrung der etablierten Beziehungen zwischen den Begriffen und durch die Entwendung aller Errungenschaften der früheren Kritik. Die Umkehrung des Genitivs ist dieser in der Form des Denkens aufbewahrte Ausdruck der geschichtlichen Revolutionen, der als der epigrammatische Stil Hegels betrachtet wurde. Als der junge Marx, dem systematischen Gebrauch Feuerbachs entsprechend, den Ersatz des Subjekts durch das Prädikat empfahl, gelangte er zu der konsequentesten Anwendung dieses aufrehrerischen Stils, der aus der Philosophie des Elends das Elend der Philosophie hervorzieht.

– Guy Debord

Kritik ist Platzhalterin. Als intellektuelle und/oder künstlerische Praxis antizipiert sie jene Umwälzungen, die sie selbst nicht herbeiführen kann. Genitivkonstruktionen lassen sich leichter umkehren als Herrschaftsstrukturen, das Objekt eines Satzes lässt sich leichter zum Subjekt machen als das der Geschichte. Weil der Kritiker weiß, wie beschränkt seine Macht ist, ermächtigt er sich selbst. Der Glaube, die «versteinerten Verhältnisse dadurch zum Tanzen zwingen» zu können, «daß man ihnen ihre eigene Melodie vorsingt» (Marx), ist seine – vielleicht notwendige – Autosuggestion. Seine Waffe ist der Spiegel, den er seinem Gegenüber vorhält und ihn darin zur Kenntlichkeit entstellt. Überraschende Perspektivwechsel, dialektische Volten, das ironisierende *détournement* sind seine Taktiken. Wenn aber Beschleunigung, nicht Versteinierung das Signum der Zeit ist, wird die Bewegung der Kritik zur Kritik der Bewegung. Auch sie ist das Gegenteil von Stillstand.

15.

Es wäre ein wahrer Genuß, einmal eine mit den scharfgeschliffenen Messern bester materialistischer Dialektik ausgeführte soziologische Analyse dessen, was sich «christlicher Sozialismus» nennt, zu lesen, eine Untersuchung, die wirklich das wäre, was der Bericht im Neuen Deutschland nur zu sein beansprucht, «eine Studie zur Soziologie unserer Zeit». Aber es ist zu befürchten, dass wir sie selber schreiben müssen, und daß sie darum nicht so scharf und nicht so materialistisch ausfallen wird, wie es möglich wäre.

– Walter Dirks

Kritikwürdig zu sein, verleiht eine eigene Würde. Schlimmer als jede Kritik trifft es, keiner für wert gehalten zu werden. Doch noch in der ausgebliebenen, der obsolet gewordenen Kritik steckt ein uneingelöstes Versprechen – dass nicht alles gleichgültig sei.

Literatur

- Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*. Frankfurt am Main 1975, S. 161 f.
- Walter Benjamin: Die Technik des Kritikers in dreizehn Thesen. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. v. Hermann Schweppenhäuser. Bd. IV/1. Frankfurt am Main 1985, S. 108 f.
- Walter Benjamin/Bertolt Brecht: Dokumente zum Zeitschriftenprojekt ›Krise und Kritik‹. In: Erdmut Wizisla: *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt am Main 2004, S. 302.
- Boris Buden: Kritik ohne Krise: Krise ohne Kritik. <http://transform.eipcp.net/transversal/0106/buden/de> (23.06.2006).
- Michel de Certeau: *Kunst des Handelns*. Berlin 1988, S. 89.
- Guy Debord: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Hamburg 1978, S. 113 f.
- Walter Dirks: Beobachtungen und Bemerkungen: in: *Frankfurter Hefte*, 2. Jg. (1947), H. 4 (Apr.), S. 334.
- Ani DiFranco: My IQ. CD *Puddle Dive*. 1993.
- Michel Foucault: *Geschichte der Gouvernementalität II. Die Geburt der Biopolitik*. Frankfurt am Main 2004, S. 29.
- Karl Kraus. In: *Die Fackel*, Nr. 1, Apr. 1899, S. 1; Nr. 381-383, 19. Sept. 1913, S. 71.
- Karl Marx: Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie: in: *Marx Engels Werke*. Bd. 1. Berlin 1974, S. 380.
- Friedrich Nietzsche: Morgenröthe. Gedanken über moralische Vorurtheile. In: *Kritische Studienausgabe*. Hrsg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Bd. 3. München 1999, S. 12 f.
- Michael Rutschky: Kritisches Bewusstsein. In: *die tageszeitung*, 22.01.2003, S. 12.
- Bernhard Waldenfels: Abenteuer der Kritik. In: Ders.: *Verfremdung der Moderne. Phänomenologische Grenzgänge*. Göttingen 2001, S. 126 f.
- Michael Walzer: *Kritik und Gemeinsinn*. Frankfurt am Main 1993, S. 78.

Zehn Thesen zum Stand der Musikkritik

Die folgenden Thesen beziehen sich auf die Rolle der Musikkritik in den größeren und großen Tageszeitungen des deutschsprachigen Raums. Sie gehen von der Beobachtung aus, dass Musikkritik auch von Lesern, die sie eigentlich angehen sollte, zunehmend vernachlässigt, teilweise ignoriert wird. Das ist eine ebenso bedenkliche wie bedauerliche Entwicklung. Musikkritik ist ein gleichermaßen wichtiger Bestandteil unseres kulturellen Lebens wie Literatur- und Theaterkritik, denen es deutlich besser zu gehen scheint. Es sollte der Musikkritik das Schicksal der Kunstkritik erspart bleiben, die außerhalb der Rubrik «Kunstmarkt» nur noch eine kümmerliche Existenz fristet, was wiederum mit dem speziellen Zustand des Kunstbetriebs zu tun hat.

Thesen haben es an sich, dass sie vergrößern und verallgemeinern, nur so erfüllen sie ihre Funktion.

1.

Musikkritik ist in großen Teilen entweder museumsführerhaft oder, was die Neue Musik betrifft, konventikelhaft geworden. Während Literaturkritik zum großen Teil Kritik an Neuerscheinungen ist, ist Musikkritik zum großen Teil Kritik an neuen Aufführungen des Altbekannten. Das liegt teilweise in der Natur der Sache; dem müsste aber entgegengewirkt werden.

2.

Musikkritik im Zusammenhang mit zeitgenössischer Musik leidet ohne eigenes Verschulden an der seit hundert Jahren zunehmenden Entfernung der Musik höchsten Ranges vom Publikum (die wohlbekannt und weidlich diskutiert ist). Die kritische Sichtung von Neuerscheinungen und Uraufführungen in der Tagespresse hat ein zu heterogenes Publikum und einen zu schmalen Raum, um die notwendigen Klärungen und Distinktionen leisten zu können. Sie kann und darf sich nicht nur an Spezialisten und Kenner wenden, müsste deshalb das Nichtvorauszusetzende jedes Mal erneut aufarbeiten. Die radikale Lösung des Problems wäre, dieses Geschäft mit wenigen Ausnahmen den Spezialpublikationen zu überlassen, wo allerdings wiederum eine zu enge Verbundenheit zwischen Komponisten und Kritikern problematisch wird. Es soll also nicht dazu animiert werden, in der Tagespresse auf die Auseinandersetzung mit neuen Werken zu verzichten. Im Gegenteil sollte der redaktionelle Raum dafür vergrößert werden. Auf jeden Fall sollte bei Uraufführungen in Oper

und Konzertsaal die Musikkritik alles daran setzen, das Werk zu besprechen (so wie es die Literaturkritik bei Neuerscheinungen macht), nur mit deutlich leichterem Akzent die mangelnde oder zureichende Qualität der Aufführung.

3.

Musikkritik fällt zunehmend durch grobe Fehlleistungen und sachliche Irrtümer einerseits, durch Unentschiedenheit im Urteil andererseits auf. Internetinformationen können nicht eine umfassende historische, musikalische, literarische und theatergeschichtliche Bildung ersetzen. Man muss wohl (Ausnahmen gibt es immer wieder) ein gewisses Alter und eine gewisse Erfahrung haben, um ein kompetenter Musikkritiker sein zu können – diese Voraussetzung ist derzeit nicht überall erfüllt.

4.

Musikkritik muss den Mut zu dezidierten Urteilen haben. Der zwar seltene, aber existierende Typus des kontroversiellen Theaterkritikers, den die einen lieben, die anderen hassen, kommt in der deutschen Musikkritik nicht vor. Er sollte nicht die Regel sein, aber ein, zwei Exemplare davon würde die Szene vertragen. Was gelegentlich, wenn auch selten genug, in der Literatur- und Theaterkritik geschieht, dass nämlich auf einer Seite zwei völlig kontroverse Meinungen zu einem Autor, einem Werk, einer Aufführung gegenübergestellt werden, kommt in der Musikkritik leider nicht vor.

5.

Die Konzertkritik sollte sich darauf beschränken, das Wesentliche zu vermerken und zu kommentieren. Die 729. Aufführung der 5. Symphonie Beethovens oder des Mozartschen Krönungskonzerts in einer Stadt ist nicht buchenswert, so hörensenswert sie für das Publikum im Saal sein mag. Der dadurch frei gewordene Raum sollte beispielsweise für die Information über ein und für die Aufführungskritik an einem älteren oder neueren selten gespielten Werk genutzt werden.

6.

Die Opernkritik sollte auf bunt bebilderte impressionistische Operneindrücke aus den Hauptstädten des globalisierten Musikbetriebes verzichten. Wer den großen Überblick haben will, der kann sich an die Monatszeitschriften der Opernszene halten. Die Tageszeitungen sollten sich auf die Ereignisse am Ort des Erscheinens beschränken, die bedeutenden Opernhäuser und Festspiele im weiteren Umkreis in strenger Auswahl mitbeobachten und auch Provinzhäuser besuchen, wenn dort Außergewöhnliches zu erwarten ist. Eine Donizetti-Ausgrabung in Bergamo muss nicht besprochen werden; das dient nur dem Reisebedürfnis des Kritikers und belastet den Feuilleton-Etat. Wenn Kritiken geschrieben werden, dann sollten die jeweiligen Regietaten nicht mehr Platz einnehmen als die Leistungen des Orchesters, des Dirigenten

ten und der Sänger. Der in einer Tageszeitung zur Verfügung stehende Raum erlaubt keine hinreichende Darstellung einer Inszenierung (das große Farbphoto gleicht das nicht aus); also sollte man sich in dieser Hinsicht auf die allernotwendigsten Grundinformationen beschränken.

7.

Die Musikkritik sollte deutlich mehr Grundsatzdebatten anregen und selbst führen, wie etwa die über den Stand der Musikkritik. An jedem Stammtisch wird über den Zustand der musikalischen Bildung auf allen Stufen des Erziehungssystems disputiert, aber wo ist die gründliche Debatte darüber in der Tagespresse, die Artikelfolge? Wo ist die Grundsatzdebatte über (nur ein Beispiel) die teilweise ins unübersichtlich Breite aber nicht in die Tiefe gewachsenen deutschen Musikhochschulen?

8.

Die Musikkritik sollte den Leser mehr und deutlicher anregen, sich Gedanken über den Betriebscharakter des Musikbetriebes zu machen. Die Ausuferungen eines Phänomens wie das der galoppierenden Netrebkitis sollten über die in letzter Zeit völlig zu Recht zunehmenden kritischen Bemerkungen über die künstlerischen Leistungen der vom Kulturbetrieb hemmungslos vermarkteten Stars hinaus systematisch und grundsätzlich dargestellt und analysiert werden.

9.

Musikkritik muss wieder dazu zurückkehren, den zweiten Bestandteil des Wortes zu betonen. Sie muss kritischer werden, kontroversieller, radikaler, auch auf die Gefahr empörter Leserbriefe hin, vor allem, wie gesagt, grundsätzlicher. Das sollte auch einschließen, dass Musikkritiker verstärkt Musikbücher rezensieren. Die Zeit müssten sie sich nehmen, bzw. sie müsste ihnen gegeben werden. Das ist gelegentlich wichtiger, als jedes ephemere Tagesereignis zu registrieren. Dass es dem Musikbuch in der öffentlichen Resonanz und auch den Verkaufserfolgen so schlecht geht, liegt nicht nur, aber auch in der Verantwortung der Fachleute in den Zeitungen, die, aus welchen Gründen auch immer, sich um das Musikbuch viel zu selten kümmern.

Die Anregung, entschiedener zu sein, meint nicht jene aktuelle Tendenz, durch möglichst schnippische, mokante, gelegentlich auch frech auftrumpfende Äußerungen auf sich aufmerksam zu machen. Wer das für ›kritisch‹ hält, unterliegt einer Täuschung. Das Schwanken zwischen den Extremen weichgespülter Begleitung des Musikbetriebes und schnöseliger Abfertigung hat zugenommen.

10.

«Das Publikum muss stets Unrecht erhalten und sich doch immer vom Kritiker vertreten fühlen» (Walter Benjamin).

Prolegomena zu einer Ökonomie der Medienkritik

Oder: Zum Zusammenspiel zwischen Formaten, Remediationen und Kommerz

Trotz aller Schwanengesänge vom «Ende der Kritik»¹, wie sie gegen Ende der 1990er Jahre etwa von Norbert Bolz gesungen wurden, scheint die Medienkritik auch in unseren Tagen noch immer nicht verstummen zu wollen. Am Fortbestehen dieser medienkritischen Stimmen im wissenschaftlichen und sozialen Feld kommt zweifellos dem Werk von Karl Prümm ein nicht gering zu schätzender Anteil zu, weshalb die folgenden Kommentare in gewisser Weise gleichsam als «ökonomisch-intermediale Verlängerung» seiner Thesen zu lesen sind.²

Das Profil «der» (?) Medienkritik in gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Diskursen hat sich in den vergangenen vier Jahrzehnten von der Kritischen Theorie über Postmoderne und Dekonstruktivismus bis zu Systemtheorie, Konstruktivismus und *Cultural Studies* vorschoben und auf diesem Wege eine Vielzahl *gesellschaftskritischer* Positionen und Perspektiven preisgegeben.³ Doch impliziert eine derartige Verschiebung bereits ein «Ende» der Medienkritik oder nicht vielmehr die kulturelle Ökonomie eines crossmedialen Recyclens und Transformierens kritischer «Formate» und Kommentare zu neuen multi- und intermedialen «Orten», die sich nicht allein auf die zu Genüge bekannte und gerne beklagte Re-Präsentation von (wissenschaftlich-affirmativen?) Ritualen reduzieren lassen? Im Zeitalter von Web 2.0 finden «Kritiken» in immer geringerem Maße als gelehrige Diskurse von und für Experten, sondern als Diskurse zwischen so genannten Mediennutzern oder Gruppen von Nutzern statt. Die raumzeitlichen Strukturen dieser Diskurse schließen «kulturkritische Stimmen» ebenso wenig wie «popularisierende» oder «banale Statements» aus; sie unterscheiden sich allerdings von den traditionellen «massenmedialen» Verbreitungsformen der Medienkritik.

Medienkritik, Medienreflexion oder Selbst-Reflexion der Medien würden sich damit bis zu einem gewissen Grad von den überkommenen sozialen und instituti-

1 Norbert Bolz: *Die Konformisten des Andersseins. Das Ende der Kritik*. München 1999.

2 Vgl. dazu etwa Norbert Grob u. Karl Prümm (Hrsg.): *Die Macht der Filmkritik: Positionen und Kontroversen*. München 1990.

3 Vgl. dazu Stefan Weber: Vom Fremdwort «Medienkritik». <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/4/4715/1.html> (07.11.2009).

onellen sowie redaktionellen und technologisch-apparativen Rahmenbedingungen der Printmedien und des Fernsehens emanzipieren. Somit wäre das diskursive Feld der Medienkritiken um den relevanten ‚dispositiven Faktor‘ des Netzes und der so genannten Digitalen Medien zu erweitern.

Ein Blick auf die Geschichte der Medienkritik führt uns – mindestens – bis zur humanistischen Tradition des 16. Jahrhunderts zurück, die sich mit den Gesetzmäßigkeiten der Künste auseinandersetzte und poetisch-normative Modelle der formalen und inhaltlichen Gestaltung von Kunstwerken zu entwickeln trachtete.⁴ Es wurden idealtypische Modelle entworfen, welche der Produktion und Rezeption von bildenden und dramaturgischen Künsten zugrunde liegen sollten. In den folgenden Jahrhunderten wurde dieses Prinzip der Auseinandersetzung der «Kritik» mit Basismustern der (adäquaten) Produktion und Aneignung von Kunst auf der Grundlage von Wahrnehmungsprozessen auf weitere mediale und künstlerische Felder – vor allem der Literatur und später der audiovisuellen Medien – ausgeweitet, wobei in den vergangenen Jahrzehnten die Frage der *Qualität* zunehmend ins Zentrum der kritischen Auseinandersetzung rückte.⁵ Diese Diskurse waren von einer Vielzahl von Faktoren geprägt, die sich von wahrnehmungstheoretischen, produktions- und rezeptionsästhetischen, marxistisch-kulturkritischen bis zu ethischen und pädagogischen Schwerpunkten erstreckten und sich durch ein breites Spektrum gattungsspezifischer und medialer Erscheinungsformen charakterisierten. Ihre Themenbereiche richteten sich auf einzelne (textuelle und audiovisuelle) Werke/Produktionen, Programmmuster oder globale, kulturelle und soziale Ziele der kritisierten Medien. Dies gilt in Europa seit mindestens sechs Jahrzehnten selbstverständlich auch für so genannte «Fernsehkritiken», wobei wir uns der gattungsspezifischen und diskursiven Bandbreite dieser Kommentare – auch und gerade in Relation zu etablierten Formaten der Filmkritik – bewusst bleiben sollten.

«Fernsehkritiken» fanden und finden sich heutzutage nicht mehr allein in Fernsehzeitschriften oder Publikationen kritischer Institutionen, z. B. des EPD-Blattes, sondern auch in zahlreichen «selbstreflexiven» TV-Formaten, die von der «ernsthaften Selbstbespiegelung» (welche allerdings in der Regel zu Zeiten mit sehr geringer Zuschauerbeteiligung, z. B. sonntags vormittags, ausgestrahlt wurden) bis zu ironisierenden «Comedies» sowie Formen multi- und intermedialer Recyclings im Internet oder in textkonstituierten Kommentaren auf Sites von Internet Providern reicht. So hat sich etwa auf der Site von T-Online eine Tradition und «textuelle Reihe der Montags-Kritik» des sonntäglichen TATORTS entwickelt. In Abwandlung eines ursprünglich auf literarische Texte gemünzten Dictums von Grivel ließe sich daher for-

4 Vgl. zu diesen Bemerkungen Joan Kristin Bleicher: Traditionslinien und Geschichte der Medienkritik. http://www.hans-bredow-institut.de/webfm_send/243 (15.01.2010).

5 Vgl. dazu auch die Beiträge in folgendem Band: Ralph Weiß (Hrsg.): *Zur Kritik der Medienkritik. Wie Zeitungen das Fernsehen beobachten*. Berlin 2005. Der Qualitätsanspruch gilt selbstverständlich auch für die modernen Print- und Massenmedien, d. h. nicht allein für «künstlerische» Formate. Vgl. dazu den von Gabriele Goderbauer-Marchner herausgegebenen Band *Qualitätspakt Journalismus in Aus- und Weiterbildung*. Landshut 2007.

mulieren: «Nous nageons que dans des critiques». Mit anderen Worten, in unserem medialen Alltag sind wir permanenten – mehr oder weniger – «kritischen» Remediationen von Formaten ausgesetzt, wobei diese «Kritiken» in der Regel nicht den (literarisch geprägten) Status «etablierter literarisch-kritischer Formate», etwa der traditionellen Filmkritik, besitzen, sondern ihre Funktionen vielmehr in einem vielschichtigen, diffusen, multimedial und digital geprägten Universum entfalten. Doch bevor die «neuen Kritiken» vor dem Hintergrund von Formaten, Remediationen und ökonomischen Prozessen betrachtet werden, bedarf es zunächst noch in einer rezeptions- und funktionstheoretischen Perspektive eines kurzen Blicks auf die so genannten «traditionellen literarischen» Kritiken.

Textbasierte Kritiken lassen sich in einer rezeptionstheoretischen Perspektive als «Belege» für vorgängige Begegnungen mit Medien und medialen Formaten auffassen.⁶ Sie stellen somit a) ex post erfolgte Reaktionen auf Rezeptionserlebnisse dar, die auf der Basis spezifischer kognitiver Strukturen und historischer Wissens Elemente Vorschläge zur Interpretation und Bewertung dieser Erlebnisse machen; b) sie dienen aufgrund ihrer Kohärenz-Bildung als ein Vehikel dafür, Medien oder mediale Produktionen (selbstverständlich auch so genannte «Kunstwerke») in institutionalisierte Kommunikationssituationen und in kulturelle Diskurse einzubetten; c) sie schließen Remediationen und Prozesse multi- und intermedialer Transformationen ein; d) sie implizieren spezifische Aktualisierungen von Elementen eines Horizonts von sozialem Wissen – wenn wir so wollen, von Elementen dominanter Ideologien –, um ihre referenzialisierende Funktion ausüben zu können; e) sie stehen in gattungsspezifischen Traditionen, die sich durch besondere, sich historisch verändernde, Kommunikations- und Handlungsschemata auszeichnen; und f) *sie sind eng mit Verwertungsprozessen des kulturellen und sozialen Kapitals der Medien verbunden.*⁷ Die angeführten Parameter unterliegen – ebenso wie die Interaktionen zwischen Medienkritiken und deren medialen «Vor-Bildern» oder «Gegenständen» – einem permanenten historischen Wandel.

Karl Prümm hat sich in seinen Schriften des vernachlässigten Aspekts der *potenziellen sozialen Funktionen* der (Film-)Kritik angenommen und darauf hingewiesen, dass deren pragmatische Implikationen das Einwirken auf «die Politik der Produzenten, die Programmarbeit des Kinos, die ästhetische Praxis der Regisseure, die Wahrnehmung und Wertung der Zuschauer»⁸ beinhaltet. Diese und weitere Funk-

6 Die folgenden Punkte stellen eine aktualisierte Fassung meiner Bemerkungen im Band *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster 1996, S. 303 f. dar.

7 Dieser ökonomische Aspekt der Medienkritiken wurde in der Medienforschung bislang vernachlässigt. Zum Zusammenspiel von symbolisch-materiellen Gütern und den Medien vgl. meinen Aufsatz «Zur (inter-) medialen Praxis des Fernsehens: Mediale Felder, Macht, symbolisch-materielle Güter und Habitus – oder Bourdieu re-visited» in: Uta Degner, Norbert Christian Wolf (Hrsg.): *Der neue Wettstreit der Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität*. Bielefeld 2010 [im Druck].

8 Karl Prümm: Die Rede über das Kino und das Universum der Bilder. Zur kulturellen Funktion der Filmkritik. In: Irmbert Schenk (Hrsg.): *Filmkritik. Bestandsaufnahmen und Perspektiven*. Marburg 1998, S. 164–178.

tionen werden unter variablen und jeweils spezifischen gesellschaftlich-historischen und medialen Bedingungen realisiert. Die aktuellen und «neuartigen» Verbindungen zwischen Formaten, Remediationen und Kritiken implizieren allerdings auch ein Abrücken von traditionellen Vorstellungen der Kritik, wie sie etwa von Roland Barthes formuliert wurden, der diese bekanntlich als eine » «sekundäre» Sprache oder «Meta»-Sprache (wie die Logiker sagen würden), die sich mit einer primären Sprache (oder Objektsprache, «langage objet») befasst»⁹ definierte. Im Zeitalter inter- oder crossmedialer Recyclings sind diese Grenzziehungen längst erodiert. Kritiken entfalten sich in einem kommerziell geprägten Spektakel von Remediationen, die sich von den überkommenen Dienstleistungs- und Informationsfunktionen bis zu Formen eines digitalen und «selbstständigen Re-stagings» von Werken und Formaten erstrecken und durchaus ebenso «gelungene ästhetische Qualitäten» besitzen können. Sie ließen sich somit zugleich dem kulturell-kritischen «Höhenkamm» als auch der Populärkultur zuordnen. Ganz allgemein gesehen stehen sie jedoch immer in einem engen Zusammenhang mit ökonomischen Prozessen, deren Profile kurz angedeutet werden sollten.

Georg Francks in Anlehnung an Marx und Bourdieu geprägter Begriff einer «Ökonomie der Aufmerksamkeit»¹⁰ verweist auf das Zusammenspiel unterschiedlicher ökonomisch-kultureller Prozesse, die zweifelsfrei in besonderem Maße für die so genannten «Kritiken» gelten. Bereits seit den frühen Untersuchungen des Deutschen Börsenvereins zur Steuerung des Rezeptions- und Kaufverhaltens durch Buchkritiken haben wir erste Einblicke in die komplexen Interaktionen zwischen sozialem und kulturellem Kapital gewonnen. Trotz aller Unschärfen, welche das Konzept des «Kapitals» auch mehr als 150 Jahre nach der Marx'schen Differenzierung immer noch enthält (etwa die Frage nach einer «Definition» ohne Rekurs auf die traditionellen Kategorien der Verteilung «des gemeinsamen Produkts von Arbeit und Produktionsmitteln»¹¹) scheint es vielversprechende Perspektiven für kulturwissenschaftliche Forschungen zur Medienkritik zu eröffnen.

Die gesellschaftlich-kulturellen Funktionen der Medienkritik sind eng mit ökonomischen Prozessen verbunden. Dies nicht allein aufgrund der heutzutage nach wie vor stark zunehmenden, werbewirksamen, ökonomisch motivierten «Reizverlängerung»¹² der Begegnung mit den «ursprünglichen» medialen Formaten, sondern aufgrund einer Steuerung der Produktion und Rezeption sowie der multimedialen, häufig digitalen, Remediationen der Encounters. Welch großen polit-ökonomischen Einfluss Kritiken auf ganze Generationen von Künstlern und Kunstrichtungen ausübten und auch heute noch ausüben, hat Jens Schröter exemplarisch anhand von Greenbergs kritisch-theoretischem Werk nachgewiesen.¹³ Wenn Kunst- und Medienkritik die

9 Roland Barthes: Was ist Kritik?. In: *Literatur oder Geschichte*. Frankfurt a. M. 1969, S. 65f. Vgl. dazu auch Prümm 1998, S. 166.

10 Georg Franck: *Ökonomie der Aufmerksamkeit*. München/Wien 2005.

11 Ebd., S.71.

12 Prümm 1998, S. 172.

13 Jens Schröter: Politics of Intermediality. In: *acta sapientia* 2, 2010.

unhinterfragbare Maxime aufstellt bzw. aufstellen konnte, dass sich ›wahre Malerei‹ oder ›wahre Kunst‹ allein über die bereitwillige *Anerkennung der Grenzen des Mediums der jeweiligen Kunst* definieren lassen,¹⁴ so evoziert dies einerseits die allseits bekannte normative Funktion der Kunstkritik und andererseits den Umkehrschluss, dass intermediären oder – pejorativ ausgedrückt – ›verschlampten‹ Formen der Malerei keinerlei ökonomischer Wert oder Marktwert zugeschrieben werden kann oder zugeschrieben werden sollte. Im Sinne unserer *axe de pertinence* einer Ökonomie der Medienkritik wäre dies als Hinweis auf die ökonomische Bedeutung der Auflösung der von Greenberg vehement postulierten und verteidigten rigiden ästhetisch-medialen Grenzen der Malerei im Zusammenspiel zwischen künstlerischer Produktion, Kritik und gesellschaftlich-kulturellen Märkten oder Feldern zu werten.

Derartige Prozesse lassen sich selbstverständlich nicht allein für die so genannte Avantgarde- oder Höhenkamm-Kultur der Malerei oder des Kinos feststellen. Sie finden, wie wir z. B. an den vielschichtigen und äußerst heterogenen Kritiken oder multimedialen Recyclings von Produkten der Pop-Ikonen ersehen können, auf allen ›Etagen‹ der medial-kulturellen Klaviatur zwischen elitären Kunst- oder populären Massenmedien statt. Elvis Presley etwa ist mehr als drei Jahrzehnte nach seinem Tod immer noch ›Gegenstand‹ von kritischen Nachrufen, Live-Re-Stagings, digitalen Remediationen auf Youtube und korrelierenden Kommentaren seiner alten und jungen Fans, ein museales Objekt in seiner Villa *Graceland* und ein Merchandizing-Faktor für zahllose Waren.¹⁵ Selbstverständlich sind diese aktuellen im Internet abrufbaren Formen multimedialen Recyclings nicht den traditionellen Kritiken seiner Songs gleichzusetzen, gleichwohl erscheinen sie im Lichte unserer ›ökonomischen Perspektive‹ als heterogene, mehr oder weniger ›kritische‹ Manifestationen zu Presleys Leben und ›Reizverlängerungen‹ von Songs und Filmclips, die in einem Spektrum zwischen (physischer oder digitaler) *imitatio* und *admiratio* bis zu *kultur- und gesellschaftskritischer Reflexion* oszillieren und zirkulieren. Die Vielschichtigkeit dieser Erscheinungen bedingt ihrerseits die Komplexität einer Untersuchung dieser ausufernden und ›demokratisierten‹ Formen von Medienkritik, die nicht mehr allein den Medien- und Kulturexperten das ›Wort‹ verleiht.

Um in einem letzten Schritt dieser Aphorismen zumindest ansatzweise das angekündigte Vorhaben einer ökonomischen Re-Perspektivierung der Medienkritik zu leisten, soll kurz die mögliche Richtung einer derartigen Forschungsachse angedeutet werden. Mit Blick auf die Medienkritik im so genannten digitalen Zeitalter mit allen ›neuen‹ Optionen der «Beschleunigung des Sehens und der Kompression von

14 Greenberg. «Es hat sich rasch herausgestellt, daß der einzigartige und eigentliche Kompetenzbereich einer jeden Kunst mit all dem zusammenfällt, was für das Wesen ihres Mediums einzigartig ist. So wurde es zur Aufgabe der Selbstkritik, aus den Wirkungen einer jeden Kunst all diejenigen Wirkungen zu eliminieren, die auch aus dem Medium einer jeweils anderen Kunst entlehnt sein könnten.» Zitiert in: Joachim Schummer: «*Color Field Painting* als ›reine Malerei‹. Die Selbstdarstellung der Kunstkritik im Modernismusentwurf». <http://www.rz-uni-karlsruhe.de/~ed01/Jsliit/colorfp.htm> (15.01.2010).

15 Vgl. dazu etwa die ›official website‹ <http://www.elvis.com/> oder die zahlreichen Remediationen auf Youtube mit 3.380.000 Treffern (15.01.2010).

Daten»¹⁶ erwiese sich eine Vernetzung mit den Bourdieu'schen Vorstellungen von symbolisch-ökonomischen Kräftefeldern als hilfreich. Die sozialen Funktionen von Medienkritiken würden sich demzufolge *in Relation zu Machstrukturen, zum Austausch von symbolisch-materiellen Gütern sowie zu Mustern des sozialen Habitus* erschließen, die wechselseitige Einflussnahmen zwischen den verschiedenen Feldern implizieren.¹⁷ Voraussetzung für ein derartiges *procedere* wäre allerdings nicht zuletzt eine Transformation der primär zweidimensional angelegten theoretischen Konzepte und Modelle Bourdieus in eine dreidimensionale Dimension, welche den vertikalen Überlagerungen von ökonomischen Kategorien – auch der Beachtung und der Aufmerksamkeit(en) – im intermedialen Raum gerecht werden würde.

Somit hätten wir vielleicht *eine* Option einer ökonomischen Verlängerung von Prümms Thesen zu den kulturellen Funktionen der Kritik angedeutet.

16 Prümms 1998, S. 178.

17 Vgl. dazu Müller 2010.

Kritische Praxis

Der Dichter als «Agitator»

Heinrich Manns «Das Bekenntnis zum Übernationalen» (1932)

«Ich ersehne den übernationalen Staat und nicht nur im allgemeinen den europäischen Staatenbund, sondern ohne Umschweife seinen nächsten Anfang, den Bundesstaat Deutschland-Frankreich: weil er allein den wirklichen Tatsachen ihre natürliche Auswirkung und den Menschen die Freiheit verspricht. Ein einzelnes Land ist in Europa nicht mehr lebensfähig, weder wirtschaftlich noch politisch und erst recht nicht sittlich; mehrere, übernational verbundene, haben Aussicht, ihre Menschen besser und glücklicher zu machen. Einem einzelnen Land kann niemand dienen; er lügt, wenn er es behauptet. Es gibt nur zusammenhängende Interessen und den Dienst an ihnen.»(S. 382 f.)¹

Was Heinrich Mann im Dezember 1932 in der *Neuen Rundschau* veröffentlicht hat, ist sein mutiger Versuch, noch einmal die Stimme gegen den stürmischen Nationalismus zu erheben. Später in seiner Autobiografie *Ein Zeitalter wird besichtigt* (1945) wird er resignierend eingestehen: «Mein letztes Wort habe ich den Deutschen in aller Ausführlichkeit hinterlassen, als es ihnen bestimmt nicht mehr helfen konnte. Dies, weil es ihnen vorher nicht geholfen hätte [...] Es hatte nur noch den Sinn eines Abschieds von dem Land, wo ich, mit fragwürdigem Erfolg, dennoch durch Jahrzehnte gewirkt hatte.»²

Obwohl Heinrich Mann auch im Exil in Frankreich noch energisch seine Stimme gegen das nationalsozialistische Deutschland in vielen politischen Essays erhoben hat, so hat er doch zu Recht dieses «Bekenntnis» von 1932, das zu seinen großen Essays gehört, als einen gewissen Abschluss eines langen politischen Engagements als Schriftsteller gesehen. Beendet war damit eine Phase, die mit dem berühmten Essay

- 1 Ich zitiere im Folgenden mit Angabe der Seitenzahl nach: Heinrich Mann: *Essays und Publizistik. Kritische Gesamtausgabe*. Hrsg. von Wolfgang Klein, Anne Flierl und Volker Riedel. Bielefeld 2009. Vgl. zu diesem Thema auch meine Aufsätze «Bekenntnis zu Deutschland»? – Die Schriftsteller und die deutsche Nation in der Weimarer Republik. In: Gerd Langguth (Hrsg.): *Die Schriftsteller und die nationale Frage*. Frankfurt am Main 1997, S. 125–146; Nation und Europa. Stellungnahmen deutscher Schriftsteller im 20. Jahrhundert. In: Gerd Langguth (Hrsg.): *Macht, Autor, Staat. Literatur und Politik in Deutschland. Ein notwendiger Dialog*. Düsseldorf 1994, S. 34–54. Zur Geschichte der Beziehung von Literatur und Nationalvorstellung vgl. Helmut Scheuer (Hrsg.): *Dichter und ihre Nation*. Frankfurt am Main 1993.
- 2 Heinrich Mann: *Ein Zeitalter wird besichtigt. Erinnerungen*. Frankfurt am Main 1988 (= Heinrich Mann: *Studienausgabe in Einzelbänden*, hrsg. von Peter-Paul Schneider), S. 180.

«Geist und Tat» von 1911 noch in der wilhelminischen Ära begonnen und die nach dem Ersten Weltkrieg mit dem ebenso bewunderten Essay «Kaiserreich und Republik» (1919) eine beeindruckende Dynamik gewonnen hatte. Große Essaysammlungen wie *Macht und Mensch* (1919) – gewidmet «Der deutschen Republik» –, *Diktatur der Vernunft* (1923) *Sieben Jahre. Chronik der Gedanken und Vorgänge (1921-1928)* (1929), *Geist und Tat. Franzosen 1780-1930* (1931), *Das öffentliche Leben* (1932) und schließlich *Der Haß* (1933) zeugen von der Wortgewalt eines überaus produktiven Schriftstellers, der zur gleichen Zeit noch eine Reihe großer zeitkritischer Romane verfasst hat. Der zuletzt genannte Essayband *Der Haß*, der schon im Exilverlag Querido (Amsterdam) erscheinen musste, führt den Untertitel *Deutsche Zeitgeschichte*, ist «Meinem Vaterland» gewidmet und wird mit dem umfangreichen Essay «Das Bekenntnis zum Übernationalen» eröffnet.

Heinrich Mann ist immer wieder vorgeworfen worden, er habe sich zu wenig um die Kunst und zu sehr um die Politik gekümmert. Um mit den Worten seines Bruders zu sprechen: er sei zu sehr «Zivilisationsliterat» und zu wenig «Dichter» gewesen. Dabei hat er selbst immer wieder betont, wie wichtig für ihn – gerade auch bei der Essayistik – der hohe literarische Anspruch sei: «Für meinen besonderen Teil erinnere ich mich erstens, wie schwer mir einige, im Grunde bescheidene Essays wurden, und dann, wie unbescheiden sie wirkten. Nie vorher hatte ich so langsam geschrieben, unter beständigem Kampf um das Wort.»³ Das ist allerdings nicht von allen Literaturkritikern anerkannt worden. Joachim Fest, der Heinrich Mann als eine «zutiefst apolitische Natur» bezeichnet hat, kann sich noch 1985 mit dem Stil dieses Schriftstellers nicht anfreunden: «Seine Neigungen zum Outrierten hat ihn Spracheroberungen von eindrucksvoller Kühnheit und Kraft machen lassen, aber auch zu jenen grellen, alle psychologischen Kompliziertheiten leugnenden Vereinfachungen geführt, in denen sich wenig mehr als der Wille zur pädagogischen Parabel behauptet.»⁴ Es sind zwei Vorwürfe, die immer wieder gegen die Essayistik Heinrich Manns erhoben werden: der eine wendet sich gegen den «Stil», der andere gegen die «Vereinfachung».

Allerdings: Was auf ein ästhetisches Ungenügen verweisen soll, war tatsächlich bei Heinrich Mann künstlerisches Programm. Er wollte nicht mit einer differenzierten Psychologie oder ausgebreiteten Theorie aufwarten und ebenso wollte er keine sprachliche Harmonisierung. Was Fest als «Vereinfachungen» beanstandet, macht gerade das «Moderne» dieser Schreibtechnik aus, die entschieden von Heinrich Mann geprägt worden ist: Statt Differenzierung und «Vertiefung» anzustreben, drängt die moderne Epik zu Typisierung und «flachen» Charakteren, ja auch zum Plakativen oder zum Lakonismus. Heinrich Manns «Untertan» Diederich Heßling ist nur ein frühes Beispiel für den Drang nach modellhaften, also «vereinfachten» epischen Zeichnungen – von Menschen oder Begebenheiten – in der Literatur und Wissenschaft des frühen 20. Jahrhunderts: Max Weber war auf der Suche nach dem «Idealtypus»,

3 Ebd., S. 259.

4 Joachim Fest: *Die unwissenden Magier. Über Thomas und Heinrich Mann*. Berlin 1998, S. 101, S. 70.

die Psychologen suchten nach dem «Geschlechtscharakter» (Otto Weininger), den «Konstitutionstypen» (Ernst Kretzschmer) oder «Funktionstypen» (C.G. Jung); der George-Kreis erfreute sich an den großen «Sehern» und «Tätern», die Heimatliteratur entwarf den idealen Bauern und die Kriegsliteratur den vorbildlichen Soldaten und Ernst Jünger modellierte sich zudem seinen «Arbeiter» als Träger eines zukünftigen Menschentypus; die Expressionisten waren auf der Suche nach dem «neuen Menschen» und große Satiriker wie Karl Kraus oder Kurt Tucholsky gaben so manche «Typen» ihrer Zeit der Häme preis. Bei Bertolt Brecht oder Alfred Döblin, Hermann Broch oder Robert Musil finden wir immer wieder die Zeichnung von Typen, die als Repräsentanten für bestimmte Einstellungen oder Handlungsweisen zeugen sollen. Zwar gibt es dadurch gelegentlich Überzeichnungen, aber ähnlich wie in der Karikatur sollen damit die eigentlichen, ja wesentlichen Züge heraus präpariert werden.⁵

Warum Heinrich Mann bewusst die von Fest beanstandeten «Vereinfachungen» verwendet, lässt sich leicht aus der Wirkungsabsicht seiner Essays erklären: Sie sind oft eine Art Manifest, eine Art des öffentlichen Appells und vor allem sind sie subjektive «Bekanntnisse» – und als solche auch immer erkennbar. Deshalb bemüht er sich im Sinne einer politischen Rhetorik um Klarheit und Eingängigkeit. So verzichtet er z. B. in vielen seiner Essays nicht auf eine historische Sicht, wenn er etwas zur Gegenwart sagen will, aber spannt ungeniert große und recht simpel anmutende Brücken von der Vergangenheit in die Gegenwart. Da er den Zustand der Republik im Jahre 1932 auch als Folge der historischen Entwicklung sieht, ruft er stichwortartig die ihm wichtig erscheinenden «Schlüsseljahre» ins Gedächtnis: «Die Wirklichkeit des Reiches von 1871 hat nie anders ausgesehen, als die Vorbereitung auf Krieg aussieht.» «Das Jahr 1890 erstrebte die Lösung aller Fragen vom Sozialen her. Gegen 1930 wurde daran gearbeitet, auf internationalem Wege an ein vorläufiges Ziel zu kommen. Es ist niemals in greifbare Nähe gelangt [...]» (S. 360). Typisch für den Stil der Essays ist diese entschiedene Aussagesicherheit, die die Geschichte und ihren Verlauf mit klaren Stationen zeichnen will. Eine weitere immer wieder zu beobachtende Technik in seinen politischen Essays ist die bewusste Personalisierung. Seine Ideen, Theorien und ethischen oder politischen Forderungen werden nicht weitläufig argumentativ entfaltet, sondern fast immer mit repräsentativen Gestalten verdeutlicht. Ob Rousseau, Voltaire, Zola, Stendhal, Heinrich IV. oder gar Napoleon – sie alle müssen für bestimmte Ideenkonstrukte herhalten: historische Gestalten geben bei Heinrich Mann fast immer Projektionsflächen für Gegenwartsinteressen ab. (Das eindrucksvollste Beispiel sind sicherlich die *Henri Quatre* – Romane von 1935 bzw. 1938.) Dabei ist es kein Zufall, dass es fast immer Franzosen sind, die ihm am besten für diese Vorbildrolle geeignet erscheinen, denn bei ihnen sah er seiner Idealvorstellung einer Verbindung von «Geist und Tat», von erfrischender Lebensfreude und sittlich-moralischem Bewusstsein verwirklicht.

5 Genauer habe ich das ausgeführt in meinem Aufsatz: Singularität und Typik im Roman der klassischen Moderne. In: Achim Geisenhanslüke, Georg Mein, Franziska Schößler (Hrsg.): *Das Subjekt des Diskurses. Festschrift für Klaus-Michael Bogdal*. Heidelberg 2008, S. 221–231.

Seiner Neigung, geistige, politische und nicht zuletzt geschichtliche Prozesse zu personalisieren, gibt er auch im «Bekenntnis zum Übernationalen» nach. Der Essay besteht aus vier Kapiteln: «I. Ablauf eines Zeitalters», «II. Unfall einer Republik», «III. Unbeliebte Tatsachen», «IV. Das Bekenntnis». Eröffnet wird das erste Kapitel, das mit der Überschrift schon auf einen historischen Prozess verweist, mit einem großen französischen Dichter, der eigentlich sehr wenig zur Gegenwart des Jahres 1932 passt: «Racine fühlte, lebte und schrieb in völliger Einigkeit mit dem Reich Ludwig des Vierzehnten, seinen Handlungen, seinen geistigen Grundlagen.» (S. 359) Das ist eine der typischen epischen Eröffnungszüge, die Heinrich Mann sehr liebt, weil er mit diesem scheinbaren Paradoxon – hier mit dem sehr weitem Rückgriff in die Vergangenheit – die Neugier des Lesers zu wecken hofft. Jeder Leser wird wohl rasch verstehen, dass es hier um das Verhältnis der Schriftsteller zum Staat geht. Den Lesern Heinrich Manns war zudem bekannt, dass dies eines seiner Leitthemen war, das er in seinem ersten großen Essay «Geist und Tat» (1911) mit rhetorischer Wucht eingeführt hat, als er die neue Aufgabe der modernen Schriftsteller umriss:

«Die Zeit verlangt und ihre Ehre will, daß sie endlich, endlich auch in diesem Lande dem Geist die Erfüllung seiner Forderungen sichern, daß sie Agitatoren werden, sich dem Volk verbünden gegen die Macht, daß sie die ganze Kraft des Wortes seinem Kampf schenken, der ein Kampf des Geistes ist. [...] Denn der Typus des geistigen Menschen muß der herrschende werden in einem Volk, das jetzt noch empor will. Das Genie muß sich für den Bruder des letzten Reporters halten, damit Presse und öffentliche Meinung, als populärste Erscheinung des Geistes, über Nutzen und Stoff zu stehen kommen, Idee und Höhe erlangen.»⁶

Was im Jahre 1911 als überspannte idealistische Forderung an die modernen Schriftsteller erscheinen mochte, sieht um 1930 anders aus. Was in diesem Essay so pathetisch eingefordert wird, hat viele Schriftsteller nach dem ersten Weltkrieg überzeugt. Wie sehr sich moderne Autoren auf ein soziales und politisches Engagement verpflichteten, hat Karl Prümm in seiner Dissertation *Die Literatur des Soldatischen Nationalismus* umrissen:

«Die Hinwendung zur sozialen und politischen Realität, Zeitbezogenheit und konkretes Engagement werden daher zu zentralen Forderungen, die bisher vorherrschende These wird negiert, «der schaffende Künstler gehöre nicht in das Kampfgetümmel der Parteien und müsse aller Politik und jedem Tageslärm entrückt, gewissermaßen auf erhabenem Piedestal thronen» (Leo Lania). Oberstes Gebot des «Dichters» ist es nun «die politischen, sozialen und wirtschaftlichen Zusammenhänge so zu sagen, wie sie sind» (Ernst Glaeser). «Die ganze Gegenwart» muß ein Autor in seine künstlerische Produktion mit hineinnehmen (Bernard von Brentano), Stoffe und Gegenstände liefert die politische Realität: «Krieg, Revolution, Inflation,

6 Heinrich Mann: *Macht und Mensch. Essays*. Frankfurt am Main 1989 (= *Studienausgabe in Einzelbänden*), S. 18.

Kapitalismus, Sozialismus und Kommunismus» (Hermann Kesser). Der Grundsatz Kracauers, «eine ästhetische Darstellung ist um so realer, je weniger sie der Realität außerhalb der ästhetischen Sphäre enträt», erlangt allgemein anerkannte Gültigkeit. Heinrich Mann formuliert eines der «neuen Gebote»: «Habe zu deiner eigenen Rettung keine andere Richtung als die der Lebensnähe.»⁷

Diese eingeforderte «Lebensnähe» meint keineswegs, dass der Dichter zum Politiker werden, also sein künstlerisches Feld verlassen sollte, sondern die Kunst sollte auch politisch wirken, der Künstler eine «geistige Kontrolle» übernehmen wollen, wie es im «Bekenntnis» gefordert wird (S.360). Damit verändert sich das Selbstverständnis des Dichters, der eben nicht auf einem «hohen Piedestal thronen» soll, wie es bei Leo Lania heißt, sondern er wird als Künstler auch ein «Intellektueller» sein müssen – ein Begriff, der bei Heinrich Mann sehr positiv besetzt ist. Kunst wird auf ihre soziale Verantwortung verpflichtet. Den schwachen und unsicheren Politikern seiner Zeit will Heinrich Mann den mahnenden und aufrüttelnden Appell der «Intellektuellen», zu denen nach seiner festen Überzeugung auch die Schriftsteller gehören, entgegenhalten. Er wünscht sich eine starke Union der «geistigen Menschen», wie es 1911 in «Geist und Tat» heißt, und fordert 1932 den «Mut» dazu:

«Ich wünsche ihn den einzelnen Intellektuellen, denn dies ist ihre Stunde. Ein geistiges System soll ersetzt werden. Das alte, das den abgelaufenen Teil des Jahrhunderts beherrscht hat, war der Irrationalismus; er fällt zusammen mit den letzten Zuständen der nationalen Idee. Die Idee des Übernationalen, die allein lebensfähige, hat zur Voraussetzung die wiedereingesetzte, die verjüngte Vernunft, ein ganzes System des Lebens in Vernunft und Wahrheit. Ja, das Bekenntnis zu der Idee des Übernationalen eröffnet selbst schon das neue Zeitalter. Das Bekenntnis ist Handlung und unter den Taten dieses Augenblicks die einzige nicht ganz vergebliche.» (S. 381)

Wir würden es uns zu leicht machen, in dem Gesagten nur abgehobenen Idealismus und überspannte Schriftstellerträume zu sehen, denn tatsächlich war es nicht nur Heinrich Mann, der sich mit solchen Tönen gegen die herrschende Politik stellte und auf eine einschneidende Veränderung drängte. Seine Leitidee in diesem Essay – der herrschende «Irrationalismus» zerstöre die Republik – hat immerhin auch später eine wissenschaftliche Diskussion entfacht, wenn wir z. B. an Georg Lukács' berühmtes Buch *Die Zerstörung der Vernunft* (1953) denken, in der eine fatale geistesgeschichtliche Entwicklung vom 19. Jahrhundert bis zu Hitler nachgezeichnet wird. Dass Worte auch Taten sein können, wie es Heinrich Mann in dem Zitat behauptet, war zudem eine verbindende Überzeugung vieler Schriftsteller, die spätestens mit dem expressionistischen «Aktivismus», am energischsten von Kurt Hiller vertreten, in die politische Öffentlichkeit hinein wirken wollten. Und bei allen diesen engagierten Schriftstellern herrschte ebenfalls die starke Überzeugung vor, dass dem «Geist»

7 Karl Prümm: *Die Literatur des Soldatischen Nationalismus der 20er Jahre (1918–1933). Gruppenideologie und Epochenproblematik*. 2 Bde. Kronberg/Ts. 1974, Bd. 2, S. 225 f.

die wichtige Aufgabe zufalle, die Öffentlichkeit aufzuklären. Das galt vor allem für den neuen aggressiven Nationalismus, wie er von den Nationalsozialisten propagiert wurde. Nicht nur Heinrich Mann polemisierte gegen die simplifizierenden Thesen dieses neuen Nationalismus und nicht nur er forderte im Namen der «Humanität» eine geistige Wende. Mit Stellungnahmen zum Nationalismus ließe sich ein weiter Bogen von «Rechts» nach «Links» spannen. Karl Prümm hat in seiner schon zitierten Dissertation den «soldatischen Nationalismus» und die «Konservative Revolution» und damit das «rechte» Spektrum dieser nationalen Bewegung eingehend beschrieben.⁸ Mit den katholischen Publizisten Walter Dirks und Eugen Kogon hat er zudem diese Debatte auch im «Linkskatholizismus» nachgezeichnet.⁹ Das Gemeinsame in den meisten Stellungnahmen gegen den aggressiven Nationalismus der Nationalsozialisten war das Bekenntnis zu einem «humanen», einem toleranten Nationalismus. Gern wurde dabei an den alten «Patriotismus» erinnert und die «Liebe zum Vaterland» beschworen. Der Bonner Romanist Ernst Robert Curtius hat im gleichen Jahr 1932, in dem auch Heinrich Manns «Bekenntnis» erschienen ist, eine geistig-politische Wende mit seinem Buch *Deutscher Geist in Gefahr* gefordert und in seinem Vorwort ein ähnlich deprimierendes Resümee gezogen und wie bei Heinrich Mann wird die politische Geschichte im Wesentlichen als Geistesgeschichte gesehen:

«Die Jahreswende von 1931 auf 1932 ist die wichtigste seit dem Ende des Weltkrieges. Alle Menschen in Deutschland spüren, daß das Jahr 1932, in das wir soeben eingetreten sind, ein Jahr der großen Entscheidung sein wird. [...] Wir haben auch eine Not des Geistes. Von der Gefährdung und Not des Geistes im heutigen Deutschland soll hier geredet werden. Es geschieht im Glauben an Deutschland und im Glauben an den universalen Geist. Wer diesen doppelten Glauben nicht teilt, möge diese Schrift aus der Hand legen.»¹⁰

Wie Heinrich Mann will auch Curtius – mit Berufung auf Karl Mannheims Überlegungen zur «freischwebenden Intelligenz» – die «Intellektuellen» auf einen dezidierten Standpunkt verpflichten: «Wenn der Geist und sein Träger, der Intellektuelle, sie [die «Lebensverlegenheit»; HS] überwinden und volles, bestimmtes Leben zurückgewinnen will, wird er irgendwo festwachsen müssen.»¹¹ Obwohl der Romanist Curtius beste Verbindungen nach Frankreich hatte und dort großes Renommee besaß, war er dennoch nicht bereit, Heinrich Manns eingangs zitierte Forderung nach einem «Bundesstaat Deutschland-Frankreich» zu unterstützen: «Heute gibt es in Frankreich keine fruchtbare Bewegung, die uns mitreißen könnte.»¹² Er fordert ein «Bekenntnis

8 Vg. jetzt auch die Analysen von Stefan Breuer, z.B. *Anatomie der konservativen Revolution*. Darmstadt 1995.

9 Karl Prümm: *Walter Dirks und Eugen Kogon als katholische Publizisten der Weimarer Republik*. Heidelberg 1984.

10 Ernst Robert Curtius: *Deutscher Geist in Gefahr*. Stuttgart Berlin 1932, S. 9 f.

11 Ebd., S. 101.

12 Ebd., S. 47.

zum deutschen Volk» und eine Besinnung auf den «Humanismus».¹³ So sehr Curtius' politische Situationsbeschreibung der Heinrich Manns gleicht, so wenig ist jedoch der Wissenschaftler bereit, die radikalen Konsequenzen des Schriftstellers zu ziehen. Curtius' Schrift atmet den Geist der Versöhnung und verharrt im idealistischen Bekenntnis zum «vaterländischen Geist».¹⁴

Dieses «Bekenntnis» legten auch viele Schriftsteller aus dem «linken» Spektrum ab. So verfasste z. B. Joseph Roth ca. ein Jahr vor Heinrich Manns «Bekenntnis» in der *Frankfurter Zeitung* sein «Bekenntnis zu Deutschland» und beschreibt zugleich die damit verbundene Problematik:

«Nirgends und niemals hat ein Bekenntnis zur Heimat einer Entschuldigung bedurft. Heute und bei uns sieht man sich gezwungen, vorerst die Bekenntnisformel von der schwülstigen Verlogenheit zu säubern, mit der man sie beworfen hat, von der papiernen Phraseologie, von der es seit Jahrzehnten um sie raschelt, von der blutrünstigen Rohheit, die seit Jahrzehnten den Patriotismus, die Liebe zur Nation und die Sprache in Pacht hält und vergewaltigt. [...] Wie schwierig ist es da, ein Patriot zu bleiben! Und wie notwendig ist es aber auch! Kein Land hat dermaßen Liebe nötig.»¹⁵

Wie bei Heinrich Manns Essayistik spüren wir auch hier die kraftvolle rhetorische Anstrengung, aber Roth kann sich nur vorstellen, mit den Nationalsozialisten um die Definitionsmacht der Begriffe «Nation», «Vaterland», «Heimat» zu kämpfen. Ähnlich hatte schon 1929 Kurt Tucholsky in seinem satirischen «Bilderbuch» *Deutschland, Deutschland über alles* argumentiert und ebenfalls ein «Bekenntnis» abgelegt:

«Und hier stehe das Bekenntnis, in das dieses Buch münden soll:

Ja, wir lieben dieses Land.

Und nun will ich euch mal etwas sagen:

Es ist ja nicht wahr, daß jene, die sich «national» nennen und nichts sind als bürgerlich-militaristisch, dieses Land und seine Sprache für sich gepachtet haben. Weder der Regierungsvertreter im Gehrock, noch der Oberstudienrat, noch die Herren und Damen des Stahlhelms allein sind Deutschland. Wir sind auch noch da. [...] Im Patriotismus lassen wir uns von jedem übertreffen – wir fühlen international. In der Heimatliebe von niemand – nicht einmal von jenen, auf deren Namen das Land grundbuchlich eingetragen ist. Unser ist es. [...] Wir haben das Recht, Deutschland zu hassen – weil wir es lieben. Man hat uns zu berücksichtigen, wenn man von Deutschland spricht, uns: Kommunisten, junge Sozialisten, Pazifisten, Freiheitsliebende aller Grade; man hat uns mitzudenken, wenn «Deutschland» ge-

13 Ebd., S. 45 ff.

14 Ebd., S. 35.

15 In: *Frankfurter Zeitung*, 27.09.1931. Hier zitiert nach: Erhart Schütz: «Die Symbole waren so schön bequem.» Medialität in den literarischen Deutschland-Bildern der Weimarer Republik: Kurt Tucholsky im Kontext. In: Helmut Scheuer (Hrsg.): *Dichter und ihre Nation*. Frankfurt am Main 1993, S. 356–374, hier: S. 369.

dacht wird... wie einfach, so zu tun, als bestehe Deutschland nur aus den nationalen Verbänden.»¹⁶

Auch hier erkennen wir eine kraftvolle, ja aggressive Rhetorik. Andererseits fehlt Tucholsky offensichtlich der Mut zu jener Radikalität, die Heinrich Mann 1932 vertritt: Obwohl Tucholsky ein «Bekenntnis» zum «Internationalismus» ablegt und damit der Position Heinrich Manns sehr nahe kommt, will er – wie Curtius und Joseph Roth – mit den Nationalsozialisten um die «Heimatliebe» konkurrieren. Auf solche (aussichtslose) Konkurrenz will sich hingegen Heinrich Mann erst gar nicht einlassen. Er leugnet nicht das Gute in der Geschichte des deutschen Nationalismus: «Der Nationalismus war anfangs lebensfördernd wie andere Ideen.» (S. 373) Er sieht allerdings dieses «Zeitalter der optimistischen Vernunft, überfließend von Wohlwollen und von Selbstvertrauen» (S. 374) als abgelaufen an und fordert deshalb von allen progressiven Deutschen eben «Das Bekenntnis zum Übernationalen»:

«Sie müssen bekennen:

Ich habe den alten Macht- und Nationalstaat verlassen, weil sein sittlicher Inhalt ihm ausgetrieben ist. Er erhält sich nur noch in Haß und Verwilderung, und der unsittliche Zwang, den er anwenden muß, ist die Ursache aller Verbrechen, von denen es in ihm wimmelt, auch der scheinbar privaten. Der nationalistischen Lüge werden die Menschen geopfert. Ich bin es gründlich satt, die freche Lüge zu hören, daß nicht der Kampf um das Menschentum der höhere Beruf ist, sondern der Kampf dagegen. Die Verehrer des kriegerischen Daseins würden ihr Lebensziel noch am anständigsten erreichen, wenn sie Selbstmord begingen, anstatt daß Millionen unfreiwillig mit ihnen sterben.» (S. 383)

Joachim Fest hat in seinem oben zitierten Buch *Die unwissenden Magier. Über Thomas und Heinrich Mann* (1985) bei aller Kritik am bekennenden Idealismus Heinrich Manns zugestanden, dass man seine «unerschrockene[n] Mahnungen, denen die Geschichte so bestürzend recht gegeben hat, nicht ohne Bewegung wiederlesen» kann und hat dennoch diese Bewunderung gleich wieder relativiert. Manns Essays seien «eine seltsame Mischung aus Hellsicht und Verblendung, Gespensterglauben, Irrtum und humaner Vernunft.»¹⁷

«Hellsicht» und «humane Vernunft» und sehr viel politischen Realismus und auch Weitsicht muss man Heinrich Mann zugestehen, wenn man auf sein frühes engagiertes Eintreten für ein vereinigtes Europa abhebt: Schon 1916, mitten im Ersten Weltkrieg, behauptet er: «Dem Europäer gehören unveräußerlich schon jetzt die Freiheit und die Selbstbestimmung. Vorgesehen aber sind ihm die Einheit und der innere Friede. Unser gemeinsames Haus hat innere Grenzen, die in irgendeiner guten Zukunft aufgehoben werden.»¹⁸ 1924 bekennt er sich zur paneuropäischen Idee und

16 Hier zitiert nach: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Deutsche über die Deutschen*. München 1972, S. 309 f.

17 Fest, S. 104.

18 Heinrich Mann 1998, S. 134.

plädiert in seinem Essay «V.S.E» – das Kürzel steht für «Vereinigte Staaten Europas» – für den Pazifismus: «Es handelt sich um einfache Folgerichtigkeit. Wer unter «Pazifismus» den Frieden Europas versteht und ihn ablehnt, muß wissen, daß er sein Land mitsamt den anderen geschwächten, verarmten Ländern in den nächsten Krieg stürzt.»¹⁹ Diese Warnung vor dem Krieg wird auch eindringlich im «Bekenntnis» von 1932 wiederholt: «Der politische Irrationalismus verlangt jetzt schon wieder nach einem Krieg, er braucht ihn schon wieder; und wenn der Krieg aus Mangel an wirklicher innerer Bereitschaft noch nicht ausbricht, es riecht doch nach ihm.» (S. 371) So hellichtig und realistisch solche Äußerungen sind, so mag das, was Fest als «Verblendung» und «Gespensterglauben» in Manns Essays zu erkennen glaubt, dem dort so energisch vertretenem Anspruch geschuldet sein, dass die «Geistigen», die «Intellektuellen», eine politische Wendung erreichen, ja, dass sie und nicht die Politiker einem neuen «Zeitalter der Vernunft» (S. 370) den Weg bahnen könnten, dass die Geschichte der Menschheit vor allem eine Geistesgeschichte sei und dass die Dichter als berufene Vorbilder auftreten müssen:

«Einzelne müssen bekennen, daß sie den Nationalstaat verlassen haben; denn sie sind nur der Anfang der Masse und nehmen ein Volk vorweg. Sie müssen einfach sprechen, als wären sie schon das Volk, obwohl es sie bis jetzt lieber niederschläge, als daß es sie anhört. Aber nur bei diesem Stande der Dinge ist es notwendig, zu sprechen, später nicht mehr. Sie müssen bekennen [...]» (S. 382)

Es sind nicht nur dieser wenig realistisch erscheinende Optimismus und auch nicht die offensichtlichen politischen Fehleinschätzungen, die jedem zeitgeschichtlichen Analytiker passieren können – z. B. soll nach Manns Meinung «das Zeitalter des Irrationalen» um 1940 «ablaufen» (S. 364) –, sondern es ist auch der stilistische Gestus, der manche Leser gegen den Autor und seine so apodiktisch daherkommenden Behauptungen aufgebracht hat. Joachim Fest hat zu Recht bei Heinrich Mann einen «Wille[n] zur pädagogischen Parabel» erkannt,²⁰ denn wie vielen anderen Schriftstellern auch war Heinrich Mann daran gelegen, seine Ideen und Vorschläge sehr deutlich werden zu lassen. Gerade deshalb gibt es in seinen Schriften oft eine stilistische Technik, die holzschnittartig und plakativ, vereinfachend und polemisch ist. Diese Prosa will nicht abwägen, differenziert urteilen, sondern will attackieren und auch schockieren. Wie sehr Heinrich Mann dem Essay damit wiederum neue literarische Qualitäten erobert hat, ließe sich nur in einem Vergleich mit dem Typus des kulturkonservativen Essays, wie er seit dem späten 19. Jahrhundert den literarischen Markt bestimmte, aufzeigen.²¹ Herrschte dort das Ruhige und Abgewogene, das Geistvolle und Distinguerte, so erleben wir nun bei Heinrich Mann einen unruhigen, vitalen

19 Heinrich Mann: *Sieben Jahre. Chronik der Gedanken und Vorgänge. Essays*. Frankfurt am Main 1994 (= Studienausgabe in Einzelbänden), S. 184.

20 Fest, S. 70.

21 Vgl. dazu Dieter Bachmann: *Essay und Essayismus. Benjamin – Broch – Kassner – H. Mann – Musil – Ryncher*. Stuttgart 1969.

und auch sprunghaften Gestus, eine Rhetorik der Aussagesicherheit und Entschiedenheit. Diese Schreibtechnik erzeugt von Anfang an Bewunderung, aber auch Ablehnung. Wenn Fest eine «Neigung zum Outrierten» behauptet, so wiederholt er nur Vorwürfe, die schon in den 20er oder 30er Jahren erhoben worden sind. Es ist nicht zuletzt auch Manns stark aufgetragenes Pathos, das manche Leser in der Zeit der «Neuen Sachlichkeit» irritiert, aber vor allem sind es seine sprachlichen Experimente, die verknappte, zugespitzte Diktion und seine meist freimütig eingestandene Subjektivität. Aber gerade damit wird eine moderne, offene Schreibweise erprobt, denn der Leser kann die (idealistischen) Konstrukte, gerade weil sie stilistisch so herausgetrieben werden, leicht ausmachen und sich dem Vorgetragenen anschließen oder verweigern. Wie sehr diese Sprache einen ebenfalls zeitkritischen und zudem großen Stilisten zu begeistern vermochte, verrät Siegfried Kracauers Urteil von 1932, dem Jahr, in dem «Das Bekenntnis zum Übernationalen» erschien:

«Sie ist hell und klar, ohne daß sie sich im Flachland bewegte, dort, wo es keine Schatten gibt und keine Dämonen. [...] Tatsächlich sind zwischen den Sätzen lauter Lücken eingeschaltet, über die man hinwegspringen muß. Die Diktion fließt nicht stetig dahin, sie wird immer neu unterbrochen. Und vom schwarzen Grund der Lücken hebt sich das Gefunkel der Sätze wie das geschliffener Steine ab. [...] Die Lücken zwischen den knappen Sätzen Heinrich Manns beweisen, daß er das nicht Auflösbare an seinem Ort stehen läßt.»²²

22 Siegfried Kracauer: Der Schriftsteller Heinrich Mann. In: *Frankfurter Zeitung*, Jg. 76, Nr. 491, 3. Juli 1932, *Zweites Morgenblatt, Literaturblatt*, Nr. 27, S. 5. Hier zitiert nach: Peter-Paul Schneider: «Was ich büße, ist mein Sinn für das öffentliche Leben». Zur Rezeption des Essayisten Heinrich Mann nach 1933. In: *Heinrich Mann-Jahrbuch* 7, 1989, S. 253–271, hier: S. 264 f.

Karl Riha

Lieber Gottfried Benn!

000000000 0000
00QU00M0

000 Sa00 k0000 A00000 u00 000 0000 w000 l000.
W000 ma0 00000k0: 000 paa0 v00l00000 S0u0000
a000 0u0 00 000 s00ll0 0ach0 000u0000
u00 w0h00 m00 000 W0lk00 h00 u00 h00

W00 w00ß s00 s000! 000L0pp00 auch. W 00 0a0000
aus Sch000, 000 Saum v0m 000ß00 W00000la00
00ös000000 Sch000s, 00lös0 v0m 00u0 000 0a0000,
Hü00l u00 0al 00 00000 0lach00 Ha00.

0äh0 u00 00000 000s u00 aus000l0ch00.
000 0l0ck00 w0h0 00s 00l0, 0a00 00ch 000 S0ück,
0a00 0s0 000 l00z00 0u0k00 W0l0 v000l0ch00.
0 kaum zu 000k00! 000s0s 00000 0lück!

Lieber Gottfried Benn!

Du bist am 7. Juli 1956 in Berlin verstorben, so dass wir uns nicht mehr persönlich kennen lernen konnten, als ich in den frühen siebziger Jahren aus Frankfurt am Main an die Spree wechselte. Verschiedenste Deiner Texte hatte ich jedoch zu diesem Zeitpunkt bereits fest in meinem Kopf, so dass mich Dein Ableben tief traf. Lange Zeit stand Dein Name für eine «moderne deutsche Lyrik» schlechthin, speziell im Einzugsbereich des «Expressionismus», dessen Aufbruch und erster Entfaltung Du fest verbunden warst.

Gegen diese Fixierung, die durch zahlreiche persönliche Autoren-Bezüge und immer wieder konkrete Hinweise in Deiner Essayistik belegt ist, verwunderte es mich dann freilich, dass die parallele, freilich sehr viel radikalere Bewegung des Dadaismus, die doch auch und gerade auf Berlin fixiert war, so spurlos an Dir vorbeigegangen war. Ich stoße jedenfalls über das Stichwortregister in Deinen *Gesammelten*

Werken auf lediglich einen Eintrag, in dem es (mit Blick auf den Roman *Was tun?* von Tschemischewski) heißt: «Zwei Klaviere in einen Salon rücken, an jedes eine Dame setzen, um jedes soll sich ein Halbchor bilden, und jeder Beteiligte singt oder spielt dann gleichzeitig recht laut ein anderes Lied vor sich hin.»

Du hättest halt selbst die Aktionen dieser Bewegung frequentieren sollen – statt einige Jahrzehnte später nur aus dritter Hand darüber zu berichten! Hattest ja, wie immer wieder unter Deinen «Essays und Aufsätzen» zu beobachten, durchaus Ansätze in Richtung dieser aus den Erfahrungen des Ersten Weltkriegs heraus explodierenden und somit wirklich provozierenden Literaturbewegung. Wie den «Expressionismus» hast Du ja doch auch «Futurismus» und «Kubismus» wahrgenommen und als «progressive Zerebration» bzw. «konstruktiven Geist» gegen den Zustand der dazumal grassierenden Literatur nuanciert. Warum also entwickeltest Du kein Interesse an den dadaistischen Ausfaltungen «simultanistischer Montagen» oder gar denen der «Lautpoesie», die Dir doch jene neue und programmatische «schöpferische Freiheit», nach der Du so intensiv Ausschau hieltest, garantiert hätten.

Erlaube bitte, dass ich Dir heute – leider gerade mal eben nur noch posthum – eine mögliche Realisation vorführe. Ich nehme mir unter Deinen späten Lyrik-Produktionen den kleinen mit «Finish» betitelten Gedichte-Zyklus und hier speziell das abschließende fünfte, mit «Requiem» überschriebene Poem vor, verzichte jedoch darauf, es hier in seinem vollen Wortlaut zu zitieren, denn: Du hast es ja doch immer noch oder gerade jetzt erst in Deinem Kopf präsent! Ich schlage Dir vor, wir streichen, um Dich auf diese Weise erst recht als den Autor auszuweisen, alle in Deinem Namen enthaltene Buchstaben, also das g, das o, das t, das f, das r, das i, das e, das d, das b und das n, aus den insgesamt zwölf Zeilen Deiner lyrischen Kreation – wie gesagt: Nicht, um Dich als Autor auszulöschen, sondern ganz im Gegenteil nur um so intensiver herauszustellen und damit in Erinnerung zu rufen.

Übrig bleibt dann naturgemäß nur noch (siehe oben) die nicht mit Deinem Namen verquickten Buchstaben als leerer Rest, der aber doch eine höchst spezifische lautpoetische Signifikanz entfaltet und gerade auch durch sie signalisiert, dass Dir seinerzeit von den Nationalsozialisten ein radikales Publikationsverbot auferlegt war, das Dich realiter als Autor strich und auslöschte.

Du hast in Deinen «Essays und Aufsätzen» immer wieder auf verschiedenste Weise den «Nihilismus» als Charakteristikum der damaligen Zeit herausgestellt und gegen ihn (weit weg von Darwin) einen neuen «Übermenschen» gefordert, aufzufassen als «Überwindung, nämlich eine artistische Ausnutzung des Nihilismus», die uns lehren könne, «alle Wucht des nihilistischen Gefühls, alle Tragik des nihilistischen Erlebens in die formalen und konstruktiven Kräfte des Geistes zu legen», um so eine «neue Metaphorik der Form» zu gewinnen – Du lieferst dazumal mit solchen und ähnlichen Stichworten programmatische Richtungsweiser für eine neue, höchst überraschende Nachkriegsmoderne, bleibst dann aber deren konkretisierende Ausführung weitgehend schuldig, weil Du Dich denn doch nicht zu solchen radikalen, Dich selbst und erst recht Dein Publikum erschreckenden Schritten entschließen konntest.

Du erlaubst bitte, dass ich Dir mit meinem kleinen Brieflein hier vorführe, wel-

che Gestalt derlei Impulse aus Deinem publizierten Werk heraus durch Deine eigene Hand hätten gewinnen können, wenn Du die Perspektive dafür gehabt und offen projiziert hättest. Natürlich frage ich mich bei dieser Gelegenheit sofort auch, ob nicht jeder Deiner Leser analog verfahren könnte, wie ich es im Moment vorführe, dass er sich Deine Werke auf ihre verdeckte potenzielle Poetik hin transparent zu machen versucht und auf diese Weise in der Lage ist, sich zumindest das Schattenbild Deiner progressiven (sprich: voranschreitenden) Modernität vor das innere Auge und damit ins Bewusstsein zu rufen?

Bekanntlich meißelt man einem Leichenstein den Namen des Verstorbenen ein, warum nicht auch oder erst recht Deinem «Requiem», wie es hier durch seine Überschrift ausgeschildert ist? Was meinst Du?

Dein

K. R. (alias: Charlie Hair, Agno Stowitsch bzw. Hans Wald)

«Die Erscheinung hatte etwas Furchtbares und großartig Erhabenes»

Winter zur Unzeit: Adalbert Stifters autobiografische Erzählung *Aus dem bayrischen Walde*

Mit seiner unter dem Titel *Bergkristall* veröffentlichten Erzählung, die er später seiner Sammlung *Bunte Steine* integrierte, gehört Adalbert Stifter zum festen Novellenschatz der deutschen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts und damit dito zum fixen Bestand deutscher Schullektüre. Was wäre auch besser zu solchem Lese- bzw. Unterrichts-Stoff geeignet als dieser Text, in dem bekanntlich zwei Kinder – ein Knabe und ein Mädchen – in ein Schneetreiben geraten und gezwungen sind, die Nacht im Freien zu verbringen, aber dank dem Unterschlupf, den sie in einer Felsenhöhle finden, unbeschädigt in den nächsten Tag kommen. Trotz Kälte, Eis und Schnee wird so eine Art Idylle möglich, in welcher Winter und Frost ihren lebensgefährlichen Schrecken verlieren. Eindeutiges Indiz hierfür ist die Tatsache, dass fast alle Passagen des Textes, die konkret auf ‚Schneefall‘, ‚Schneetreiben‘, ‚Schneeverwehungen‘ etc. zu sprechen kommen, mit geheimnisvollen Lichterscheinungen verknüpft sind, die als eine Art ‚Verzauberung‘ angesehen werden dürfen. Ausgehend von der Fixierung als «weiße Finsternis», ist da die Rede von den «glänzenden Hörnern» des «Schneebergs» im Hintergrund des Dorfes Gschaid, aus dem die Kinder kommen, flimmert der Schnee selbst in der Finsternis der Höhle, «als hätte er bei Tag das Licht eingesogen und gäbe es jetzt von sich», oder erblüht am Himmel «ein bleiches Licht mitten unter den Sternen»: «Es hatte», heißt es weiter, «einen grünlichen Schimmer, der sich sachte nach unten zog. Aber der Bogen wurde immer heller und heller, bis sich die Sterne vor ihm zurückzogen und erblassten. Auch in andere Gegenden des Himmels sandte er einen Schein, der schimmergrün, sachte und lebendig unter die Sterne floss. Dann standen Garben verschiedenen Lichtes auf der Höhe des Bogens wie Zacken einer Krone und brannten.» Und der Autor fragt sich: «Hatte sich nun der Gewitterstoff des Himmels durch den unerhörten Schneefall so gespannt, dass er diesen stummen, herrlichen Strömen des Lichtes ausfloss, oder war es eine andere Ursache der unergründlichen Natur?» Die Morgensonne erhebt sich als eine «riesengroße blutrote Scheibe» und lässt den Schnee um die Kinder erröten, «als wäre er mit Millionen Rosen überstreut worden.» Ein «hüpfendes Feuer» auf einem «fernen tiefen Schneefelde» entpuppt sich schließlich als «rote Fahne» eines Trupps ortsansässiger Erwachsener, der sich auf die Suche nach den Kindern aufgemacht hat und ihnen tatsächlich auf die Spur kommt.

Ganz anders der autobiografisch eingefärbte Text unter der Überschrift *Aus dem bayrischen Walde!* Er spielt tatsächlich in der Gegend hinter der Donaustadt Passau hinaus, wie sie der Titel markiert, unterhalb des Dreisesselberges, nahe Oberplan, dem Geburtsort Stifters – genauer: im freistehenden ‚Rosenberger Gut‘, das den sogenannten ‚Lackerhäusern‘ zugeordnet wird, wo sich der Autor gelegentlich zu Sommerferien aufhielt. So auch diesmal – auf der Rückreise von seiner Kur in Karlsbad. Mit dem Hinweis darauf, er wolle sich noch etwas an sein ‚Witiko‘-Manuskript setzen, schickte er seine Frau nach Linz voraus, wo er ja seinen festen Wohnsitz hatte, und setzte auf ein paar schöne Spätsommertage. Zwischendurch fährt er doch kurz nach Linz hinunter, kehrt aber rasch zurück. In seinen Ferien-Erwartungen überrascht ihn jedoch ein plötzlicher, ganz und gar ungewöhnlicher Winter-Einbruch mit heftigem Schneetreiben, das ein Verlassen des Hauses und dann erst recht eine erneute Reise nach Linz unmöglich macht. Der entscheidende Passus – etwa in der Mitte des Aufsatzes – lautet: «Und von nun an erlebte ich ein Naturereignis, das ich nie gesehen hatte, das ich nicht für möglich gehalten hätte und das ich nicht vergessen werde, solange ich lebe. Es wurde ein Schneesturm, wie ich ihn nie ahnte, und es wurden Wirkungen, die weit über mein Wissen gingen. Und zweiundsiebenzig Stunden dauerte die Erscheinung bei ihrem ersten Auftreten ununterbrochen fort».

Das Extraordinäre des Ereignisses illustriert die Tatsache, dass der Autor in seiner eingeschneiten Unterkunft so gut wie abgeschnitten ist von aller Umwelt: Er selbst kann das Haus nicht verlassen – und niemand kann ihn von außen in seinem Domizil erreichen, es sei denn der Schnee, der durch die feinsten Ritzen eindringt und bald überall im Haus präsent ist. «An den Mauern des Hauptgebäudes», heißt es zum folgenden Tag, «sahen wir jetzt das Emporwachsen des Schnees»; die Tür zu eben diesem Haus «war verschneit, so dass, als eine Magd sie von innen öffnete, der Schnee auf sie hineinfiel, dass sie mit hölzernen Schaufeln ausgeschaufelt werden musste». Verschiedentlich werden Versuche unternommen, die Straße begehbar oder gar befahrbar zu machen, um so die nächsten Ortschaften und über sie die Möglichkeit zu erreichen, postalische Nachrichten zu versenden oder Fluchtwege zu recherchieren. Dies gelingt jedoch erst eine volle Woche nach Ausbruch des Schneetreibens – und auch da nur unter erheblichen Schwierigkeiten. Von zentraler Bedeutung sind jedoch die psychischen Befindlichkeiten, die durch das merkwürdige Unwetter ausgelöst werden. Zu ihrer Charakterisierung heißt es, als zwischendurch nach etwas Aufklaren der Schneesturm erneut in der alten Stärke waltet: «Was anfangs furchtbar und großartig erhaben gewesen war, zeigte sich jetzt anders, es war nur mehr furchtbar.» Um diese Dimension des Berichtes auszuloten, ist es notwendig, auf den Einsatz des Textes einzugehen. In großer Ausführlichkeit und Detailgenauigkeit stellt sich der Autor hier als jener ‚Natur-Realist‘ vor, als der er sich in der Literatur seiner Zeit einen Namen gemacht hat. Er schildert den Weg zu seinem Ferien-Domizil im Bayrischen Wald und lässt dabei, wenn man so sagen darf, kein Gräslein aus. Hier ist beispielsweise mit Blick auf die «Würde des Waldes», der sich allüberall ausbreitet, von der apostrophierten «Erhabenheit» die Rede – oder es heißt: «Die edlen Tannen, wie mächtig ihre Stämme auch sein mögen, stehen schlank wie Kerzen da und wanken

sanft in dem leichtesten Luftzuge, und wenn der stillste Tag draußen ist, so geht in das Ohr, kaum vernehmlich und doch vernehmlich, ein schwaches erhabenes Sausen – es ist wie das Atemholen des Waldes.» Er imaginiert den Gipfel des Dreisesselberges und schildert den Rundblick, den man von dort oben hat: «Man sieht gegen Mittag hinab auf die Schwere des Waldes, durch den man herauf gegangen ist, und da zeigt er sie erst recht, wie es der Hinaufblick nicht vermag.» Von hier aus öffnet sich aber die Aussicht auch bis zur Kette der Alpen hinüber, und er wählt, um sich deutlich zu machen, einen Vergleich mit der Malerei: «Und über allem ist der feeige Duft und Schmelz der Luft, der ausgedehnte Landschaften so unsäglich anmutig macht, wenn es nicht etwa Claude Lorrain gelungen ist, der aber nie so große Dehnungen gemalt hat». Der aufgegriffene Passus schließt: «Kann man eine herrliche Alpenansicht ein schwungvolles lyrisches Gedicht nennen, so ist die Einfachheit dieses Waldes ein gemessenes episches.»

Nach Ausbruch des Sturmes und des ihn begleitenden Schneetreibens ist dem Autor ein auch nur annähernd ähnlicher Blick auf die Landschaft, in der er sich aufhält, verwehrt. Er ist ja in sein «Rosenberger Gut» eingeschlossen und hat allenfalls den einen oder anderen Blick durchs Fenster. Dabei fixiert Stifter die erste einschlägige Beobachtung wie folgt: «Die Gestaltungen der Gegend waren nicht mehr sichtbar. Es war ein Gemische da von undurchdringlichem Grau und Weiß, von Licht und Dämmerung, von Tag und Nacht, das sich unaufhörlich regte und durcheinandertobte, alles verschlang, unendlich groß zu sein schien, in sich selber bald weiße fliegende Streifen gebar, bald ganze weiße Flächen, bald Balken und andere Gebilde und sogar in der nächsten Nähe nicht die geringste Linie oder Grenze eines festen Körpers erblicken ließ. Selbst die Oberfläche des Schnees war nicht klar zu erkennen.» Der Wechsel der Erlebnisqualität lässt sich, bleibt man bei der bildenden Kunst als Vergleich, quasi als Wechsel von der gegenständlichen in die gegenstandslose, abstrakte Malerei fassen – und Stifter war ja, wie wir wissen, ein begabter und manchmal sogar verblüffender Bildkünstler, der durchaus einen Blick für das Außerordentliche hatte. Und eben in diesem Moment notiert er: «Die Erscheinung hatte etwas Furchtbares und großartig Erhabenes. Die Erhabenheit wirkte auf mich mit Gewalt, und ich konnte mich von dem Fenster nicht trennen.»

Psychologisch argumentiert, lässt sich der plötzliche Verlust der «Gegenständlichkeit» in der Anschauung der Welt als ein Schock-Moment begreifen, das in der Folge dazu führt, dass sich der besagte Blick durchs Fenster in der Tat wiederholt und sogar, wenn man so sagen darf, selbst einfriert. Gleich im nächsten Absatz ist davon die Rede, dass der Autor das Haus ja nicht verlassen kann, ihm also nur «der Gang des Hauptgebäudes im ersten Stockwerke» bleibt, sich etwas Bewegung zu machen: «Ich blickte auch hier mit Staunen durch die Fenster der beiden Enden des Ganges hinaus. Es war immer dasselbe; das Außerordentliche.» Nur wenig später lesen wir: «Wie es draußen sei, konnten wir nicht erkennen, da alles völlig schwarz geworden war; aber den Sturm hörten wir rütteln, und das sahen wir, dass die Fenster unserer Küche und der Kammer daneben, die keine Außenfenster hatten, schon ganz zugeschnitten waren.» Und zum nächsten Tag hält Stifter fest: «Ich konnte nichts tun, als

immer in das Wirrsal schauen. Das war kein Schneien wie sonst, kein Flockenwerfen, nicht eine einzige Flocke war zu sehen, sondern wie wenn Mehl vom Himmel geleert würde, strömte ein weißer Fall nieder, er strömte aber auch wieder gerade empor, er strömte von links gegen rechts, von rechts gegen links, von allen Seiten gegen alle Seiten, und dieses Flimmern und Flirren und Wirbeln dauerte fort und fort und fort, wie Stunde an Stunde verrann. Und wenn man von dem Fenster wegging, sah man es im Geiste, und man ging lieber wieder zum Fenster.» Man meint, eine Steigerung des Erlebnisses sei nicht mehr möglich, doch hält der Autor mit Blick auf den Abend und die Nacht fest: «In der Finsternis, da man das Flirren nicht sah, musste man es sich vorstellen und stellte es sich ärger vor, als man es bei Tage gesehen hatte. Und zuletzt wusste man auch nicht, ob es nicht ärger sei.»

Die «schreckliche Realität» löst also einen «Albtraum» aus – und dieser schlägt wiederum auf die Wirklichkeit, wie sie wahrgenommen wird, zurück. Das Tageslicht des nächsten Tages zeigt, dass «der Gipfel des Schneeberges» inzwischen den ersten Stock des Hauses erreicht hat: «Die Schneewulst im Garten war emporgewachsen», notiert der «eingefrorene Beobachter», «dass sie in gleicher Höhe mit den Fenstern des ersten Stockwerkes stand, und die Tür am untern Ende der Treppe zu meiner Wohnung, die nach außen aufging, konnte nicht mehr geöffnet werden. Und immer noch dauerte das Schneeflirren fort.» Schon rüstet der Autor nach erneuter Wetter-Besserung zum Aufbruch, da setzt erneut der Schneesturm ein und ist gleich «wieder so stark wie in den früheren Tagen.» Als es dann doch möglich wird, das Haus zu verlassen, um mit allerlei Hilfen den nächsten Ort zu erreichen, konstatiert Stifter: «Alles war anders: Wo ein Tal sein sollte, war ein Hügel, wo ein Hügel sein sollte, war ein Tal, und wo der Weg unter dem Schnee gehe, wusste ich nicht.» Schließlich gelingt es doch, der Schnee-Region zu entfliehen und mit wechselnden Vehikeln nach Linz zu entkommen. Aber auch hier hat das Schneetreiben noch kein Ende. Die ersten Nächte wieder zu Hause, schläft Stifter «wie tot», so dass sogar ein Arzt beigezogen werden muss, und doch dauert das «Lackenhäuser-Schneeflirren durch zehn bis vierzehn Tage» weiter fort: «Und wenn ich die Augen schloss, sah ich es erst recht. [...] Ich kann die Grenze seines Aufhörens nicht angeben, weil es, wenn es auch nicht mehr da war, doch wieder erschien, sobald ich lebhaft daran dachte.» Selbst wenn später «die Unruhe der Nerven wich», hatte er, fährt er fort und kommt so zum Schluss seines Berichts, «monatelang, wenn ich an die prachtvolle Waldgegend dachte, [...] statt des grün und rötlich und violett und blau und grau schimmernden Bandes nur das Bild des weißen Ungeheuers vor mir.»

Der Winter-Einbruch zur Unzeit infiziert also die Einbildungskraft des Dichters und lädiert auf diesem Wege sein Bewusstsein nachhaltig: Er ist gezwungen, die beklemmenden Geschehnisse, die er real erlebt hat, zwanghaft aus dem Unterbewusstsein heraus stets erneut zu reaktivieren. Insofern löst er sich nicht aus dem Schreck-Erlebnis, bringt es nicht hinter sich, sondern bleibt in ihm gefangen, gezwungen, es immer wieder frisch zu halluzinieren. Und doch muss man sich bei der Lektüre und Analyse des Textes aus einer allzu engen biografischen Betrachtungsweise lösen: Gerade durch seine letzte und abschließende Anmerkung lässt er sich auch als Hinweis

auf die literarische Programmatik des Autors und ihre ‹wahre Dimension› lesen. Wie viele Autoren des ‹poetischen Realismus› wird auch Stifter einer festen geografischen Region zugeordnet, deren Eigenart er in seinen Werken immer und immer wieder darzustellen versucht habe. Diese Fixierung des literarischen Blicks wird häufig als eine Einengung des dichterischen Horizonts begriffen. Dieser Perspektive widersetzt sich der Bericht «Aus dem bayrischen Walde» ganz entschieden. Die große Detailgenauigkeit der ersten Hälfte des Berichts erfährt – nach rückwärts gelesen – ihre Rechtfertigung daraus, dass sie ja ganz offensichtlich jederzeit gefährdet und in ihrer konkreten Gestalt bedroht ist: Der Allgewalt des ‹weißen Schnees› preisgegeben, verliert die Landschaft ihre Kontur, lösen sich die Erscheinungen der Natur auf und treten an die Stelle bunter Bilder und all ihrer Vielfalt Leere und Gestaltlosigkeit. Sieht man sie in diesem Nexus, treten die realistischen Passagen des Textes unter eine ganz neue, geradezu suggestive Anspannung, unter der sie den Charakter einer möglichst exakten Abbildung eines ‹Stücks Region in aller Detailgenauigkeit› verlieren, weil sie sich als Erscheinungen unserer Welt gegen ihre Auflösung ins Nichts zur Wehr zu setzen suchen.

Während in der Novelle «Bergkristall» der ‹Schneeberg› mit der Rettung der Kinder, die er durch die Nacht in den neuen Tag gebracht hat, seinen Schrecken verliert und geradezu zu einem Symbol der Heiterkeit mutiert, bleibt der ‹Schneesturm› in «Aus dem bayrischen Walde» über sein Erscheinen in der Natur hinaus erhalten, weil er sich in der ‹inneren Wahrnehmung› des Autors in ein Ereignis gewandelt hat, das jederzeit erneut präsent werden kann. Eine Auflösung in die ‹Idylle› als Folge der physischen Errettung, wie es zum Schluss der ‹Novelle› angedeutet ist, wenn der «Berg an heitern Tagen [...] so schön und blau wie das sanfte Firmament» auf die geretteten Kinder herniederschaut, ist also nicht mehr möglich. Hier liegt der wahre Schrecken des ‹Winterausruchs zur Unzeit›, dass er der Welt, wie wir sie kennen, ihre ‹vertraute Gestalt› nimmt und uns mit ihrer Gestaltlosigkeit und Leere konfrontiert, ganz so, als sei sie – quasi von ‹innen heraus› – amorph geworden. Blättert man noch einmal in die einschlägigen Passagen zurück, in denen der Autor das ‹Schneesturm›-Erlebnis fixiert, stellt man fest, dass es sich zwar um eine ‹Himmelserscheinung›, also um ein Wetter-Phänomen handelt, und doch auch um eine ganz und gar paradoxe Erscheinung – gegen alle ‹Regeln der Natur›. Zwar ‹strömt› der Schnee als ‹ein weißer Fall› nieder, «wie wenn Mehl von dem Himmel geleert würde», er ‹strömt› aber auch «gerade empor» und ‹wächst› von ‹unten› nach ‹oben›, als handle es sich um eine Art Verwucherung von innen heraus. Es wäre interessant gewesen, wenn Stifter auch hier die Analogie zur bildenden Kunst gesucht hätte, doch standen ihm hierfür zu seiner Zeit noch keine Paradigmata zur Verfügung: Er hätte also Tendenzen der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts wie ‹Surrealismus› oder ‹ungegenständliche und abstrakte Malerei› vorwegnehmen müssen. Doch immerhin lässt sich der Text als Versuch einer Annäherung an derlei Tendenzen lesen – und dies speziell dort, wo der Autor auf die anhaltende Faszination der Blicke durchs Fenster zu sprechen kommt, die den ‹Verlust der Gegenständlichkeit› thematisieren und den Betrachter gerade deshalb so anhaltend in ihren Bann ziehen, dass er sich nicht von ihnen zu lösen vermag.

Mitgespielt – rausgewürfelt

André Weckmanns *Wie die Würfel fallen* (1981)

Es hängt maßgeblich von Kritik und Wissenschaft und deren endogen wie exogen¹ generierten bzw. motivierten Maßstäben und Methoden ab, ob Texte auf Vorrat gehalten, zum Verkauf ausgelegt, gelesen, erinnert, medial adaptiert und vielleicht sogar kanonisiert werden – oder aber unbeachtet bleiben. Der Text als solcher mit seinen stofflich-inhaltlichen, thematisch-gehaltlichen und strukturell-ästhetischen Bestimmungen sieht sich weder Zeit enthobenen noch interesselosen Urteilsinstanzen gegenüber, sondern dem Markt und dessen Akteuren.

Kritik und Wissenschaft der 80er Jahre und frühen 90er Jahre des vergangenen Jahrhunderts haben eine auffällige Tendenz: Sie marginalisieren jene selbstverständlich weiterhin existierende Literatur, die den anderenorts vollzogenen «Paradigmenwechsel vom Historischen zum Anthropologischen»² nicht mitmacht und die sich nicht aus Geschichte, Gesellschaft und diesbezüglicher Verantwortung zurückzieht. Im Großen und Ganzen wird der Eindruck vermittelt, als sei der angesprochene Zeitraum eine Zeit der Simulation, der Auslöschung, der Kopien, des Wartens, der Zwischenräume, der Müdigkeit, auch des Zaubers gewesen.³ Dieses von Kritik und Wissenschaft mehrheitlich als *Gesamt* tendenz behauptete Bild für die 80er und frühen 90er Jahre, das man als *eine* Tendenz «unter die Stichworte <Anti-Aufklärung>, <Anti-Utopie> [und] Indifferentismus bringen kann»,⁴ wird in jüngeren und jüngsten Sammelbänden zu diesem Zeitraum erfreulicherweise durch anders gelagerte Akzentsetzungen – Beiträge z. B. über fundamentaloppositionelle Texte à la *Die Ästhetik des Widerstands*, regionalistische Literatur, Immigrant*innenliteratur und Sozialreportagen – revidiert.⁵

1 Bspw. durch mediensoziologische oder kulturpolitische Bedingungen.

2 Jörg Magenau (1998): Der Körper als Schnittfläche. Bemerkungen zur Literatur der neuesten „Neuen Innerlichkeit“: Texte von Reto Hännly, Ulrike Kolb, Ulrike Draesner, Durs Grünbein, Thomas Hettche, Marcel Beyer und Michael Kleeberg. In: Andreas Erb (Hrsg.): *Baustelle Gegenwartsliteratur. Die Neunziger Jahre*. Opladen/Wiesbaden 1998, S. 107–121, hier: S. 117.

3 Anklänge an die meist platt sprechenden Buchtitel der inthronisierten Olympier dieses Zeitraums sind in dieser Aufzählung durchaus gewollt.

4 Karl Riha: Zur Literatur der achtziger Jahre. Ein Situationsbericht. In: Helmut Kreuzer (Hrsg.): *Pluralismus und Postmodernismus. Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte der 80er Jahre*. Frankfurt a. M. 1989, S. 223–242, hier: S. 231.

5 Das heißt freilich nicht, dass hier nicht auch ausgiebig über Literaturströmungen berichtet wird, die Varianten der als *Mainstream* behaupteten postmodernen Literaturproduktion darstellen, beispiels-

Der am 30. November 1924 in Steinburg/Elsass als Sohn eines Dorfwirts geborene, auf Deutsch, Elsässisch und Französisch schreibende⁶ und vielfach geehrte⁷ André Weckmann taucht in Literaturgeschichten, die sich mit der Literatur der 80er und frühen 90er Jahre beschäftigen, so gut wie gar nicht auf.⁸ Eine Ausnahme bildet die *Literatur der Bundesrepublik* (1986) von Ralf Schnell, die Weckmann im angefügten Autorenlexikon zwar bedauerlicher Weise keinen eigenen Artikel einräumt und die auch nicht auf dessen Romane eingeht, Weckmann aber immerhin als einen jener sozialkritischen Mundartlyriker würdigt, die «den poetischen Widerstand gegen die Übermacht der jeweiligen Hochsprache auch als Kampf gegen politische Unterdrückung»⁹ begreifen. Freilich, so Schnell, riskiere die «Poesie der Provinz» [...] eine provinzielle Poesie zu bleiben: dann nämlich, wenn es ihr nicht gelingt, ihren eigenen Erfahrungs- und Sprachraum ästhetisch zu überschreiten.»¹⁰ Hätte Schnell neben Weckmanns Lyrik auch dessen Romane zur Kenntnis genommen, hätte er vermutlich bestätigt, dass Weckmann dieses ästhetische Überschreiten des eigenen

weise über die spontan-soziologischen, Wiedererkennungsbefürfnisse ihres selbstverliebten Publikums befriedigenden Gesellschaftsreportagen eines Biller, Matussek, Schmitz oder Schnibben. – Zur Literatur der letzten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts vgl. näher die im *Literaturverzeichnis* aufgeführten Monografien und Sammelbände. Einige eigens aufgeführte Aufsätze aus diesen Sammelbänden sind für einen Überblick von besonderem Interesse.

- 6 Neben dem hier zur Rede stehenden Roman und kleineren Arbeiten bspw. auch für Rundfunk und Film hat Weckmann eine Reihe von Gedichtsammlungen (*Schang d sunn schint schun lang*, 1975; *Haxschissdrumerum*, 1976); *Fremdi getter*, 1980; *Bluddi Hand*, 1983; *Landluft*, 1983; *Äpfel am Winterbaum*, 1986; *Elsässisch Grammatik oder ein Versuch, die Sprache auszuloten*, 1989), weitere Romane und Erzählungen (*Les nuits de Fastov*, 1968; *Geschichten aus Soranien*, 1973; *Fons ou l'éducation alsacienne*, 1975; *Fahrt nach Wyhl*, 1977; *Odile oder das magische Dreieck*, 1986; *Tamieh – Heimat*, 2003; *Schwarze Hornissen*, 2005; *Hör der Wind bricht alte Reise*, 2008), Berichte (*Sechs Briefe aus Berlin*, 1969, in erweiterter Form 1990), Dramentexte (*Grenzgespenster. Eine badisch-elsässische Landvermessung*, UA 1989; *Wie weit ists noch bis Prag. Eine elsässische Tragödie*, UA 1993), kulturpolitische Programme (*Plaidoyer pour une zone bilingue franco-allemande / Plädoyer für eine deutsch-französische Bilingua-Zone*, 1991) sowie einen literarischen Reisebegleiter (*Das Elsass*, 2001) publiziert. – Aus Anlass des 80. Geburtstags von André Weckmann erschien 2004 ein von Günter Scholdt und Hermann Gätje besorgter Band, der neben *Wie die Würfel fallen* auch eine repräsentative Auswahl aus dem Gesamtwerk enthält.
- 7 U. a. Johann-Peter-Hebel-Preis des Landes Baden-Württemberg (1976), Grand prix de l'Institut des arts et traditions populaires, Straßburg (1978), Mölle-Literaturpreis, Schweden (1979), Jakob-Burkhardt-Preis (1986), Carl-Zuckmayer-Medaille (1990), Gustav-Regler-Preis, Merzig (1999), Prix Européé de Langue Régionale (2002).
- 8 Der aktuelle Artikel zu Weckmann im KLG von Adrien Finck verzeichnet als Stand 1.4.1996 (vgl. in diesem Zusammenhang Anm. 6 und 7)! Zur Biografie hält Finck knapp fest: «1943 zwangsweise zur deutschen Wehrmacht eingezogen, an der Ostfront verwundet. 1944 Desertion und Dienst bei einer amerikanischen Einheit. Nach 1945 Germanistik-Studium an der Straßburger Universität. Als Kulturreferent an die «Préfecture du Bas-Rhin» berufen. Mehrere Jahre beim Straßburger Rundfunk als freier Mitarbeiter und Hörspielautor tätig. Von 1960 bis 1989 Deutschlehrer in Straßburg. Mitherausgeber der Zeitschrift «Allmende.»
- 9 Ralf Schnell: *Die Literatur der Bundesrepublik. Autoren, Geschichte, Literatur-Betrieb*. Stuttgart 1986, S. 301.
- 10 Ebd., S. 303.

Erfahrungs- und Sprachraums auch in seinen Romanen hervorragend gelungen ist.

Der Roman *Wie die Würfel fallen*¹¹ ist immerhin insofern ein erfolgreiches Buch gewesen, als er 1986 schon in 3. Auflage erscheinen konnte – freilich nicht bei Suhrkamp, bei Kiepenheuer & Witsch, bei Rowohlt oder bei einem jener wenigen Verlage, auf die sich immer wieder das Augenmerk der KritikerInnen und WissenschaftlerInnen, der Barsortimenter und der Buchhändler richtet (aus Gründen vielleicht, die man besser gar nicht näher wissen will), sondern im kleinen Morstadt-Verlag aus Kehl am Rhein. Aus dieser Tatsache schon leitet sich wenn auch nicht notwendiger Weise, so doch nachvollziehbar ab, dass Weckmanns Roman nur in einem begrenzten regionalen Umfeld ein Erfolg gewesen ist und auch nur werden konnte; naheliegend scheint darüber hinaus die Vermutung zu sein, dass der Roman nur von einem zugleich ästhetisch vorgebildeten und gesellschaftskritischen Publikum rezipiert worden ist; und für wahrscheinlich darf zum dritten gelten, dass sich hinter den doch aufhorchen lassenden drei Auflagen durchschnittliche Auflagenhöhen von deutlich unter 1000 Exemplaren verbergen.

Man könnte *Wie die Würfel fallen* auch mit «Vielleicht müssen wir darauf gefaßt sein, dass Weltkunde immer nur Heimatkunde ist, sein kann» überschreiben – der Satz stammt aus Siegfried Lenz' *Heimatismuseum*.¹² Ort des Romangeschehens bei Weckmann ist das elsässische Dorf Ixheim, das es, einem dem Roman vorangestellten Autorhinweis nach, weder unter diesem noch unter einem anderen Namen gibt. Erhebt der Roman von daher auch nicht den Anspruch auf Authentizität im dokumentarischen Sinne, so erhebt er doch demselben Paratext zufolge den einer über poetische Wahrheit hinausgehenden historisch-essenziellen Verbürgtheit. Im Paratext nämlich heißt es, dass «die hier geschilderten Geschehnisse [...] samt und sonders dem elsässischen Erlebten entnommen» sind.¹³

Zeitlich ist der Roman zwischen März 1980 und März 1981 angesiedelt. Ein bunt gewürfelter Haufen Ortsansässiger aus drei Generationen – Arbeiter, Angestellte, Landwirte, Künstler, Pensionäre, dazu ein türkischer «Gastarbeiter» – hat sich zu einem Stammtisch zusammengefunden. Im Einzelnen mit unterschiedlichen Problemen aus Gegenwart oder Vergangenheit belastet, eint sie doch alle ein zum Handeln herausforderndes, ein allem anderen als einer rückwärtsgewandten Idylle das Wort

11 Finck bezeichnet den Roman im KLG-Artikel «als das bedeutendste deutschsprachige Erzählwerk aus dem Elsaß seit René Schickeles Romantrilogie «Das Erbe am Rhein»».

12 dtv-Ausgabe 1981, S. 191.

13 Sofern nicht anders ausgewiesen, sind alle Zitate dem Roman bzw. Weckmanns Paratext entnommen. – Weckmann muss bewusst gewesen sein, welche Rezeptionsbarrieren die von ihm verhandelte Elsäss-Thematik vor einem deutschsprachigen, für andere historische Konstellationen und Problemstellungen sensibilisierten Publikum aufrichtet, hat er dem Roman doch außerdem eine knappe «Einführung in die elsässische Problematik» vorangestellt. Diese Einführung enthält markante Daten der elsässischen Geschichte zwischen dem Westfälischen Frieden und 1945, Hinweise auf die «Kulturpolitik im Elsaß von 1945 bis 1968», unter der Überschrift «Die Bewußtwerdung» ein Stenogramm der kulturpolitischen Veränderungen «im Zuge der Mairevolte 1968» sowie Informationen zu den «Sprachen der Elsässer» und zu deren spezifischem Minderheitenproblem, das darin besteht, gleichzeitig in zwei weiteren, lange Zeit erbittert verfeindeten Sprachen und Kulturen leben und sich entfalten zu müssen.

redendes Bewusstsein: Das Dorf Ixheim und dessen Identität – und damit sie selbst – sind in mehrfacher Hinsicht unmittelbar bedroht. Es bedroht sie ein Traditionen negierender Fortschrittsschwindel, eine kultur- bzw. «erlebniskultur»imperiale Überfremdung durch Frankreich und Deutschland, ein Innen- wie Außenwelten zerstörender, bloßer instrumenteller Vernunft und Profitgier gehorchender «Technofaschismus». Es bedroht sie aber auch und gleichgewichtig eine zumal das Politische betreffende Geschichtsklitterei, die ganz wesentlich auf Verschweigen, auf Verdrängen und auf Lügen beruht. Von daher eint alle «Brüder» dieses sonderlichen Stammtisches auch das Bewusstsein, dass ein um der Veränderung, um einer zuträglichen Zukunft willen notwendiges Verstehen der bedrohlichen Gegenwart unabdingbar die Auseinandersetzung mit den «zubetonierten Schichten» der Vergangenheit voraussetzt. Eine «Chronica Ixheimensis», im Stil der oral history die Summe der Erzählungen, der Nachfragen und des kritischen Bedenkens aller Stammtischteilnehmer, soll diese «zubetonierten Schichten» der Vergangenheit freilegen. Diese «Chronica Ixheimensis» macht den einen, einsichtiger Weise in der ersten Romanhälfte dominierenden Hauptstrang des Romans selbst aus. Den anderen, in der zweiten Romanhälfte dominierenden Hauptstrang des Romans geben alle jene sich immer mehr zuspitzenden Geschehnisse ab, die wesentlich die erzählte Gegenwart der Romanfiguren ausmachen.

Im Zentrum des erwähnten bunten Haufens, der sich zugleich als Résistance und als «letzte[r] Behüter und Übermittler des kollektiven Gedächtnisses» begreift, steht der Volksschullehrer Heribert Grahn, ein Mittfünfziger, dessen im Roman patchworkartig entwickelte und sich in der erzählten Gegenwart fortschreibende Biografie paradigmatisch die eine Variante eines elsässischen Lebensentwurfs im 20. Jahrhundert widerspiegelt: Heribert Grahns Vater, als Elsässer «ein glühender französischer Patriot» und ein Verehrer deutscher Kultur, wird Opfer des nationalsozialistischen Terrors 1940–44. Der «zwangseingezogene Bruder» fällt in Russland, während er selber desertiert und in der französischen Résistance kämpft; nach dem Krieg träumt er mit seiner vornehmen, aus der Touraine stammenden Frau «den Traum der «douce France»», erzieht seine beiden «in die französische Intelligenz aufgestiegenen» Söhne «in völliger Unkenntnis der heimatlichen Sprache und Geschichte», wird als Lehrer und als «Verfasser einer offiziellen, der «selektiven Geschichtsschreibung» gemäßen Dorfmonografie selbst ein Helfershelfer der Assimilation»,¹⁴ arbeitet sich aber schließlich, in der erzählten Gegenwart, zu einem am Ende gar militanten Widerständler empor.

Die andere Variante eines elsässischen Lebensentwurfs im 20. Jahrhundert ist in der Figur des Bürgermeisters von Ixheim verkörpert, Fritz Müller, eines Wendehalses par excellence. Müllers Vater wird als radikaler Autonomist und Frankreich-Kritiker bei Kriegsbeginn von den Franzosen interniert und lässt sich nach dem Einmarsch der Deutschen sofort zum Ortsgruppenleiter der NSDAP ernennen – als «anständ-

14 Die Zitate in den beiden letzten Sätzen sind dem dem Roman beigegebenen Vorwort von Adrien Finck entnommen.

diger Nazi» allerdings, wie sein Sohn nicht müde wird zu wiederholen. Fritz Müller – immer und immer wieder führt er sogenannte Sachzwänge für sein heutzutage disqualifizierendes Handeln und Begriffe wie «Ehre» und «Würde» für sein heutzutage wohlgelittenes Handeln ins Feld – Fritz Müller selbst wird Gefolgschaftsführer der HJ, liefert Gegner der Nazis ans Messer, darunter auch den Vater Grahn und den eines weiteren Stammtischgenossen, meldet sich freiwillig zur Luftwaffe, läuft dann aber zu den Engländern über, als der Krieg für Deutschland offensichtlich verloren ist. Nach Ende des Krieges tritt er in die französische Armee ein, dient sich in Indochina zum Offizier empor, macht als Unternehmer und als Lokalpolitiker mit Drang zu Höherem Karriere.

Heribert Grahn und Fritz Müller, diesen beiden exemplarischen Ixheimern, deren Leben in Vergangenheit und Gegenwart bis ins Private hinein auf vielfältige Weise miteinander verflochten sind, lassen sich die zahlreichen anderen Figuren des Romans und deren Meinen, Wollen und Handeln in Vergangenheit und Gegenwart zuordnen.

Diese Verflechtungen der beiden Antagonisten und die Zuordnungen anderer Figuren zu diesen Antagonisten im Sinne einer Inhaltsangabe grob nacherzählen zu wollen, gar den Ausgang dieses Romans zu verraten,¹⁵ ist dann unklug, wenn die Funktion eines literaturkritischen Anrisses auch darin bestehen soll, mit Blick auf diesen Roman und dessen Autor zur eigenen Lektüre anzuregen.

Das mag am ehesten gelingen, wenn angedeutet wird, wie Weckmann mit *Wie die Würfel fallen* im Sinne Ralf Schnells den eigenen Erfahrungs- und Sprachraum ästhetisch überschreitet und damit mehr schreibt als «bloß» einen Elsass-Roman.

Auf mehr stofflich-inhaltlicher Ebene ist zunächst darauf hinzuweisen, dass in die «Chronica Ixheimensis» und in die Chronologie der laufenden Dorfereignisse «immer wieder das Weltgeschehen eingemischt» wird, beispielsweise durch Heribert Grahn's «verlorene Tochter» Béatrice, eine im deutschen Untergrund lebende Aktivistin im Umfeld der transnationalen Anti-Atomkraft-Bewegung, die «später mit Gleichgesinnten in Peru eine Kooperative aufbaut»¹⁶ und die dort ... aber der Ausgang des Romans soll ja nicht verraten werden. Lokales, Regionales und gar Internationales stehen in *Wie die Würfel fallen* also in einem fortwährenden Verweisungszusammenhang zueinander, der den im Roman verhandelten Fragen und Themen aus Vergangenheit und Gegenwart ein ebenso akutes wie prinzipielles Gewicht gibt.

Entscheidender aber noch für die Welthaltigkeit des Provinz-Romans *Wie die Würfel fallen* ist die Art und Weise, wie Weckmann erzählt. «Siehst du», sagt der Babbe Jerri, der unbestechliche, in keine politische Schuld verstrickte Vertreter der alten Generation an einer Romanstelle zu Heribert Grahn, «siehst du, auch deine Art, die Geschichte zu schreiben, wird der Wahrheit nicht gerecht.» André Weckmann hat

15 Dieser Romausgang ist ersichtlich auch durch den utopischen Heimatbegriff Ernst Blochs beeinflusst.

16 Für diese Zitate vgl. das Vorwort von Finck.

diese auch als Warnung vor Hybris, zumal moralischer, und als Mahnung zu permanenter Selbstkritik lesbare Aussage in seinem Roman quasi zum Fundamentalsatz engagiert-realistischen Schreibens erhoben. Ein solches Schreiben weiß sowohl um die mögliche Erkenntnisblässe gedankenschwacher dokumentarischer Zugriffe als auch um die Gefahr einer deaktivierenden Selbstgefälligkeit forciert programmatischen Schreibens als auch um die Unwahrhaftigkeit eines einsträngigen, mit sich selbst nur zu leicht versöhnten Erzählens. Von daher setzt es um der Wahrhaftigkeit willen, die sich immer nur im Prozess des unnachgiebigen Hinterfragens, des miteinander Redens, des Plausibilisierens und des Ordnen ergeben kann, radikal auf ein ebenso demonstratives wie parabelhaftes wie wirklichkeitsgesättigtes Gedankenspiel, auf eine konsequente, erzählerische Mittel virtuos ausschöpfende Multiperspektivik, auf Figuren, zumal Protagonisten, die Zweifelnde, ja Verzweifelte sind und – last, aber beileibe nicht least – auf LeserInnen, die gerade deshalb nachdrücklich an der zu *perpetuierenden* Differenz von Kunst und Leben festhalten, weil sie jene als utopischen Vorschein lebendig halten, dieses hingegen als eine gebrechliche Einrichtung verändern wollen.

Ran an die Theke!

Eine Kneipentour durch die Prosa des Weltenbummlers
Matthias Politycki

Ein Prosit aus Anlass der Verleihung des «Preises der
LiteraTour Nord 2010»

Als ich kürzlich zum ersten Mal seit langen Jahren wieder mit Karl Prümm telefonierte, war da die gleiche Sanftheit in seiner Stimme wie damals, als ich ihn als Student in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre an der Uni Siegen kennenlernte und von ihm unterrichtet wurde. Das bis heute letzte Mal trafen wir uns 1997 in Siegen, als wir den siebzigsten Geburtstag unseres Doktorvaters Helmut Kreuzer feierten. Dreizehn Jahre ist das schon her. Es schmeichelt mir, dass er mich ab und zu im Radio hört, als Moderator der Literatursendung im Deutschlandfunk, wo ich seit 1986 angestellt bin. Auch lese er meine Rezensionen, die hier und da in deutschen Feuilletons erscheinen.

Das Erste, was mir einfiel, als ich über einen möglichen Beitrag für seine Festschrift nachdachte, war sein Engagement für Literaturverfilmungen und das Fernsehspiel. Und wie alle Kreuzer-Schüler hat auch er einen Sinn für die Bohème. In unserem «Hilfskraftzimmer» am Haardter Berg, wo die kleine Uni über der Stadt thront, stapelten sich die Kassetten. Wir sahen die Handke-Verfilmung FALSCHER BEWEGUNG von Wim Wenders und diskutierten im Seminar Klaras Mutter von Tankred Dorst, der dann tatsächlich auch zu einer Lesung eingeladen wurde. Diese Autorenlesungen im Fachbereich 3 waren es, die mich in Bann zogen. Weil ich immer brav mitdiskutiert hatte, wurde mir als halbe «studentische Hilfskraft» die Aufgabe erteilt, diese Lesungen zu moderieren. Ein wichtiger Schritt in Beziehung zu meinem künftigen Beruf: das Gespräch nicht nur über Texte der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, sondern darüber hinaus mit den Autoren selbst. Karl Prümm trug dazu bei, mein Glück in den Medien zu suchen, Teil des Literaturbetriebs zu werden. Der tägliche Kontakt mit Schriftstellern gehört heute zu meiner täglichen Arbeit. Literaturkritiker arbeiten heute nicht nur für das Feuilleton, sondern als Moderatoren, Juroren, Laudatoren, Lehrbeauftragte. Weil ich, als die Nachfrage kam, zu einer Karl Prümm gewidmeten Festschrift etwas beizutragen, gerade die Laudatio zu einem Schriftsteller schrieb, mit dem ich viel über die siebziger Jahre sprach, dessen bis dato erfolgreichster Roman auch in diesem Jahrzehnt spielt, erlaube ich mir, an dieser Stelle diesen eigentlich nur für das Mündliche gedachten Vortrag zu präsentieren. Eine Arbeitsprobe –, auf den letzten Drücker, wie es sich für einen Jour-

nalisten gehört – die belegt, dass – trotz aller Routine, die naturgemäß Einzug auch in den spannenden Beruf eines Literaturredakteurs und Kritikers hält – die Liebe zu den Autoren noch nicht vergangen ist. Karl Prümm gehört zu denen, die mir diese Fähigkeit beigebracht haben.

Lieber Matthias Politycki, geschätzte Jury, verehrte Bürgerinnen und Bürger, die sich um die Existenz dieses wunderbaren Literaturpreises verdient machen, liebes Publikum, es ist schön, dass sie unter uns weilen, von weit her gekommen, sogar aus Lengerich, Osnabrück, Stuttgart. Wien, Kuba und Berlin. Ich begrüße Gregor Schattschneider, neben ihm Kristina Kipp-Oeljeklaus, Tania Adametz und Katharina Bühler. Ich heiße Dr. Broder Broschkus willkommen, seine Frau Krisitina Broschkus, repräsentativ für die kubanische Delegation: Iliana aus Santiago de Kuba, Cacha, die Chefin der dortigen Lockenwicklerbande und Luis Felix Reinosa, Herrn Broschkus' Vermieter in der Bucht. Und ich grüße Sie, Professor Hinrich Schepp mit Gattin Dorothee Wilhelmine Renate Gräfin von Hagelstein aus Berlin. Pardon, wenn ich nicht alle begrüßen kann. Die Gästeliste ist lang, mit den Heldinnen und Helden aus Matthias Polityckis Prosa. Seine Bücher sind reich an Figuren. Auch denen sind wir zu Dank verpflichtet, dass er heute diesen Preis für sein Werk bekommt.

Wir reden über ein zentrales Motiv in Matthias Polityckis Prosa: die Männer und die Frauen. Hoffentlich gelingt es hier im großen Saal. Denn das Entscheidende zwischen Männern und Frauen passiert ja eigentlich in der Kneipe. Ich lade Sie zu einer Kneipentour durch die Literatur des Autors ein. Wenigstens das. Im wirklichen Leben gehen wir selten zusammen einen trinken. Er ist ja immerzu unterwegs.

Mit dem *Weiberroman* von 1997 fing alles an. «Weiber» – das klingt frauenfeindlich. War aber nur der verklemmte Ausdruck von juvenilen Möchtegernmachos. *Weiberroman* ein lebensspralles Sittenbild der siebziger und achtziger Jahre, viel Popmusik, Partys, Platten, Bier, Uni, Zeitgeist und Fußball. Mindestens drei Liebesgeschichten in einem Roman, drei Frauen – Tore und satte Niederlagen für den Protagonisten des Romans: Gregor Schattschneider. Seine Jugendliebe in Lengerich, die Beziehungskiste in Wien, die Traumfrau in Stuttgart, mit der alles klappt, nur nicht das, was mit der süßen Wienerin ausschließlich gut funktionierte. Der *Weiberroman* wurde ein Bestseller. Und sein Autor ein Star. Eine neue Generation wurde ausgerufen: die 78er! – Endlich gab es auch für uns, die wir für die APO zu jung und für den Punk zu alt waren, einen Sammelbegriff. – Mann, was hast Du Dich, Matthias, ins Zeug gelegt, uns zu den heute legendären Schriftstellertreffen auf Schloss Elmau einzuladen, mit zugehöriger Kneipe, wahnsinnige Organisation, alles im Namen der Generation, Deine ermahnenden und ermunternden Mails, Deine Sehnsucht nach Freundschaft! Und unsere Kumpels und Kollegen – viele aus dem Feuilleton – kamen hin, die Herren Krause, Scheck, Hettche, Kleeberg, Böttiger, Mangoldt, Pleschinski und so fort, Frauen in der Unterzahl, alle mit Thesen, Statements, Referaten und Lesungen im Gepäck, die vor allem eines dokumentierten: das Verlangen nach einem neuen Realismus in der Literatur, einem «relevanten Realismus» aus der «Mitte des Lebens», wie Du das schwungvoll nanntest, «die beständige Sichtung unserer unter-

gehenden Welt und das Ringen um neue Utopien», «wertekonservativ» denken, «um des grassierenden kulturellen Kannibalismus Herr zu werden», und setztest noch einen drauf. «Für einen neuen Glauben!»

So war der Weg nicht mehr weit zu Spiritualität, Irrationalismus und zum Wunderbaren. Weg von unserem, ich zitiere, «satten Europa» – wie weiland Günter Grass, den es nach Indien zog. Matthias Politycki zog es in die Karibik, noch im Flugzeug und nicht, wie ein paar Jahre später, auf dem Luxusdampfer «MS Europa» als eingeladenener Schiffsautor für eine halbes Jahr lang in der Suite, wo er den Schelmenroman *In 180 Tagen um die Welt* zu schreiben begann. Gut, dass er zugesagt hatte. Gut, dass er doch kein Moralapostel ist. Moral und Abenteuer passen nicht zusammen. Matthias Politycki hat gottlob nicht nur ein aufgeklärtes und spirituelles, sondern auch ein überbordend entdeckungsfreudiges und lustbetontes Verhältnis zur Welt.

In den blauen Himmel mit dem Flugzeug, sauber gelandet, hinein ins Paradies, in Matthias Polityckis wunderbaren Abenteuerroman *Herr der Hörner* in der Tradition von Joseph Conrads *Herz der Finsternis!* *Herr der Hörner* – ein Werk, nicht aus der «Mitte des Lebens», sondern vom Ende der Welt, nicht aus dem *Jenseits von Wurst und Käse*, wie einer von Matthias Polityckis schönen Lyrikbänden heißt, sondern aus dem Jenseits von Gott und der Welt. Wir fliegen mit Dr. Broder Broschkus hinein ins Paradies, das zugleich die Hölle ist. Dahin, wo die besten Kneipen stehen, wo das «zahnstrahlende» Lachen von honigfarbenen glitzernden «Negerinnen» selbst den hintersten Winkel im Lokal ausleuchtet. Wo die «schweren Flanken» der Tänzerinnen «unwiderlegbar weibliche Funken» schlagen. Wo die schwarzen Locken Hüften schwingender Schönheiten in phosphoreszierenden Hotpants und Tops «synkopisch» in den Raum hinein wippen. – Sorry, liebe Kim aus Osnabrück, dagegen war Dein Striptease mit einem Staubwedel zwischen den Beinen nichts! Pardon, liebe Angela, das noch so fingerfertige Aufhängen Deines Negligés an den Brustwarzen war eine vergleichsweise schwache Nummer! – Gregor Schattschneider, der dieser putzigen Darbietungen als Schüler in den siebziger Jahren ansichtig wurde, wäre völlig ausgeflippt drüben in der besten Kneipe zu Santiago de Cuba, in der «Casa de las tradiciones», wo sich straffe Bauchdecken «konkav» zwischen lüstern hervortretenden Beckenknochen wölben, wo sich das eigene Ohrläppchen einer blitzschnellen Erotikattacke bissig ausgesetzt sieht. Verglichen mit solchen Vorstößen ist «das leise Lachen am Ohr eins anderen», wie ein berühmtes Gedicht von Frauenflüsterer Wolf Wondratschek heißt, reine Prüderie! Es gibt heute kaum größere, in ihrem Übermut und ihrer Anbetungsbereitschaft, ihrer abgrundtiefen Furcht vor und ihrer hoffnungslosen Liebe zu den Frauen leidenschaftlichere Geschlechterkämpfe in der deutschen Literatur als in der Prosa des Romanverführers Matthias Politycki! «Wenn der Mittelstand in die Liebe zieht, gibt's Krieg!», zitiert er Robert Gernhardt für den Umschlag des *Weiberroman*.

Von allen Kneipen und Bars, und das sind unzählige, in die wir mit Matthias Polityckis trinkfreudige, aber nicht unbedingt trinkfeste, glotzende, aber gerne unerkannt bleibende Männern seit Jahrzehnten ziehen, sind die im fernen Kuba die spritzigsten. Da kommen die Nachtclubs in Lengerich, Osnabrück und Stuttgart und das,

um im Wien des *Weiberroman* zu bleiben, «Baron Dravidschnek», das «Café Hummel» oder der «Popclub» beileibe nicht mit. Und vermutlich auch nicht die Pubs in London, in denen Matthias Politycki in den vergangenen Monaten herumlungerte und recherchierte, um die Geheimnisse der unterschiedlichen Sorten des von ihm heiß geliebten englischen Ale herauszufinden. Bin sehr durstig nach seiner neuen, im nächsten Jahr erscheinenden Kneipen-Prosa. Und erst recht zu schweigen von den Edeltavernen auf der MS Europa, der «Havanna Bar», der «Clipper Lounge» oder der «Sansibar», gepflegte Theken, an die man nur mutig herantritt, wenn man vorher solange an seiner Garderobe gebastelt hat, bis man so aussieht wie Osgood Fielding III. in *SOME LIKE IT HOT*: mindestens im Dinner-Jackett! Aber was nutzt das schönste Dinner-Jackett, wenn keine Sugar, sprich Marilyn Monroe, an Bord ist! Mann, Matthias, wie hast Du das nur ausgehalten!? – Ich weiß, Du hast täglich geschrieben. Luxusleben am Tag, nachts harte Arbeit am Text in der Suite auf dem Pazifik-Deck.

Aber, höre ich Professor Dr. habil. Hinrich Schepp in unserer ersten Reihe vor sich hin zischen, «das La Piff in Berlin ist die schärfste aller Bars zwischen Himmel und Hölle!»

Das «La Piff» ist die Stammkneipe» des 65-jährigen Sinologen in der *Jenseitsnovelle*. Herr Professor, bitte noch etwas Geduld ...

Erstmal zu unserem Weltreisenden, der seine Abenteuer im wirklichen Leben und nicht am Schreibtisch besteht. Broder Broschkus, unser Hamburger Banker! Mann von ursprünglich «dezentere Schlawheit», «Pazifist mit linksliberaler Vergangenheit», auch schon fünfzig. Seine Konten schnell aufgelöst, die kreuzbrave Ehefrau – wieder eine Kristina, eine homöopathische Tierärztin – verlassen, sein tägliches «Bügelaltenleben» so leid wie maßvollen Kuschelsex unter der Decke. «Schluss mit der Mütter-Öhnenexistenz!» Broschkus – ein Mann zwischen Minderwertigkeitskomplex und Größenwahn. Narzisstisch bis zu den Haarspitzen, verletzbar bis hinunter zum Kniegelenk. Einer, dem man aufmunternd auf die Schulter klopfte. «Du schaffst es, Junge!» Im Grunde ihrer Seele sind die trinkenden und heulenden, großspurigen und kleinlauten Männer in der Prosa von Matthias Politycki allesamt Melancholiker. Männer vom Schlage derer, die, ob in der Kneipe oder im Fußballstadion, auf dem Rummelplatz oder im Karneval, im Kaufhaus oder beim Gelage mit Freunden am langen Holztisch von einem Moment auf den anderen ihre Stimmung verlieren. Gerade noch euphorisiert vom Dabeisein und Mitmachen, ist der Melancholiker von einem Moment auf den anderen traurig. Wenn der herrliche Lärm verklungen ist, die Siege errungen, das Spektakel vorbei, man wieder allein zu Hause oder im Hotelzimmer sitzt, alles wieder still, da würgt einen die Angst, dieses stechende Gefühl von Einsamkeit, Vergänglichkeit, die Angst vor dem Tod, Torschlusspanik zumindest: «Einmal im Leben etwas Grosses wollen, kapiert?», bricht es aus Broschkus heraus. Bei allem Mittendrin steht er auch dauernd neben sich. Matthias Politycki hat ein emphatisches Verhältnis zu seinen Helden, trotz aller Ironie. Die Literaturkritik benutzt das Wort etwas flapsig von Artikel zu Artikel als Zauberformel. Von Ironie spricht man immer dann gerne, wenn man meint, dass es der Autor nicht so ernst meint, wie er seine Figuren reden, wie er sie auftreten lässt. Matthias Politycki meint

es ernst. Glauben Sie nicht, dass unser Banker am Ende für sein schwärmerisch-haltloses Taumeln durch fremde Kulturen und Religionen nicht teuer bezahlt. Der Tod des Helden ist tragisch. Noch heute steht ihm der Schrecken ins Gesicht geschrieben. Was ihn posthum trösten mag, ist die Kraft des Erzählers, seines Schöpfers, der ihn zu literarischer Unsterblichkeit verholfen hat.

Dieses Gleiten und Fließen! Diese Übergänge zwischen phantastischem Realismus, Abenteuerroman, Geisterstunde, Rausch und Horrortrip. Arm in Arm mit Ernest Hemingway, Joseph Conrad und Francis Ford Coppola ziehen wir in *Herr der Hörner* durch kinotauglich scharf ausgeleuchtete Visionen. Der Roman hat auch eine Philosophie. Matthias Politycki hat über den frühen Nietzsche promoviert. Die Philosophie des Romans ist ein Schlag gegen Vernunft und Technik, Aufklärung und Rationalismus: «Magie statt Logik, Ritual statt Suchmaschine, Geheimnis statt Dialektik!» Am Ende aber auch ein Schlag ins eigene Gesicht. So leicht lässt sich die Vernunft nicht aushebeln.

Broder Broschkus verbrachte mit seiner Frau Kristina Broschkus einen ganz vernünftigen, harmlosen Urlaub auf der Insel. Kurz vor der Abreise zurück ins «satte Europa» betreten sie die schärfste Kneipe an der Bucht von Santiago de Cuba. Eine unerhörte Begegnung mit einem zierlich gebauten, armselig gekleideten Mädchen. Es sitzt zusammen mit einer kräftig gebauten Frau an der Theke, die aufsteht und mit Kristina Salsa tanzt. Die Junge fordert unseren Banker auf. «Da entdeckte er ihn: den feinen Riss in all dem Glanz, mitten im Grün der Iris ein farblos fahles Einsprengsel, millimeterbreit ein Strich im linken Auge, einen Fleck. «Gleich!», dachte Broschkus, gleich tut sich die Erde auf und ich fahr zur Hölle!» Doch erstmal geht es zurück nach Hamburg, ein paar Geschäfte abgeschlossen, wieder zurück nach Kuba, allein, kein handelsüblicher Dollar-Tourist mehr sein, sondern ein wilder Kerl: «Nie wieder Erdbeeren mit Blattgold-Glasur! Nie wieder atmungsaktive Unterhosen! Nie wieder handgefertigte Klobürsten aus Edelstahl! Nie wieder Lichterketten, Duftkerzen und deutsche Witze! Nie wieder Deutschland!» Vor allem: «Wie finde ich das Mädchen von der Theke in der «Casa de las tradiciones»?

Die atemberaubende Suche nach der Unbekannten, die Suche nach Alina, einer Mambo, einer Voodoopriesterin, beschert dem europamüden Aussteiger haarsträubende Abenteuer und am Ende nicht direkt die Gesuchte, sondern die nicht weniger in dunkle Rituale verwickelte Iliana, das ist die, die mit Kristina in der Kneipe getanzt hatte und jetzt Broschkus den Kopf verdreht. – So leidenschaftlich, hitzig, wuchtig, farbig, schrill bis hinein in die verwinkelten Gassen und Gebräuche, in die blutigsten Riten und Rituale hat in der Tat noch kein deutscher Schriftsteller uns nach Kuba entführt. Alles kommt vor: die Straßenkreuzer aus den 50er Jahren, die fetten Zigarren in den breiten Mäulern der Tagediebe, die Dominospieler an der Ecke, die um Kugelschreiber bettelnden Kinder, die adretten Uniformen der Schulmädchen, der überall lauernde Gestank von Müll und Marihuana, die «verpissten Hauseingänge», in denen dralle «Negerinnen» stehen und sich selbst oder fettige «Hamburgesa» an den Mann bringen wollen. «Ich werd' es dir so besorgen, dass dir der Gummi quietscht!», wirbt jemand für ihre rustikale Variante der Liebeskunst. So sehr sich Broschkus auch be-

müht, ein Starker zu sein. In Wahrheit ist er ein Schwacher. Ein Leidensgenosse von Gregor Schattschneider, der auch schon unter einem Hemingway-Komplex litt, wie übrigens auch Professor Schepp in der «Jenseitsnovelle», der so gerne, ich zitiere, ein «wildes Tier im Käfig» wäre. «Weiberroman», Seite 200: «Gregor wollte verdorben sein, vom Leben gezeichnet und gerade heraus, Gregor wollte gefährlich sein, fatal fremd, unberechenbar, böse, ein Mann mit vier Fäusten.» Broschkus – vom hanseatischen Bügelfaltenmann zum karibischen Macho? Das konnte nicht gut gehen. Der Autor zelebriert ein emphatisches Verhältnis zu seinen Figuren, aber er kennt auch ihre Grenzen. Er schickt sie ganz bewusst in ihr Verderben, um sie dann zu erlösen. Ein wirklich allmächtiger Erzähler. Die Beschwörungen von blutigen afro-kubanischen Voodoo-Ritualen nehmen blutige Ausmaße an. «Magie statt Logik, Ritual statt Suchmaschine, Geheimnis statt Dialektik!» – Wenn das mal so einfach wäre.

– Jetzt brauchen wir etwas Kaltes. Durst! Herr Ober, bitte ein Ale! Egal, ob «Mild ale», «Pale Ale», «Light ale», «Heather Ale» oder «Stock Ale», Hauptsache Ale!

Doch darauf müssen wir noch warten. Dieses Kneipenbuch von Matthias Politycki kommt erst noch. Andere Gerüche steigen auf. Ein stechender Geruch in der Nase. Der süßliche Geruch des Todes. Nicht auf 736 Seiten, sondern auf nur 126. So kurz ist, der literarischen Gattung gemäß, Matthias Polityckis formstrenge, formvollendete *Jenseitsnovelle*. Wechsel der Erzählperspektive, Verknüpfung von Handlungssträngen, Zeitsprünge, Stimmenvielfalt. Ein durchtriebenes Kammerstück auf doppeltem Boden, dichte Atmosphäre, und wie es sich für eine echte Novelle gehört, Rahmenhandlung, Falke, unerhörte Begebenheit, Wendepunkte, Prosa als «Schwester des Dramas», alles dabei, wie man es aus den Novellen in der Tradition Kleists, Storms, Heyses und Kellers, aus der Romantik und dem Bürgerlichen Realismus kennt und in unseren Zeiten aus einzelnen Novellen lebender Altmeister wie Martin Walser, Dieter Wellershoff oder Hartmut Lange. Matthias Polityckis *Jenseitsnovelle* ist, verglichen mit dem strubbeligen *Weiberroman* und dem erst recht wildwüchsigen *Herr der Hörner*, ein scharf gescheiteltes und doch kein frisiertes Buch. Ausdruck eines wertekonservativen Formbewusstseins, das die Dramatik des Inhalts in Schach hält. Ein ausgefeiltes Werk. Eine neue Ära im Schaffen des Autors beginnt. Die Reife-phase. – Auf einen solchen Satz müssen wir einen trinken. Die *Jenseitsnovelle* – Wieder ist eine Kneipe der Dreh- und Angelpunkt. Also, wieder ran an die Theke, dahin wo einem das echte Leben eingegossen wird!

Es gibt in der *Jenseitsnovelle* ein Manuskript im Manuskript, ein Romanfragment, heimlich geschrieben von dem heute 65 Jahre alten Sinologen Hinrich Schepp. Das Manuskript heißt «Marek der Säufer». Schnell wird klar, dass die Fiktion in der Fiktion eigentlich Hinrich Schepp selbst ist. Zumindest ist das Doro klar, seit 29 Jahren Schepps Ehefrau, Spezialistin für das I-Ging, das althinesische Buch der Wandlungen, Doro, die gleich zu Anfang der Novelle bei der Lektüre – die erste unerhörte Begebenheit in einer an unerhörten Begebenheiten reichen Novelle – auf dem Sessel vor dem Schreibtisch tot zusammengebrochen da sitzt. Hinrich erblickt sie, doch ohne sich groß um die Tote zu kümmern, liest er lange in seinem Manuskript und guckt, was seine Frau mit langen Rand- und Nachbemerkenungen aus der nur unwesentlich als

Fiktion getarnten Geschichte herauszuarbeiten begonnen hat, nämlich eine autobiografische Lesart des Fragments. Es wird schnell klar, dass die unerhörte Begebenheit im Berliner «La Pfiff» eine Schepp-Begebenheit ist. Wie in der «Casa de las tradiciones» ist es auch hier ein voyeuristisch ins Auge springendes Ereignis an der Theke, das einen eher konservativen und zufällig in den Trubel geratenen Zeitgenossen außer Rand und Band geraten lässt. Die Realisation von Träumen reifer Herrenerotiker, in denen gerne auch mal kleine Sauereien vorkommen. Schepp sieht, wie eine junge Frau erst vollkommen unvermittelt ihrem männlichen Begleiter einen unverschämt nassen Zungenkuss gibt, ein Bein hebt, es um dessen Hüften legt, dann umgehend zu einer daneben stehenden Frau übergeht und dieser lüstern in den Hals beißt.

Und so etwas in einer deutschen Kneipe, hätten Sie das, verehrte Gäste aus Santiago de Cuba für möglich gehalten!?! – Die Beißerin, die Gebissene und der Kerl werden dann zu dritt, zu dritt!, aus dem «La Pfiff» gehen, Schepp bleibt in höchster Erregung zurück, und wieder ist es, wie bei Alina in der kubanischen Kaschemme, ein kleines Zeichen – da der Fleck im Auge, hier ein eintätowiertes chinesisches Schriftzeichen am Hals – das den Mann zur Raserei bringt. Schepp vernachlässigt seine wissenschaftlichen Pflichten, man nennt ihn schon Professor Unrat. Und wieder geht das Nachstellen los. Raus aus der täglichen Routine, die Gier nach dem Luder, die Lust auf Sünde. Dana! Die Geschichte bekommt dann noch insofern einen delikaten Aspekt, als auch Doro dem lasziven Wesen nachstellt, angeblich rein platonisch. Nun aber sitzt Doro tot am Schreibtisch. Hinrich hatte ihr einst, vor der *Toteninsel* von Böcklin in der Nationalgalerie stehend, versprochen, dass er, wenn er vor ihr stürbe, am Ufer warte, um gemeinsam in den See zu springen. Es ist anders gekommen. – Oder handelt es sich bei dem ganzen doch um einen Traum? Könnte die *Jenseitsnovelle* auch «Traumnovelle» heißen?

Hier nur so viel: Am Schluss stellt sich der Leichengeruch als Geruch abgestandenen Wassers in der Blumenvase heraus. Frisches Wasser – und die Blumen duften wieder. Womit wir endlich am romantischen Ende unserer Kneipentour durch Matthias Polityckis grandiose Prosa angelangt sind. Blumen für den Autor! Warum ich das alles erzähle? Es heißt, Matthias Politycki verstehe zwar viel von Literatur, Philosophie und Religion, aber nicht viel von Psychologie. Stimmt nicht. Auch davon versteht er sehr viel. Wer die *Jenseitsnovelle* zu zweit gelesen hat, wird bestätigen, danach bleibt die Ehe nicht so wie sie vorher war. – Und einen Blumenstrauß noch an Matthias Polityckis Frau Birgit, die ihren gefährlich oft verreisten Weltenbummler schon lange die Treue hält. Ein Dank auch an alle, die noch leben werden, wenn wir alle hier schon längst im Jenseits sind: Gregor Schattschneider, Dr. Broder Broschus, Professor Hinrich Schepp, der, wie man hört, wieder an seinen sinologischen Forschungen sitzen soll, und Blumen an seine Gattin Dorothee Wilhelmine Renate Gräfin von Hagelstein. Sie strahlt. Erleichtert, dass Dana nicht da ist. Wer weiß, wenn sie da wäre, was heute noch alles hätte passieren können? – Vielen Dank!

Spiel mit Zitaten

Über Ludwig Harigs abwechslungsreiches Zitieren

Gegen jedes Unteroffiziersreglement

Kein Autor kommt ohne Zitate aus. Aber jeder geht mit Zitaten anders um. Der eine zitiert *lege artis* wörtlich und wahrt auch im neuen Umfeld ausnahmslos deren akkurate Wiedergabe, der andere behandelt sie, wo es ihm geeignet erscheint, als Spielmaterial und lässt sich davon herausfordern. Unsere Frage ist, spielt Ludwig Harig auch mit Zitaten, und wie weit geht er dabei? Sicher zitiert er in der Regel penibel genau, gewinnt aber seine Spielernatur aus gegebenem Anlass die Oberhand, dann muss das Zitat etwa durch die Variationen in der Permutation oder in den Satzbruch des Anakoluths. Am Anfang seiner Marbacher Schillerrede eröffnet Ludwig Harig den Blick auf noch weiter reichende Spiele: «Um Nachweis der von ihm benutzten Zitate gebeten, kommt der Erzähler zuweilen in arge Verlegenheit. Einmal hat er die Herkunft eines Zitates vergessen, ein andermal sucht er vergebens danach. Die Redlichen lassen es dabei bewenden, die Spielhansel erfinden ein Zitat, wenn sie eins brauchen, und nennen obendrein einen hochgeschätzten Autor als seinen Urheber, mal im Text selbst, mal in einer Fußnote.»¹

Wenn Harig bei seinem Spiel Zitate manipuliert, gar erfindet, dann kennt er sich bei dem Autor, auf den er sich bezieht, besonders gut aus. Dann hat er sich in dessen Gedankenwelt, in dessen Redeton eingelesen. Harig will schon von seinem Naturell her niemanden ausnützen, im Gegenteil, er vermehrt durch Klärung schwach gebaueter Sätze die poetische Aura des ins Spiel Gebrachten.

Sein Umgang mit Zitaten ist die schöngeistige Alternative zum Unteroffiziersreglement, das beim wissenschaftlichen Zitieren gilt. Als Elemente seines Spiels erfahren Zitate durchweg eine Aufwertung. Insbesondere ziehen sie nicht mehr als Fremdlinge, womöglich noch unvollkommen formuliert, in die Harigsche Dichtung ein.

1 Ludwig Harig: Fußnoten hin, Fußnoten her! In: Jan Bürger (Hrsg.): *Friedrich Schiller. Dichter Denker, Vor- und Gegenbild* (= Marbacher Schriften. Neue Folge 2). Göttingen 2007, S. 216.

Das systematisch betriebene Spiel: Permutation, Anakoluth und Collage

Das Hauptinteresse der experimentellen Dichtung gilt dem Spiel in der Sprache. Die Permutation (Wortvertauschungen) und der Anakoluth (Bruch in der Satzkonstruktion) sind von Ludwig Harig vornehmlich in seiner experimentellen Phase angewandte Strategien der systematischen Veränderung von Zitaten. Der experimentelle Autor nimmt gemäß seinem Metier ein Zitat nicht ehrfürchtig hin und lässt es unberührt, nein, er dreht es durch die Mangel der Permutation, schikaniert und bricht es im Anakoluth. Wenn ein Poet damit einmal angefangen hat, gewinnt er sein kritisches Vergnügen daraus und kann diesen Umgang mit Zitaten sein Leben lang nicht mehr lassen.

Mit der Permutation und dem Anakoluth verfolgt Harig (wie die sogenannte Stuttgarter Schule um Max Bense) ein bedeutendes Ziel, es ging ihm damals insbesondere um die Reinigung der durch die Nazis verdorbenen deutschen Sprache. Harig war nach seiner Schulzeit in der nationalsozialistischen Bildungsanstalt in Idstein bei allem Hohltönenden, Phrasenhaften besonders reizbar, man war radikal eingestellt. Der strenge Philologe könnte den Vorwurf der Manipulation machen, bewiese aber damit, dass er von diesen Methoden – ausgiebig sind sie im O-Ton-Hörspiel angewandt – wenig begriffen hätte, denn selbstverständlich läuft die Absicht des Autors immer auch auf die Entlarvung falscher Töne hinaus. Um das zu erreichen, muss er manipulieren. Die bloße Wiedergabe von andernorts Geäußertem genügt ihm nicht, er zwingt das Zitat in spielerische Verfahren. Harigs Interesse gilt, wie gesagt, der Läuterung der Sprache, das Wort soll wieder seine Glaubwürdigkeit erhalten. Diese Methoden stehen nicht gegen die Erfahrung, sondern sind aus ihr gefolgert. Das gilt insbesondere für den Anakoluth. Hier wird auf die Spitze getrieben, was wir im richtigen Leben permanent beobachten können: Keiner lässt den anderen ausreden, niemand will wirklich zuhören. Man schneidet sich fortwährend das Wort ab.

Zitate, die auftrumpfen, müssen es sich vom spielwitzigen Dichter gefallen lassen, dass er sie bloßstellt: «Wir sind wieder wer». Wie stolz hat Bundeskanzler Erhard seine Parole in die Welt gesetzt. Der Dichter dreht sie ihm im Mund herum und münzt sie um in den schieren Gegensinn. Über dem Permutieren verkehrt sich der Ausgangssatz unter anderem in die skeptische, die resignative Frage: «Wer sind wir wieder?» Der Hörer wird im Verlauf des Permutierens von der spontanen Zustimmung bis zur Irritation, vom harmlosen Hinnehmen bis zum heftigen Widerspruch gereizt. Am Ende steht er ratlos vor dieser Selbstgefälligkeit des Kanzlers, wertet sie als Zeugnis eines Politikers, der den Mund zu voll nimmt, und wird sich schließlich ihrer Demaskierung bewusst.

Auch die Collage, eine überwiegend mit fremden Materialien arbeitende Verfahrensweise, verschafft Erfolg versprechende Gelegenheiten, den Hintersinn von Zitaten herzustellen.

In seiner bekanntesten Prosa-Collage «Aus der Tiefe des Raumes»² sind Fußballspieler mit ihren Namen die banalen Ausgangsgeschöpfe. Aus Bonmots der Fußballerspra-

2 Ludwig Harig, Dieter Kühn (Hrsg.): *Netzer kam aus der Tiefe des Raumes. Notwendige Beiträge zur Fußballweltmeisterschaft*. München 1974.

che, aus Funk-Reportagen, Zeitungsberichten oder Kommentaren wird ein Vorgang zusammengesetzt. Dabei wird das Spiel auf dem Platz zum erzählten Spiel im Kopf.

Die Collage als Methode schließt eo ipso «seriöses» Zitieren aus. Die «Fairness» wird unterlaufen durch die Einordnung von Zitaten in riskante Zusammenhänge. So erhalten sie die Funktion von Bausteinen. Sie geraten in Satznachbarschaften, die entlarven, die sie auf- oder abwerten. Ihre schöpferische Integration in eine Collage verlangt um der poetischen Wirkung willen Eingriffe in ihre Bauelemente. Das Material wird nach Form und Inhalt dem Zweck angepasst. Harig hat in seiner experimentellen Phase diese poetischen Methoden zum Erwerb von Erkenntnis eingesetzt. Ihm ging es damals im Unterschied zu manch anderem konkreten Autor nicht ums bloße Spiel. Er griff Ereignisse auf, die sich außerhalb dieser Methoden schwerlich so evident zum Vorschein bringen lassen. Menschliches Verhalten macht er damit durchschaubarer.

Aber die Collage überfährt oder tückt den Leser/Hörer nicht. Er sieht den Autor am Werk und macht sich seinen Reim darauf (beispielsweise beim Hörspiel *Les Demoiselles d' Avignon. Eine Collage für den Funk*).

Übrigens, das Collagieren, von Harig in der experimentellen Schaffensperiode entwickelt, bestimmt als Verfahren bis heute seine alltägliche Arbeitsweise. Er schiebt die Zettel mit Zitaten und Notizen auf seinem Schreibtisch zu ständig neuen Anordnungen zusammen, lässt sich dabei zum Erzählen inspirieren.

Das O-Ton-Zitat

In der Phase der sechziger und siebziger Jahre produzierte Harig seine O-Ton-Hörspiele überwiegend mit gesprochenen Zitaten, eigentlich mit allem Hörbaren, auch mit Geräuschen, Lärm und Musik. Bei O-Ton-Zitaten kommt es bisweilen stärker auf die Stimme, die Intonation als auf den bloßen Sinn des Gesagten an. Es gehört also die klangliche Dimension dazu. Im *Staatsbegräbnis* z. B. spielen beim Entlarven des pathetischen Schwulstes der Adenauerzeit die Fistelstimme von Kardinal Frings, das Knarzen vom Bundestagspräsidenten Gerstenmaier, überhaupt die ganze Klangkulisse mit dem liturgischen Weihehall, den Böllerschüssen usw. die Rolle von akustischen Zitaten, welche die Authentizität des Hörspiels durch den Sound über den Wortsinn hinaus verstärken.

Ein erschütterndes Beispiel für die äußerste Wirkung, die Harig mit dem Einsatz von rhythmisch manipulierten O-Ton-Zitaten erreicht, bietet das Auschwitz-Hörspiel *Ein Blumenstück*: Kinderreime werden durch eine verschärfte Rhythmisierung aggressiv aufgeladen, sie werden aus dem Harmlosen, dem Gutartigen ins Bedrohliche getrieben, aus dem spielerischen Singsang wird eine Hetzjagd, und man hat die in die Enge gedrängten Häftlinge vor Augen.

Im Chorlied dieses Hörspiels tritt die Permutation in allerengste Verbindung zum Anakoluth: die Wortvertauschung im Satzbruch (die von Harig exklusiv benutzte Methode). Auch diese Verschränkung erzeugt eine starke Emotionalisierung. Das Grauen der KZs ergreift uns, und Auschwitz, das auf direktem Weg nicht be-

nennbar ist, erfasst unser Empfinden.³ Durch den Gebrauch des Anakoluths wie der Permutation wird der Sprache Gewalt angetan. Und dieser hörbare Prozess evoziert in *Ein Blumenstück* die Drangsale im KZ stärker, als es die bloße Nennung von Fakten vermöchte. Hier sind die Zitate an entscheidenden Stellen den Gegebenheiten in Auschwitz angepasst. So wird die Märchensprache, um den Kontext zur Tötung zu beschwören, ins Unbarmherzige getrieben, bei den Blumennamen werden die gängigen Bezeichnungen durch umgangssprachliche und erfundene onomatopoetische Namen (Zungenpech, Wolfskraut, Katzenrippe) überboten, bei den Kinderliedern geht Harig von deren Einfältigkeit aus, die er dann stört, rhythmisch ins Gewalttätige verknüpft. Dabei verlieren die Zitate ihre Ungebundenheit, denn es besteht die Notwendigkeit, die direkte Nähe zu Tod und Vernichtung herzustellen. Es geht also um die inhaltliche, rhythmische, die akustische Verfremdung von Zitaten im Hinblick auf den an Ort und Stelle erforderlichen Zweck. Bewirkt wird eine abgründige Vorstellung vom Existieren im KZ.

Anhänglichkeit an die Bücher der ersten Lektüre

Ein Wissenschaftler unterscheidet penibel zwischen zitierbaren und nicht zitierbaren Quellen, für ihn gilt selbstverständlich, wenn es von einem Autor eine textkritische Ausgabe gibt, ist sie heranzuziehen und sonst nichts. Aus welchen Büchern nimmt Harig seine Zitate? Oft wählt er in liebenswerter Anhänglichkeit kaum zitierwürdige Ausgaben. Woran liegt das? Harig hat eine innige Bindung an die Bücher seiner ersten Lektüre. Er liest nur sie und zitiert nur aus ihnen. Das atmosphärische Umfeld eines Textes, vor allem, wenn dieses durch Illustrationen verdichtet ist, erzeugt bei ihm Anhänglichkeit, und er will seinem Leser dasselbe Glück verschaffen, das er selber damals beim Lesen empfunden hat.

So zitiert er, wie er in der erwähnten Schillerrede gesteht, diesen Dichter nach der Ausgabe seines Großvaters. «Sie stammt vom Ende des 19. Jahrhunderts, war für den bildungsbürgerlichen, nicht für den akademischen Gebrauch bestimmt und hat mich von Kindsbeinen an wegen zahlreicher Illustrationen verzückt: *«Schiller's Werke. Neue Prachtausgabe in zwei Bänden. Mit 300 Abbildungen von W. Arnold [...]* Druck und Verlag von Paß & Garleb. Berlin o. J.»

Auch Andersens Märchen zitiert er nach der Ausgabe, in der er als Kind gelesen hat.⁴ Der Autor liebt sein eigenes Buch, und sucht nicht nach einer objektiv besseren Übersetzung, es sei denn, es handle sich um lange Zitate. Und wenn ein solches Buch vom häufigen Gebrauch aus dem Faden geht, lässt er es neu binden, achtet aber darauf, dass beispielsweise das Titelbild vom alten Deckel wieder auf den neuen

3 Vgl. dazu den Kommentar des Verfassers in: Ludwig Harig: *Gesammelte Werke, Bd. III*. Hrsg. von Benno Rech. München, Wien, 2007, S. 473.

4 Hans Christian Andersen: Märchen von der Seele. In: Heinrich Wolgast (Hrsg.): *Quellen. Bücher zur Freude und zur Förderung*. München o. J.

aufgezogen wird. Harig erzählt darüber eine wahre Liebesgeschichte: «Mein erstes Märchenbuch ... gehörte meiner Mutter bereits als kleinem Mädchen; es war ein Reclam-Heftchen, schon zu meiner Kinderzeit so hoffnungslos aus dem Faden gegangen, dass unser Schreibwarenhändler aus dem Dorf meiner Mutter anriet, ein neues Märchenbuch zu kaufen statt das zerschlissene frisch binden zu lassen –, das sei viel, viel billiger! ...» Er aber hat das geliebte Buch trotzdem noch einmal binden lassen.

Vom Hörensagen

Harig stehen Autoren nahe, die es mit der Aneignung von Zitaten, aber auch von Quellen überhaupt nicht so bürokratisch nehmen. Für ihn wie seine Komplizen ist es reizvoll, einen Sachverhalt nur vom «Hörensagen» zu kennen. Diese Dichter mögen die unzuverlässige, die unsichere Information, denn gerade sie bringt Anregungen zu einer fantasievollen, allseitigen Verwendung mit sich. Je vager, um so stärker begünstigt eine solche Quelle das Transzendieren des Stoffes in die schönere Wirklichkeit der poetischen Vorstellung. Harig sah sich bestätigt, als er in Schrotts Übersetzung von Homers *Ilias* die Verse 85/86 las: «[...] ihr musen [...] – allwissend und allgegenwärtig- / während wir sänger alles vom hörensagen nur wissen – / sagt mir [...]»⁵ Die Kumpane einer solchen Gesinnung trifft Ludwig Harig zu seiner Freude vielerorts an. Es sind, um einige wichtige zu nennen: Rabelais, Cervantes, Sterne, Grimmlshausen, Molière, Voltaire, Rousseau, Jean Paul, Balzac, Joyce, Grass. Grimmlshausen treibt es besonders bunt, er flicht Jedes, was ihm auch nur von ferne zugetragen wurde, größtenteils mit kräftigen Zutataten in seinen *Simplizissimus* ein. «Gerüchte über die Hofhaltung des Hanauer Militärgouverneurs, Meldungen über die Beutegänge der kroatischen Reiter, militärische Berichte über die Schlacht von Willstädt, inoffizielle Munkeleien über das Hungerelend in der Garnison Philippsburg, Flüsterpropaganda, Klatsch und Tratsch, die ganze kuriose Vielfalt des Hörensagens.»⁶ Was fasziniert unseren Autor bei seinen Komplizen? Einmal vergleicht er Grimmlshausen, Moscherosch und Cervantes. Jeder der Drei habe seine Lebenseinsicht in eine erzählerische Fiktion verwandelt und dabei alles verwertet, was weiterhelfen konnte, gerade so, wie es Molière offenherzig ausdrückt: «Ich nehme mir das meine, wo ich es finde.» Eine vortreffliche, von Harig geschätzte Art und Weise der Einverleibung von Quellen. Diese Maxime Molières macht sich Harig gelegentlich auch selbst zu Eeien. Er zitiert in poetischen Texten als Dichter, d.h., er bekennt sich mit Molière zum subjektiven, zum unkonventionellen, zum spielerischen Umgang mit Zitaten, fern aller Pedanterie. Als Erzähler, der einem Fund Glanz verleiht, gerät er gerne in den Geruch des Unseriösen und erinnert sich dann an Nietzsches Gaukeleien des Lügners, an Montaignes Mutwille mit der Sprache umzuspringen.

5 Homer: *Ilias*. Übertragen von Raoul Schrott. München 2008.

6 Aus dem Nachwort des Verfassers zu: Ludwig Harig: *Stimmen aus dem Irgendwo. Hörspiele. Gesammelte Werke, Bd. III*. Hrsg. von Benno Rech. München, Wien 2007, S. 452.

Wertschätzung von Dichterkollegen

Wenn Harig aber z. B. aus einem Zitat von Novalis Folgerungen für seine Poetik ableitet, ist er akribisch genau im Zitieren, er bedenkt dann den Kontext bei Novalis gewissenhaft mit. Führt er aber z. B. Böll in einem literarischen Text an, dann geht es ihm vornehmlich darum, sich von dessen Einsichten anregen zu lassen. Der böllsche Satzbau aber ist ihm nicht immer heilig.

Arno Schmidt, der Hochgeschätzte, wird anders zitiert als etwa der gefühlige Hermann Löns. Ein Zitat von Löns soll veranschaulichen, erhält aber darüber hinaus keine wichtige Funktion. Mit dem eigenwilligen, einfallsreichen Arno Schmidt hat sich Ludwig Harig ein Leben lang beschäftigt, er hat sich in Schmidts Welt eingelebt. Es geht unserem Autor bei ihm nicht nur um den gerade zitierten vereinzelt Satz, sondern er ruft durch Hinführungen zum Zitat schmidtsche Ansichten und Meinungen auf. Also bringen diese Zitate ein Ambiente mit und sie sind im Zusammenhang mit ihrem Herkunftsort zu sehen.

Harig schätzt keine Äußerung höher als die eines großen Dichters. Dantes *Inferno* z. B. wird nicht bloß mit einzelnen Sätzen, sondern mit einer ganzen Szene im Hörspiel *Ein Blumenstück* herangezogen, um das unfassbare Quälen im KZ Auschwitz vorstellbar zu machen: Mithilfe dantesker Höllenvisionen überbietet er jeden bloßen Bericht, selbst den autobiografisch verfassten der Peiniger von Auschwitz, denn erst die dichterische Anschauung transzendiert die realen Verhältnisse und vermittelt sinnbildlich sonst kaum sagbares Leid.

Nützliche Freundschaftsdienste

Ludwig Harig verwendet Zitate nicht vorrangig als objektive Belege, um damit historische, topografische oder literaturwissenschaftliche Behauptungen zu erhärten, sie gelten ihm, wie er es immer wieder in Gesprächen erinnert, als *nützliche Freundschaftsdienste von Komplizen*. Er will nicht einen berühmten Autor auf seine Seite ziehen, sich gar auf ihn stützen, er zieht Zitate als Spielelemente heran, etwa wegen ihrer Stilform, ihres sprachlichen Gestus, ihrer Prägnanz. Dabei ergibt sich eine mannigfaltige Verwendung.

Sein Notizzettel aus dem Herbst 2006 ist in dieser Hinsicht aufschlussreich. Er zeigt, wie lustvoll er die die Pedanterie des Zitierens durchbricht: «Und wo sich der Leser nur von Großen imponieren lässt, erfinde ich ihm Zitate und gebe sie als von Goethe stammend aus.» Einmal, so hat mir Harig erzählt, habe er ein Goethewort ganz aus dessen merkantiler Gesinnung entwickelt und diesem Wort ein unbesetztes Datum in den Eckermann-Gesprächen zugeordnet. Jahre lang kam niemand auf die Idee nachzufragen, ob das Zitat echt sei. Einem Studienrat blieb es vorbehalten, das angegebene Datum zu überprüfen, der aber fand es in den Gesprächen nicht. An der Echtheit aber hat niemand gezweifelt, denn auch der Studienrat fragte nur nach dem Fundort. Oder, wenn Harig sich ein Zitat von Bloch wünscht, setzt er es, damit es

für ihn passt, gelegentlich aus zwei Stellen zusammen, die er an weit auseinanderliegenden Orten gefunden hat. Mit Hochgeschätzten, ja Unantastbaren wie Montaigne oder Jean Paul verkehrt er oft kumpelhaft auf Du und Du.

Unser Autor ist dabei nicht von Jux und Tollerei getrieben, ihm geht es um Leichtigkeit und eben Spiel. Bisweilen erinnert Harig augenzwinkernd an Kiot, die wohl fabulistische Quelle, deren sich Wolfram von Eschenbach in seinem *Parzival* bedient hat.⁷ Er sympathisiert auch mit Molière, der sich berechtigt sah, jedes Zitat auf seinen eigenen Namen zu nehmen, wenn er meinte, er erst habe es zum Aufleuchten gebracht.⁸ Bei Autoren, die es mit dem Satzbau nicht so genau nehmen, bildet er einen besseren Satz, vorwiegend des eigenen Textes wegen.

Wie z. B. einen Freund ins Spiel bringen, der durch seinen womöglich umschweifig formulierten, jedoch klugen Ausspruch geehrt werden soll? Man kann die schwächere Passage weglassen, gelegentlich sie auch präzisieren, effektvoller machen, den Satzbau gradbiegen. Der Freundesdienst verlangt mehr als die bloß korrekte Übernahme. Zitate sind darum oft an entscheidenden Stellen dem Kontext anverwandelt. Dabei achtet Harig darauf, dass der ursprüngliche Grundton von ihrer Herkunft nicht verloren geht.

Zwei Beispiele für Harigs Art und Weise, gelegentlich «Zitate» in seinen Text einzupassen. Er rafft etwa das Zitat von René Schickele aus *Rundreise des fröhlichen Christenmenschen*.⁹ Dort heißt es: «Das Land der Vogesen und das Land des Schwarzwaldes waren wie die zwei Seiten eines aufgeschlagenen Buches; ich sah deutlich vor mir, wie der Rhein sie nicht trennte, sondern vereinte, indem er sie mit seinem festen Falz zusammenhielt.» Harig macht daraus: «René Schickele, der erste Europäer, hielt den Rhein für den <festen Falz, der das Land der Vogesen und das Land des Schwarzwaldes wie die zwei Seiten eines aufgeschlagenen Buches zusammenhält.»¹⁰ Oder: Ein Rückert-Gedicht hat den Titel *Märchen vom Bäumchen, das andere Blätter hat gewollt*. Harig stört die Wiederholung des Suffixes *chen*, also lässt er «Märchen» weg und schreibt: *Vom Bäumchen, das andere Blätter hat gewollt*.

Er schaut sich ein Zitat an und übernimmt es in einer Form, die es u. a. zu einem stimmigen Element seines eigenen Textes macht. In seiner eingangs zitierten Rede bekennt er freimütig: «Ohne es im Wortlaut zu verfälschen, habe ich in meiner vorliegenden Schillerrede ein Einsteinzitat völlig frei gehandhabt, damit es in seiner unsorgfältigen Formulierung meinen eigenen Text nicht verdirbt.»

Er zitiert nicht nur aus Büchern, er schreibt auch aus dem Gedächtnis auf, was er z. B. aus einem arabischen Gedicht behalten hat oder, as bei einer Führung gesagt oder vorgelesen wurde. Dabei schiebt er seinen «Zeugen», wenn es ihm angebracht erscheint, auch manches eigene Zeugnis in den Mund. Was nimmt man leichter, ver-dachtsloser an als die Information einer begeisternden Fremdenführerin!

7 Lesart 2, 2006, S. 32.

8 Vgl. dazu die letzte Seite von Ludwig Harig: *Kalahari. Ein wahrer Roman*. München 2007.

9 René Schickele: *Wir wollen nicht sterben!* München 1922, S. 230.

10 Ludwig Harig: *Hin und Rückfahrten. Reiseerzählungen. Gesammelte Werke, Bd. IV*. Hrsg. von Benno Rech. München, Wien 2007, S. 31.

Ähnlich verfährt er in seiner Erzählung *Rom im Mai 1970*¹¹ Dort sind die Aussprüche von Peter O. Chotjewitz und Manfred Esser einesteils wörtlich aus deren Büchern genommen, andernteils sind es Gesprächselemente, die Harig selber ihnen auf die Zunge gelegt hat. Beides wird aber, um den pedantischen Hinweis darauf zu vermeiden, nicht voneinander unterschieden.

Die vier Montaigne-Kapitel in *Reise nach Bordeaux*. (Wiesbaden 1965) enthalten schon Zitatmontagen, in denen Harig das poetische Wechselspiel des *Baldanders* von Grimmelhhausen und Montaignes metaphorisches *Schaukelwippen* der Wahrhaftigkeit in Gang setzt.

In seinem Hörspiel *Ein Fest für den Rattenkönig*, das in der Feudalzeit am Hof des Grafen von Saarbrücken-Nassau spielt, stammen die Schmähwörter, welche die Leute einander an den Kopf werfen, aus heutigen Wahlkampfverunglimpfungen. Unseren Autor reizt eine leicht durchschaubare Absicht: Er stellt den Bezug zur aktuellen Politik her. Nichts hat sich geändert. Das Heraufbeschwören politischer Erregung steht für ihn über dem Motiv historischer Korrektheit, zumal die aufgebotenen Beschimpfungen ihre Herkunft sofort verraten.

Für Jean Paul sind Fußnoten hauptsächlich ein Spielfeld, auf dem er gegen die «Fußnotenfetischisten» kämpft.¹² Er narrt den überklugen Leser, die «Fußnotenfetischisten», wie er sie betitelt, und Harig tut Vergleichbares, zumindest erklärt er seine Sympathie für Jean Pauls Umgang mit ihnen.

Entscheidend ist, der spielerische Einsatz eines Zitates muss durch seinen Gebrauch an Ort und Stelle einleuchten.

Höchste Anerkennung im poetologischen Leitmotiv

Die Bedeutung, die ein Zitat bekommen kann, gipfelt in den Mottos oder Untertiteln, die er vielen seiner Bücher mitgibt. Das beginnt bei *Ein Roman im Sitzen* – ein Benn-Zitat, das Harig zum poetologischen Leitmotiv seines frühen Buches *Reise nach Bordeaux. Ein Roman im Sitzen* (1965) gar in den Titel aufnimmt – und endet bei dem wunderbaren Zitat aus Nabokovs *Kunst des Lesens* für seinen letzten Roman *Kalahari. Ein wahrer Roman*, den Harig herausfordernd mit dem Motto versah: «Literatur ist immer Erfindung. Alles Erdichtete ist etwas Erdachtes. Wer seine Geschichte wahr nennt, beleidigt Kunst und Wahrheit zugleich.» Damit wird der Anspruch, den das Attribut «wahr» im Titel zu erheben scheint, noch bevor man mit dem Lesen beginnt, vielsagend konterkariert.

Ludwig Harig betreibt sein dialektisches Spiel nicht nur mit Zitaten. Das Spielen liegt in seinem Naturell. Es schlägt aus jeder Spannung Funken. Das bedingt Überraschungen, die unser Vergnügen am Harig'schen Werk einzigartig machen.

11 Aus: Ludwig Harig: *Die Laren der Villa Massimo*. Landau/Pfalz 1986.

12 Vgl. Harig 2007, S. 216–224.

Die Poesie der Maschine

Gedankensplitter zu einer Theorie des frühen Kinos

Die frühe Kinematographie der Jahre zwischen 1895 und 1910 funktioniert als Marionettenspiel der Moderne. Ihre Vollendung erfährt die geschnitzte Puppe im digitalen Film.

In der Periode zwischen 1910 (als die ersten langen, bald ‹abendfüllenden› Filmstreifen zum Geschäftsmodell wurden) und etwa 1990 (als die digitalen Techniken die Filmproduktion zu verändern begannen) fand ‹Filmgeschichte› statt. Ihren Höhepunkt erreichte sie in den Hollywood-Studios der 1950er Jahre. Heute verdämmt sie allmählich, aber auf den Leinwänden unserer Kinos vibriert noch ihr Widerschein. Die Erinnerung an sie wird allmählich verblassen und sich in die Archive zurückziehen. Das computergenerierte Kino wird endgültig unsere Köpfe erobern und von unseren Träumen Besitz ergreifen. Wenn dieser Prozess zum Abschluss kommt, wird die Kinematographie zu ihren Ursprüngen zurückgekehrt und gleichzeitig zu einer perfekten Maschinenkunst geworden sein.

Paul Ernst notiert 1913: ‹Im Kino wird der Versuch gemacht, die höchste Betätigung des Menschen, die Kunst, durch Maschinenbetrieb herzustellen.› Das ist schon ein Rückblick auf die ersten zehn, fünfzehn Jahre des neuen Mediums, denn 1913 beginnen in Deutschland mit den ersten langen ‹Autorenfilmen› die Bestrebungen der Produzenten, den kinematografischen Maschinenbetrieb zu veredeln, seinen mechanischen Rhythmus vergessen zu machen. Vermutlich hat sich Paul Ernst von diesen Nobilitierungsversuchen nicht täuschen lassen – beklagte er doch ganz allgemein die Verdrängung der menschlichen Arbeit durch Technik: Maschinenarbeit sei ‹roh und gemein›, und das Projekt, die Kunst der Maschine zu überantworten, sei ‹eines der schlimmsten Zeichen der Verwilderung unserer Zeit.›¹

Paul Ernst war, den klassizistischen Maßstäben seiner schriftstellerischen Produktion entsprechend, Kulturpessimist. Das entwertet nicht seinen Scharfsinn, der ihn von den Kurzfilmprogrammen des frühen Kinos (denn auf diese hat er sich bezogen) als einem ‹Maschinenbetrieb› sprechen lässt. Ein Ahnherr dieses Gedankens ist Heinrich von Kleist.

1 Paul Ernst: Möglichkeiten einer Kinokunst. In: *Der Tag*, Nr. 49, 27.02.1913.

Die imaginäre Kurbel

Kleists Aufsatz «Über das Marionettentheater» (1810) ist ein Essay und zugleich ein narrativer Text; in ihm macht ein fiktionaler Ich-Erzähler die Bekanntschaft eines Tänzers C., der ihm das Geheimnis der Marionette nahe zu bringen sucht. «Ich erkundigte mich nach dem Mechanismus dieser Figuren und wie es möglich wäre, die einzelnen Glieder derselben und ihre Punkte [...] so zu regieren, als es der Rhythmus der Bewegungen, oder der Tanz, erfordere.» Jede Figur, so lautet die Antwort, habe einen Schwerpunkt. Es sei genug, diesen Schwerpunkt im «Innern der Figur zu regieren»; die Glieder, welche «nichts als Pendel» seien, «folgten, ohne irgendein Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst». Auf weitere Fragen des Erzählers räumt C. ein, die Linie, die der Schwerpunkt zu beschreiben habe, sei sehr einfach, aber auch «etwas sehr Geheimnisvolles». Sie sei «nichts anders als der Weg der Seele des Tänzers» und könne nur dadurch gefunden werden, «dass sich der Maschinist in den Schwerpunkt der Marionette versetzt, d. h., mit anderen Worten, tanzt.» Die Bewegungen seiner Finger, fügt C. hinzu, verhalten sich «zur Bewegung der daran befestigten Puppen ziemlich künstlich, etwa wie Zahlen zu ihren Logarithmen oder die Asymptote zur Hyperbel.» Indessen glaube er, «dass auch dieser letzte Bruch von Geist [...] aus den Marionetten entfernt, dass ihr Tanz gänzlich ins Reich mechanischer Kräfte hinübergespielt und vermittelt einer Kurbel [...] hervorgebracht werden könne.»²

Die Marionette, so darf geschlossen werden, ist ein Zwitterwesen. Ihre Mechanik gehorcht einem Schwerpunkt im Innern der Figur: darin ist sie ganz und gar Maschine, und in ihrem Status als Maschine ist sie vollkommen. Der Maschinist «tanzt» (mit Hilfe seiner Finger), aber sein Tanz bleibt den Bewegungen der Marionette äußerlich – eben dies meint Kleist, wenn er sagt, die Bewegungen seiner Finger verhalten sich zu den Bewegungen der Puppen «künstlich». Somit wäre die «reine» Mechanik der Puppe, ihre Maschinenhaftigkeit als ihre Natur zu bezeichnen, der Eingriff des menschlichen Maschinisten hingegen als eine von außen auf sie einwirkende, «künstliche» Intervention.

Kleist bezieht sich auf eine den Frühromantikern geläufige Denkfigur, er nimmt eine Umdefinition vor: Danach ist das Leben insofern nur Schein, als es die «Kunst der Natur»³ repräsentiert. Alles Lebendige, Organische ist nur Produkt einer Kunstfertigkeit (einer Technik), die wir «Natur» nennen. Natur, ohne den Eingriff des Menschen, funktioniert als vollkommene Maschine, als Perpetuum Mobile. Erst die Intervention des Maschinisten bringt etwas «Unreines», Künstliches ins Spiel: die «Seele des Menschen, die Imponderabilien seiner Verfassung, seine Neigung zur Reflexion.

2 Heinrich von Kleist: Über das Marionettentheater. In: *Berliner Abendblätter*, 12.–15.12.1810. Zitiert nach: Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke*. München o.J. (1951), S. 882 f.

3 Die *Nachtwachen des Bonaventura*. Heidelberg 1955, S. 66. Die «Nachtwachen» galten lange als ein apokryphes Werk der Romantik; nach neueren Forschungsergebnissen werden sie dem Dramatiker und Romanautor Ernst August Friedrich Klingemann (1777–1831) zugeschrieben.

Es sei albern, «wenn es einer Marionette einfiel, über sich selbst reflektieren»⁴, heißt es im vierten Kapitel der «Nachtwachen des Bonaventura» (1804), das eine komplette Philosophie des Puppentheaters enthält. Daher richtet der Tänzer C. bei Kleist seine Hoffnung darauf, dass auch der letzte Bruch(teil) von Geist der Marionette ausgetrieben und ihr Tanz, «vermittelt einer Kurbel», vollständig «ins Reich mechanischer Kräfte hinüberspielt» werden könne. Die mannigfachen Formen des romantischen und nachromantischen Maschinen- oder Automatentheaters haben eben dieses Kurbel-Konzept erprobt.

Puppenhafte Ungelenkigkeit

In ihren Anfängen ist die Kinematographie, im wörtlichen Sinne, ein Kurbelbetrieb; Kurbeln an der Kamera und am Projektor dirigieren die Aufnahme und die Wiedergabe des aufgenommenen Materials. Die ‹Seele› des Maschinisten, so scheint es, ist in einen Maschinenteil gerutscht, zu ‹reiner Technik› geworden. Die neuen technischen Bedingungen sorgen um die Jahrhundertwende für Verblüffung; viele Literaten denken über sie nach und kommen zu unterschiedlichen Ergebnissen. «Die technischen Bedingungen des Kinematographen gestatten kein Verweilen», meint der österreichische Schriftsteller Karl Hans Strobl 1911, «alle Vorgänge werden aufs Allerunerlässlichste zusammengedrängt, die Bewegungen der Menschen sind wie auf seltsame Weise verkürzt und ruckartig, so dass sich manchmal eine puppenhafte Ungelenkigkeit als geheimer Sinn aufdrängt.»⁵

Ein ‹Operateur› hätte Strobl darüber aufklären können, dass die «verkürzten», «ruckartigen» Bewegungen der Menschen auf der Leinwand teils der noch unvollkommenen Technik der Aufnahme und Wiedergabe, teils aber auch dem Umstand geschuldet sind, dass der Kameramann und der Vorführer die Kurbeln an ihren Apparaten mit der Hand bedienen müssen. Noch ist die ‹Seele› dem Vorgang nicht vollständig ausgetrieben, sie ist auch keineswegs in die Maschine gerutscht, sondern mischt sich, ähnlich wie beim Maschinisten des Marionettentheaters, über die Finger der Operateure in das Geschehen ein. Verlangsamung und Beschleunigung der Bilder sind, ebenso wie ihr ruckartiges ‹Stolpern› Funktionen der kurbelnden Hand. Bald werden Elektromotoren in den neuen Maschinen der «puppenhaften Ungelenkigkeit» dessen, was auf der Leinwand zu sehen ist, ein Ende bereiten. Die Geschichte der Kinematographie wird von nun an einen anderen Verlauf nehmen und zur Filmgeschichte werden.

Strobl aber hat einen wichtigen Punkt getroffen, als er der «puppenhaften Ungelenkigkeit» der frühen Bilder einen «geheimen Sinn» zuschrieb. Er hat sich damit einer Einsicht genähert, die sich zwei Jahre später in einem berühmt gewordenen Text von Georg Lukács weiter entfalten wird. Lukács befasst sich mit der Poesie, die in den

4 Ebd., S. 43.

5 Karl Hans Strobl: Der Kinematograph. In: *Die Hilfe* 9, 02.03.1911.

frühen kurzen Filmen, etwa in den amerikanischen Slapsticks, der Darstellung des Technischen innewohnt. Der «großen Kunst» seien die Errungenschaften der modernen Technik völlig gleichgültig; im Film jedoch sei ihre Wirkung «phantastisch und poetisch»: «Erst im ‹Kino› ist [...] das Automobil poetisch geworden, etwa im romantisch Spannenden einer Verfolgung auf tausenden Autos.»⁶

Lukács' Essay «Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos» gehört der ‹vormarxistischen› Schaffensperiode des Autors an, also jener Phase, in der neben dem Neuplatonismus die Lebensphilosophie Diltheys, Bergsons und Simmels sein Denken bestimmt. Nachdrücklich begrüßt der Autor die Bilderwelt der Kinematographie als «eine Welt der gewollten und sein sollenden Seelenlosigkeit, eine Welt des rein Äußeren»⁷. Der zentrale Satz seines Textes formuliert die Quintessenz, die sich im Verständnis von Lukács in der Turbulenz der kinematografischen Bilder versteckt: «Der Mensch hat seine *Seele* verloren, er gewinnt aber dafür seinen *Körper*; seine Größe und Poesie liegt hier in der Art, mit der seine Kraft oder seine Geschicklichkeit physische Hindernisse überwältigt, und die Komik besteht in seinem Erliegen ihnen gegenüber.»⁸

Lukács entdeckt in den frühen Filmen ein Phänomen, das man die Poesie des Anorganischen nennen könnte. In ihr verbirgt sich ein Tauschakt: der ‹Beseelung› der Materie entspricht eine Materialisierung des Humanen, die Dinge (Automobile, Eisenbahnen) werden ‹lebendig›, die Menschen jedoch gerinnen zu Stoff, zu bloßer Körperlichkeit, zu Gliederpuppen, die sich mechanisch in einer verrückt gewordenen Welt der Sachen bewegen und ob ihrer Gelenkigkeit triumphieren oder an ihrer Ungelenkigkeit scheitern. Mit Kleist gesprochen: ihr Tanz ist «gänzlich ins Reich mechanischer Kräfte hinübergespielt» – dank einer Technik, die selbst noch unvollkommen ist, doch gerade in ihrer Unvollkommenheit einen «geheimen Sinn» auszudrücken vermag.

Eine Sonnenfinsternis

Auch der junge Ernst Bloch befasst sich auf seine Weise mit der Poesie des Anorganischen in der Kinematographie. Über das Erlebnis der schwarz-weißen (vielfach freilich kolorierten oder viragierten) Stummfilmbilder schreibt er 1914 einen seltsamen Satz. Im Kino seien «die Haut, die Nase, das Gehör» und alle übrigen Sinne «ausgeschaltet», das Auge hingegen «überlastet». «Nur der optische Eindruck des Schwarz-Weiß ist aus der Welt ausgeschnitten, und da er in der wirrsten Bewegung des Augenblicks und ohne jede Stilisierung gegeben wird, so entsteht der unheimliche Schein einer Sonnenfinsternis, einer schweigenden und sinnlich verminderten Wirklichkeit,

6 Georg Lukács: Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos. In: Ders.: *Schriften zur Literatursoziologie* (Werkauswahl Bd. 1, ausgewählt und eingeleitet von Peter Ludz). Neuwied und Spandau 1968, S. 78.

7 Ebd., S. 80.

8 Ebd., S. 78.

die nur in ihrem Tempo und in ihrer Konzentration verstärkt ist [...]»⁹ Die Reduktion, die aus dem Fehlen des Tons und dem Entzug der Farbe resultiert, erweist sich als Verdichtung und Intensitätsgewinn. Der (künstliche) Anschein einer Sonnenfinsternis, die sich über die Welt breitet, entmachtet das Naturlicht, das unseren Augen vertraut ist – mit ihm schwinden aber auch die Täuschungen, die sich in das Spiel der Farben einmischen und dabei übertünchen, dass alles Organische dem Tod anheimgegeben ist. Dem «Lebensscheine und den Rosen auf den Wangen des Knaben» sei nicht zu trauen, heißt es in den «Nachtwachen des Bonaventura»; die «Kunst der Natur» sei vergleichbar jenem «geschickten Arzte», der «den einbalsamierten Körper eine längere Zeit in einer angenehmen Täuschung erhält [...]»¹⁰

Die Nachdenklichen unter den Bewunderern des frühen Kinos lassen sich nicht von der «Naturnähe», der «Lebensechtheit» des neuen Mediums beirren. Sie interessieren sich, wie der Schriftsteller Theodor Heinrich Mayer, für die Differenz zwischen Filmbild und «Wirklichkeit», für die Übersetzung von «Leben» in die Schriftzeichen der Kinematographie, in «ein Leben, gleichweit entfernt von der Wirklichkeit wie von der glatten Realistik des Theaters, weil sich alles Dargestellte greifbar ereignet haben muss – und doch nur ein Spiel von Licht und Schatten, nicht von lebenden Menschen, ein Lebensscheiden mit dem sinnfälligsten Attribut des Lebens, der bewussten Bewegung.»¹¹ Was sich körperhaft vor der Kamera ereignet hat, kehrt auf der Leinwand als flächenhaftes Licht-und-Schatten-Spiel wieder: Leben als bewegtes Nicht-Leben, technisch beliebig reproduzierbar und ein ästhetisches Vergnügen für den, der gerade den durchschauten, als solchen erkannten *Schein* zu genießen versteht. Was für Lukács die Abwesenheit der Seele, ist hier die der dritten Dimension: hier wie dort ein Verlust, den das frühe Kino als ästhetischen Mehrwert verbuchen kann.

Das erste Jahrzehnt

Bei Kleist muss die Erkenntnis «gleichsam durch ein Unendliches» gehen, damit sich die «Grazie» wieder einfindet. Sie erscheint «in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten [...], der entweder gar keins oder ein unendliches Bewusstsein hat, d. h. in dem Gliedermann oder in dem Gott.»¹² Wenn die anmutigen Bewegungen der Gliederpuppe das reflexionsfreie Reich mechanischer Kräfte oder, im Sinne der Romantik, die «Kunst der Natur» repräsentieren, so repräsentiert das stumme, schwarz-weiße, flächenhafte, mechanische Schein-Leben der frühen Filmbilder den Charme eines frühen *cinéma pur*. In diesem (allerdings nur in diesem) Sinne kann in Anlehn-

9 Ernst Bloch: Die Melodie im Kino oder Immanente und transzendente Musik. In: *Die Argonauten*, 1914.

10 Nachtwachen, S. 66.

11 Theodor Heinrich Mayer: Lebende Photographien. In: *Österreichische Rundschau*, Bd. 31. H. 1, 01.04.1912.

12 Kleist, S. 888.

nung an Walter Benjamins Bemerkung zur Fotografie¹³ die These gewagt werden, dass die «Blüte» der Kinematographie «in ihr erstes Jahrzehnt fällt» – und dass in diesem sich ihre Geschichte auch erschöpft. Wie hochbewusst freilich die Vorkehrungen waren, die zum Beispiel der frühe «Magier der Filmkunst», Georges Méliès, treffen musste, um die von ihm selbst als «phantastische Aufnahmen» bezeichneten Tricks zu ermöglichen, beschreibt er selbst am Beispiel seines Ateliers:

«Am einen Ende befindet sich die Kabine für den Apparat des Kameramanns, während am anderen äußersten Ende ein Bretterboden gelegt wurde, der genau dem Boden einer Theaterbühne entspricht, mit Kassettenklappen, Versenkungstischen und Freifahrtschlitzen. [...] Die Bühne besitzt eine Unterbühne mit mehreren Versenkungen und die Hub-Podien, die nötig sind, um die Götter der Unterwelt in den Feerien erscheinen und verschwinden lassen zu können. Es gibt falsche Gassen, in denen bei Szenenwechsel die Versatzstücke verschwinden, und darüber einen Schnürboden mit Rollen und Winden, die für bestimmte Operationen nötig sind (fliegende Personen oder Wagen, Flüge quer über die Bühne für Engel, Feen oder Nixen usw.).»¹⁴

Mit Méliès betritt der «Operateur» des Marionettentheaters das Filmatelier und setzt ein komplexes Maschinentheater für die Kamera in Bewegung. Die Grazie seiner Figuren und Geschichten ist nicht die einer vor-bewussten «Unschuld» – sie verdankt sich der Frühe des Ursprungs und dem Spiel mit dem Experiment am Beginn der Kinematographie. Mit den technischen Verbesserungen, mit der Narrativität des langen Spielfilms, mit den größeren Kinos, mit dem wachsenden Zuspruch des bürgerlichen Publikums und mit der Industrialisierung des marktfähigen Produkts beginnt eine neue Geschichte, die des Films. Alfred Polgars Abschied vom stummen Kino, geschrieben 1929, ist auch ein Blick zurück in sein erstes Jahrzehnt:

«In der Stummheit des Films lag ein wirkender unerschöpflicher Zauber, da waren die Wurzeln seiner Kraft, die Ratio für das Irrationale der bewegten Schattenbilder, die Rechtfertigung für das Fehlen einer dritten Dimension. Nun, da seine Stummheit endete, endete mit ihr seine beispielslose Beredsamkeit. Schallwelle bricht nun die Kraft der Lichtwelle, an die Schwingen der optischen Phantasie hängt sich, hinabziehend schwer, das Gewicht der Klang-Realität.»¹⁵

Nach Kleist folgen die Glieder der Marionette als «tote» (unbeseelte) «Pendel» «dem bloßen Gesetz der Schwere»¹⁶; ihre Grazie zu erreichen, sei «dem Menschen schlechthin unmöglich» – «nur ein Gott» könne sich in diesem Punkt «mit der Materie

13 Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie. In: Michael Opitz (Hrsg.): *Walter Benjamin. Ein Lesebuch*. Frankfurt am Main 1996, S. 287.

14 Georges Méliès: Die Filmaufnahme (1907). In: Frank Kessler u.a. (Hrsg.): *KINtop 2. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Georges Méliès – Magier der Filmkunst*. Frankfurt am Main 1993, S. 19.

15 Alfred Polgar: Klage um einen Abgeschiedenen. In: Ders.: *Bei dieser Gelegenheit*. Breslau 1930. Hier zit. nach: Fritz Güttinger (Hrsg.): *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*. Frankfurt am Main, S. 62.

16 Kleist, S. 884.

messen»¹⁷. Die Mediengeschichte funktioniert nach profaneren Gesetzen. Sie vervollkommen ihre Techniken und reorganisiert die Märkte jeweils nach ökonomischem Bedarf. Die Filmgeschichte im traditionellen Verständnis, die um 1910, mit den komplexen Erzählformen des langen Spielfilms, ihren Anfang nahm, hat uns die nachgerade unerschöpflichen Möglichkeiten der Montage, den Ton, den Dialog, die Farbe, den «Realismus», die psychologische Kameraführung, den «unsichtbaren Schnitt», die Multiperspektivität von Zeit und Raum, die vielfachen Nuancen des Lichts, kurzum: die verfeinerten Mittel einer den Sinnen sich einschmeichelnden Filmsprache und sogar die Illusion der Dreidimensionalität beschert. Im Bereich der analogen Techniken hat der Film alles, was ihm möglich und erstrebenswert schien, erreicht und ein Höchstmaß an Bewusstsein seiner selbst erlangt.

Mit der Digitalisierung hat das Kino allerdings hat seine alten Techniken nicht vervollkommen, sondern sie durch eine andere ersetzt; der Computer ist ihm als neue Werkbank zugewachsen. Das computergenerierte *Fantasy*-Kino der Gegenwart lässt die Filmgeschichte hinter sich; gleichzeitig aber kehrt es zu den Anfängen des Mediums, zur Kinematografie, zum Maschinenbetrieb von Georges Méliès zurück. Ein zweites Mal hat der Mensch, mit Kleist gesprochen, vom «Baum der Erkenntnis» gegessen, ohne freilich in einen «Stand der Unschuld zurückzufallen». Die Hoffnung, dass es ihn geben könne, ist nur Ausdruck der Sehnsucht nach einem (Natur-)Zustand, der unwiederbringlich verloren ist, seitdem wir Menschen Grund zu der Annahme haben, dass wir hochkomplizierte Automaten sind, bei deren Konstruktion etwas schiefgegangen ist.

17 Ebd., S. 885.

Zwischen Empörung und Naivität

Auslandskorrespondenten im Film, die Globalisierung und die Dritte Welt

Der Motivkreis «Auslandskorrespondent»

Der Auslandskorrespondent tritt als Filmfigur erstmals in den 1940ern auf – und er ist gleich in die politischen Konflikte der Zeit eingebunden. Erinnerung sei an Alfred Hitchcocks *FOREIGN CORRESPONDENT* (USA 1940), in dem der Reporter den Leiter einer Friedensinitiative als Kopf einer Nazi-Verschwörung entlarvt, aber auch an *BOMBAY CLIPPER* (USA 1942, John Rawlins), in dem der Reporter-Held einer japanischen Verschwörung auf die Spur kommt, die Diamanten aus einem Flugzeug stehlen wollen. Beide Filme sind eigentlich Liebesgeschichten, die Begegnung mit der fremden Kultur, mit dem anderen politischen System, mit Repression oder politischen Unruhen stehen im Hintergrund. Noch Claude Lelouchs *VIVRE SA VIE* (Frankreich 1967) erzählt eine Dreiecksgeschichte – alles Berufliche bleibt hintergründig.

Erst Anfang der 1980er Jahre entsteht eine ganze Reihe von Filmen, in denen der Auslandsreporter zum skeptischen Agenten der westlichen Kulturen wird, der mit Ereignissen und Machtverhältnissen in der Zweiten und Dritten Welt konfrontiert wird. Ein kleiner Motivkreis formiert sich innerhalb weniger Jahre. Gleich die ersten Filme sind prägnante Ausformungen der Themen und der Konflikte, um die es gehen wird. Es sind europäische und amerikanische Produktionen gleichzeitig, die dem Mikrogenre von Beginn an Gesicht verliehen: *LE FAUSSAIRE* (Frankreich/BRD 1981, Volker Schlöndorff), *THE YEAR OF LIVING DANGEROUSLY* (Australien/USA 1982, Peter Weir), *UNDER FIRE* (USA 1983, Roger Spottiswoode) *THE KILLING FIELDS* (Großbritannien 1983, Roland Joffé) *ELENI* (USA 1985, Peter Yates) *SALVADOR* (Großbritannien 1986, Oliver Stone), *CRY FREEDOM* (USA 1987, Richard Attenborough). Selbst der Vietnamkrieg wirkt in Filmen wie *FULL METAL JACKET* (Großbritannien/USA 1987, Stanley Kubrick) in der Thematisierung durch die Reporterfigur nach. Und manchmal werden sogar die Akteure vor Ort, die die Nachrichtenkanäle mit Bildern und Nachrichten vor Ort versorgen, in Heldengeschichten geehrt, als seien sie Brückenköpfe der Zivilisation in einer Wirklichkeit, von der wir gewöhnt sind, dass sie medial immer erschlossen und begehbar ist – nur der Krieg oder extreme Diktaturen schotten ganze Länder gegen die Medien ab, schaffen so Räume eines zi-

vilisatorischen Außen. Journalisten werden so zu Agenten, zu Botschaftern, zu Mittlern. Das wohl bekannteste Beispiel für diese Art von Filmen ist *LIVE FROM BAGHDAD* (USA 2002, Mick Jackson) über die beiden CNN-Reporter Peter Arnett und John Holliman, die am 16.1.1991 live vom Luftschlag der US-Streitkräfte auf die irakische Hauptstadt Bagdad berichteten.

Die Filme des Stoffkreises nehmen Themen der politischen Diskussion auf, die nach dem Vietnamkrieg von zunehmender Bedeutung waren. Insbesondere das Schlagwort des Nord-Süd-Dialogs bezeichnet eine Reihe von Versuchen, das Verhältnis zwischen Industrie- und Entwicklungsländern neu zu ordnen. Entwicklungs-, Rohstoff-, Handels-, Währungs- und Verschuldungsfragen fanden breite öffentliche Wahrnehmung. Wichtige Anstöße für das Projekt einer Neuaushandlung der Beziehungen zwischen den Industriestaaten und dem Rest der Welt gingen von der Ende 1977 gegründeten Unabhängigen Kommission für Internationale Entwicklungsfragen aus – der so genannten Brandt-Kommission, in der der Ex-Bundeskanzler Willy Brandt mitarbeitete.

Offenbar hatten die jahrelangen Diskussionen über den imperialistischen Gestus der USA, der den Krieg in Vietnam überschattet hatte und der sich auch in ihrem verdeckten Engagement der mittelamerikanischen Länder wieder fand (thematisiert in dem dreistündigen Dokumentarfilm *THE HOUSES ARE FULL OF SMOKE*, USA 1987, Allan Francovich), ebenso wie die Kenntnis der rabiaten Diktaturen, die in zahlreichen Drittwelt-Ländern mit menschenverachtenden Mitteln jede Opposition und jede Demokratisierungsinitiative unterdrückten, wie aber auch die verschiedenen Umwelt- und Hungerkatastrophen in der Dritten Welt oder die zunehmende Rolle der Globalisierung als einer Entwicklungstendenz der Weltwirtschaft und -politik das Sensorium des westlichen Publikums so geschärft, dass einer Dramatisierung der Thematik im Kino nichts mehr im Weg stand. Das humanitäre Engagement aller Initiativen des Nord-Süd-Dialogs bildete auch den Hintergrund der Auslandsreporter-Filme. Es ging um Einsichtnahme in fremde Gesellschaften und Regimes, um den Auftrag, Öffentlichkeit herzustellen für Repression, Massenmord oder auch die Privatisierung gesellschaftlichen Eigentums, um die Berührung mit Befreiungsbewegungen und oppositionellen Gruppen. Die klare, oft zynische Ablehnung der Tupamaro-Bewegung etwa, wie sie in Konstantin Costa-Gavras Film *ÉTAT DE SIÈGE* (Frankreich/BRD/Italien 1972) von den internationalen Journalisten geäußert wird, wurde wenige Jahre später durch eine skeptisch-distanzierte Wahrnehmung der Verhältnisse in Drittwelt-Ländern abgelöst.

Begegnung mit dem Fremden

Schon aus dieser zeitgenössischen Bedingung heraus ist klar, dass die Distanz zum Berichteten für Film-Journalisten und -Reporter essenziell zu dem gehört, was sie tun. Es ist eine Fremde, die sie betreten, und sie treten ihr als symbolische Mandatsträger der Ersten Welt entgegen. Die Konstellation von Hier und Dort, von Eige-

nem und Fremdem erinnert passgenau an die epistemische Ordnung des Kolonialismus. Auch dort ist die Austarierung der Beziehung zwischen dem zivilisatorischen Wir und dem kolonisierten Ihr das Kernthema, der Abenteuerfilm gibt reichlichen Aufschluss darüber.¹ Die Fremde, in die sich der Journalist hineinwagt, birgt größte Gefahr. Wenn in *UP CLOSE & PERSONAL* (USA 1996, Jon Avnet) der Ehemann der Protagonistin am Ende erneut in ein Krisengebiet reist und umkommt, unterstreicht es nur die lebensgefährliche Bedrohung, der sich der Reporter aussetzt. Der Charakter des Fremdseins resultiert nicht nur aus der Zugehörigkeit des Ziellandes zu einem anderen Kulturkreis, durch seine Armut oder die andere Sprache, sondern vor allem durch die Tatsache, dass Reporter bevorzugt in Krisengebiete geschickt werden. Es warten Bürgerkriege und Aufstände, Rebellionen und Terrorangriffe auf sie. Die Zielländer bilden vor allem insofern eine zivilisatorische Fremde, weil sie keinen innergesellschaftlichen Frieden kennen oder weil sie zum Spielfeld des Einflusses mächtigerer Staaten werden.

Natürlich geht es um Lernprozesse, um Konvertiten, Parteinahmen, Seitenwechsel. Das Spektrum der Haltungen ist ungemein groß, reicht vom Reporter, der verschweigt, was er weiß (in *GOOD MORNING, VIETNAM*, 1987, Barry Levinson) bis zur glühenden Parteinahme für die Opfer des Dafur-Krieges (z. B. in dem Dokumentarfilm *THE DEVIL CAME ON HORSEBACK*, 2007, Ricki Stern, Anne Sundberg) oder der südafrikanischen Apartheidspolitik (wie in Richard Attenboroughs Porträtfilm *CRY FREEDOM*, 1987, der auf dem Buch des Journalisten Donald Woods basiert und die Geschichte von Steve Biko erzählt, dem Gründer des Black Consciousness Movement).

Auch filmisch ist die Distanz der Reporter zum Geschehen vielfach ausgedrückt worden: Insbesondere in den Filmen, die in Krisengebieten der Dritten Welt spielen, wird sie formal durch den Einsatz von *freeze frames*, durch das Klicken der Kameras, durch die Ghettoisierung der Journalisten in Hotels und dergleichen mehr herausgestellt.² Vor allem ist der Journalistenfigur oft ein einheimischer Vertrauter, ein Führer oder Berufskollege beigegeben (wie in *THE KILLING FIELDS*, 1984, *THE YEAR OF LIVING DANGEROUSLY*, 1982, oder in *CRY FREEDOM*, 1987³). Allerdings ist der Journalist in den Filmen des Stoffkreises oft scharf gegen andere Vertreter der Industrienationen abgesetzt – Händler, Vertreter internationaler Konzerne, Abenteurer, Söldner u. ä. –, die die Kondition von Krieg oder Krise als Anlass für Geschäfte nutzen, darum auch immer ein Interesse haben, den Konflikt zu stabilisieren, nicht, ihn beizulegen.

Die Journalistenfigur ist mehrfach an die Erste Welt rückgebunden – durch die Aufgaben, die sie im Rahmen ihrer Zeitung oder Nachrichtenagentur zu erfüllen hat, durch die Erwartungen, auf die die Berichte aus dem Drittweltland treffen und die

1 Sherzer, Dina (ed.): *Cinema, colonialism, postcolonialism. Perspectives from the French and francophone world*. Austin 1996; Wulff, Hans J.: Der Abenteuerfilm zwischen Kolonialismus und Tourismus: Bemerkungen zu einem heterogenen Feld. In: *KulturPoetik* 8 (2008), S. 203–222.

2 Vorauer, Markus: Das Fremde bleibt fremd: Journalismus im Film. Versuch einer Darstellung anhand ausgewählter Filmbeispiele der 80er und 90er Jahre. In: *Kinoschriften* 4 (1996), S. 73–86, hier: S. 76 ff.

3 Vgl. ebd., S. 79 f.

sie erfüllen (oder, im Ausnahmefall, unterminieren) muss, nicht zuletzt durch eigene Befangenheiten. Die Auslandskorrespondenten-Filme der 1980er Jahre sind darum auch dahingehend kritisiert worden, dass sie die Problematisierung eines Journalismus, der an den inneren Problemen der Dritten Welt eigentlich desinteressiert ist, schlicht verweigern. Die Journalisten sind nicht nur qua Profession vor Ort, sondern sind auch im ideologischen und epistemischen Sinne Agenten ihrer Auftragswelten, sie nehmen die Probleme der Länder, in denen sie recherchieren, aus vorurteilsbeladenen Augen wahr. Haltungen des Zynismus oder der Resignation, die die Figuren charakterisieren, deuten darauf hin, dass sie Gefangene in einem nicht nur latenten Deutungskonflikt sind, in einer hermeneutischen Falle stecken, eine Lage, derer sie sich selbst bewusst sind: Sie bedienen eine anti-imperialistische und anti-rassistische Grundhaltung ihrer Leser oder Zuschauer, folgen darin einer impliziten Korrektheitsforderung der journalistischen Klientel – und verhindern gleichzeitig eine neutrale Annäherung an die Realität der Krisenländer.

Kontrolle und Ohnmacht

Manchmal ist die Kontrolle der Bilder und Berichte, die den freien journalistischen Zugriff auf die Geschehnisse eines Landes behindern, in den Filmen selbst thematisiert. Der Film *SALVADOR* (1986, Oliver Stone) erzählt die in vielen Details an der Realität gestützte Geschichte des amerikanischen Reporters Richard Boyle, der vom Bürgerkrieg in El Salvador und den begleitenden politischen Verhältnissen überrollt wird – die regierende Junta geht mit brutaler Gewalt gegen das eigene Volk vor und wird dabei von der CIA unterstützt. Boyle wird Zeuge, als der Erzbischof Oscar Romero durch ein Mitglied einer rechtsgerichteten Todesschwadron ermordet wird; er photographiert nach einem Massaker leichenbedeckte Hügel, dokumentiert den Mord an vier amerikanischen Nonnen. Der Druck auf Boyle wird immer größer, die Kontakte zu den Rebellen muss er aufgeben, man versucht ihn zu bestechen, und als er versucht, die Bilder eines ermordeten Kollegen in die USA zu schmuggeln, verweigert man seiner Frau die Einreise in die USA – sie muss nach El Salvador zurückkehren. Boyle wird die Bilder nur um den Preis tödlicher Gefahr für seine Frau weitergeben können. Der Film zeigt, dass das Nachrichtensystem und das internationale Verbundsystem von Militärregierungen, CIA und amerikanischer Hegemonialpolitik miteinander koordiniert sind und die Rede von der Presse als unabhängiger vierter Macht eine Utopie und eine Schimäre ist. Dass der Film, der eine heftige Attacke gegen die amerikanische Mittelamerika-Politik (die so genannte «Reagan-Doktrin») vorträgt, von den US-Behörden zu verhindern gesucht wurde und mit einem vergleichsweise kleinen Budget mit englischen Mitteln realisiert wurde, mag verdeutlichen, dass der Ring der Einflussnahmen nicht vor der Fiktion haltmacht.

Je mehr sich die Geschehnisse ihrem Ende zuneigt, desto erkennbarer wird in *SALVADOR* ein resignativer Grundzug, der das Geschehen überschattet. Selbst wenn der Protagonist Partei ergreift oder im Namen der Gerechtigkeit sich auf seine Aufgabe

besinnt, durch das Öffentlichmachen Einfluss auf das Geschehen vor Ort zu nehmen, erweist sich der Einflussbereich der politischen, ökonomischen und militärischen Macht als über- und der Journalist als ohnmächtig. Ein zweites Beispiel möge *A YEAR OF LIVING DANGEROUSLY* (1982, Peter Weir) sein. Angesiedelt im Djakarta der frühen 1960er, erzählt der Film die Geschichte des australischen Nachrichtenreporters Guy Hamilton, der von seiner Agentur nach Indonesien geschickt wurde. Der Diktator Sukarno hatte sich 1963 als Präsident einsetzen lassen, konnte die linke Oppositionsbewegung aber nie ganz unter Kontrolle bekommen. Der kleinwüchsige chinesische Photograph Billy Kwan versorgt Hamilton mit Kontakten und Hintergrundinformationen, vermittelt sogar einen Interviewtermin mit dem Anführer der kommunistischen Partei Indonesiens. Als Kwan allerdings gegen das Herrschaftssystem Sukarnos offen protestiert, wird er von Polizisten schwer verletzt und stirbt. Hamilton war informiert worden, dass ein Aufstand gegen das Sukarno-Regime bevorstand, hatte das Land aber nicht verlassen, wird nun selbst in Konflikte mit den Militärs verstrickt und schwer verletzt; in der Wohnung einer Freundin wartet er das Ende des Bürgerkriegs (1966) ab. Erst als er erfährt, dass der Aufstand gescheitert ist, verlässt er sein Versteck und flieht zum Flughafen, um das Land zu verlassen. Auch dieser Film inszeniert die Journalistenfigur in dem Konfliktfeld des Gastlandes, zeigt vor allem aber die Ohnmacht des Journalisten, die es unmöglich macht, sich vereindeutigend zu verhalten.

Natürlich stellt sich die Frage nach dem Sinn des journalistischen Engagements in Krisengebieten, zeigt doch alle Erfahrung, dass die Journalisten kaum eine Chance haben, hier einzugreifen. Es entstehen Fragen, die letztlich nur aus einem existentiell anmutenden Impuls erklärt werden können, der die Reporter antreibt. Erinnerung sei an den Dokumentarfilm *DYING TO TELL THE STORY* (USA 1998, Kyra Thompson), der die Erzählerin Amy Eldon nach dem tieferen Sinn des Todes ihres 22-jährigen Bruders fragen lässt, der als Reuters-Photograph zu einer Gruppe von fünf Journalisten in Somalia gehörte, von denen vier in der großen Hungersnot von 1993 während eines Aufstands gesteinigt wurden. Erinnerung sei auch an das dokumentarische Porträt des Magnum-Kriegsphotographen James Nachtwey (*WAR PHOTOGRAPHER*, Schweiz 2001, Christian Frei), der ein beeindruckendes Profil Nachtweys zeichnet, der entscheidenden Frage, welche Rolle die Kriegsphotographie in den westlichen Medienrealitäten spielt, aber meist ausweicht.

Privatisierungen

Historische und politisch-brisante Stoffe werden in den Auslandskorrespondentenfilmen fast immer mit Action-Elementen und mit melodramatischen Strukturen vermischt, so dass die fremden Gesellschaften in einer letztlich privatistischen Sicht narrativ erschlossen werden, darin meist dem Vorurteil der westlichen Kulturgesellschaften verpflichtet bleibend⁴. Die nicaraguanische Revolution z. B. wird in

4 Ebd., S. 75.

UNDER FIRE (1982) zum Hintergrund individueller Schicksale, sie wird fast ausschließlich aus der Perspektive des Protagonisten vermittelt. Die «amerikanisch-naive Sicht» wird nicht relativiert.⁵ Auch der Film HARRISON'S FLOWERS (2001, Elie Chouraki) stellt die private Geschichte vor die Kriegsgeschichte, verhindert so ein tieferes Eindringen in die inneren Verhältnisse des Konflikts. Der Film erzählt von einem geachteten und geehrten *Newsweek*-Reporter, der im Oktober 1991 nach Jugoslawien entsandt wird, um über den sich anbahnenden Krieg zu berichten. Noch ist die Komplexität des multiethnischen und multireligiösen Staatsgebildes im Westen so gut wie unbekannt. Die Associated Press bringt schon kurz nach der Abreise des Protagonisten die Nachricht von seinem Tod. Seine Frau glaubt dennoch, dass er noch lebt, reist ihrerseits mit Reporter-Freunden in das Kriegsgebiet nach Nord-Jugoslawien, sucht ihren Mann, trotz der anhaltenden Kämpfe zwischen serbischen und kroatischen Streitkräften. Die Suche bleibt vergeblich – nach Hause zurückgekehrt, trifft sie auf den Sohn, zu dessen Geburtstag der Vater eigentlich wieder da sein wollte, der die Blumen des Vaters pflegt. Der Kroatien-Krieg bleibt hier abenteuerlicher Hintergrund, historisches Dekor, vor dem sich das melodramatische Motiv der Suche entfalten kann.

Eine ähnliche Privatisierung des politischen Konflikts betreibt auch ELENI (USA 1985, Peter Yates) nach dem Roman von Nicholas Gage. Der Film erzählt die Geschichte eines Journalisten, der von der *New York Times* an die griechisch-albanische Grenze geschickt wird, an der es Unruhen gibt. Der Held aber sucht die Hintergründe für die Exekution seiner Mutter in den Bürgerkriegen am Ende des Zweiten Weltkriegs aufzuklären. Tatsächlich findet er einen Lokalpolitiker, der vor 30 Jahren die Erschießung der Mutter veranlasste. Die Geschichte ist in langen Flashbacks erzählt, dem Vergangenen so lebendiges Gesicht verleihend. Der Vater des Protagonisten war vor dem Weltkrieg in die USA ausgewandert und wollte seine Frau Eleni und die Kinder später nachkommen lassen. Der Krieg und die Besetzung Griechenlands durchkreuzten aber diese Pläne. Nach dem Krieg kam ein Hilfspaket für Eleni aus den USA; für die kommunistischen Partisanen, die das fast nur noch von Frauen und Kindern bewohnte Dorf besetzt haben, galt sie sowieso als «die Amerikanerin». Als im Lauf der Kriege (1946–49) die älteste Tochter von den Partisanen zwangsrekrutiert werden soll, beginnt Eleni, Widerstand zu leisten. Sie organisiert eine Flucht aus dem von Minenfeldern umschlossenen Dorf, um ihre Kinder auf die griechische Seite der Front und damit in Sicherheit zu bringen. Zwar gelingt der Plan, aber sie selbst wird gefasst und nach langen Folterungen erschossen. Die historische Situation zeigt sich als Szenario von Armut und Neid, dem Wunsch nach Flucht und Auswanderung, aber auch von schärfster politischer Repression und Terror im sozialen Nahfeld. Die private Motivation der Erzählung ermöglicht den Blick in eine dörfliche Krisensituation und in eine Phase der griechischen Nationalgeschichte, die im öffentlichen Bewusstsein weitestgehend vergessen ist. Mit der journalistischen Recherche des Journalisten im

5 Günter Giesenfeld: Under Fire. In Thomas Koebner (Hrsg.): *Filmklassiker*. 4. 2. Aufl. Stuttgart 1998, S. 108–111, hier: S. 110.

gegenwärtigen Griechenland hat das aber wenig zu tun – der Beruf des Helden ist nur ein Vorwand, um eine anrührende Episode der Vergangenheit erzählbar zu machen.

Das Historische als Fremdes und der Reporter als Detektiv – es deutet sich eine klare Verschiebung des thematischen Akzents an, in der ein besonderer Fall in den Fokus tritt, bei dem die politische Situation nur noch den allgemeinen Rahmen darstellt. Der Fall mag durchaus als Exemplum des Verhaltens unter besonderen Bedingungen von Terror und Unterdrückung, von Angst und Erpressung stehen. Aber der Fall liegt in der Vergangenheit, nicht in der Gegenwart. Eine solche Strategie verfolgt auch der ganz in den visuellen und narrativen Konventionen des Film Noir erzählte *THE GOOD GERMAN* (2006, Steven Soderbergh): Der Journalist Jake Geismar wird von seiner Zeitung zur Potsdamer Konferenz ins Nachkriegs-Berlin geschickt und trifft dort unter komplizierten Umständen seine jüdische Jugendfreundin Lena Brandt wieder, die den Krieg und die Verfolgung in Berlin überlebt hat. In einer komplizierten Ermittlung findet er heraus, dass sie mit dem vermissten Ingenieur Emil Brandt, der an den V2-Versuchen mitarbeitete, verheiratet ist, der als ehemaliger SS-Offizier Kenntnisse über die unmenschlichen Zustände im Dora-Mittelbau und die Verwicklung deutscher Wissenschaftler besitzt und sowohl von den russischen wie von den amerikanischen Besatzungstruppen gesucht wird. Am Ende – in einer deutlich auf den Schluß von *CASABLANCA* anspielenden Szene – gesteht die junge Frau, dass sie den Nazis geholfen hat, versteckt lebende Juden aufzuspüren, um nicht selbst deportiert zu werden. Zwar wirft so die Geschichte Lenas einen Schlagschatten auf die Lebensbedingungen im Nazi-Berlin, doch bleibt das Machtvakuum, das nach dem Krieg entstand und in dem die Potsdamer Konferenz nur oberflächliche Entwirrung der verschiedenen Interessen der alliierten Mächte brachte, reine Hintergrundfolie.

Gegner

Die Filme des Motivkreises inszenieren ihr Bild der Begegnung insbesondere mit der Dritten Welt für ein Publikum, das eher linksliberalen als konservativen Weltansichten verpflichtet ist. Der Journalist-Protagonist ist mächtigen Gegnern ausgesetzt – es sind nicht nur Militärs und Diktatoren, die den politischen und militärischen Systemen der Gastländer zugehören, sondern es sind vor allem auch Repräsentanten der Industrienationen, insbesondere der USA, für die gerade Krisenregionen Märkte schaffen, auf denen sie Geld verdienen oder Macht konsolidieren können. Die Globalisierung zeigt so ihr schlimmstes Gesicht – die diversen Militärberater, die Folterungsmethoden beibringen, gewissenlose PR-Manager, opportunistische CIA-Agenten, Agenten von Konzernen, aber auch Drogen- und Waffenhändler sind nicht nur Repräsentanten der industrialisierten Welt, sondern vor allem Vertreter «einer zwielichtigen Großmacht [der USA; H.J.W.], die nicht einmal mehr den Versuch einer moralischen Fundierung ihrer Politik unternimmt»⁶. Gerade diese Gegen-Figuren deuten darauf

6 Ebd., S. 111.

hin, dass die Filme des Motivkreises in einen moralisch-politischen Diskurs gehören, in dem es um die politische Begründung des Verhaltens der USA in den Ländern der Dritten Welt geht, nicht aber um den Versuch, ein realistisches Verhältnis zu deren Problemen zu gewinnen. Für die Geschichten der Filme zählt das Drama, die Schärfe des Konflikts, die Unüberwindbarkeit der Widerstände und die Ernsthaftigkeit der Gefahren, denen der Protagonist ausgesetzt ist, nicht das Eindringen in die inneren Probleme eines Krisengebiets. So realistisch in manchen Fällen auch die Konjunktion der Interessen sein mag, die z.B. Militärregimes und Firmeninteressen aneinander binden, so deutlich ist auch die dramatische Funktion: Eine Geschichte ist nur dann gut, heißt es in manchen Ratgebern, wenn die Antagonisten stark sind.

Die meisten Auslandskorrespondenten-Geschichten beziehen sich auf eine klar benannte Konstellation der realen Geschichte. Fast immer sind es Krisengebiete. Die Dritte Welt ist nur von dramatischem Belang, wenn es Kriege und Revolutionen sind, die Berichterstatter auf den Plan locken. Das mag die kubanische Revolution sein, der Vietnam-Krieg, der Umsturzversuch in Indonesien, die mittelamerikanischen Kriege in Nicaragua, Guatemala und El Salvador, das Dauerkrisengebiet Nah-Ost einschließlich Irak und Iran, die zahlreichen Konflikte in Ex-Jugoslawien und in Afrika – es gibt kaum einen realen Konflikt, der nicht von der Filmindustrie dramatisiert worden wäre. Eine der Standardfiguren der Erzählung ist, wie oben schon angemerkt, der Auslandskorrespondent – er ist moralisch auf der richtigen Seite, er ist opferbereit, steht im Dienst einer demokratischen Grundfunktion. Das hebt ihn von «schmutzigen» Figuren wie dem entführten und am Ende ermordeten Polizeitrainer in *L'ÉTAT DE SIÈGE* (1972) oder dem Antiterror-Söldner-Trainer in Diensten des Militärdiktators in *CUBA* (1979, Richard Lester) ab, die oft gegen die moralischen Antipathien des Zuschauers ankämpfen müssen. Gerade *CUBA* ist allerdings ein prägnantes Beispiel für eine perfide Strategie, die Realität zugunsten des Dramas bis zur Karikatur zu deformieren: Sean Connery spielt den Söldner, souverän, abgeklärt, ohne eigene politische Interessen; zwar wird er von einem General bezahlt, der genussüchtig, unkontrolliert, blutrünstig und dumm ist und der das Volk in einer unsäglichen Art niedermacht, doch kann all dieses die Sympathie des Zuschauers kaum beschädigen; und da eine alte Liebesgeschichte sich über alles andere hinaus noch über das politische Szenario lagert (in deren Verlauf es sogar zu einer Annäherung an die Revolutionstruppen kommt), wird der Sieg der Castro-Truppen hingenommen, ist aber zugleich Anlass, eine Art von poetischer und moralischer Bilanz zu ziehen, bei der alle Protagonisten-Beteiligten unbeschadet bleiben und das alles bittersüß ausklingen kann. Von den Interessen, die in Cuba aufeinander trafen, bleibt allerdings nichts über, die Revolution versinkt in einer Art von karnevaleskem Volksauflauf. Die Beobachtung ist durchaus generalisierbar: Die Gegenperspektiven bleiben verschwommen. Gerade die revolutionären Bewegungen werden verklärt und romantisiert, an den Revolutionsdiskurs der 1960er Jahre und seine Ikonen Fidel Castro und Che Guevara angeschlossen⁷, oder aber karnevalisiert, als wäre die

7 Die Wurzeln derartiger Vorbilddiskurse sich wohl noch viel älter – Vorauer macht zu Recht auf die

Übernahme der Macht durch nicht-westlich orientierte Regimes ein Einbruch einer verwilderten, kaum kontrollierbaren Vorzivilisation.

Undurchsichtigkeit, Ambivalenz, moralische Desintegrität – ähnlich den oben vorgestellten Agentenfiguren sind auch manche der Journalistenfiguren widersprüchlich und komplex, sperren sich gegen die Sympathien der Zuschauer, verunklaren die moralisch und politisch oft so klar abgesteckten Konflikte. Ein extremes Beispiel ist der Film *THE QUIET AMERICAN* (2002, Philip Noyce), der im Saigon der späten französischen Kolonialzeit spielt und der die Geschichte des englischen Auslandskorrespondenten Fowler erzählt, der einen jungen amerikanischen Diplomaten kennenlernt, der in der amerikanischen Handelsvertretung arbeitet und der Fowler nicht nur die Geliebte ausspannt, sondern auch politisch in den Indochina-Konflikt einzugreifen sucht. Es ist die Zeit des Kolonialkriegs der Franzosen mit den Vietminh, einem Bündnis nationaler und kommunistischer Kräfte, die sich zur Erlangung der Unabhängigkeit eines vereinten Vietnam zusammengeschlossen haben. Der Amerikaner will sich unbedingt für eine Demokratisierung des Landes einsetzen, liefert einem der Warlords Sprengstoff zu terroristischen Anschlägen. Fowler wird über die subversiven Aktionen des Amerikaners informiert, lockt ihn seinerseits in eine Falle der Vietminh. Die Figuren der Erzählung, die auf einen Roman Graham Greens zurückgeht und die in einer sehr viel deutlicher pro-amerikanischen Haltung schon einmal adaptiert wurde (1958), sind alle vielschichtig angelegt. Der Journalist verlässt die Neutralität seines Berufs, kooperiert mit den Aufständischen und räumt mit deren Hilfe den Nebenbuhler aus dem Weg – das ist nur zum Teil als politische Parteinahme zu lesen, basiert im Wesentlichen auf Eigeninteresse. Noch ambivalenter ist die Figur des Amerikaners – ihre Naivität und Unschuld, ihre Selbstgewissheit, die Geradlinigkeit der Annahme, dass man Demokratie erzwingen könnte, wenn man erst eine pro-westliche «dritte Kraft» in Indochina etabliert, vor allem aber die überhebliche und im Hinblick auf die Wahl ihrer Mittel vollkommen skrupellose Strategie der politischen Einflussnahme – all dieses deutet auf einen Charakter hin, dem man die Honorigkeit und Ernsthaftigkeit der politischen Ziele ebenso glauben wie man ihm die menschenverachtende Brutalität vorwerfen muss, mit der er sie zu erreichen sucht. Diese Figur ist vielleicht «still», wie der Titel behauptet; aber sie ist vor allem gefährlich, weil sie gegenüber der Realität zutiefst naiv ist und moralische Integrität nur in sich selbst sucht⁸.

Modellwirkung aufmerksam, die Marlon Brandos Verkörperung der Zapata-Rolle in Elia Kazans Film *VIVA ZAPATA!*, 1951, gehabt hat; vgl. Vorauer, S. 75; vgl. zu den Anspielungen auf Che Guevara auch Giesenfeld, S. 110.

- 8 Die Erstverfilmung von Joseph L. Mankiewicz (1958) inszeniert den Amerikaner als ehrlich und aufrecht gegenüber der zynischen Haltung des englischen Journalisten; Graham Greene allerdings lehnte die Adaption scharf als zu pro-westlich ab. Dass der Roman und vor allem die erste Verfilmung das politische Kräftefeld nur drei Jahre vor Beginn des Vietnamkriegs vermessen und die Motive des amerikanischen Engagements so sehr in jener Mischung von Naivität und Dummheit, Selbstgewissheit und Gewaltbereitschaft verankern, überrascht; allerdings ist diese Haltung von größerer Bedeutung und durch historische Erfahrung kaum veränderbar, wie die jüngste Geschichte zeigt.

Paternalismus und Widersprüche

Viele der Filme des Motivkreises haben ein verborgenes paternalistisches Element – zwar ist die Zeit des offenen Kolonialismus vorüber, aber die Aufständischen sind auf die Einsicht, Solidarität und Hilfe europäischer und amerikanischer Agenten (wie z. B. Journalisten) angewiesen. Das Schlussbild von *UNDER FIRE* (1983) zeigt den gewaltigen Hünenkörper Nick Noltes in einem Rudel kleinwüchsiger Nicaraguaner, als sei er von einer Gruppe Kinder begleitet. Das Schlussbild konterkariert die bis dahin so klar konturierte Geschichte. Klaus Kreimeier beschreibt den Film als «couragierten politischen Reißer», als

«Film, der entschlossen für die sandinistische Revolution in Nicaragua Partei ergreift. *UNDER FEUER* von Roger Spottiswoode [...] ist spannend, ja mitreißend – und die politische Besinnung, die den Film durchlodert, von makelloser Aufrichtigkeit. In einer Zeit, in der die Widerstandskräfte hierzulande noch die Formen ihres «zivilen Ungehorsams» möglichst *en détail* von der Ordnungsmacht absegnen lassen und mit der Polizei darin wetteifern, Aufsässigkeit zur Farce zu machen, erinnert uns dieser Film an die alte Weisheit, dass es in der Geschichte nur selten die Treue zum Legalitätsprinzip war, die versteinerte Verhältnisse zum Tanzen brachte.»⁹

Der in vielen Details an der Realgeschichte orientierte Film¹⁰ spielt im Nicaragua des Jahres 1979, in der Hochphase des Krieges zwischen den Regierungstruppen des Diktators Somoza und den links-liberalen Sandinista-Truppen. Der Kriegsphotograph Russell Price, der sein Geld mit Berichten aus Krisengebieten verdient, sucht seine Aufgabe mit der naiven Neutralität eines professionellen Fotojournalisten zu begegnen: «Ich stehe auf keiner Seite, ich mache nur Photos». Allerdings erweist sich diese Selbstbeschreibung schnell als brüchig. Als es ihm gelingt, eine Zusammenkunft mit Comandante Rafael, dem Anführer der Rebellen, zu arrangieren, und als er endlich im Camp der Aufständischen im Dschungel angekommen ist, ist Rafael in einem Gefecht mit den Somoza-Truppen tödlich verletzt worden. Die Sandinista überreden Price dazu, ein Bild Rafaels zu arrangieren, das ihn lebendig zeigt, weil sie hoffen, damit eine Waffenlieferung der USA an die Militärs zu verhindern oder wenigstens zu verzögern. Price, dem klar wird, dass er seine Neutralität nicht aufrechterhalten kann, willigt ein. Als er zufällig den Mord an dem befreundeten Reporter Grazier

9 Klaus Kreimeier: *Under Fire*. Vom Imperialismus der Bilder. In: *Frankfurter Rundschau*, 12.11.1983.

10 Die Figur des Protagonisten ist Matthew Naythons nachgebildet, der während des Bürgerkrieges Photoreporter in Nicaragua war und als Berater an *UNDER FIRE* mitarbeitete. Die Ermordung des Reporter-Kollegen geht zurück auf den Mord an dem ABC-Reporter Bill Stewart, der 1979 in Nicaragua erschossen wurde; der Mord wurde gefilmt (von dem Reporter Jack Clark), das Material in den Nachrichtenkanälen versendet. Vgl. aber die scharfe Kritik an der Darstellung der politischen Verhältnisse in der Spätphase des Nicaragua-Krieges in Marhorie Woodford Bray: *Under Fire: romantic gringo*. In: *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 29, Feb. 1984, S. 11. Vgl. allgemein dazu auch Gaston Lillo: *Vision du cinéma américain sur les conflits politiques de l'Amérique Latine*. In: *24 Images* 28-30, Autumn 1986, S. 46–50.

photographiert, wird er selbst zum Gejagten der Regierungstruppen – es gelingt ihm aber, die Bilder des Mordes einem Fernsehsender zuzuspielen, der sie just in dem Augenblick versendet, als Somoza im Fernsehen den Tod des US-Journalisten bedauert und den Rebellen unterzuschieben versucht. Am Tag darauf flieht Somoza in die USA und erbittet Asyl.

Mag auch die Geschichte einen Prozess von Bewusstwerdung und Läuterung erzählen, so ist sie doch durchsetzt mit zahlreichen Reflexionen über die Rolle von Journalisten in Bürgerkriegen. Price muss feststellen, dass die Somoza-Polizei seine Photos zur Identifizierung von Sandinista verwendet und die Aufgefundenen standrechtlich erschießen lässt – er steht viel mehr in Diensten des Regimes, als seine Selbstbekundung, als bloßer Augenzeuge objektiv und authentisch zu berichten, vermuten ließe. Die Figur des Journalisten ist gespiegelt in der Figur des Söldners Oates, den Price aus Afrika kennt, als er noch in Diensten der Rebellen kämpfte. In Nicaragua kämpft er auf Seiten Somozas. Es ist der Sold, der seine Zugehörigkeit definiert, nicht die Moral oder eine politische Ethik. Gerade in der Spiegelung des Journalisten in der Söldnerfigur zeigt sich, «dass die Berufsethik des zwischen den Fronten pendelnden, über den Fronten stehenden Berichterstatters eine Landsknechtsethik ist»¹¹.

Das Schlussbild allerdings – das Bild des Hünen und der Kinder – restituiert die paradoxe Bindung, die Price und die Sandinista verbindet. Es ist seine Macht, die letztlich zum Sturz Somozas beigetragen hat, und man möchte nachfragen, ob politische Werte wie die Selbstbestimmung der Völker sich tatsächlich als tragfähig erweisen können. Nicht erst die Wahl der Hamas in Palästina zeigte, wie brüchig die Behauptung der Volkssouveränität im Welt-Machtverhältnis ist. Vielleicht gehört diese Widersprüchlichkeit zu den Darstellungskonventionen des Polit- und Actionkinos selbst – Klaus Kreimeier schreibt dazu: «Dieser Film, der so parteilich die Barbarei des Imperialismus in Zentralamerika angreift, kommt von den imperialistischen Klischees des Action-Kinos, vom imperialen Blick auf Menschen und menschliche Verhältnisse nicht los».¹²

Naivität

Konnten viele Filme mittels der Korrespondenten- oder Reporterfiguren ihren politischen Ort in Imperialismuskritik, insbesondere in der Kritik der amerikanischen Hegemoniebestrebungen, ausloten, so bricht diese Folie in den Filmen, die in den Jugoslawien-Kriegen spielen, weg (wenn nicht die serbischen Truppen als meist nicht weiter ausgelotete Bösewichter behandelt werden). Angesichts der mit rationalen politischen Kategorien kaum mehr begreifbaren Konflikte bricht die Möglichkeit der politischen Parteinahme der Journalisten zusammen. Es bleibt eine allgemeine Anrührung, die aus Verzweiflung, Wut und Resignation gespeist ist und letztlich priva-

11 Kreimeier.

12 Ebd.

tes Handeln als letzte Option des Eingriffs offen lässt. Die tief bewegende, auf einem autobiografischen Bericht von Michael Nicholson (das Buch schrieb Frank Cotrell Boyce) beruhende Handlung von *WELCOME TO SARAJEVO* (1997, Michael Winterbottom) kann so nur eine Scheinlösung anbieten: Ein britischer Kriegsberichterstat-ter schmuggelt illegaler Weise ein ca. zehnjähriges Mädchen, das er in einem Waisenhaus mit Kriegswaisen kennen gelernt und vor den serbischen Truppen gerettet hatte, nach England; selbst die Mutter des Kindes, die das Mädchen acht Jahre nicht gesehen hatte, stimmt nach einem Jahr der Adoption zu – sie selbst wird aber in dem von Unruhen nach wie vor geschüttelten Nachkriegs-Sarajevo bleiben.

Summa

Man könnte meinen, die Probleme des Nord-Süd-Dialogs hätten in Form des Auslandskorrespondenten-Films Einzug ins Kino gehalten. Das mag darin begründet sein, dass der Reporterfilm es seit den 1970er Jahren gestattete, «die Kritik an den US-Interventionen [vor allem in der Dritten Welt; H.J.W.] mit dem Problem der journalistischen Loyalität» zu verbinden, ein Widerspruch, der auch in der amerikanischen Öffentlichkeit zu beobachten war.¹³ Das weitestgehend privatwirtschaftlich verfasste amerikanische Mediensystem scheint den ebenso praktischen wie ideologischen Hintergrund für diese Besonderheit herzugeben. Die Filme handeln von der Koppelung ökonomischer, politischer, militärischer und publizistischer Interessen, fragen immer wieder von der Notwendigkeit, aber auch von der Möglichkeit einer parteilichen, aufrichtigen oder unabhängigen Berichterstattung. Die Rolle des Korrespondenten selbst steht zur Diskussion, vor allem in seiner Position als (zumindest potenzieller) Funktionär der Machthabenden, manchmal aber auch als eines Akteurs, der zwar Grundwerte wie Selbstbestimmung propagiert, tatsächlich aber in der ebenso zynischen wie arroganten Haltung des Kolonisatoren stecken bleibt.

Man kann diese Beobachtung positiv und negativ wenden. Positiv: Von der amerikanischen Verfassung her und in vielen Öffentlichkeitstheorien ist die Presse die «vierte Gewalt», übt eine gewichtige politische Korrektur- und Kontrollfunktion aus. Insofern ist die Presse im amerikanischen Gesellschaftssystem eine viel bedeutsamere Institution des gesellschaftlichen Lebens als in den europäischen Kulturen. Nun nehmen viele der *exposure plays* eine im Grunde zynische Haltung zwischen Presse und Justiz ein¹⁴, ermöglichen so eine differenzielle Position außerhalb der Positionen des Konflikts im engeren Sinne. Es ist nicht verwunderlich, dass der Reporterfilm oft auch einem kritischen und aufklärerischen Polit-Kino zuzurechnen ist.

Man kann die Beispiele des kleinen Genres aber auch negativ lesen: Gerade weil die Journalistenfigur die Konflikte in der Dritten Welt privatisiert und melodrama-

13 Giesenfeld, S. 109.

14 Gabriele Jelle Behnert: *Anatomie eines Genres. Das Bild des Journalisten im Spielfilm*. Hildesheim/Zürich/New York 1992 (Studien zur Filmgeschichte. 6.), S. 15.

tisiert, bleibt sie in einem letztlich ohnmächtigen Unterwerfungsgestus dem Geschehen gegenüber stehen. Sie romantisiert den Konflikt und kolonialisiert ihn damit symbolisch. Dann wären die Journalistenfiguren letztlich Agenten der westlichen Hegemonien. In dem Zusammenhang ist interessant, dass eine ganze Reihe von Filmen eine radikalere Auseinandersetzung der Journalisten mit dem, was sie erfahren haben, betrieben hat. Rabiát mutet die Antwort, die Schlöndorff in *LE FAUSSAIRE* (1981) gibt, bis heute an: Als der Held-Illustriertenreporter in Beirut angesichts des libanesischen Bürgerkriegs erkennt, dass sein Leben und sein Verständnis seiner Profession auf Lüge aufgebaut ist, gibt er nach der Rückkehr nach Deutschland den Beruf auf. Auch der Journalist in Peter Weirs *THE YEAR OF LIVING DANGEROUSLY* (1982) verzichtet zugunsten einer Liebesbeziehung auf seinen Beruf, so, wie die Photographin in *THE INBEARABLE LIGHTNESS OF BEING* (1987, Philip Kaufman, nach einem Roman von Milan Kundera) im westeuropäischen Exil nur noch privat photographieren wird – nachdem ihre Bilder während des Endes des Prager Frühlings von der tschechischen Staatssicherheit zur Identifizierung von Protestierenden zweckentfremdet worden waren.

Gerade die Schärfe der Diskussion um diese Filme zeigt, dass sich in der Darstellung des Journalisten im Film etwas geändert hat: Aus dem ungebundenen, pubertär orientierten sozialen Außenseiter des klassischen Reporterfilms¹⁵ ist eine Figur geworden, die die politischen Konflikte zwischen den Welten aushalten muss und nicht darum herumkommt, eine politisch-moralische Position zu beziehen. Angesichts der Globalisierung der Machtverhältnisse und der zunehmenden Bedeutung, die Firmen als Akteure im internationalen Spiel der Kräfte haben, angesichts aber auch der ökonomischen und politischen Bedeutung der Medien als Zulieferer zu einer inzwischen weltumspannenden Öffentlichkeit erweist sich die Figur des Auslandsjournalisten aber zunehmend als macht- und einflusslos. Der Auslandskorrespondent ist so immer wieder die Kristallisationsfigur einer Medienkritik, einer Kritik der Parteilichkeit der Medien, ihrer Voreingenommenheiten, der Sensationalisierung und der impliziten Zensur. Den Medien selbst wohnt ein imperialistischer Gestus inne, der sie auch in den Instrumentarien einer neokolonialistischen Ordnung der Welt lokalisiert. Von dieser immer wieder geäußerten Kritik sind die Filme des kleinen Motivkreises noch weit entfernt.

15 Hans J. Wulff, : Journalismus & Medien im Film. Zeitungs-, Reporter- und Medienfilme. In: *Medien praktisch* 26, 5, Sonderheft Texte (2002), S. 46–55.

Ästhetische Genre- und Filmkritik bei Preston Sturges

Anmerkungen zu SULLIVAN'S TRAVELS (1941)

Er gehörte zu den ganz Großen in Hollywood, verkörperte in der Tonfilmära als erster – noch vor John Huston, Billy Wilder oder Joseph L. Mankiewicz – den Typus des *script writer / director*, also eines Autorenfilmers *avant la lettre* im Studiosystem, feierte in einer kurzen Phase zwischen 1940 und 44 in den USA brillante Erfolge, die ihn in der öffentlichen Wahrnehmung schlagartig in den Rang eines Ernst Lubitsch oder Frank Capra hoben, bevor dann über eine verhängnisvolle Verbindung zu Howard Hughes ein desaströser Niedergang erfolgte, der sich ebenso kometenhaft vollzog wie einst sein Aufstieg. In Europa wurde er fast nur von cineastischen Insidern wahrgenommen. Selbst die *Nouvelle Vague*, die ihre *politique des auteurs* über die Freilegung unverwechselbarer Handschriften in der standardisierten Studioproduktion Hollywoods entwickelte, übersah ihn weitgehend; von Godard und Truffaut etwa, denen wir ansonsten so manche filmhistorische Wiederentdeckungen der klassischen Hollywood-Ära verdanken, sind nur beiläufige Äußerungen oder Fußnoten überliefert. Die Rede ist von Preston Sturges und seinen Komödien, deren satirischer und gesellschaftskritischer Witz – so der einhellige Tenor der Filmpublizistik – wie bei kaum einem anderen Filmemacher auf US-amerikanische Verkehrs-, Kultur- und Verhaltensformen zielt; auf eine Gesellschaft der unbegrenzten Möglichkeiten, die etwa den amerikanischen Traum, selbst vom arbeits- und mittellosen Kleinganoven per Betrug zum Gouverneur aufsteigen zu können, filmisch wahr werden lässt, um den Protagonisten dann – als Folge seiner einzigen guten Tat – mit einer erneuten sozialen Deklassierung abzustrafen (*THE GREAT MCGINTY*, 1940); eine Gesellschaft, deren vornehmster moderner Zug: i. e. ihre ausgeprägte (Auto-)Mobilität, über das Verkehrstechnische hinaus also auch das innere soziale und kulturelle Gefüge erfasst hat, so dass die Grenzen zwischen Schein und Sein, Richtig und Falsch, Gut und Böse fließend werden und überdies dem Gesetz des Zufalls ausgesetzt sind.

Vor diesem Hintergrund erscheint aus heutiger Sicht eine Re-Lektüre insbesondere von *SULLIVAN'S TRAVELS* (1941) reizvoll; reflektiert doch dieser Film auf der inhaltlichen Ebene nicht nur den massenkulturellen Komplex ›Hollywood‹ seiner Zeit, sondern lässt er sich – so meine These – über das ästhetische Verfahren auch als praktische Kritik an einer hochgradig standardisierten Filmproduktion lesen, die von starren Genreregeln bestimmt gesehen wurde. Vorgeschlagen wird hier also eine

Re-Vision der Form und Funktion der Filmkomik in SULLIVAN'S TRAVELS, mit der so prominente Kommentatoren wie André Bazin Preston Sturges in ein moralisches Dilemma¹ oder Siegfried Kracauer ihn gar in einen Verrat dessen steuern sahen, «was an seinem Lachen das Beste war.»²

Bazins und Kracauers Vorbehalte und Kritik gegenüber Sturges speisen sich im Grunde aus einem essenzialistischen Genreverständnis, dem, einem jüngeren Handbuch zufolge, Genres «Ordnungsschemata» von Filmen darstellen, mit denen sie sich «hinsichtlich ihrer Handlung, ihrer räumlichen und zeitlichen Situierung, ihrer bildlichen Motive, ihres visuellen Stils, ihrer narrativen Muster und ihrer Textperspektive klassifizieren lassen.»³ Als ein Ensemble von festen, begrenzten semantischen und syntaktisch-narrativen Regeln würde ein Genre – ähnlich dem Schachspiel – von deren vielfältigen, potenziell unendlichen Anwendungs- und Verknüpfungsvarianten leben und daraus seine Dynamik beziehen. Überformt wird diese Dynamik von sich wandelnden Geschmackspräferenzen des Publikums gesehen, welche die Genre-geschichte dann zumeist in biologistischen Metaphern naturwüchsigen Zyklen unterwirft – von der Entstehung bzw. Geburt zur Reife bis hin zu Spät- bzw. Altersformen oder gar zum (selbst-)parodistischen Niedergang. So verortet Bazin Sturges' Komödien gattungsgeschichtlich in jener Phase, in der die amerikanische Filmkomödie hoffnungslos gealtert sei, und nur Sturges hätte die Voraussetzung für eine radikale Erneuerung von Grund auf mitgebracht.⁴ Und Kracauer, für den der Slapstick das Maß aller Dinge in der US-Filmkomödie darstellt, sieht in Sturges lediglich einen opportunistischen Epigonen Mack Sennetts: «Sturges wendet sich der klassischen Slapstick-Komödie nicht trotz, sondern wegen seines Konformismus zu. Weit davon entfernt, dieses Genre wiederzubeleben, beutet er lediglich dessen bewährte Techniken aus [...]».⁵

Vergegenwärtigen wir uns die Struktur von SULLIVAN'S TRAVELS etwas genauer. Der Film beginnt mit einer überraschenden Inversion: Sein Anfang beginnt mit einem Ende – dem Schluss eines «Films im Film». Hollywood: Studiopersonal beim Sichten der *rushes*. Auf einem dahinrasenden Eisenbahnzug kämpfen zwei Männer auf Leben und Tod. («You see the symbolism? Capital and labour destroy each other.») [Abb. 1–2] Der zuvor mit Komödien wie *Hey-Hey in the Hay Loft!* und *Ants in Your Pants* erfolgreiche Regisseur Sullivan will – wir befinden uns in den Zeiten der Depression – einen sozialkritischen Film drehen: *Oh Brother, Where Art Thou?* Ein realistischer Film soll es werden, ein Film, der aufrüttelt («a picture of dignity, a

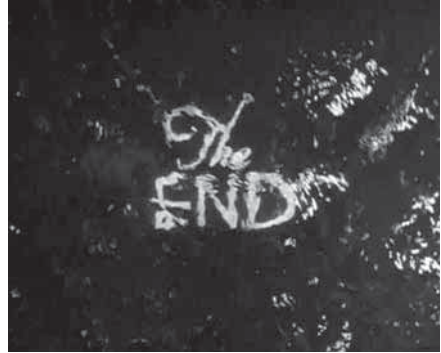
1 Vgl. André Bazin: Preston Sturges, un moraliste (1948–1951). In: Roland Cosanday (Hrsg.): *Preston Sturges*. Locarno 1989, S. 38–46, hier: S. 41.

2 Siegfried Kracauer: Preston Sturges oder Verratenes Lachen. In: Ders.: *Kleine Schriften zum Film*. Bd. 6.3: 1932 – 1961. Hrsg. v. Inka Müller-Bach. Unter Mitarbeit von Mirjam Wenzel und Sabine Biebl. Frankfurt/M. 2004, S. 441–451, hier: S. 447.

3 Nils Borstnar, Eckhard Pabst, Hans Jürgen Wulff: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Konstanz 2002, S. 51.

4 Vgl. Bazin, S. 39.

5 Kracauer 2004, S. 449.



1–2

canvas of the suffering of humanity, [...] something that would realise the potential of film as a sociological and artistic medium»). Die Produzenten finden die Idee zum Lachen; was kenne er denn schon von der sozialen Lebenswirklichkeit außerhalb der Studios von Hollywood. – In einem Kostüm aus dem Kleiderfundus des Studios verlässt Sullivan die Studiowelt, um das Leben der Armen, das Elend der Menschen kennenzulernen.

Wie in einem Roadmovie *avant la lettre*⁶ begibt er sich *on the road* – auf dem Weg zur Fremd- und Selbsterfahrung. Doch das erweist sich schwieriger als gedacht. Zunächst ist das System Hollywood – nicht davor, sondern dahinter. In einem üppig ausgestatteten Caravan mit Dusche, Koch und Küche folgen Produzent und Begleitpersonal samt einem Tross von Journalisten, Dienern und Bodyguards Sullivan auf dem Fuß, um das Abenteuer per Kurzwellensender zu vermarkten. Sullivan muss ihnen teure Urlaubreisen zahlen, um endlich allein zu sein. Er verdingt sich bei zwei alten Damen als Holzhacker, nimmt aber bald vor ihren mehr als nur fürsorglichen Avancen nicht zuletzt während eines abendlichen Kinobesuches (ein zweiter «Film im Film!») Reißaus und landet – per Autostop – wieder in Hollywood – wenn auch nicht im Studio, sondern in einem schäbigen Coffee-Shop. Dort lernt er – immer noch im Trampkostüm den abgebrannten Hobo mimend – eine desillusionierte Schauspielaspirantin kennen. Nur ein Empfehlungsschreiben für Lubitsch könne ihr helfen, im Grunde aber will sie Hollywood den Rücken kehren und trampend zurück in den Osten. Solidarisch «leiht» der vermeintliche Landstreicher sich von seinem Freund, einem Regisseur namens Sullivan, dessen Sportcoupé, und so machen sie sich zusammen auf in Richtung Chicago – nicht ohne eine emphatische Grundsatzdebatte über die sozialpädagogischen Potenziale des Mediums Film zu

6 Marcus Stiglegger etwa sieht im Roadmovie ein «erst seit den 60er Jahren definierte[s] Genre[...].» Marcus Stiglegger: Roadmovie. In: Thomas Koebner (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2002, S. 514–517. Ähnlich Norbert Grob et al. (Hrsg.): *Road Movies*. Mainz 2006. Zur Kritik dieses nominalistisch-klassifikatorischen Genreverständnisses sei den genannten Autoren vor allem die Sichtung des hier behandelten Films empfohlen.

führen («Film's the greatest educational medium the world has ever known»). Eine Polizeistreife stoppt indes schon bald die beiden und steckt sie ins Gefängnis – wegen Fahrens ohne Führerschein.

Beim nächsten Versuch eines «Gangs in die Tiefe», wie man in Anlehnung an die Stationen in Brechts *Heilige Johanna der Schlachthöfe* sagen möchte, ist – nachdem ihr gegenüber das Inkognito aufgehoben ist – das Mädchen mit von der Partie. Im Güterzug, der Richtung Las Vegas fährt, können sie die Blicke der echten Hobos, die ihre Camouflage zu durchschauen scheinen, ebenso schwer ertragen wie im Stroh den Gestank des Viehtransportwagens. Im diskret abseits der Bahngleise postierten Caravan finden sie für einige Tage vorübergehend Zuflucht.

Die nächste Station – eine überfüllte Armenküche, das Nachtasyl der Heilsarmee: Flöhe, Gestank, fromme Parolen; ein verkleideter Reporter hält das soziale Elend photographisch im Bild fest. Am nächsten Morgen bemerkt Sullivan, dass ihm die Schuhe gestohlen wurden. Dann sieht man Sullivan und das Mädchen Sandwichtafeln mit klassenkämpferischen Parolen durch die Stadt tragen.

Schließlich wird das Experiment für beendet erklärt. Die Expedition sei vorüber. Er sei ein Altmeister der Armut geworden, nichts sei ihm mehr fremd. «The greatest expedition of modern times. Almost the greatest sacrifice made by human man.»

Aber einmal noch will Sullivan zu den Tramps, um als Philantrop tausend Fünfdollar-Noten unter ihnen zu verteilen. Jetzt wird es wirklich ernst: Ein alter Hobo überfällt ihn, raubt das Geld, gerät aber auf der Flucht unter einen Eisenbahnzug. Weil er Sullivans Papiere bei sich trägt, wird in allen Zeitungen Sullivans Tod verkündet.

Dieser ist zwischenzeitlich in eine tätliche Auseinandersetzung mit einem Bahnangestellten verwickelt worden, was Sullivan sechs Jahre Zwangsarbeit in einem brutalen Straflager in den Sümpfen des Südens einbringt. Die Beteuerung, er sei der wahre Sullivan, bringt ihm nur verschärfte Strafmaßnahmen ein. «If ever a plot needed a twist, this one does», kommentiert Sullivan seine Situation. Um hinauszukommen, muss ein Bild von ihm in die Zeitung mit der sensationsträchtigen Meldung, dass er sich selbst des Mordes an Sullivan bezichtigt. – Der Mediencoup gelingt.

Freudig wird er von den Produzenten in Hollywood empfangen: Jetzt *soll* er den sensationellen Film über das soziale Elend machen: *Oh Brother, Where Art Thou?* Nun aber will Sullivan nicht mehr: Im Straflager hatte er in einer Kirche (!) eine Filmvorführung miterlebt, in deren Verlauf er sich wie alle Gefangenen angesichts eines Mickey Mouse-Streifens – dritter «Film im Film» – vor Lachen hat förmlich ausschütten müssen. Kein sozialkritischer Film solle es deshalb werden, sondern eine Komödie. Er wisse nicht genug über das Elend und die Armut in der Welt, um einen Film wie *Oh Brother, Where Art Thou?* zu machen. «I haven't suffered enough.» Und die Leute im Kino sollten besser zum Lachen gebracht werden «There's a lot to be said for making people laugh. [...] That's all some people have. It isn't much but it's better than nothing in this cockeyed caravan.»

Wer – wie Kracauer – Sullivans Ausbruchversuche aus dem goldenen Käfig Hollywood und seinen Kulissen mit «Sightseeing-Touren durch die Bowery» ver-

gleich⁷ und sie genrereferenziell allein in ein Verhältnis zum ausgemachten «genuin filmische[n] Komödientypus»⁸ par excellence, dem Slapstick Mack Sennetts und seinen spezifischen sozialen Zuschreibungen setzt, dem entgeht das ebenso vielschichtige wie raffinierte Jonglieren, das SULLIVAN'S TRAVELS mit unterschiedlichsten filmischen Genremustern veranstaltet und damit diesen Film demonstrativ als «generisches Palimpsest»⁹ und in filmhistorischer Perspektive als eine Komödienform ganz neuen Typs erscheinen lässt. Es ist eine Filmkomödie, die, anstatt tradierte essenziellistische Genrevorstellungen und -konventionen zu bedienen, ihren Reiz vor allem aus einem im Sinne Bachtins karnevalesken Spiel mit intertextuellen Zitaten, deren Austausch und Anverwandlung bezieht; höchst unterschiedliche ästhetische Repräsentationsstrategien einschließlich der sich an sie heftenden Wahrnehmungs- und Deutungsdiskurse werden aufeinander bezogen und arbeiten somit einem lebendigen Genrebewusstsein zu: Dessen Interesse gilt weniger den letztlich kaum ergiebigen Fragen der Gattungszuordnung, der Inklusion bzw. Exklusion («noch / nicht [mehr] dem Genre zugehörig»), sondern vielmehr der geschichtlichen Dynamik von Genres, die nicht in deren vermeintlicher Reinheit, sondern im Synkretismus filmischer Themen und Formen begründet liegt. Das Verfahren, Genrefragen nicht taxonomisch, sondern im



3–5

7 Kracauer 2004, S. 446.

8 Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. In: Ders.: *Schriften*, Bd. 2. Hrsg. v. Karsten Witte. Frankfurt/M. 1979, S. 27.

9 Robert Stam: *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York 1992, S. 84.



6

Zusammenhang intertextueller Dialog-, Verweis- und Einbettungsstrukturen anzusiedeln, eröffnet darüber hinaus zugleich eine komplexere Perspektive, um Fragen nach der soziokulturell-kommunikativen Funktion von Genres nachzugehen.

Wie vielschichtig und vielgestaltig sich das intertextuelle Referenzsystem in SULLIVAN'S TRAVELS ausnimmt, hat vor allem Robert Stam skizziert.¹⁰ Schon der Filmtitel aktualisiert eine unüberhörbare Resonanz zu Jonathan Swifts berühmtestem, 1726 publiziertem Roman, dessen

vierteilige Struktur – Gulliver unternimmt vier Reisen in ihm gänzlich fremde Welten – sich wohl nicht zufällig in Sturges' Film wiederfindet: Auch Sullivan unternimmt vier Anläufe, eine ihm fremde soziale *terra incognita* im wörtlichsten Sinne zu erfahren. Damit aktualisiert Sturges zum einen das Muster des *Picaro-Romans* (1) und zum anderen ein Narrativ der Satire (2); auf dieser Basis wird eine erzählerische Perspektive etabliert, die im Modus der Reiseerfahrung sowohl das erfahrungshungrige Subjekt als auch die durchquerten Milieus, sozialen Biotope und Institutionen einer bissig-kritischen Sicht auszusetzen versprechen.

Neben dieser filmischen Überschreibung einer prominenten literarischen Vorschrift, eines Prä-Textes, dessen Strukturen im Film durchscheinen, sind es vor allem kinematographische Überschreibungen, die diesen Film charakterisieren. Da ist zunächst die über die basale Konstruktion des «Films im Film» fortgeführte Tradition der Selbstthematizierung Hollywoods (3), deren Anfänge schon in den 1910er Jahren zu beobachten waren. Darüber hinaus ist jeder der vier Reisen Sullivans in die gesellschaftliche Alltagsrealität *outside Hollywood* eine andere generische Folie unterlegt. So gestaltet sich der erste Aufbruch nach Art des *Slapsticks* (4); der Versuch, sich den kontrollierenden *supervisors* aus Hollywood zu entziehen, mündet in eine wilde Verfolgungsjagd entfesselter Automobile à la Mack Sennett. [Abb. 3–5]

Sullivans Begegnung mit der desillusionierten Schauspielaspirantin und der erste gemeinsame Ausbruchversuch adaptieren konfiguratив, bildlich und vor allem sprachlich das Muster der *Screwball Comedy* (5), deren sprachlich-dialogische Duette sich hier nicht zuletzt explizit auch an Ernst Lubitsch und seine Art, Filme zu machen, entzündeten.¹¹ [Abb. 6]

10 Vgl. ebd.; Stams filmisch-intertextuelle Matrix wird im Folgenden nur unwesentlich modifiziert übernommen.

11 Wie sehr bei Sturges der Gestus der typologischen Abgrenzung dominiert, zeigt auch die Tatsache, dass die von Veronika Lake verkörperte Schauspielaspirantin trotz ihrer tragenden Rolle in SULLIVAN'S TRAVELS namenlos bleibt.

Sullivans dritter «Gang in die Tiefe», in dessen Verlauf wir ihn und seine Begleiterin am Ende klassenkämpferische Parolen durch die Straßen tragen sehen, während gleichzeitig die Bosse in Hollywood die «Expedition» für beendet erklären, – diese Reise nimmt ganz offenkundig hinsichtlich Stil- und Sujetwahl Bezug auf den sozialkritischen Dokumentarfilm (6) insbesondere eines Pare Lorentz, der mit seinen Filmen die verheerenden sozialen Folgen der Depression Mitte der 1930er Jahre, namentlich die massenhafte Landflucht verarmter und erwerbslos gewordener Farmer aus dem Mittelwesten *on the road* in Richtung Westküste geißelte. [Abb. 7–9]

Sullivans Verhaftung und seine Verbringung in das Straflager hat zur Folie *chain gang*-Filme (7) wie etwa Mervyn Le Roys Gangsterfilm-Klassiker *I AM A FUGITIVE FROM A CHAIN GANG* (1932), [Abb. 10], während die Sequenzen in der Kirche nahe dem Straflager beim abendlichen Gospel-Gottesdienst der Schwarzen («*Let My People Go*») zunächst das Muster des *all black*-Musicals (8) à la *HALLELUJAH* (1929) [Abb. 11], anschließend, während der gemeinsam mit den Strafgefangenen erlebten Filmvorführung von *PLAYFUL PLUTO* (1934), Disneys Animationsfilme (9) vor Augen und Ohren führen. [Abb. 12–13]

Der besondere Reiz dieses Films liegt nicht allein in dem Vergnügen, das aus dem Wiedererkennen der literarischen oder filmischen Vor-Bilder resultiert. Darüber hinaus gründet er im Synkretismus der höchst unterschiedlichen evozierten Genremuster, in diesem in sich eigentlich inkompatiblen, wenn nicht widersprüchlichen generischen Mix – und dies zumal auf der ohnehin zwiefältigen Folie einer im Produktionsmilieu Hollywoods spielenden Gesellschaftskomödie einerseits sowie eines *on location* gedrehten Straßenfilms andererseits. Wichtig ist, dass in diesem Gefüge die intertextuellen Spannungsverhältnisse zwischen



7–9



10



11

Vor-Bildern und deren Aktualisierung nicht nivelliert, sondern für den Zuschauer betont exponiert werden. Insofern operiert dieser Film weniger mit einer diegetisch in sich geschlossenen, auf Illusionierung des Zuschauers angelegten Narration, sondern vielmehr mit einem ästhetischen Verfahren, das die Zeichenhaftigkeit filmischer Repräsentation hervorkehrt und dem erkennbaren Prinzip von Differenz und Wiederholung verpflichtet ist. Deshalb gründen die komischen Effekte, die dieser Film generiert, auch weniger substanziiell auf der Sujetebene, sondern im Wahrnehmungsmodus dieser Strukturen differenzieller Wiederholung.¹² Dabei verdankt dieses ästhetische Prinzip seine gedankliche Raffinesse und Tiefe einem besonderen Umstand: Denn bei Sturges werden in dem erkennbaren Rekurs auf Vor-Bilder nicht nur andere filmische Topoi bzw. Genremuster einfach zitiert; vielmehr werden – weil sich mit diesen auch



12–13



12 Zum Versuch einer – gegenüber sujetbasierten – genuin *filmischen* Modellierung des Filmkomischen vgl. Heinz-B. Heller, Matthias Steinle: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): *Filmgenres: Komödie*. Stuttgart 2005, S. 11–23. – In diesem Zusammenhang entbehrt es nicht der unfreiwilligen Selbstironie, dass dieses Prinzip – das der Differenz und Wiederholung – im Wortgefecht der um das profitabelste Filmkonzept sich ereifernden Studioverantwortlichen explizit berufen wird – wenngleich nur auf der Sujetebene: «Eine Komödie soll es werden...wie bei Frank Capra – nur etwas anders!» («With a little sex!»)

jeweilige Diskurse ihrer Wahrnehmungs- und Rezeptionsgeschichte verbinden – komplexe kulturelle Praxen mitverhandelt. Zwei Beispiele sollen dies verdeutlichen.

Wenn Sturges Sullivans erste Reise in einer wüsten Verfolgungsjagd per Auto im Stil von Mack Sennett in Szene setzt, dann mutet zu Beginn der 1940er Jahre das Slapstickmuster zunächst anachronistisch, weil filmhistorisch überholt, und angesichts des zwischenzeitlich erreichten Entwicklungsstands der Filmkomödie ausgesprochen unangemessen an. Innerdiegetisch gilt dies im Verhältnis zu den berufenen, offensichtlich schlüpfriig-verklemmten Produktionen wie *Hey-Hey in the Hay Loft!* oder *Ants in Your Pants*, extradiegetisch in Relation zur sprachlichen wie visuellen Eleganz und Frivolität der Lubitsch- oder Screwball-Komödien. Allen drei Ausformungen gemeinsam ist, dass sie unausgesprochen als Antwort auf die Existenz und Wirkmächtigkeit des Motion Picture Production Code der Filmindustrie zu sehen sind; dass sie mit einer mal plumpen (innerdiegetisch), mal raffinierten ausgefeilten (extradiegetisch) *Indirektheit* in der Repräsentation privater wie öffentlicher Beziehungen auf die *Don'ts* und *Be carefuls* des Hays Office reagieren. In dieser Situation re-etabliert der Rückgriff auf Slapstickmuster in der Repräsentation über die filmische Form eine provokative Direktheit, die bedeutungsvoll wird: Denn diskursiv heftet sich an den Slapstick der Gestus des Antiautoritären und einer anarchischen Zerstörungslust, artikuliert sich eine Parteinahme für die sozial Schwachen, Deklassierten und Ausgegrenzten – nach Kracauer gemäß dem Leitsatz: «Gegen den großen bösen Wolf hielt er [der Slapstick; H.-B. H.] zu den Geißlein, indem er das Glück zum natürlichen Verbündeten seiner Helden machte.»¹³ Und wenn Frieda Grafe schreibt, im Slapstick finde ein «Materialismus» Ausdruck, der «umwerfend direkt» sei,¹⁴ dann verweist sie zugleich auf den *zeichenhaft* über die Form eingeholten Realismus, der als Subtext die grotesken Reiseerfahrungen Sullivans modal grundiert.

Eine andere, komplementäre Dimension eröffnet sich mit den schon erwähnten Referenzen zum sozialkritischen Film- und Photodokumentarismus, insbesondere dem des in Europa eher wenig bekannten Dokumentarfilmers Pare Lorentz und seiner Mitstreiter der Film and Photo League. Die in Filmen wie *THE PLOW THAT BROKE THE PLAINS* (1936) infolge ökologischer Katastrophen massenhafte Verelendung von weiten Bevölkerungsteilen der USA und die Schilderung ihrer Landflucht *on the road* in den vermeintlich gelobten Westen sollten schon bald Schlüsselbilder für ein kollektives Gedächtnis generieren.¹⁵ Wenn Sturges mit seinem Film *SULLIVAN'S TRAVELS* erkennbar auf solche Bildzeugnisse zurückgreift, dann etabliert er ein mehrschichtiges, prismatisch gebrochenes Dialogverhältnis.

Zum einen steht es im Zeichen des prekären, weil porösen Verhältnisses von filmischer Fiktion und Dokumentation, also zwischen imaginärer und (vermeintlich)

13 Kracauer 1979, S. 27.

14 Frieda Grafe: Preston Sturges. Hallo Amerika, wie geht's?. In: Dies.: Beschriebener Film. 1974 – 1985. In: *Die Republik*, S. 83–90, hier: S. 89.

15 Dicht zeitnah aktualisiert und medial ungemein verstärkt wurden sie durch Spielfilme wie John Ford: *THE GRAPES OF WRATH* (1940), die Verfilmung von John Steinbecks gleichnamigem Roman von 1939.

authentischer Wirklichkeitserfahrung. Dabei offenbaren sich für den Zuschauer mehrere Facetten: Sturges inszeniert einen, zumal im Modus des Komischen gehaltenen *Spielfilm* auf der Folie einer Dokumentarfilmpraxis, die sich durch besondere Authentizitätseffekte auszeichnete (a); der Filmregisseur und Schauspieler Sullivan sucht authentische Sozialerfahrungen, um einen kritisch-realistischen *Fiktionsfilm* drehen zu können (b); ausgerechnet das im Zustand der größten sozialen Deprivation und Repression zuteil gewordene Erlebnis der Wirkung von Filmen, die jeglichen Realitätsbezug aufkündigen (Disneys Zeichentrickfilm), lässt den Filmregisseur zur scheinbar unverbindlichen Spielfilmkomödie zurückkehren (c).

Zum anderen beinhaltet dieses von Sturges etablierte intertextuelle Dialogverhältnis zur Dokumentarfilmtradition eine weitere Dimension. Lorentz' Filme waren nicht nur sozialkritische Bestandsaufnahmen; sie hatten sich gleichzeitig strukturell der Propagierung der Roosevelt'schen New Deal-Politik verschrieben. Diese zielte vor allem darauf ab, die verheerenden Auswirkungen der Großen Depression sozial abzufedern; und der gesellschaftlich engagierte Film- und Photodokumentarismus wirkte an dieser Mission mit. Mehr noch: Wie William Uricchio / Marja Roholl mit Blick auf den öffentlichen Diskurs der 1930er Jahre aufgezeigt haben¹⁶, kam Lorentz' Filmen im Verbund mit den anderen neuen Massenmedien (Radio, Schallplatten, insbes. Folkmusic) eine Schlüsselfunktion für die in den USA sich erstmals ausbildende Vorstellung von einer *nationalen* Identität zu. Wenn nun Sturges ausgerechnet Vor-Bilder, die durch solche diskursive Überformungen geprägt sind, als Folie nimmt, um Sullivan am Ende seiner Reise wieder in Hollywood ankommen und zur Filmkomödie zurückkehren zu lassen, dann stellt sich die Frage nach den Spiegelverhältnissen: Wer spiegelt eigentlich wen oder was wider? Eines erscheint allemal sicher: Es ist ein zersprungener Spiegel; er bietet dem Betrachter insgesamt kein homogenes Bild, sondern eine Scherbenwelt, deren Fragmente wiederzuerkennen, auf ihre Kompatibilität zu testen und – wenn möglich – jene imaginär zusammenzufügen dem Zuschauer überantwortet wird. Es fällt schwer, vergleichbar (post-)moderne Konzepte einer Filmkomödie und einer in der ästhetischen Praxis geltend gemachten Genrekritik in dieser filmhistorischen Phase auszumachen.

16 William Uricchio, Marja Roholl: From New Deal Propaganda to National Vernacular. Pare Lorentz and the Construction of an American Public Culture. In: Peter Zimmermann, Kay Hoffmann (Hrsg.): *Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich*. Konstanz 2003, S. 155–173.

Genauigkeit des Blicks

Das, was allgemein hin als Medienwissenschaft gilt, bildet heute eine kaum überschaubare Zahl an theoretischen Positionen und Forschungspraxen. Jede geisteswissenschaftliche Mode, die durch das akademische Dorf galoppierte, wurde medienwissenschaftlich verwurstet, anders als beispielsweise in den eher traditionell orientierten Literaturwissenschaften. Das hat den enormen Vorteil einer geistigen Frische und einer großen Adaptionsbereitschaft (heuer bis zu den Naturwissenschaften, die sich allerdings eher metaphorisch anverwandelt werden) und den kleinen Nachteil, dass viele Texte mit der Allmachtsphantasie antreten, einen unbedingt neuen Zugang zu dem, was Massenmedien sind und bedeuten, zu behaupten. In dieser Zeit sind jene Arbeiten, die sich einer Philologie der Massenmedien befleißigen, die sich um das bemühen, was zu sehen und zu hören ist, besonders wichtig. Also auch und besonders jene Tradition, die sich auf Karl Prümm in Marburg und anderswo berufen kann. Ihm seien die nachfolgenden Szenenbeschreibungen aus Spielfilmen der 1970er Jahre gewidmet, die einem Seminar zu einem Vergleich zwischen New Hollywood und dem europäischen Autorenkino dieser Zeit erwachsen. Ad multos annos, Karl!

In der Mitte des Films besucht die Hure ihn dann doch. Hildy (Stella Stevens) reitet auf einem schweren Pferd vor der Postkutschstation vor, die nun – falsch geschrieben – Cable Springs heißt, und man erahnt unter dem Männerhut sie mehr, als dass man sie erkennt. Cable Hogue (Jason Roberts) freut sich sichtlich. Und dann verbringen sie drei Tage miteinander. Der Film macht sich über die Anstrengung, mit der Cable seine Bruchbude für sie wohnlich gestalten will, lustig, indem er seine Aktivitäten slapstickhaft beschleunigt. Aber sie fühlt sich in der Wildnis wohler als in Deaddog, von wo sie die bigotten Frauen, deren Ehemänner zu ihr ins Bett stiegen und sie dafür bezahlten, vertrieben hatten. Am Morgen des zweiten Tages beginnt sie erneut ihr Lied zu singen. Auch Cable hat ja ein Lied und ebenso der Reverend Joshua Duncan Sloane, der von sich sagt, er sei «preacher to all of Eastern Nevada and selected parts of Northern Arizona». Aber diese singen ihre Lieder nicht selbst, sie begleiten leitmotivisch nur ihre Handlungen. Hildy singt aber hier selbst:

Butterfly mornings
Butterfly mornings
Butterfly mornings
Catch me there
Gonna get me there

If I have to climb all the mountains on the moon
I'll be in butterfly mornings
Butterfly mornings
Butterfly mornings
Butterfly mornings
And wild flower afternoons.

Cable stimmt auf einmal mit in das Lied von Richard Gillis ein. Und das ist die bewegendste Szene in einem jener Filme, die man nie vergisst, wenn man sie einmal gesehen hat. Doch ehe das Pathos zu dick wird, kommt wieder eine Slapstickszene.

Uwe Nettelbeck hat in jenem Text, den er nicht mehr zu Ende schreiben konnte, weil ihn der Tod ereilte, geschrieben: «THE BALLAD OF CABLE HOGUE ist für mich die Summe all dessen, was ich am Kino liebe». Der Songtext wird aus eben diesem Text zitiert, denn auf den Philologen Nettelbeck war wie auf keinen anderen Verlass.¹

Ein Haus auf dem Land, auf dessen Terrasse eine Reihe von Freunden an einem Sommerabend zusammensitzen, essen, trinken, reden. Nur die Freundin des Ehepaares, dem das Haus gehört, weiß, dass dem Mann am Morgen die Entlassung mitgeteilt wurde. Er sitzt in Mitten des Trubels, starrt vor sich hin, ein leeres Weinglas dreht er in der Hand. Die Freundin bemerkt es, dann sieht es die Ehefrau, die daraufhin unvermittelt aufsteht und so das Signal zum Ende dieses Abendessens gibt. Die Kamera, die sie bei ihrem Blick auf den Mann in einer Großaufnahme leicht von oben zeigte, schwenkt mit ihr hoch und fährt parallel zum Tisch mit ihrem Gang in die Küche mit. Am Ende des Tisches angelangt, bleibt die Kamera stehen und erfasst nun den dort sitzenden Ehemann ebenfalls in einer Großaufnahme. Er starrt weiter teilnahmslos vor sich hin, ehe er unvermittelt aufsteht und wie unter Trance ins Haus geht. Die Kamera folgt ihm und zeigt, wie er die Treppe des Hauses hinaufgeht. Die Gäste gehen ihre Gespräche weiterführend im engen Abstand an der Kamera vorbei. Zwei Ansichtstotalen der Terrasse, die zweite enger als die erste, zeigen, wie die Teller, Gläser und die Stühle ins Haus getragen werden. Dann springt der Film ins Haus. In einer Plansequenz folgt die Kamera dem Sohn der Freundin, der nach einem Kartenspiel sucht, das die Gäste in der Küche spielen wollen. Er ruft nach der Frau des Hauses, erhält aber keine Antwort. Seine Mutter holt schließlich das Kartenspiel aus einem Schrank, neben dem Treppenaufgang. Sie kennt sich hier sehr gut aus. Während des Hin und Her der Plansequenz hat die Kamera mehrfach die Treppe passiert. An ihrem Ende steht die Freundin hier und überlegt. Dann geht sie die Treppe hinauf. Kurz bevor sie aus dem Bild nach oben rechts verschwunden ist, wird umgeschnitten. In der nächsten Einstellung kommt die Freundin gerade im ersten Stock an, als sie einen Ruf der Ehefrau hört, die ihrem Mann anschreit, was er denn da getan hätte. Die Freundin stürzt ins Zimmer. Die nächste Szene ist in kurze wechselnde Einstellungen vom Fußende eines in diesem Zimmer befindlichen Bettes

1 Uwe Nettelbeck: Kino (I). In: *Die Republik*, Nr. 123–125 vom 17.01.2008, S. 1–129, hier: S. 102.

und von dessen zur Tür gewandten Seite aufgenommen. Die Ehefrau ringt mit ihrem Mann, die Freundin kommt hinzu. Gemeinsam drücken sie den Mann auf das Bett. Die Freundin hat verstanden, dass der Mann große Menge an Tabletten zu sich genommen hat. Sie steckt ihm die vier Finger der linken Hand in den Mund, um den Mann zum Erbrechen zu zwingen. Das gelingt nach kurzer Zeit, was man allerdings allein dem Geräusch des Erbrechens entnehmen kann. Der Mann ist nur von hinten zu sehen, wie er sich vorbeugt. Danach verharren alle drei erschöpft, bis die beiden Frauen sich umarmen. Unten geht der Trubel weiter.

Immer wieder zu entdecken, wie Claude Sautet, dessen Film *UNE HISTOIRE SIMPLE* diese Szene entnommen ist, das Individuum durch Kameraoperationen wie die beschriebene Plansequenz am Ende des Abendessens oder durch das Teleobjektiv inmitten von Trubel und Geselligkeit, die er im übrigen ebenfalls in der Inszenierung sehr ernst nimmt, isoliert. (Die Kamera führte wie so oft bei Sautet Jean Boffety.) Und wie er sich Zeit nimmt, um die Dispositionen der Personen bar jedweder Psychologie zu zeigen. An anderen Stellen beschleunigt er nach Belieben, dann schnurrt das, was inzwischen geschah, in knappe Text- oder auch Filmerzählungen. Zeit wird subjektiv so enorm gestaucht, dass man das Gefühl gewinnt, sie würde dann, wenn er in Echtzeit Ereignisse erfasst, gedehnt, was aber als Zeitlupe nur selten der Fall ist. Die Freundin spielte Romy Schneider, die bei Sautet so gut war wie nie zuvor und die in *MADO* ein Jahr zuvor eine hinreißende Szene als traumatisierte Frau gespielt hatte.

Der Mann ist wütend, da er nicht weiß, was er machen soll. Sein Vater, hat ihm seine Schwester mitgeteilt, habe einen Schlaganfall erlitten. Der Freund, mit dem er soff, pokerte, Frauen aufriss und auf den Ölfeldern arbeitete, wurde von der Polizei verhaftet, weil er in der Bewährungszeit mutmaßlich eine Tankstelle überfallen hatte. Seine Freundin, die in einem Diner arbeitet und zu Recht stolz auf ihre langen Beine ist, soll schwanger sein, hatte ihm der Freund mitgeteilt. Nun will er zum Vater, irgendwie auch weg von der Frau, von der anstrengenden Arbeit sowieso. Nun fährt er mit dem Wagen vor dem Haus der Freundin vor, läuft am Haus einen schmalen Gang entlang, da der Eingang auf der Rückseite liegt. Innen läuft ein Country-Song, und die Freundin liegt auf dem Bett. Er teilt ihr mit, während er seine Sachen in einen Koffer wirft, dass er zu seiner Familie fahre und dass er sich melden werde. Die Freundin beginnt zu weinen. Er wird wütend, seine Aktionen noch hektischer. Er schnappt sich den Koffer, verlässt das Haus, geht durch den schmalen Durchgang zurück auf die Straße, wirft den Koffer durch das offene Fenster der hinteren Autotüre, steigt ein und will das Auto anlassen. Auf einmal fängt er an zu schreien. In einem Wutanfall brüllt und schreit er und schlägt auf das Lenkrad ein. So unvermittelt wie er begonnen hat, verglimmt der Anfall wieder. Er kehrt ins Haus zurück, in dem er den Plattenarm von der Platte wischt, und erklärt seiner Freundin, er nehme sie mit, sie solle ihre Sachen packen.

Der Mann ist Jack Nicholson, und der Film heißt *FIVE EASY PIECES* von Bob Rafelson, und dieser kommt ungeheuer bedeutungsschwanger daher. Die Hauptperson ist ein ehemaliger Pianist, der aus einer musikalischen und intellektuellen Familie

kommt, der irgendwann ausstiegt, weil er alles leid war, das Milieu, die Gespräche, das Unausgesprochene in der Familie. Nicholson spielt das mit der Freude am identifikatorischen Spiel. Er schafft sich in die harte körperliche Arbeit auf dem Ölfeld hinein, er spielt in einer Plansequenz (Kamera: László Kovács) ein Stück von Chopin und er grimassiert die Leidenschaft wie die Verzweiflung und er schlägt auf das Lenkrad ein bis zur Verausgabung. Zu denken, dass von seinem Spiel weniger bliebe als auf der Schallplatte, die durch sein rabiates Handeln einen großen Kratzer durch den Plattenarm davongetragen haben dürfte. Nicht vergessen sei allerdings eine Szene in jenem Teil des Films, in dem Jack Nicholson und Karen Black nach Norden zu seiner Familie fahren. Sie nehmen ein lesbisches Paar mit, von der die eine Frau dauernd von ihrer Wut auf den Abfall spricht, den die Menschen anders als die Tiere hinterlassen. Eine Suada aus frühem ökologischem Bewusstsein gepaart mit der Naturideologie von Emerson et alii und angetrieben von einer wie auch immer gearteten Psychose. Irgendwann steigen die beiden Frauen aus, und dann singt Karen Black während der Fahrt einen Country-and-Western-Song, der nicht nur Jack Nicholson das Herz wärmt.

Die weite Totale zeigt Halden am Rande einer Zeche irgendwo in Pennsylvania. Das Bild steht ruhig, dann schwenkt die Kamera von rechts nach links. In der nächsten Einstellung sind in einer Halbtotale zwei Kipp-Lastwagen zu sehen, die vermutlich den Abraum von der Halde transportieren. Am Rande der Halde steht ein kleines Haus, das in der dritten Einstellung zu sehen ist. Mit der nächsten Einstellung springen wir ins Haus. Hier sitzt eine alte Frau in einem Schaukelstuhl, die durch das im linken Bildteil sichtbare Fenster auf die Halde schaut; sie hält einen Rosenkranz in den Händen. Im Hintergrund sehen wir durch eine Glastür ein Kind und erahnen eine andere Person. Die ist in der folgenden Einstellung von hinten zu sehen. Eine jüngere, recht stämmige blonde Frau, die nur ein langes T-Shirt trägt und die, das erkennen wir, als sie sich umdreht, sich noch nicht frisier hat. Im Hintergrund ist das laute Weinen eines Kindes zu hören. Es handelt sich um ein Kleinkind, das eine Windel trägt und auf allen Vieren versucht, sich auf dem Bett vorwärts zu bewegen. In der nächsten Einstellung hat die Frau das Kind aufgehoben und trägt es auf der Hüfte zum Kühlschrank, nimmt etwas heraus, das sie zum Herd trägt. Die Kamera, die der Frau in der Bewegung gefolgt war, schwenkt zurück und erfasst einen Mann, der eine Jeans und ein weißes T-Shirt trägt. Ihm bietet die Frau aus dem Off einen Kaffee an, der aber noch nicht zubereitet ist. Er geht, ohne ein Wort zu verlieren, eine Jacke über die eine Schulter geworfen, aus dem Haus. Die Kamera schwenkt weiter nach rechts und zeigt in einem Zimmer, das wir noch nicht sehen, eine junge Frau, die auf dem Sofa unter einem Laken liegt. Ein nacktes Bein ragt hervor. Nun springt der Schnitt zwischen zwei Einstellungen hin und her. Die eine zeigt die Frau in der Küche und die andere Frau auf dem Sofa. Sie sehen sich entfernt ähnlich. Die Frau auf dem Sofa räkelt sich. Sie sagt zur älteren, dass der Mann sie hasse, weil sie hier zu Gast sei. Die andere antwortet darauf nicht. In einer neuen Einstellung sind wieder zwei Laster, diesmal durch das Fenster des Hauses, zu sehen. Dann richtet sich die

Frau auf. Sie hat unter dem Laken in ihrer schwarzen Unterwäsche geschlafen und ihr ist eine gewisse Attraktivität eigen. Unvermittelt angeschnitten ist eine ähnlich weite Totale wie die Eingangseinstellung. Entfernt ist eine weiße Gestalt zu erkennen, die auf der Halde entlanggeht. Nachdem die Kamera auf die Gestalt ein wenig zugezoomt hat, sie aber immer noch in einer weiten Totalen erfasst, so dass wir zunächst nicht erkennen können, wer dort geht, schwenkt die Kamera mit der Bewegung der Person mit. Am Ende der Einstellung erkennen wir, dass es sich um die Frau handelt, die auf dem Sofa lag. Sie hat ihre Haare auf Lockenwickler aufgedreht und trägt über ihnen ein Kopftuch.

Die Frau heißt Wanda und ist die Titelfigur des gleichnamigen Filmes von Barbara Loden aus dem Jahr 1971. In der Eingangssequenz, in der nur dieser eine Satz fällt, auch sonst ist der Film wortkarg, wird das Leben gezeigt, aus der diese Frau ausbricht. Die Arbeit ragt weit und tief in die Lebenswelt der Arbeiter hinein. Die Kleinstadt, in der die Zeche liegt, ist von ihr bestimmt. Überall sieht man Spuren dieser Arbeit, ob es sich um die Lastwagen handelt, die Kohle und Abraum abtransportieren, oder um die schwarz verschmierten Gesichter der Arbeiter. Wenig später wird der Ehemann dieser Frau sich zu Gericht begeben, um die Scheidung zu erheischen. Vorher fährt er, der in seinem Auto auch noch seine Kinder, seine Eltern und die Frau, die nun die Kinder versorgt und wohl an die Stelle von Wanda treten wird, transportiert, an seiner Arbeitsstelle auf der Zeche vorbei. Gegen den Lärm der Maschine muss er anschreien, als er dem Vorarbeiter mitteilt, dass er wegen des Gerichtstermins später komme. Wanda entfernt sich aus diesem Leben, ohne dass sie etwas Besseres fände. Barbara Loden hat den Film geschrieben und inszeniert und hat selbst die Titelrolle gespielt. WANDA ist einer der großen unbekanntten Filme der 1970er Jahre.

Der Therapeut hat die Mutter der Patientin zum Gespräch eingeladen. Die Frau Anfang fünfzig trägt die Haare streng zum Dutt hochgebunden und sitzt, die Beine fest aneinandergedrückt, und den Rock immer wieder über die Knie ziehend auf einem Sofa im Büro des Therapeuten in einem Krankenhaus. Er sitzt ihr gegenüber in einem Sessel, ein schmales Dossier in einem Pappordner liegt neben ihm auf der breiten Lehne. Wie immer trägt er einen Rollkragenpullover, unter dem sich ein kleiner Bauch und auch – für einen Mann ungewöhnlich – seine Brust abzeichnen. Die Kamera zeigt das Gespräch als Schuss-Gegenschuss, wobei sie jeweils das Gegenüber unscharf im Anschnitt links bzw. rechts von der Kamera erfasst. Der Raum zwischen ihnen wirkt so größer als er ist. Sie werden unterbrochen, als eine Assistentin die Tür öffnet und – den Therapeuten mit Vornamen ansprechend – Tee offeriert. Die Kamera war auf die Unterbrechung schon vorbereitet, nimmt sie also mit einer Nahaufnahme der noch geschlossenen Tür vorweg, als es klopft. Dann schwenkt sie mit der deutlich jüngeren Assistentin und ihrem Tablett, auf dem zwei gefüllte Tassen mit Tee und Milch, eine Schale mit Zucker sowie einige Kekse auf einer Untertasse stehen, zum Tischchen, das zwischen dem Therapeuten und seinem Gast steht, mit. Die Mutter ergreift eine Tasse nebst Untertasse, dreht den Löffel auf dieser von sich weg, wehrt dann mechanisch lächelnd das Angebot eines Plätzchens ab. Mit der Be-

wegung der Hand, mit der sie die Tasse auf ihre Brusthöhe führte, war die Kamera von Charles Stewart hochgeschwenkt. Diese Einstellung ist mit jener identisch, die beim Schuss-Gegenschuss-Verfahren sie zuvor zeigte. Die Mutter wird nun den Auftritt der Assistentin zum Anlass nehmen über den Verlust an Respekt zu sprechen; die jüngere Generation würde gegenüber Älteren und Funktionspersonen immer weniger Respekt zeigen. Die Assistentin hätte so getan, als sei sie dem Therapeuten gleichgestellt. Das käme ihr an der gegenwärtigen Gesellschaft so fremd vor.

Diese Szene stammt aus dem Anfang des Spielfilms *FAMILY LIFE* von Ken Loach. Er erzählt die Geschichte einer jungen Frau, die von den familialen (und teilweise gesellschaftlichen) Verhältnissen in eine dann als Schizophrenie diagnostizierte Krankheit getrieben wird. Der Film wurde 1971 gedreht und ist im ersten, diskontinuierlich erzählten Teil so etwas wie eine idealtypische Anamnese einer gestörten Familiensituation, auf die dann die Tochter gestört reagiert. Hier bilden die Gespräche des relativ jungen Analytikers den Rahmen, der die Tochter wie die Eltern einvernimmt und im offenen Gruppenprozess antherapiert. Doch dann gibt es eine Zäsur: Der junge Analytiker im Rollkragenpullover wird von den beschlippten Vorgesetzten wie der Krankenhausverwaltung (sowie einer während der Verhandlung eingeschlafenen Beisitzerin) entlassen; man traut seinen Methoden nicht, die zudem zu teuer, weil langwierig sind. Der zweite Teil ist dann das klassische Stationendrama eines Niedergangs. Die junge Frau wird sediert, dann mit Elektroschocks behandelt, ihre sozialen Kontakte unterbunden, worauf sie mit Aggressionen reagiert, die zu noch größeren Mengen an Sedativa führen. Als scheinbare Peripetie holt sie dann ein Freund aus dem Krankenhaus, worauf die Mutter sie entmündigen lässt. Sie endet zwangspsychiatrisiert als Musterfall einer Schizophrenen, die den Studenten im Studium vorgeführt wird. Im ersten Teil des Films schimmern die Texte von Ronald D. Laing mit all den Double-bind-Szenen durch die Dialoge, im zweiten sind alle Menschen mit Ausnahme des Freundes böse und verrichten ihr finstere Werk. Ein Aufklärungsfilm voller Pathos. Mit dem Nachteil des Verzichts auf Komplexität, was angesichts der Zustände in den Psychiatrien der Zeit vermutlich auch fehl am Platze gewesen wäre. Aber in seiner Monokausalität der Schilderung der Krankheit naiv; kein Wunder, dass viele glaubten, man müsste nur der kleinbürgerlichen Hölle der Eltern entkommen, freie Sexualität bar jeder Zwänge genießen und auf jede Form von medizinischer Behandlung mit Ausnahme der Gruppentherapie (in der man zudem gemeinsam ein Lied von Neil Young – «Down by the river» – singt) verzichten, um für immer das Reich der Freiheit zu erlangen. Sekten wie die von Otto Mühl oder von Günter Ammon waren eben auch ein Nebenprodukt dieser Art von Aufklärung.

Eine Winterlandschaft: Hinter einem kurzen Wiesenstück zieht sich ein Acker Richtung Horizont, der von einer Baumreihe beschlossen wird. Links steht die Frau, die einen braunen Mantel trägt. Rechts der Mann in einem kurzen Wintermantel. Die Kamera wird während dieser Einstellung sich in einem Halbkreis von der Frau zum Mann und wieder zurück bewegen. Sie fährt dabei einen Halbkreis, während sie in der Gegenrichtung schwenkt. Also fährt sie zu Beginn von rechts nach links, wäh-

rend sie von links nach rechts schwenkt. Der Dialog wird durch diese Fahrtbewegung aufgelöst und nicht durch einen Schuss-Gegenschuss. An den beiden Endpunkten erfasst sie die Personen jeweils in einer amerikanischen Einstellung. Der Mann, der gerade eine Politikerkarriere anstrebt, hatte vor einigen Tagen einen Blick auf die Frau geworfen, die als Arbeitsemigrantin aus Italien in einer Bahnhofsgaststätte in der französischsprachigen Schweiz kellnert. Seit diesem Blick ist er ihr verfallen. Er wartet in der Gaststätte auf sie, um sie beobachten, und als sie ihren arbeitsfreien Tag hat, besucht er sie zuhause. Die Adresse hatte ihm die Kollegin der Frau gegeben, die von der sexuellen Befreiung durch die Pille schwärmt, und zwischen mehreren Liebhabern hin- und herwechselt. Sie wünscht sich für die Kollegin, die bislang allein lebt, so etwas wie sexuelles Glück. In der ersten Begegnung sagt der Mann, der verheiratet ist und ein kleines Kind hat, er wolle die Kellnerin von nun an jeden Tag sehen. Und als sie, die mitbekommen hat, wer er ist und wie er lebt, fragt, wie das ginge, erklärt er ihr, ihm gelänge das schon. Nun sind sie bei ihrem dritten oder vierten Spaziergang. Sie sprechen miteinander, er erzählt ihr aus seinem Leben, und sie hört zu. In der begonnenen Plansequenz erwähnt sie zum ersten Mal ihren Ehemann. Ihr Begleiter zuckt zusammen und ist erst beruhigt, als sie berichtet, dass ihr Mann bei einem Arbeitsunfall getötet worden wäre. Weiterhin spricht sie von einer Verletzung, die sie sich im Gesicht zugezogen hätte, und spricht von der Phantasie, sie hätte seit dem für immer hätte entstellt sein können. Aber das sei nicht geschehen, sie hätte ihr Gesicht noch, aber sie selbst hätte sich seitdem verändert. Er sagt: «Adriana, ich will Dich!», was sie auf Italienisch wiederholt. Um dann zu sagen: «Geduld, Herr Paul!» Er antwortet, er habe Geduld. Einen Tag später werden sie zusammen schlafen. Und drei Monate darauf, nachdem er sich von seiner Frau getrennt hat, wird sie das kleine Nest, in dem sie arbeitete und in dem sie sich kennengelernt hatten, für immer verlassen. Er bleibt zurück.

Alain Tanner schrieb den von ihm inszenierten Film *LA MILIEU DU MONDE* (Schweiz, 1974) zusammen mit John Berger. Die Kamera, die auf jede normierte Auflösung verzichtet und die Szenen in Plansequenzen erfasst, die gänzlich uneitel daherkommen, wurde von Renato Berta geführt. Die Mitte der Welt könnte nach der Szene, in der eben dieser Begriff erörtert wird, auch Ursprung der Welt heißen. Und so ähnelt die Frau (Olimpia Carlisi) auch jener auf dem gleichnamigen Gemälde von Courbet.

Auszug aus einer Reihe von Szenenbeschreibungen aus dem Jahr 2009, die zunächst nicht zur Veröffentlichung gedacht waren, sondern als private Mitteilungen der (Selbst-) Verständigung über den Reiz des Kinos dienten, und deshalb auch hier als Gruß an Karl Prümm passen!

FISH STORY

Bildkritik, Intermedialität und Diskurs – Allan Sekulas kritischer Dokumentarismus

Das Werk des Autors und Kritikers Allan Sekula, das seine intellektuellen und künstlerischen Wurzeln in der politischen und konzeptuellen Orientierung der Kunst der späten 1960er Jahre hat, zielt auf eine Form des bildkritischen Dokumentarismus im Sinne einer ›kommunikativen Aktion‹¹, deren Fokus jenseits des innerästhetischen Diskurses des Kunstsystems und des Systems der Medien, in der Dokumentation, der Aufdeckung von Strukturen und der dialogischen Kommunikation konkreter sozial-politischer Verhältnisse liegt. Die fotografischen Arbeiten Sekulas bauen in ihrer Konzeption auf seiner theoretischen Auseinandersetzung mit der Fotografie auf, ebenso wie sein Theorieverständnis der Fotografie auf dem Interesse an Problemstellungen der fotografischen Praxis und der Fundierung des Arbeitsprozesses künstlerischer Produktion in konkreten Lebenssituationen beruht.² Die Verschränkung von ästhetischer und sozialer Praxis und Diskurs ist insofern allen seinen Arbeiten immanent.

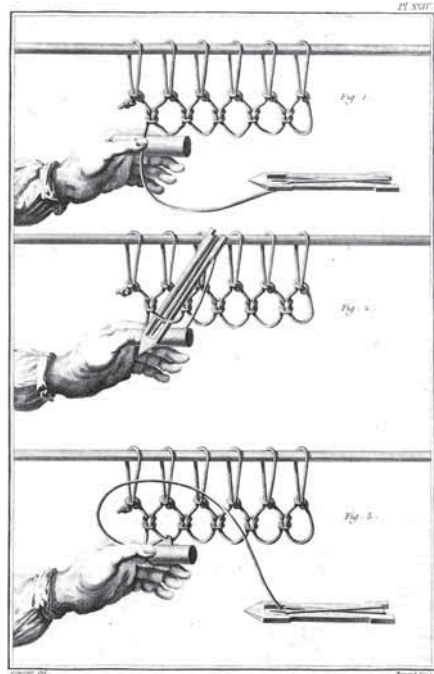
In *FISH STORY* (1989–95), der Arbeit, die er auf der Documenta 11 (2002) in Kassel zeigte, hat Allan Sekula einen umfangreichen Werkkomplex geschaffen, der sich auf zwei Ebenen rezipieren lässt: der Ausstellung einer Installation und der Publikation eines Künstlerbuchs, die sich wechselseitig ergänzen. Die Installation basiert primär auf fotografischem Material, auf 96 Farbfotografien mittleren Formats, die in sieben thematisch, unter Titeln wie *FISH STORY*, *MESSAGE IN A BOTTLE* oder *DICTATORSHIP OF THE SEVEN SEAS*, zusammengestellten Bildgruppen in einer offenen räumlichen Zuordnung in Form von Bildstrecken präsentiert sind. Die quer- und hochformatigen Fotografien sind in einer Reihe, teils über-, teils nebeneinander gehängt, wodurch eine nicht-serielle, sequenzielle Struktur entsteht, die die einzelnen Fotografien formal miteinander in Beziehung setzt und über deren Anordnung Korrespondenzen und Divergenzen aufweist. Von diesen getrennt, aber diesen gleichwohl zugeordnet, finden sich schwarze und weiße Texttafeln, auf denen sich ebenfalls thematisch zugeordnete Essayfragmente, Zeugenaussagen, Tagebuchnotizen, Aphorismen, Zitate aus Zeitungs-

1 Vgl. Benjamin H. D. Buchloh: Allan Sekula: Between Discourse and Document. In: Allan Sekula: *Fish Story*. Zweite, veränderte englischsprachige Ausgabe. Düsseldorf 2002, S. 190–200, hier: S. 196.

2 Vgl. Sabine Breitwieser: Fotografie zwischen Dokumentation und Theatralität: In, entlang von und durch Fotografien sprechen. In: Sabine Breitwieser (Hrsg.): *Allan Sekula. Performance Under Working Conditions*. Ostfildern/Wien 2003, S.14–19, hier: S. 14.

artikeln, Werbetexten, PR-Maßnahmen ebenso wie aus Romanen der Weltliteratur, Autobiografien u.a. versammeln. Davon getrennt wurden in einem verdunkelten Raum, in einer 20-minütigen Vorführung, Diaserien von insgesamt ca. 80 Dias projiziert, die das achte und neunte Kapitel von FISH STORY zeigen. Daneben, durch eine Trennwand separiert, war eine Lesecke eingerichtet, in der sich der Betrachter der Lektüre des die Bildtitel und die textuelle Komponente des Werkes enthaltenden Buches widmen konnte.³ Bei der Gestaltung des Buches hat Sekula die Struktur der sequenziellen Anordnung der Fotografien und Zuordnung der Bildtafeln aus der Ausstellung in eine sukzessive Bildfolge übersetzt, die durch die Einfügung einer weiteren textuellen Ebene in Form eines zweiteiligen Essays ergänzt wird. Alle diese bildlichen und textuellen Elemente sind Fragmente einer komplexen Bilderzählung und eines Diskurses, die auf die Repräsentation des maritimen Raumes und seines Wandels zielen.

Programmatisch stellt Allan Sekula seinem Künstlerbuch *Fish Story* eine Abbildung als Prolog voran, die eine grafische Illustration aus Diderots und d'Alemberts *Encyclopédie* mit dem Titel «Fishing, fabrication of nets» zeigt [Abb. 1].⁴ «Seemannsgarn Spinnen» – illustrierendes Bild, kommentierender Text und diskursiver Kontext dieses bildlichen Prologs lassen diesen als emblematisches Bild für das Anknüpfen an die Tradition der mündlichen Erzählung ebenso wie an die Tradition der Aufklärung lesen. Der Rekurs auf das «milieu de mémoire»⁵, den lebendigen Austausch und die Erzählung kollektiver Erinne-



1 «Fishing, fabrication of nets», plate 24 from Denis Diderot and Jean Le Rond d'Alembert, eds, «*Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, plates*», vol. 7 (1771). Getty Center, Resource Collections, Santa Monica, California.

(in: Allan Sekula: *Fish Story*. Zweite, veränderte englischsprachige Ausgabe. Düsseldorf 2002, o. S.)

3 Vgl. Allan Sekula: On «Fish Story»: The Coffin Learns To Dance. In: *Camera Austria* Bd. 59/60, 1997, S. 49–59, hier: S. 57.

4 Es handelt sich um die Abbildung Nr. 24 aus Denis Diderot, Jean Le Rond d'Alembert: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Bd. 7, Paris 1771.

5 Aleida Assmann beschreibt Erinnerungsräume als Orte der wiederhergestellten, weitertradierten Erzählung. Es sind Orte der historischen Rekonstruktion (*lieu de mémoire*), die die Orte der lebendigen Erinnerung zwischen den Generationen (*milieu de mémoire*) ablösen, die im kulturellen Leben ver-

rung, einerseits und auf die Enzyklopädie, auf das Buch und die Bibliothek als Medien der Sammlung und Archivierung, der Systematisierung und Ordnung von Wissen und als Metaphern des kulturellen Gedächtnisses, andererseits verweist auf den Versuch der Vermittlung historischer Rekonstruktion von Erinnerung mit der Kommunikation von Wissen im ästhetischen Raum, die Sekula über die intermediale Struktur seines Werks zwischen bildlicher Narration und textuellem Diskurs, zwischen der Poetik deskriptiver Bildfolgen und dem Essay anstrebt.

Die Rezeption des Kunstwerks erhält durch die Gestaltung der Räume als Bildergalerie, Vorführraum und Lesezimmer einen Rahmen, der zugleich auf die Differenz der Präsentationsformen des Buchs und der Ausstellung, der über sie vermittelten Erfahrung des Lesens und Schauens und der ästhetischen und politischen Implikationen ihrer institutionellen Kontexte verweist. «Die Vielfalt der Präsentationsformen», so Sekula, soll zugleich der «institutionellen Nicht-Position», der «schwankenden Stellung der Fotografie innerhalb der Spätmoderne» Rechnung tragen, «in der sie einen nicht klar definierten Raum zwischen Malerei, Literatur und Filmkunst einnimmt.»⁶ Mit der sequenziellen Anordnung seiner Fotografien distanziert sich Sekula von der durch den Markt favorisierten Konzeption des an der Malerei orientierten «stillen» Bildes ebenso wie von dem kuratorischen Modell des Archivs oder der Serie. Die bildliche Narration von *FISH STORY* zeigt vielmehr Bezüge zum Roman und zum Film, ihre offene, nicht-lineare sequenzielle Struktur weist Analogien auf zur offenen Form des modernen Romans, während die Gestaltung der einzelnen Sequenzen auf filmische Formen der Montage und des Intervalls und auf die Bewegtheit des filmischen Bildes in der Zeit verweist.⁷

Eine zentrale Bedeutung kommt in der Konzeption von *FISH STORY* dem Verhältnis von Bild und Text zu. Sekula rekurriert auf Roland Barthes' Konzept des *Relais* als Modell für die gegenseitige «semantische Verankerung» der bildlichen Ebene der Fotografie und der textuellen Ebene der Bildtitel, Texttafeln und des Essays, bei gleichzeitiger Autonomie.⁸ Die intermediale Konzeption vereinigt die Produktion des «bildschaffenden Künstlers» und des «sprachschaffenden Kritikers» in einem komplexen Werk textueller und bildlicher Verweise, historischer Zitate, intertextueller Bezüge, das jenseits der institutionalisierten Praxen der Ausstellungen und Museen wie der Bibliotheken und der Wissenschaften zu verorten ist. Benjamin Buchloh hat auf die syntagmatische Dimension dieser intermedialen Konzeption verwiesen, deren «Intertextualität» weniger auf die innerästhetische «Diskursivität» als vielmehr auf die (Re-)Konstruktion von Erfahrung und Erinnerung gerichtet ist.⁹

loren gegangen sind. Durch das «Abbrechen, Zerbrechen von kulturellen Bedeutungsrahmen und kulturellen Kontexten» werden sie zu Gegenständen, die sich in ihrer «funktionsfreie[n] Kontextlosigkeit» dem Status von Kunstgegenständen annähern. Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999, S. 337f; zu den Begriffen *milieu de mémoire* und *lieu de memoire* vgl. Pierre Nora: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Berlin 1990, S.II.

6 Sekula 1997, S. 57.

7 Vgl. ebd.

8 Vgl. ebd., S. 58.

9 Vgl. Buchloh, S. 200.

In dem Essay «Dismal Science» / «Trostlose Wissenschaft» thematisiert Sekula das «Verschwinden der See», des maritimen Raums aus der öffentlichen Kommunikation und dem «metropolischen» Bewusstsein westlicher post-industrieller Gesellschaften. Er beschreibt das Unsichtbar werden des Hafens als historischem Ort der Arbeit, des Handels und der Kapitalakkumulation im Zuge der Automatisierung, Containerisierung und Globalisierung des Handels und der Produktion. Und er verweist auf die Verlagerung und Reduktion der öffentlichen Thematisierung und Repräsentation des maritimen Raumes auf den Austausch von *Stock-Market-Options* und die mediale Distribution der Nachrichten von Katastrophen, Krieg und Bootsflüchtlingen, neben denen Relikte der romantischen Darstellung des Meeres im Klischee des *Seascape* nach wie vor bestehen.¹⁰ Das «trostlose» Resultat der globalen Expansion ökonomischer und technologischer Systeme, das «Verschwinden» von Menschen und Orten, die nicht repräsentiert werden, und das Vergessen von faktischer Geschichte, von Geschichten, die nicht erzählt werden, ist Ausgangspunkt für die «Re-Konstruktion» von Gegenwart und Geschichte des maritimen Raumes, die Allan Sekula in *FISH STORY* unternimmt. *FISH STORY* ist zugleich eine ««dokumentarische» Interpretation des gegenwärtigen maritimen Raumes» und eine ««kunstgeschichtliche Allegorie» auf das Meer als Gegenstand der Darstellung», eine «zeitgenössische historische[] und fotografische[] Reportage», die «die räumliche und wirtschaftliche Transformation von Hafenstätten auf der ganzen Welt» untersucht, und ein ««kulturgeschichtliches» Werk», das «den Untergang des «klassischen» panoramatischen maritimen Raumes und den Aufstieg des «modernen» maritimen Details» nachzeichnet.¹¹

Sekulas Intention, reale Menschen und Räume fotografisch zu repräsentieren, und, rekurrierend auf die literarische Tradition eines Herman Melville¹², die «soziale Realität des Meeres» zu zeigen¹³, steht diametral im Gegensatz zu «neo-futuristischen», «spektakulären» Tendenzen des Posthumanen und «Ideologien des Simulacrums»¹⁴, wie sie in einigen neueren Ansätzen der fotografischen Kunst zu finden sind. Sekula insistiert auf dem Anspruch der dokumentarischen Fotografie, ein präzises, verlässliches und akkurates Bild sozialer Erfahrung zu geben. Damit reaktiviert er jedoch keineswegs historische Formen des Dokumentarismus, wie die der «direkten» Fotografie oder der «Street Photography», auch nicht Formen des authentifizierenden Fotojournalismus oder eines dokumentarischen Subjektivismus¹⁵, deren Kritik er gleichwohl reflektierend in seine selbstreflexive Konzeption einer erneuerten Form

10 Allan Sekula: *Dismal Science: Part I* u. *Dismal Science: Part II*. In: Allan Sekula: *Fish Story*. Zweite, veränderte englischsprachige Ausgabe. Düsseldorf 2002, S. 41–54 u. S. 105–137, S. 48f, 53f.

11 Sekula 1997, S. 54.

12 Sekula bezieht sich vor allem auf Herman Melvilles Roman *The Whale* (1851). Vgl. Herman Melville: *Moby Dick, or the Whale*. In: Hayford, Harrison u.a. (Hrsg.): *The Writings of Herman Melville*. Evanston 1988.

13 Gespräche von Pascal Beausse mit Allan Sekula: Allan Sekula. *Réalisme critique*. In: *Art Press* 240, November 1998, S. 21.

14 Vgl. Dominique Baqué: *Photographie Plasticienne, L'Extreme Contemporain*, Paris 2004.

15 Dies zeigt sich insbesondere in Tendenzen der künstlerischen Fotografie der 1990er Jahre, die sich zwischen Dokument und subjektivierender Narration bewegt. Vgl. Susanne Holschbach: *Die Wie-*



2a Welder's booth in bankrupt Todd Shipyard. Two years after closing. Los Angeles harbor. San Pedro, California. July 1991. (in: Sekula, S. 13)



2b Pipe fitters finishing the engine room of a tuna-fishing boat. Campbell Shipyard. San Diego harbor. August 1991. (in: Sekula, S. 15.)

des Dokumentarischen zwischen Dokument und Kunst, Reportage und kulturhistorischer Recherche einbezieht und transformiert. Seine «zeitgenössische historische und fotografische Reportage»¹⁶ lässt sich als Übernahme fotojournalistischer Methoden in eine Form des «Anti-Fotojournalismus» verstehen, den er mit der kritischen Revision des Dokumentarischen in Form einer «paraliterarische[n] Neufassung der sozialdokumentarischen Fotografie»¹⁷ verbindet.

Sekulas Kritik des fotografischen Dokuments und eines «naiven» fotografischen Realismus setzt an jenem viel zitierten Kommentar Bertolt Brechts wieder an, nach dem eine Photographie der Kruppwerke oder der A.E.G. beinahe nichts zeige, es sei vielmehr tatsächlich «etwas aufzubauen». Brechts Modell eines «kritischen Realismus» ist Vorbild für seine fotografische Kunst, die sich die sozialkritische Dokumentation menschlicher Arbeit und post-industrieller ökonomischer Systeme zum Ziel gesetzt hat. Die mit dieser Intention verbundene Notwendigkeit der Vermittlung von Kon-

derkehr des Wirklichen? Pop(uläre)-Fotografie im Kunstkontext der 90er Jahre. In: Sigrid Schade, Christoph Tholen (Hrsg.): *Konfigurationen zwischen Kunst und Medien*. München 1999, S. 400–412.

16 Sekula 1997, S. 54.

17 Ebd., S. 53.

3a *Remnants of a Roman harbor near Minturno, Italy. June 1992.*
(in: Sekula, S. 20.)



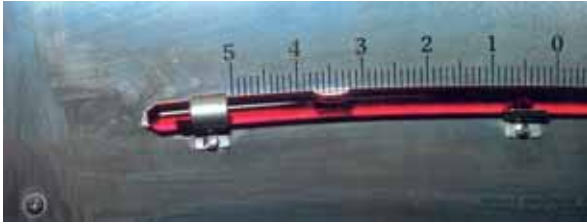
3b *Hammerhead crane unloading forty-foot containers from Asian ports. American President Lines terminal. Los Angeles harbor. San Pedro, California. November 1992.*
(in: Sekula, S. 21.)



kretem und Abstraktem erfordert die Lösung von einer allein auf dem fotografischen Abbild basierenden Dokumentation zugunsten einer Form der Konstruktion («etwas aufbauen»)¹⁸ Sekulas Rekurs auf das Brecht-Zitat reduziert sich nicht auf die darin implizierte Kritik der Oberfläche und des Diktats der Sichtbarkeit sowie des Fragmentcharakters der Fotografie, ihrer Kommentarbedürftigkeit. Er knüpft auch an konkrete Vorbilder einer politischen Kunst und einer «aufbauenden» Gestaltung an, wie z. B. an die Form der «Kommentierung» und einer über das historische Bewusstsein vermittelten «Lektüre» dokumentarischer Fotografie, wie sie Brecht in seiner *Kriegsfibel*¹⁹ vorgenommen hat. Diese verbleibt allerdings nicht in der Form des kritischen Kommentars, sie wird vielmehr in die Form einer offenen Verbindung von Bild und Text (Relais) und einer syntagmatischen Beziehung zwischen den dokumen-

¹⁸ Vgl. ebd., S. 49.

¹⁹ Bertolt Brecht: *Kriegsfibel*. 5. (1. erw. u. vollständige) Auflage. Berlin 1994.



*4a Detail. Inclinometer.
Mid-Atlantic
In: Sekula, S. 56.*

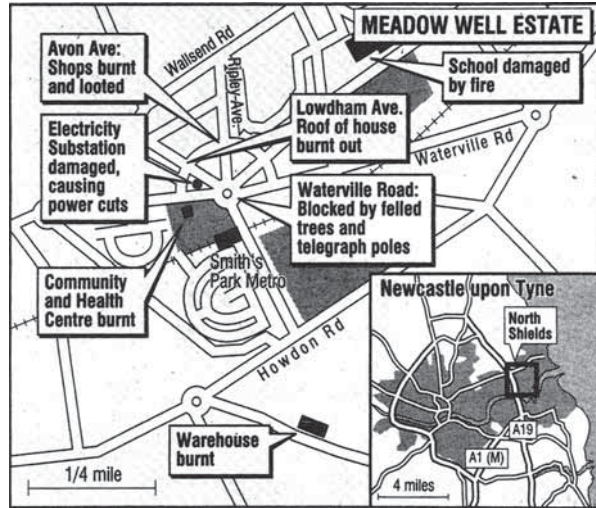


*4b Panorama.
Mid Atlantic.
In: Sekula, S. 57.*

tarischen Bildfolgen (Erzählung) und dem Essay (Diskurs) transformiert. Sekulas Fotografien der maritimen Welt sind nicht ‹frei flottierende Signifikanten›, sondern auf zweifacher Ebene ‹verankert›, durch den Diskurs über die Geschichte und Repräsentation des Meeres und des Arbeiters/Matrosen und die sequenzielle Struktur der (semi-fiktionalen) dokumentarischen Erzählung ihrer gegenwärtigen Realität. In der Form der Verbindung des fotografischen Dokuments mit der Erzählung greift Sekula zudem auf historische Formen der Fotomontage und des Intervalls (Vertov), auf die rhetorische Funktion der Dialektik von Einzelbild und Montage/Bildfolge, und die darüber vermittelte Markierung einer Differenz und eines Zusammenhangs der Bilder zurück. Hierbei entsteht eine Dialektik von Kontingenz und Kontext, zwischen der Fotografie als räumlicher Konfiguration eines Augenblicks (Zufall) und der Konstruktion, die sich auch in der Gestaltung des Einzelbildes zeigt.

In Sekulas Fotografien verbindet sich die Konkretheit der durch die Parameter der Kamera vermittelten Repräsentation der Dinge und Räume mit der Abstraktion ihrer Erscheinung. Bei der Gestaltung der dokumentarischen Bilder rekurriert Sekula sowohl auf die dokumentarische Tradition des Fotojournalismus (Rhetorik, Realitätseffekte) als auch auf die ikonographische Tradition der Repräsentation des Meeres in der Kunst (Panorama, Detail, Abstraktion). Der Essay reflektiert und erläutert die im Bild hergestellten Bezüge zur Geschichte der bildlichen Repräsentation der maritimen Welt. Ausgehend von der panoramatischen Darstellung des Meeres in der niederländischen Malerei im Kontext des Aufbruchs und der Expansion des vorindustriellen Kapitalismus beschreibt Sekula ihre Entwicklung zum maritimen Detail der Moderne in Literatur, Film und Fotografie als Zeichen zunehmender Fragmentierung und Abstraktion bis hin zur seriellen Standardisierung der Verpackung und des Transports von Waren, die in Formen der geometrischen Abstraktion in der moder-

5 Map from story in «*The Independent*» (London) of 11 September 1991 on rioting by unemployed youth from the Meadow Well Estates, North Shields, Tyneside. These housing estates were originally built in the 1930s for shipyard workers.
(in: Sekula, S. 186.)



nen Kunst ihre Entsprechung hat. Er verweist dabei zugleich auf eine andere Ebene der Signifikation, auf Modelle der sozialen Konstruktion des Raumes, die auf Michel Foucaults diskursgeschichtliche Analyse instrumenteller Raumordnungen und der von ihm entwickelten Kategorie der *Heterotypie* aufbaut.²⁰ Dem «Fortschritt» der historischen Entwicklung instrumenteller Raumordnungen, von der Ausdehnung und Mobilisierung (Panorama) bis zur neuzeitlichen Geometrisierung und Kartografieierung (Horizont, Detail) und zur Konzeption eines «absoluten» Raumes als «Behälter», hält Sekula die «andere Seite» der semantischen Unbestimmtheit des maritimen Raumes entgegen. Der Container als Metapher für den transnationalen Warentausch symbolisiert zugleich das Ende der Repräsentation lebendiger Gegenwart maritimen Lebens, er ist ein Bild des «Sargs», den Sekula in *FISH STORY* «zum Tanzen» bringt.²¹

Sekula beendet das Künstlerbuch zu *FISH STORY* mit einem bildlichen Epilog: der Abbildung einer Karte aus einem Bericht in der britischen Zeitung *The Independent* (London) vom 11. September 1991 über den Aufstand arbeitsloser Jugendlicher aus den Meadow Well Estates, North Shields, Tyneside. Diese Wohnanlagen wurden ursprünglich in den 30er Jahren für Hafentarbeiter gebaut.²² Er verweist damit auf das Element der sozialen Unsicherheit, der Krise, das die soziale Ordnung an ihren Rändern ins Wanken bringt.

20 Vgl. Michel Foucault: Von anderen Räumen. In: Daniel Defert/Francois Ewald (Hrsg.): *Michel Foucault: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, Bd. 4. Frankfurt am Main 2005, S. 931–942.

21 Vgl. Sekula 2002, S. 136f.

22 Ebd., S. 186.

Antworten liefert der Film keine

Zu **BLACK BOX BRD** (2001) von Andres Veiel

Der auf vierjähriger Recherche- und Montagearbeit basierende Dokumentarfilm **BLACK BOX BRD** (2001) ist ein Film, in dem der Regisseur Andres Veiel mehr präsentiert als lediglich sachliche Stichworte zu einem besonderen Kapitel der deutschen Geschichte. **BLACK BOX BRD** ist ein Film, der historische Ereignisse als erinnerte Vergangenheit «aus zweiter Hand» in Szene setzt. Zwölf Jahre nach dem Tod des Top-Bankers Alfred Herrhausen und acht Jahre nach dem Tod des Top-Terroristen Wolfgang Grams halten ganz unterschiedliche Menschen Rückschau auf zwei Personen der Zeitgeschichte, die auf den ersten Blick «zunächst so gut wie nichts miteinander gemeinsam»¹ zu haben scheinen: Es geht um eine exemplarische Täter- und eine exemplarische Opfer-Biografie und damit um den explosiven «Zusammenprall zweier unterschiedlicher Perspektiven auf die Welt»²; und es geht zudem um das bislang blutigste Kapitel der bundesdeutschen Nachkriegsgeschichte, nämlich um die seit den siebziger Jahren ausgetragene Machtprobe zwischen Staat und Linksterrorismus, eine Machtprobe, die mit den Biografien von Grams (gestorben am 27.6.1993 bei einem Festnahmeversuch auf dem Bahnhof von Bad Kleinen) und Herrhausen (gestorben am 30.11.1989 bei einem Bombenattentat in der Nähe seiner privaten Villa in Bad Homburg) aus das Engste verwoben ist.

Indem Veiel die historische Rückschau des Films als eine so genannte «Black Box» inszeniert, gelingt es, «den ersten, oberflächlichen Blick»³ auf die Vergangenheit radikal neu zu justieren. In Kybernetik und Systemtheorie ist eine «Black Box» bekanntlich jener Teile eines Systems, bei dem (unabhängig von innerer Struktur und innerer Funktionsweise) nur das äußere Verhalten (In-und-Output-Beziehungen) von Interesse ist; eine Methode, die häufig dann Anwendung findet, wenn es darum geht, die Komplexität des Beobachtungsgegenstandes künstlich zu reduzieren; erklärende Kausalitäten zwischen Eingangs- und Ausgangssignalen werden bei einer «Black Box» nicht zwingend vorausgesetzt. Übertragen auf den Film könnte der Titel **BLACK BOX BRD** also als ein metaphorischer Hinweis dafür verstanden werden, dass – auch wenn

1 Stefan Volk: *BLACK BOX BRD – Andres Veiel. Filmheft der Bundeszentrale für politische Bildung*. Köln 2001, S. 9.

2 Susanne Vahabzadeh: Schwarzfilm – **BLACK BOX BRD**: Der Fall Wolfgang Grams kommt ins Kino. In: *Süddeutsche Zeitung*, 21.05.2001.

3 Volk, S. 9.

wie bei einem ›Flugschreiber‹, der ja ebenfalls als ›Black Box‹ bezeichnet wird, die Daten einer Katastrophe minutiös festgehalten sind – weder die Lebensentwürfe noch das tatsächlich gelebte Leben von Grams oder Herrhausen und schon gar nicht die aufgeladene Stimmung der politisch polarisierten bundesdeutschen Gesellschaft der siebziger, achtziger und beginnenden neunziger Jahre verlässlich rekonstruiert werden können. Damit handelte es sich bei der Dokumentarfilmunternehmung also lediglich um den experimentellen Versuch einer filmischen Spurensuche mit offenem Ausgang.

«Der Kampf ist vorbei, die Wunden sind offen» – so das dem Film vorangestellte Motto. Selbst nach 102 Minuten Film bleiben viele Fragen ungelöst: Abschließende Antworten liefert der Film, der ohne einen Kommentar, ohne eine Erklärung oder eine Wertung des Regisseurs auskommt, keine, Unklarheiten und Rätselhaftigkeiten lassen die Zuschauer eher ratlos zurück. Nicht nur die genaueren Umstände des gewaltsamen Todes der beiden Männer (die Hintergründe für das Bomben-Attentat auf Alfred Herrhausen liegen trotz Bekennerschreiben der RAF bis heute weitgehend im Dunkeln, und auch der aufgesetzte Kopfschuss, der dem Leben von Wolfgang Grams im Rahmen eines Zugriffs der GSG 9 ein Ende setzte, ist nach wie vor unaufgeklärt), sondern auch das von ihnen zuvor geführte Leben selbst kann aus der Rückschau der Zeitzeugen allenfalls probenhalber zusammengebastelt werden. Genau dies macht dieser «Film über Tote»⁴ – der dann auch mit Filmaufnahmen von den Originalschauplätzen, an denen Herrhausen und Grams gewaltsam gestorben sind, einsetzt und endet – deutlich, wobei der Film freilich mehr ist, als lediglich ein ›Film über zwei Tote‹.

BLACK BOX BRD kann u. a. als Versuch verstanden werden, die beiden in eine filmische Dialogbeziehung gesetzten Biografien aus dem «übermächtigen Schatten»⁵ und der zu ikonischen Superzeichen erstarrten Bildwelt ihres gewaltsamen Todes zu befreien. Die Bilder – Fotos der quer auf der Straße stehenden, zerbombten Limousine Herrhausens und Aufnahmen vom Bahnhof in Bad Kleinen⁶ – haben sich in der kollektiven Erinnerung der Deutschen längst als emotional aufgeladene Zeichenkomplexe für die tödlichen Konsequenzen von Terror und Gewalt verselbstständigt, dienen als Archivbilder zur Stabilisierung eines kollektiven Betroffenheitsdiskurses, ohne dass die nahe liegende Frage nach den zeitgeschichtlichen Kontexten zwingend gestellt werden müsste. Und genau hier setzt BLACK BOX BRD ein: Auf authentische Zeugenschaft verweisende Archivbilder zweier Tragödien werden in einen Kontext von ganz persönlichen und höchst subjektiven, narrativen Erinnerungslandschaften von Zeitzeugen⁷ gesetzt, das Stichwort lautet: ›Oral History‹, eine Form der Ge-

4 Andres Veiel im Interview; Quelle: Bonusmaterial zur DVD.

5 Anna Pfitzenmaier: RAF, Linksterrorismus und ›Deutscher Herbst‹ im Film – eine kommentierte Filmographie (1967–2007). In: *Zeitgeschichte online – Fachportal für Zeitgeschichte*, S. 1–12, hier: S. 12, www.zeitgeschichte-online.de/site/40208743/default.aspx (02.11.2009).

6 Die Fotos sind auch auf dem DVD-Cover des Films zu sehen, hier rahmen sie eine Porträtcollage, die sich aus den beiden Gesichtern von Herrhausen und Grams zusammensetzt.

7 Anne-Kathrin Griese irrt, wenn sie den «familiären Blick» betont, es geht nicht um familiäre, sondern um persönliche und subjektive Erinnerungen: Die Banker der Deutschen Bank sind weit entfernt davon, ihre privaten Gedanken zu Herrhausen zu äußern. Vgl. hierzu: Anne-Kathrin Griese: Der famili-

schichtskonstruktion, die in der Regel genauso viel – wenn nicht sogar mehr – über den sich Erinnernden verrät wie über die konkreten Inhalte des Erinnerns.

BLACK BOX BRD erzählt nicht nur die Geschichten von Herrhausen und Grams, sondern auch eine Geschichte über die Polyphonie der unterschiedlichen Formen des Erinnerns: In Szene gesetzt werden die Erinnerungen der eloquenten Witwe Traudl Herrhausen, die in einer noblen Bad Homburger Villa, zum Teil hinter einer Glaswand stehend, in einer Art Selbstgespräch sehr persönlich und konzentriert auf die gemeinsame Vergangenheit zurückschaut; die kommunikativen Sprachlosigkeiten der weitaus weniger eloquenten Eltern von Grams, die in einem tiefen Schmerz über das Nicht-Verstehen am Esstisch ihres kleinbürgerlichen Einfamilienhauses wiederholt mit den Tränen kämpfen; die Selbstdisziplin und die schauspielerischen Qualitäten der Männer in der Chefetage der Deutschen Bank, die – wie Hilmar Kopper – in zum Teil nur mühsam unterdrückter Antipathie von der Ungeduld des toten Kollegen sprechen oder aber schlicht in distanzierter «Nullrede»⁸ verharren; den Hedonismus Paul Brands, der in einer Striptease-Bar sitzend den Banker als einen «charmanten Plauderer» während der gemeinsamen Herrenabende (aus dem Off kommentiert von dem Lied «It is a Men's World») beschreibt; die Bigotterie Pater Augustins, der die erste Ehe seines Freundes (geführt mit einer Protestantin) für ungültig erklärt, damit Herrhausen auch seine zweite Frau kirchlich heiraten kann; die noch heute spürbare Indifferenz eines politischen Weggefährden von Grams, der davon erzählt, dass ihm selbst damals der Mut zur Gewalt gefehlt habe, während ein anderer Weggefährden, trotz herauszuhörenden Sympathie für den toten Freund eindeutige Worte der Distanzierung findet – bei alledem sind stets nur die Worte der vor der Kamera Rückschau Haltenden zu hören, die vorausgegangenen Impuls-Fragen Veiels bleiben als filmische Leerstelle ausgespart, sie sind aber implizit durchaus präsent.

Resultat der Erinnerungsakte ist die spannungsreiche Collage zweier Porträts, in denen es um zwei Männer geht, die nicht nur unterschiedlichen Generationen – der Nachkriegsgeneration und der 68er-Generation – angehören, sondern auch in sozialer Hinsicht in wenig vergleichbaren Verhältnissen leben. Die Unterschiede zwischen den beiden – an den «Rändern»⁹ einer polarisierten Gesellschaft stehenden – Männern sind evident, überraschende Parallelen ergeben sich dann aber im Verlauf des Films. Erzählt wird von einem charismatischen Banker, der zur westdeutschen Manager-Elite gehört. Der Global Player und Duz-Freund Helmut Kohls, der als Aufsichtsratsvorsitzender von Daimler die Mega-Fusion zwischen Daimler-Benz und MBB vorantreibt, entdeckt andererseits seine Empathie für die Entwicklungsländer und plädiert als Vorstandssprecher der Deutschen Bank für einen zumindest

äre Blick. Andres Veiel Black Box BRD (2001) und Christoph Hein *In seiner frühen Kindheit ein Garten*. In: Inge Stephan, Alexandra Tacke (Hrsg.): *Nachbilder der RAF*. Köln/Weimar/Wien 2008, S. 165–180.

8 Heike Kühn: Am Anfang war der Filmriss: Herrhausen und Grams im Doppelporträt in Andres Veiels Film BLACK BOX BRD. In: *Frankfurter Rundschau*, 25.05.2001.

9 Thomas Hammerschmidt: BLACK BOX BRD – Film des Monats August. In: *Medien / praktisch* 4, 2001, S. 39–41, hier: S. 40.

begrenzten Schuldenerlass: Er denkt also «über Globalisierung nach, als dieses Wort noch nicht erfunden»¹⁰ ist. Ergebnis von all dem ist, dass der Visionär aus der ökonomischen Machtzentrale der Bundesrepublik in Bankerkreisen zunehmend in die Isolation gerät. Keiner seiner Kollegen will ihn auf seinem Weg begleiten, mit dem Effekt, dass Herrhausen wenige Stunden nach einer letzten, kontroversen Vorstandssitzung in der Deutschen Bank schließlich sogar um das eigene Überleben fürchtet. Als er dann tatsächlich nur wenige Stunden später einem Bombenanschlag zum Opfer fällt, bleibt offen, wer die Attentäter sind. Bis heute ist nicht nur fraglich, ob Grams an diesem Anschlag beteiligt gewesen ist, sondern bis heute ist (trotz vorliegendem «Bekennerschreiben» der RAF) zudem ungeklärt, ob dieser Anschlag «tatsächlich» auf das Konto des RAF-Terrorismus geht.

Den Banker kontrastiert das in *BLACK BOX BRD* gebotene Porträt von Grams, ohne dass der Film dabei für sich in Anspruch nimmt, aufklären zu wollen, ob der eine an der Ermordung des anderen mitgewirkt hat. Lediglich die Tatsache, dass Grams ein Mitglied der RAF war und Herrhausen als Repräsentant der deutschen Führungselite möglicherweise von dieser ermordet wurde, ist für Veiel das ausschlaggebende Motiv, die beiden «Extreme» – über die sich «ein Stück deutsche Geschichte erzählen, ein Stück Bundesrepublik abbilden» lässt¹¹ – filmisch aufeinander zu beziehen.

Das im Film gebotene Porträt von Grams ist facetten- und fragezeichenreich, eine eindeutige Persönlichkeitskontur will sich nicht recht ergeben, statt dessen werden zuvor möglicherweise gesichert geglaubte Wissensbestände erschüttert: «Plötzlich ist der Terrorist nicht länger nur ein linker Killer»¹², sondern ein ursprünglich sozial hoch empfindsamer Rebell mit menschlichen Zügen, der sich als Zivildienstleistender für die ins Heim abgeschobenen Alten ebenso einsetzt wie für die in Stammheim der «Isolationssolter» ausgesetzten Terroristen. Der Film, dessen Rekonstruktion den Terroristen Grams weder dämonisiert noch verharmlost, macht es den Zuschauern schwer, Grams stereotyp als skrupellos mordendes Monster einzustufen. Und dies auch, weil das eingespielte tonlose Super-8-Archivmaterial, das in körniger Qualität familiäre «Stimmungsbilder» offeriert (aufgenommen irgendwann in den Siebzigern und von Veiel mit zeittypischer Musik unterlegt), so gar nicht mit den im kollektiven Gedächtnis etablierten Bildern vom Terrorismus kompatibel scheint: Auf der einen Seite idyllische Bilder von einem jungen Mann, der während eines unbeschwernten Spanienurlaubs barfuß am Strand herumtollend seinen Träumen vom alternativen Leben nachzuhängen scheint, und auf der anderen Seite die damit kollidierenden, am 15.02.1987 in der ARD-Tagesschau veröffentlichten Fahndungsfotos des mutmaßlichen RAF-Mitglieds Grams, dem vorgeworfen wird, an einer Vielzahl von todbringenden Terroranschlägen beteiligt gewesen zu sein – wobei bereits die im Fernsehen gebotene

10 Christine Peitz: Zwei Welten – Die RAF und ihre Opfer: *BLACK BOX BRD*, eine dokumentarische Spurensuche von Andres Veiel. In: *Tagesspiegel*, 23.05.2001.

11 Andres Veiel im Interview; Quelle: Bonusmaterial zur DVD.

12 Cristina Moles Knaupp: *Black Box BRD – Männer mit Visionen*. In: *Spiegel-online*, 21.05.2001, www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,135194,00.html (30.11.2009).

Bildmontage, die eine Auswahl möglicher Phantomgesichter von Grams zeigt, als ein Hinweis gelesen werden kann, dass die Identität des Gesuchten (genauso wie die Identität Herrhausens) allenfalls versuchs- und probeweise rekonstruiert werden kann.

So wie das von dem Top-Manager im Film gezeichnete Porträt dem «Typus eines Kapital-Karrieristen»¹³ nicht entspricht, so ist auch das von Grams gezeichnete Bild alles andere als erwartungsgemäß, kurzum: «Der Film sucht einen anderen Blickwinkel auf das Bekannte.»¹⁴ Und genau hierin unterscheidet sich BLACK BOX BRD von vielen anderen Auseinandersetzungen mit der RAF, die «nicht selten die altbekannten Bilder»¹⁵ reproduzieren. Hebt BLACK BOX BRD zu Beginn den karriereorientierten, stromlinienförmigen Manager und den die gesellschaftlichen Konventionen missachtenden Aussteiger noch durchaus antagonistisch voneinander ab – hier der gelegentlich Golf spielende Mann im Maßanzug mit strenger Frisur, dort Grams im Wollpullover, mit nackten Füßen und wucherndem Bart, hier ein vom ökonomischen Erfolgswang Getriebener der Nachkriegsgeneration, dort die personifizierte Entschleunigung eines Repräsentanten der 68er-Generation, oder, man könnte auch sagen: Das «Prinzip Ehrgeiz gegen das Prinzip Verweigerung, Konvention gegen Freiheit, Anpassung gegen Rebellion»¹⁶ – so werden die Differenzqualitäten im Verlauf der ineinander verwobenen parallelen Betrachtung der beiden Lebensläufe durch unerwartete Berührungspunkte und überraschende «Analogien und Affinitäten»¹⁷ zwischen Tätern und Opfern zunehmend konterkariert, worauf im übrigen bereits die Gesichts-Collage des Filmplakats verweist. Beide Männer sind sich gar nicht so unähnlich, beide zeichnen sich aus durch Entschlossenheit, Konsequenz und Radikalität, soziale Empathie, bedingungslosen Idealismus sowie Avantgarde- und Elitebewusstsein; hinzu kommt die Tendenz, die für sich selbst als richtig erkannten Vorstellungswelten eigensinnig und kompromisslos absolut zu setzen, «einer Idee zu folgen um jeden Preis, egal wer folgt»¹⁸; mit dem Resultat, dass beide gleichermaßen zunehmend ins soziale Abseits und in die Isolation geraten.

Durch die Verknüpfung der beiden Biografien wird deutlich, dass Vergangenheitsrekonstruktionen immer nachträgliche Interpretationsleistungen sind, bei denen – jenseits aller versuchten Sachlichkeit – Subjektivität, Individualität und auch Emotionalität eine entscheidende Rolle spielen. Die Art und Weise der filmischen Rekonstruktion hat nämlich vor allem den Effekt, dass für sicher geglaubte Gewissheiten und eindeutige Wahrheitsansprüche kein Raum mehr besteht. Der Film erhebt an keiner Stelle den Anspruch, unwiderlegbare Tatsachen herauszudestillieren,

13 Peitz.

14 Stefan Reinecke: Phantomfeinde. Über BLACK BOX BRD und die «neue RAF». In: *Tagesspiegel*, 27. Mai 2001.

15 Inge Stephan, Alexandra Tacke: Einleitung. In: Stephan/Tacke, S. 7–22, hier: S. 8.

16 Christina Bylov: Aus dem Untergrund: Zwei deutsche Leben – Andres Veiels Dokumentarfilm BLACK BOX BRD konfrontiert den Banker Alfred Herrhausen und den Terroristen Wolfgang Grams. In: *Die Zeit*, 31.05.2001.

17 Andreas Veil im Interview; Quelle: Bonusmaterial der DVD.

18 Ebd.

und er will auch nicht herausfinden, ob der Tod von Grams ein Selbstmord oder eine Hinrichtung durch einen Beamten der GSG 9 war, genauso, wie es nicht um eine eventuelle Mittäterschaft von Grams am Attentat auf Herrhausen geht. Statt dessen macht BLACK BOX BRD (als filmische Antwort auf die postmoderne Theoriediskussion um den Dokumentarfilm¹⁹) deutlich, dass das Ergebnis der Suche nach Wahrheit immer nur eine vorläufige, zweifelhafte Angelegenheit sein kann, und dass Antworten – wenn überhaupt – immer nur perspektivische und stets selektive Teilantworten sein können; oder mit anderen Worten: BLACK BOX BRD ist im Grunde nichts anderes «ein Plädoyer für das Selberdenken».²⁰

Und dieses «Selberdenken» der Zuschauer wird nicht nur durch den Facettenreichtum der von den Zeitzeugen entworfenen Porträts erzwungen, sondern auch durch die unerwartete Engführung und anschließende Irritation der im kollektiven Gedächtnis etablierten Täter-Opfer-Bilder. Dabei fällt ins Auge, dass der Film seine eigene Künstlichkeit, seine eigene filmästhetische Realisation – Gestaltungsmittel, Technisches, Schnitt, Montage, Musik etc. – immer wieder nachdrücklich akzentuiert. Neben narrativen, höchst individuellen Zeitzeugenberichten kommen zwar verschiedenste Mittel des dokumentarischen Filmes zum Einsatz – Aufnahmen von Originalschauplätzen, dokumentarisches Archivmaterial aus offiziellen Nachrichtenkanälen genauso wie private Super-8-Filmaufnahmen und Fotografien – doch werden diese Mittel dramaturgisch so arrangiert, zum Teil mit den Off-Stimmen der Sich-Erinnernden in einen Dialog gebracht, zum Teil in Slow Motion präsentiert und ab und an auch mit original für den Film komponierter (an die Lieder der «Doors» erinnernder) Musik oder auch mit Songs der damalige Zeit (z. B. «In a gadda da vida» von Iron Butterfly) verwoben, dass die Zuschauer nur schwerlich die Illusion entfalten können, hier werde «neutrale», «sachliche», auf «Intersubjektivität» fokussierte Berichterstattung intendiert.

Eingespieltes Originalmaterial aus den Archiven der Fernsehsender referiert zwar auf den sozio-historischen Kontext der Ereignisse – Vietnamkrieg, Studentendemonstrationen, Anti-Atomkraftbewegung, Waffenexporte, Hausbesetzungen und Bilder von Straßenschlachten in Frankfurt, auf denen auch Joschka Fischer zu sehen ist, die Beerdigung von Holger Meins mit Otto Schily an der Seite von Rudi Dutschke, eine zynische, wenig versöhnliche Rede des damaligen Bundeskanzlers Helmut Schmidt anlässlich der Hungertodes von Holger Meins etc. – allerdings wirkt das zitierte, in schwarz-weiß gebotene «Fremdmaterial» im Kontext des Dokumentarfilms eher wie «ein irritierendes Flirren», durch das die Bilder nicht nur in ein neues, verändertes Licht gerückt werden, sondern durch das im Nachhinein darüber hinaus «die «Klarheit» aller Nachrichtenerzeugnisse spielerisch in Frage»²¹ gestellt wird.

19 Vgl. hierzu Eva Hohenberger: Dokumentarfilmtheorie – Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In: Dies. (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen – Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. 3. Auf., Berlin 2006, S. 9–33.

20 Helmut Ziegler: Neu im Kino: BLACK BOX BRD. In: *Die Woche*, 25.05.2001.

21 Kühn.

Das zitierte Quellenmaterial wird flankiert durch mehrere nachgestellte Szenen, deren mediale Vermittlung und Künstlichkeit keineswegs verschwiegen wird, so beispielsweise die zu Beginn des Films spektakulär als Luftaufnahme aus dem Helikopter inszenierte – filmästhetisch an einen «klassischen Krimiauftakt»²² erinnernde – Kolonnenfahrt der drei Herrhausen-Limousinen zu den im Frankfurter Bankenviertel angesiedelten gläsernen Zwillingstürmen der Deutschen Bank, die (auf der Tonebene sind Unheil verkündende Synthesizerklänge zu hören) durch eine als Filmriss inszenierte Weißblende abrupt abgebrochen wird. Für den Film nachgestellt ist außerdem ein Klassentreffen der ehemaligen NS-Eliteschüler, bei dem eine Musikkapelle eigens für den Film Marschmusik der damaligen Zeit spielt, ein Zusammentreffen, das ohne Veiels Initiative so wohl nicht stattgefunden hätte und das der Regisseur in seinem Film mit Szenen montiert, in denen sich der Vater Werner Grams zu seiner Vergangenheit bei der Waffen-SS äußert. Das Resultat dieses Zusammenschnitts ist, dass die auf den ersten Blick weit auseinander liegenden Biografien – hier ein einfacher Mann der Waffen-SS, dort ehemalige NS-Eliteschüler – in eine «geradezu unheimlich eng[e]»²³ Dialogbeziehung gesetzt werden, eine filmisch inszenierte Dialogbeziehung, die darauf aufmerksam macht, dass durch das «Erzählen und Wiedererzählen das ursprünglich Erinnernte ständig neue Modifikationen»²⁴ und Bedeutungszuschreibungen erfährt, und dabei die Ergebnisse des historischen Erinnerns immer eine Frage von «hochaktiver [...] Bedeutungszuweisung» und «selektiver Aufmerksamkeit»²⁵ sind.

Eine filmische Wirklichkeit, die der Film selbst erzeugt, ist (um ein letztes Beispiel zu nennen) auch eine Szenenfolge, die – platziert in den Anfangskapiteln des Films – damit beginnt, dass Rainer Grams, der Bruder von Wolfgang, Mutmaßungen über die gewaltsame Erschießung seines Bruders durch einen GSG 9-Mann anstellt; filmisch kommentiert werden diese Mutmaßungen – die im übrigen mit der Interpretation der Eltern Grams übereinstimmen – durch Bilder, in denen ein geschlossener Sarg gezeigt wird, ein Sarg, der durch eine Krankenhausangestellte entfernt wird. Der Originalschauplatz des Krankenhauses, wo die Leiche von Grams seinerzeit auch tatsächlich obduziert wurde, und das Wegschieben des Sarges haben den semantischen Effekt, implizit darauf zu verweisen, dass die Wahrheit über den Tod des Top-Terroristen – bei dessen Obduktion viele Kunstfehler gemacht wurden und zahlreiche Beweise vernichtet worden sind – genauso schemenhaft im «Zwielicht» bleiben wird, wie die hier bildlich nachgestellte Krankenhausszene, die der Regisseur mit einem harten Schnitt beendet, um unbeschwerte Urlaubsbilder aus einem «anderen» Leben des späteren Terroristen folgen zu lassen.

Mehr als Bruchstücke zum Verstehen der Vergangenheit will der Film, der viele Dinge im Dunkeln einer Black Box belässt, nicht geben. Zwar geht es dem jenseits

22 Bylov.

23 Simone Mahrenholz: Das Treffen von Süd- und Nordpol – Andres Veiels BLACK BOX BRD, Herrhausen und Grams, zwei deutsche Leben. In: *Die Welt*, 23.05.2001.

24 Wolf Singer: Wahrnehmen, Erinnern, Vergessen. Festvortrag des 43. Historikertages. Aachen 2000, S. 4 ff.

25 Ebd., S. 7.

üblicher Denkmuster operierenden Film «vor allem ums Verstehen»²⁶, allerdings um ein Verstehen, dass darin besteht, zu erkennen, dass die Bestimmbarkeit der Vergangenheit mit der Veränderung des Betrachtungswinkels an Sicherheit verliert: BLACK BOX BRD ist ein Film, der in gewissem Sinne bis «an die Schmerzgrenzen geht»²⁷, eine Ruhigstellung der Zuschauer will sich nicht ergeben. Offen bleibt bis zum Schluss, wer genau an dem Attentat auf Herrhausen beteiligt war, und offen bleibt auch, was sich tatsächlich in Bad Kleinen ereignet hat: Eine Hinrichtung oder ein Selbstmord. Genauso wie die Frage, ob der Tod Herrhausens bestimmten Kreisen der westdeutschen Führungselite nicht irgendwie gelegen kam, zwar in der Luft liegt, aber nicht beantwortet wird. Die Zuschauer müssen aushalten können, dass BLACK BOX BRD – in Differenz zu einem konventionellen Dokumentarfilm – die detektivische Suche nach Erklärungen und Kausalitäten für den Tod zweier Menschen für «relativ» belanglos erachtet. Der Entwurf eines «neutralen» und «widerspruchsfreien» Bildes ist nicht intendiert, der um Aufklärung bemühte «Wahrheitsanspruch» des Dokumentarfilms der sechziger Jahre bleibt «draußen vor der Tür».

Der Film – der konsequent darauf verzichtet, die Menschen aus dem Umkreis von Herrhausen über die Täter und deren Ziele sprechen zu lassen, wie umgekehrt die Familie und die Wegegefährden von Grams weder ein Wort über die Opfer noch ein Wort über die Hinterbliebenen der Opfer verlieren – erzwingt einen intensiveren, die klassischen Kinokonventionen missachtenden Blick der Zuschauer, die nicht nur akzeptieren müssen, dass die allein über die filmische Montagestrategien verwobenen Lebenswelten der Menschen um Herrhausen und Grams bis zum Schluss des Films getrennt bleiben, sondern die sich darüber hinaus auch damit auseinandersetzen müssen, dass BLACK BOX BRD indirekt die «Methodik seiner eigenen Herstellung» selbstreflexiv zum Beobachtungsthema macht. Nicht Erklärungsangebote für außerfilmische Wirklichkeiten, sondern der Blick auf die Narrativität der Erinnerungsstrategien (die der präsentierten Zeitzeugen und die des Films selbst) rückt in der an die Zuschauer gerichteten Beobachtungsherausforderung gleichberechtigt neben die vom Film gebotenen Täter- und Opferbiografien.

BLACK BOX BRD macht Erinnerungsprozesse gleich in zweifacher Weise zum Thema des Films. Es werden sich erinnernde Zeitzeugen präsentiert, die filmisch so in Szene gesetzt werden, dass es den Zuschauern nahezu unmöglich sein dürfte, die mediale Vermittlung der Präsentation aus den Augen zu verlieren. Wenn Veiel die in so unterschiedlichen Lebenswelten beheimateten Zeitzeugen erzählen lässt, wie «sie» die Vergangenheit erlebt haben, und wenn er diese subjektiv-individuell gefühlte Erinnerung dann nicht nur mit dem Archivmaterial der Medien, sondern darüber hinaus mit Filmsequenzen kombiniert, deren Filmsprache (wie die Eingangssequenz) die Zuschauer energisch an die Darstellungskonventionen eines Spielfilms erinnert, oder auch wenn Filmsequenzen so miteinander kombiniert werden, dass sie sich gegenseitig kommentieren (z.B. wenn Gerd Böh darüber nachdenkt, dass

26 Vahabzadeh.

27 Andres Veiel im Interview; Quelle: Bonusmaterial zur DVD.

Terroristen über das «Persönliche» ihrer Kontrahenten «hinwegsehen» müssen, und Veiel diese Gedanken unmittelbar mit den Erinnerungen von Traudl Herrhausen an die Geburt ihrer Tochter Anna, die das Familienleben erst perfekt gemacht habe, kontrastiert), dann wird die Narrativität, das Gemachte, die «kreative Bearbeitung» überdeutlich präsent, dann wird das Medium selbst spürbar, und dann wird indirekt natürlich auch das Format Dokumentarfilm selbstreflexiv zum Beobachtungsthema erhoben.

Die Ästhetik des Dokumentarfilms, so wie ihn Andres Veiel praktiziert, legt einen Fokus auf die Aufmerksamkeitsschulung seiner Zuschauer: Nicht konsumierendes Zuschauen und nicht die Aufnahme von Informationen auf der Inhaltsebene, sondern die Auseinandersetzung mit der Relativität und der damit verbundenen Veränderbarkeit von möglichen Betrachtungsperspektiven – den Perspektiven der unterschiedlichen Zeitgenossen von Herrhausen und Grams, den Perspektiven des Regisseurs von BLACK BOX BRD und natürlich auch den möglichen Perspektiven der Zuschauer auf einen Film, der als Dokumentarfilm daher kommt – ist das überaus spannende Thema des Films.

Indem BLACK BOX BRD durch die Art und Weise, in der die Biografien von Herrhausen und Grams filmisch verknüpft werden – ohne dass belegt ist, dass sich beide Lebenswege tatsächlich überschneiden haben – demonstriert, dass Erinnern immer ein Phänomen von «selektiver Aufmerksamkeit» und «aktiver Interpretation» ist, oder man könnte auch sagen, dass der Blick auf die Welt immer nur ein Ausschnitt ist, «ein» Blick auf die Welt eben, werden die Zuschauer auf das Dilemma der Repräsentation verwiesen und werden sie gleichzeitig angehalten, über den Zusammenhang von Koinzidenzen und Kausalitäten sowie über die eigenen Erwartungen an das Format Dokumentarfilm nachzudenken. Den geschriebenen Kapiteln über die Vergangenheit – das macht BLACK BOX BRD deutlich – stehen immer viele ungeschriebene Kapitel gegenüber. Und so wie die Biografien von Herrhausen und Grams allenfalls probenhalber – niemals aber mit letzter Gewissheit – rekonstruiert werden können, ist auch die dokumentarische Rückschau auf die damalige Zeit, auf die Zeit der politisch polarisierten westdeutschen Nachkriegsgesellschaft, lediglich als ein Puzzle zu sehen, bei dem nicht nur offen bleibt, ob die Steine vollständig sind, sondern bei dem zudem immer auch die Frage im Raum steht, ob sich die Steine in einer «korrekten» Art und Weise ineinander verhakt haben – so dass also die Frage nach der (Re-)Konstruktion der Vergangenheit in gewisser Weise zurückführt in die Gegenwart.

Heike Radeck

Filmpredigt zu Christian Petzolds Film GESPENSTER (2005)

Heilsame Ent-täuschung

Arie (Tenor) f-moll¹

Bäche von gesalzenen Zähren,
Fluten rauschen stets einher.
Sturm und Wellen mich versehren,
Und dies trübsalsvolle Meer
Will mir Geist und Leben schwächen,
Mast und Anker wollen brechen,
Hier versink ich in den Grund,
Dort seh ich der Hölle Schlund.

Die bekannte Tenorarie «Bäche von gesalzenen Zähren» klingt mit der ersten Einstellung von Christian Petzolds Film GESPENSTER (2005) an. Obwohl sie von Tränenbächen und haltlosem Versinken spricht, hat die Melodie das Unerträgliche doch bereits überwunden. So wird sie zum tröstlichen Zuhause von Françoise (Marianne Basler), der die Entführung ihrer dreijährigen Tochter Marie zum Trauma geworden ist. Sie kann nicht davon ablassen, nach ihrer Tochter zu suchen und lebt in den Momenten auf, in denen sie wieder Mutter und Kind spielen kann – mit irgendeinem Mädchen, das sie am «Tatort» Berlin aufschnappt und das Marie ähnlich sieht. In diesen Kokon ihres Traumas eingesponnen, ist Françoise eines der «Gespenster» in Petzolds Film.

Dabei handelt es sich um eine Figur, die für den Filmmacher typisch ist. Gespenster tauchen bei Petzold nicht nur in dem Film auf, der diesen Namen auch als Titel trägt, sondern ständig stoßen wir auf Protagonisten, die irgendwo in einem Zwischenreich zwischen Leben und Tod existieren, die keinen Ort als den eigenen erobern können und auch kein soziales Gefüge kennen, das tragende Kraft für sie hätte. Sie sind unbehaust, stehen außerhalb von Normalität und versuchen, wieder Anschluss an das Leben zu finden.

Wir sind vertraut mit einer Dramaturgie, die anders herum vorgeht: Erst bekommen wir ein Stück Normalität erzählt, werden in die Identitäten der Figuren einge-

1 Aus der Kantate 21 «Ich hatte viel Bekümmernis» von Johann Sebastian Bach.

führt, um dann im Kino zu erleben, wie etwas in diese Welt einbricht und sie hinterfragt. Petzold hingegen führt uns gleich an die Ränder unserer Gesellschaft, erzählt uns, was im Grunde niemand hören möchte. Denn wer interessiert sich schon für die Trauer einer verwaisten Mutter oder für die Probleme von Nina (Julia Hummer), einer Jugendlichen in einem betreuten Wohnprojekt für sozial gefährdete Jugendliche, das zweite «Gespenst» in diesem Film? Das ist nicht gerade attraktiv fürs Kino und doch gelingt es den Filmen, uns zu berühren und in ihren Bann zu ziehen.

In *GESPENSTER* gelingt es, weil wir in die Welt elementarer menschlicher Wünsche und Träume entführt werden. An der Grenze zwischen Stadt und verwildertem Park begegnen sich zwei sehr verschiedene Mädchen und fangen an, ihre Sehnsüchte aufeinander zu projizieren. Jeder Blick von Nina auf die schöne Toni (Sabine Timoteo) verrät, dass sie die andere gerne als Freundin hätte. Wir sehen, wie Nina in ihrem Zimmer Tagebuch schreibt und wenig später, wie Toni einige Zeilen unbemerkt liest – bis Nina es merkt und ihr das Tagebuch wieder entreißt. Die eine blickt zurück, schreibt auf, was sie erlebt hat; hält das Geschehene in den Buchstaben fest, sammelt so die Geschichten ihres Lebens – und doch findet sie auf diese Weise keinen Ausweg aus ihrem verschlossenen Heimdasein. Da erschließt sich trotz dieser schreibenden Suchbewegungen keine neue Identität. Sie findet so kein Zuhause, kein größeres Ganzes, zu dem sie sich zugehörig fühlen möchte. Toni, die andere, ist ganz Gegenwart und ergreift skrupellos jede Chance, die sich ihr bietet. Sie nimmt Nina mit zu einem Casting fürs Fernsehen und dort stoßen die Welten der beiden Mädchen eindrucksvoll aufeinander.

Beim Casting sollen Nina und Toni erzählen, wie sie Freundinnen geworden sind. Toni beginnt und scheitert kläglich mit einer Story, die lebendig, abenteuerlich und aufregend klingen soll, aber abgesehen von einem Detail nur Klischees reproduziert. Ihre erfundene Geschichte hat keinen Rückhalt im Leben, ist nicht von wirklich Erlebtem gespeist. Einmal ganz davon abgesehen, dass so etwas wie ein Drehmoment einer beginnenden Freundschaft darin überhaupt nicht vorkommt.

Als das Fernseheteam schon im Begriff ist, das Casting hier abzubrechen, wendet Toni sich zur bisher schweigenden Nina und flüstert: «*Nina, bitte, irgendetwas, is' doch egal, was.*» Toni hofft auf eine Erzählung, die sie zu etwas Einmaligem, Besonderen werden lässt, damit sie Einlass findet in die Bühnenwelt hinter dem Casting. Dann könnte Toni gehen und hätte sicher keinerlei Skrupel, Nina einfach stehen zu lassen – so wie es später im Film nach der gemeinsamen Party-Nacht auch tut.

Vorher bekommt sie allerdings wirklich ihre besondere Geschichte. Nina fängt endlich an zu sprechen, leise, stockend, aber spannend und recht authentisch. Sie dramatisiert die wirkliche Situation ihres Kennenlernens und formt sie zu einem Traum: «*Ich hab' schon von Toni geträumt, bevor ich sie kannte. Das war immer derselbe Traum...*». Im zweiten Teil ihrer Erzählung macht sie die andere auch noch zu einer Königin:

«Ich kam damals nämlich zu neuen Pflegeeltern, wieder mal 'ne neue Schule und eine neue Klasse. Und in jeder Klasse gibt's ne Königin und in der neuen Klasse, da

ist die Königin die Toni. Und sie war die schönste Königin, die ich je gesehen hatte, und sie war das Mädchen aus meinem Traum. Und alles war richtig, was sie machte: So, wie sie lachte, wie sie auf der Heizung saß, wie sie aus dem Fenster schaute und über den Schulhof ging. Und alle wollten mit ihr befreundet sein und ich wollte das auch ganz doll. Ganz doll habe ich mir das gewünscht. Aber das ging nicht, denn sie hat mich nie wahrgenommen. Aber einmal, da hat sie ihre Handschuhe liegen lassen. Da bin ich hinter ihr hergelaufen und hab' sie ihr gebracht. Da hat sie mich angelächelt und dann ist sie weiter gegangen.»

Phantasievoll und glaubwürdig zugleich gibt sie ihrer Bewunderung für die Freundin Ausdruck. Um die andere zu gewinnen, wagt sich Nina mit dieser Geschichte hervor – in die Halböffentlichkeit des Castings. Doch so melancholisch-schön die Geschichte mit dem Märchenanklang auch ist, sie bleibt doch ein Spiegel von Ninas Sehnsüchten. Sie sucht nach der Königin, die sie aus dem Gefängnis der Waisenexistenz erlöst und möchte die festhalten, die wunderbarerweise in ihren Kokon vorgedrungen ist. Nina hätte jede und jeden geliebt, dem sie zugetraut hätte, sie aus ihrer bedrückenden Welt heraus zu holen. Das sehen wir auch bei ihrem späteren Versuch, die traumatisierte Mutter nicht zu verlieren.

So erzählt Nina ihre Wünsche und Träume, aber es gelingt ihr nicht, damit die Kreise zu sprengen, in denen die beiden Mädchen sich je für sich einsam drehen. Denn diese Geschichte weiß nichts zu sagen von der anderen als anderer. Toni dreht den Kopf zur Seite, während Nina spricht. Vielleicht ist sie berührt, vielleicht machen ihr diese Nähewünsche aber auch Angst. Letztlich bleibt Ninas Erzählung ein Versuch, Toni für sich und die eigenen Interessen zu gewinnen, genauso wie umgekehrt Toni Nina für ihre Hoffnungen auf ein anderes Leben einspannt.

Ein Ausnahmement, in dem etwas Drittes Gemeinsames aufleuchtet, gelingt für kurze Zeit auf einer Party des Fernsehteams nach dem Casting: Beim Tanzen werden die beiden für einen wunderschönen, in rot getauchten Augenblick wirklich zu Freundinnen. Ein Paar, das sich im Rhythmus der Musik findet; Blicke, die glücken und sanftes Wiegen in den Klängen, in denen sie Zuhause sind. Da könnte etwas weiter gehen – aber kaum sind sie so verbunden, springt Toni davon und ist bald mit dem Fernsehmann Oliver (Benno Fürmann) verschwunden. Sie hatte seinen begehrlichen Blick gesehen und die nächste Chance gewittert.

Enttäuschte Hoffnungen, davon erzählt auch eine biblische Geschichte (Lk 24, 13–35) und genauso wie bei Petzold liegt hier in der Ent-täuschung etwas Heilsames. Auch hier spielen «Gespenster» eine Rolle: zwei Männer, die traurig und niedergeschlagen ihren Weg gehen und ganz in ihren Enttäuschungsgeschichten gefangen sind.

Unterwegs gesellt sich ein dritter zu ihnen, der sie fragt, was sie denn eigentlich so bedrücke. Erstaunt erkundigen sie sich, ob er denn nicht wisse, was in den letzten Tagen geschehen und in aller Munde sei. Er verneint und so erzählen sie ihm ihre Geschichte. Der Fremde hört zu. Dann erzählt er dieselbe Geschichte noch einmal. Den Sachverhalt als solchen lässt er stehen, aber er ordnet das Geschehene anders

ein. Und gibt ihm damit einen Sinn. Was den beiden Männern das Ende ihrer Hoffnungen schien, wandelt sich in der Neuerzählung des Fremden zum Ausgangspunkt eines veränderten Lebens für sie. Ein Leben, in dem Niederlagen, Scheitern und Tod nicht länger ausgeschlossen sind, sondern zu Drehmomenten für neue Entwicklungen werden können. Befreiung von dem Wahn, nur in der *einen* Geschichte das eigene Glück finden zu können. Und Hinsehen können auf die Schatten, von denen die eine vermeintliche Glücksgeschichte ablenken soll. Und dann die Kraft haben, einen anderen, eigenen Weg einzuschlagen.

Den Männern brennt das Herz, als der Fremde so erzählt. Aber sie erkennen ihn nicht. Noch kreisen sie um ihre enttäuschten Hoffnungen und können den anderen nicht als den sehen, der er ist. Erst eine Geste öffnet ihnen die Augen. Ein altes Ritual lässt sie erkennen, wen sie vor sich haben und wirkt heilsam. Als der Auferstandene das Brot bricht, so wie er es auch beim letzten Abendmahl und vorher viele Male mit seinen Jüngerinnen und Jüngern getan hat, da können sie auf einmal sehen, wer der Fremde wirklich ist. Und in demselben Moment noch ist er verschwunden. Allein gelassen, nun aber heilsam enttäuscht, können die Männer sich jetzt auf ihren eigenen Weg machen. Zurück zu den anderen in die Stadt, nach Jerusalem. In ihrer Trauer und Niedergeschlagenheit waren sie regelrecht aus Jerusalem weggelaufen, in das kleine Nest Emmaus. Nun hat ihr Schmerz seinen Platz gefunden hat, sie sind bereit für eine Rückkehr ins Leben.²

Auch Nina geht am Ende des Films allein ihren Weg. Toni ist weg und auch die Frau, die behauptet hatte, ihre Mutter zu sein. Eine Weile sah es so aus, als könne die Frau, die ihre Tochter sucht, zusammen kommen mit der Tochter, die irgendwo dazu gehören will. Aber die verwaiste Mutter ist nicht wirklich interessiert an dem Mädchen Nina. Sie reinszeniert nur eine alte Geschichte. Erzählt von früher, ruft sich Szenen mit der kleinen Marie in Erinnerung, lässt die Dreijährige wieder aufleben – die fünfzehnjährige wird dabei durchsichtig; ihr Eigenleben bedeutungslos.

Solange es eben geht, spielt Françoise dieses Spiel. Als ihr Mann es unterbricht, hört sie sofort damit auf und dreht Nina den Rücken zu. Bezahlen soll der Mann ihre Droge; doch das weist Nina ab. Um schließlich noch einen Schritt weiter zu gehen. Zweimal wurde sie enttäuscht, zweimal sitzen gelassen. Am Ende ist neben ihrer Trauer ein Anflug von Wut oder jedenfalls Entschlossenheit. Sie holt das Portemonnaie der verwaisten Mutter aus dem Abfallbehälter, in den Toni es – um die Geldscheine erleichtert-, geschmissen hatte. Sie schaut die Fotos der kleinen Marie an und die Phantombilder des Computers, die sich im Portemonnaie befinden und zeigen, wie Marie heute aussehen könnte. In der Tat sind da verschwommene Ähnlichkeiten mit Nina. Aber die kommen jetzt zurück in die Tonne. Nina sammelt nicht mehr den Abfall anderer. Mit einer entschlossen Geste wirft sie das Portemonnaie samt Bildern wieder weg. Befreit von den trügerischen Hoffnungsgeschichten geht sie ihren Weg.

2 Zu einer ähnlichen Interpretation der Emmausgeschichte vgl. Henning Luther: *Frech achtet die Liebe das Kleine: Biblische Texte in Szene setzen; spätmoderne Predigten*. Stuttgart 1991, S. 88 ff.

Ein beiläufiger Tod

Am 11. Januar 2010 starb Eric Rohmer in Paris, 89 Jahre alt. Die Nachrufe (ausgenommen das Sonderheft der Zeitschrift *Cahiers du cinéma*, deren Chefredakteur er in den entscheidenden Jahren von 1957 bis 1963 war) sind von der Unsicherheit der Pflichtübung geprägt.¹ Klar, dass er der Gründer der *Nouvelle Vague* und in gewisser Weise zum Klassiker geworden war, aber wer war da wirklich gestorben, was war da tatsächlich verschwunden? Diese Frage wurde nicht gestellt, sie verschwand hinter Zitate und den schon geläufigen Etiketten: Das Einfache, das Leben, die Liebe, das Reden, die Unschuld, die Philosophie...

Aber war er nicht schon zuvor aus dem Blickfeld der Öffentlichkeit verschwunden, obwohl er sich gegen Ende seiner Laufbahn erstaunlich experimentell betätigte, Versuche mit digitaler Technik unternahm (*L'ANGLAISE ET LE DUC*)? Ein Zurückgebliebener, der sich mit einem kleinen, aber beständigen Publikumssegment zufriedengab und auch, als er es sich leisten konnte, keine aufwändigeren Produktionen unternahm? Und doch ist dieser fast unbemerkte Tod ein filmhistorischer Einschnitt, oder besser eine weitere Station in einer unaufhaltsamen Fahrt in den Untergang, eine Station des allmählichen Sterbens des klassischen Kinos.

Vielfach wurden zwei Pole seines Schaffens ausgemacht, der eine ein filmgeschichtlicher Bezugspunkt (Neo-Realismus), der andere eine traditionelle Wurzel (die wortbezogene Theatralität). Das Letztere steht für seine Inszenierungsweise, das Erste für deren Ziel. Wenn er neorealistisch dreht (Improvisation, unter Mitautorchaft der Schauspieler und mit Direktton), dann ist das eine Rückbesinnung auf Vorgehensweisen der *Nouvelle Vague*, aber kein Ausweichen in das *Cinéma Vérité*. Wenn er die Dialoge genau vorformuliert, mit den Akteuren sorgfältig einübt (mit, als Protokollierungsinstrument, der Super 8 Kamera) und jeden Take dann nur einmal dreht, dann nähert er sich der klassischen Dramenästhetik, die alles aus der Sprache heraus entstehen lässt und sich ganz in der aktuellen Performance entfaltet. Vor der Kamera läuft ein Schau-Spiel ab, das als vollkommenes Realitäts-Replikat unmittlere psychologische Wahrscheinlichkeit generieren soll. Die so entstandenen Filme sind aber weder soziologische Erhebungen noch Psychodramen.

Indem Rohmer (im Gegensatz zu anderen *Nouvelle-Vague*-Vertretern) vollkommen mit den filmischen Genres bricht, orientiert er sich an der wenn nicht sozialen,

1 Eher zufällig zu Beginn dieses Jahres erschien der Band *Eric Rohmer. Filmkunst zwischen Liebe und Lüge*, hrsg. von Uta Felten in der Reihe «Film-Konzepte» (Nr. 47, edition text+kritik). Offenbar im letzten Moment wurde der Aufsatzsammlung ein Nachruf von Thomas Koebner vorangestellt.

so doch soziopsychologischen Dichte der Realität, sowohl in Bezug auf die Umwelt oder das Milieu als auch auf die Sitten und Verhaltensweisen zeitgenössischer Menschen. Seine Präsentation dieser Realität ist eher analytisch und weniger dramatisch oder poetisch (wie bei Rivette) und schon gar nicht emblematisch oder symbolisch.

Es scheint, dass das Element des Humors, eine listige oder lustige Reserve dem so Repräsentierten gegenüber für diese Methode unabdingbar ist. Wo es fehlt, hat man den Eindruck, dass Rohmer hermetisch ist, kalt und deshalb auch weniger überzeugend (so etwa in *L'AMOUR L'APRÈS-MIDI*). Die Interkommunikation zwischen Rohmer und seinen² Zuschauern beruht darauf, dass diese bei ihm eine andauernde Reflexion über zwischenmenschliche Beziehungen oder die Situation von Mann oder Frau erwarten können, die aber nicht im zerstörerischen Sinn kritisch, sondern sensibel, «einführend» ist. Der Respekt vor der Grenze zum Tragischen oder zur aburteilenden Distanz erscheint als das im engen Sinn «Kinohafte» seiner Filmsprache. Der Zuschauer findet etwas wieder, was eher dem «alten» Kino zuzuordnen ist, aber den großen öffentlichen Geschmack nicht mehr trifft: Ein Kino der Verständigung, nicht der Überwältigung, der Solidarität, nicht der Identifikation. Was sich im Hollywood-Kino über die Konventionen des Genres als Arrangement zwischen Produzent und Rezipient entfaltet, wird hier über eine spezifische gemeinsame Nachdenklichkeit etabliert: Die Massenkommunikation über ein Massenmedium ist eine gemeinsame, ergebnisoffene Suche nach Orientierung.

Rohmers Distanz den Personen und ihren Reden und Schicksalen gegenüber ist weder hochmütig noch in einem alltagssprachlichen Sinn «tiefsinnig», und seine Filme versagen sich bewusst dem aufdringlichen musikalischen oder geräuschvollen Lärmteppich, mit dem wir im heutigen Kino zugedeckt werden. Zeitgenössisch sind sie im Sujet, nicht in der Form, und damit ist diese befreit von den Exzessen einer «Modernität», die als Fleisch für schwindsüchtige Plots zu den *special effects* greift und «Digitalität», «Dolby-Surround» und «3D» braucht. Rohmer hat sich der Ausdrucksformen des klassischen Kinos bedient, wo ein Godard sich von ihnen entfernte, aber er scheut dabei vor dem Anekdotischen ebenso zurück wie vor der romanischen Überfrachtung, vor einer «art house»-Intellektualität ebenso wie vor der Abstraktion. «Das Rohmer'sche Paradox ist eine Mischung aus Anmut und Kalkül, aus Traum und wissenschaftlichem Experiment, aus Leichtigkeit und Konkretheit.»³

Modernes (intellektuelles, autorientiert subjektives) Kino hat sich immer schon literarischer Erzählformen bedient und sich immer schon von der mimetischen Haltung früherer Filmstile fern gehalten. Modernes kommerzielles Kino greift klassische Muster auf, verflacht sie aber klischeehaft oder pseudomythologisch auf Kinderträume und Abenteuererleben, auf *science fiction* statt Fiktion. Aus den klassischen Narrationen sind Event-Ketten geworden, die nicht mehr auf Katharsis, sondern nur noch auf den «Oh! My God!»-Effekt aus sind.

Wie ist in diesem Netz von Fadenkreuzen die Position Rohmers zu sehen? Aus-

2 Gemeint ist seine treue Anhängerschaft, also eine Minderheit.

3 Stéphane Delorme in *Cahiers du Cinéma* 653, Februar 2010.

gehend von ursprünglich deutlich traditionellen Positionen entfernte er sich schnell vom theatralischen Spiel und der dramatisierenden Künstlichkeit (Rivette ist der Gegenpol). Er näherte sich dann einem romanhaften Erzählen durch seine Zeit- und Raumstrukturen, durch seine Konzeption der Figuren. Aber von dieser narrativen Mimesis macht er nicht denselben Gebrauch, wie dies jeweils extrem, aber auf verschiedene Weise Truffaut oder Marguerite Duras taten. Rohmer blieb dem Erzählkino treu in der Gestalt eines ontologischen Realismus (also eines die Realität als solche betreffenden Realismus). Das heißt: Weder das Bild noch die Dramaturgie erhalten eine eigene diegetische Funktion, spielen ein Eigenleben. Dies ist seine Methode, sich von jeglichem Bezug zu Genrekonventionen fernzuhalten. Wenn man die Letztere⁴ als die Basis einer Film-Massenkunst ansieht (weil sie weltweit die Standards setzt für die Rezeption des kommerziellen Kinos), dann nimmt Rohmer eine radikale Gegenposition ein, die jedoch nicht auf den Dokumentarismus setzt, sondern auf die inszenierte Rekonstruktion, also ihren Kunstanspruch diskret und selbstbewusst betont und damit, wenn überhaupt, eine sehr spezifische Variante des Autorenfilms darstellt.

Der Raum ist bei Rohmer niemals ein Erzählelement oder Sujet an sich. Er ist der notwendige Rahmen, der die Personen umgreift und sie damit zu begreifen erlaubt, nicht also die Grundlage einer mythischen Konstruktion oder einer allegorischen Dramaturgie. Dieser Rahmen wirft die Personen auf sich selbst zurück und ist nicht Konnotation oder Relativierung. Es kann sein, dass dies zur Folge hat, dass weniger Identifikation passiert, dass Emphase im Umgang mit den Figuren weniger leicht entsteht. Rohmer will den Zuschauer nicht «außer sich bringen», sondern «zu sich führen». Er ist nicht kritisch-realistisch, aber auch nicht lyrisch-euphorisch. Zu solchen Überhöhungen würde auch nicht die Modularität seiner unspektakulären Geschichten passen. Auffälligstes Merkmal dieser Modularität ist der serielle Charakter seiner Filmzyklen.

Insofern sind auch seine Personen niemals Vertreter oder Verkünder von Prinzipien oder Forderungen an die Gesellschaft, also keine symbolischen Figuren. In ihnen realisieren sich, manifestieren sich, sind Fleisch und Blut oder Bewegung und Bild geworden, kurz werden neue Erlebnisse, neue Diskurse über das Verhalten von Individuen *verkörpert*.⁵ Dabei spielt die Utopie der Liebe eine ebenso repräsentative Rolle wie in den ähnlich gelagerten theatralischen «Studien» eines Marivaux (gest. 1763) oder Feydeau (gest. 1921). Aber es hat sich etwas geändert seit dem vorigen Jahrhundert, wo der Kampf gegen die jeweiligen *Anciens Regimes* im Hintergrund stand. Rohmer zeichnet Personen, die weder die Leichtigkeit derjenigen von Feydeau haben noch die Besonnenheit derjenigen von Marivaux. Selbstreflexion ist bei ihm

4 In der neueren Hollywood-Forschung, welche die Ästhetik des Mainstream-Kinos auf den «Genius of the System» zurückführt, ist die Besinnung auf das Genre der Ansatz, aus dem eine originäre Hollywood-Ästhetik entwickelt werden könnte. Vgl. meinen Aufsatz «Das Genre als auteur» in: *AugenBlick* 40, 2007.

5 Es hat wohl etwas Ethnologisches – so etwa der Blick des Katholiken Rohmer auf den zeitgenössischen französischen Katholizismus in *MA NUIT CHEZ MAUD*.

oft an Mythen orientiert, an denen sie sich abarbeiten und mit denen sie andere missbrauchen, täuschen. Der sexuelle Libertinismus bei Felicie in *CONTE D'HIVER* oder der Studentin in *CONTE D'AUTOMNE* ist nur eine Maske für ihr Bedürfnis nach Liebe, nach dem Absoluten.

Rohmer ist, indem er weder für die eine noch für die andere Möglichkeit Partei ergreift und damit weder einer Wiederkehr des Idealismus das Wort redet noch einer Befreiung der Sitten, kein Zeuge der Wirklichkeit, kein Prophet und auch kein Kritiker, der solche Verhaltenweisen lächerlich macht oder denunziert. Wo andere in Liebesfilmen (etwa Truffaut oder Demy) mit einer radikaleren Darstellung von Liebes-Präzedenzfällen eine kathartische Wirkung auslösen (wollen), gibt es in der Rohmer'schen Ästhetik keine Trennung zwischen der Ausübung einer Kunst und ihrer Reflexion. Der immanente Diskurs über den Erkenntniswert, die philosophische Reichweite oder allgemein die anthropologische Demonstrationsmacht der Kunst ist stets präsent.

Deswegen lehnt er sowohl «den scheinheiligen Optimismus des Ex-Hollywood-Kinos» als auch den «traditionellen Pessimismus des Autorenkinos» ab⁶. Pessimismus-Optimismus ist vielleicht nicht die richtige Entgegensetzung. Gemeint ist vielmehr die Absage an ein bestimmtes Autorenkonzept, das aus der Romantik und dem individualistischen Menschenbild der Aufklärung (Emanzipation des Individuums) stammt. Rohmer will die Kunst ganz in den Dienst der «Aufklärung über das Sujet» stellen und sich so aus einer von ihm als falsch empfundenen Alternative *ancien/moderne* heraushalten. Oder vielleicht auch nur aus dem Sprachgebrauch, mit dem diese immer wieder beschrieben wird.

Und so ist die Liebe nur scheinbar das zentrale Element der Filme Rohmers, allenfalls als Objekt (als das Gestaltete in Raum und Zeit, als Ereignisfolge, als Argument⁷), aber als Sujet (als Thema, als Problem) ganz sicher nicht. Die Schwierigkeit zu lieben der Rohmer'schen Figuren ist ihre Schwierigkeit zu sein und die Liebe ist dafür nur das «objet révélateur». Rohmer verbindet die Verhaltensweisen seiner Zeitgenossen mit kulturellen Archetypen und Mythen und analysiert die Symptome ihrer «ontologischen Krankheit». Die narrativen Mittel dazu sind: der Vergleich zwischen Worten und Taten, die Darstellung eines Ablaufs, der wie ein Spiel erscheint, wie eine Ausflucht, eine Wette (*MA NUIT CHEZ MAUD*). Nicht die Liebe ist das Thema, sondern das, was die Reden und Akte der Liebe bewegt und bewegen.

«Rohmer macht keine oberflächlichen Filme, sondern solche, in denen die Oberflächlichkeit [des Verlangens] eben das Thema ist.» Daraus lässt sich eine Charakteristik der beiden Filmzyklen ableiten: «Genauer gesagt, war ja die Prüfung des Verlangens [in den *CONTES MORAUX*; G.G.] mittels der Prüfung des Diskurses über das Verlangen erfolgt, der sich übrigens als ein Diskurs des Verlangens herausstellte.

6 Vgl. *En fin de contes*, Interview in *Telerama* 2009, 04.04.1990.

7 Hier gebraucht im Sinne von französisch «argument» als «exposé sommaire du sujet que l'on va développer (au théâtre)» (dictionnaire Robert), für den Film könnte man «story» sagen, aber da fehlte der klassische Bezug.

[...] Ganz logisch folgt der Oberflächlichkeit des Verlangens die Lüge: die Oberflächlichkeit des Diskurses.»⁸ Filmästhetisch folgt daraus die für Rohmer typische Konfrontation der Sprache mit dem Bild, wobei Letzteres Erstere widerlegt (*LES NUITS DE LA PLEINE LUNE*). Die prinzipienfesten (männlichen) Protagonisten der *CONTES MORAUX* stellen sich der klassischen Schuss-Gegenschuss-Montage, wecken aber durch ihre übertriebene Selbstsicherheit unser Misstrauen, welches prompt durch den Fortgang der Handlung bestätigt wird (*MA NUIT CHEZ MAUD*)⁹. Die in ihrem Lebenskonzept erschütterten (weiblichen) Protagonisten der *COMÉDIES ET PROVERBES* können ihre innere Zerbrechlichkeit nicht verbergen, ihre Versuche, Halt in sich selbst zu finden, werden von der Kamera sozusagen gnadenlos als gescheitert entlarvt. «Die Künstlichkeit ist durch ein Bild überlistet, das selbst keinerlei List anwendet.»¹⁰

Nur selten finden sich Figuren, die diesem Widerspruch entgehen, nicht so sehr, weil sie mit mehr ‚Charakter‘ ausgestattet wären, sondern eher weil sie den verbalen Kabalen gegenüber eine gewisse Unschuld bewahrt haben. «In *PAULINE À LA PLAGE* ist die Titelheldin die einzige, die ihre Worte und ihre Handlungen in Einklang zu bringen vermag.»¹¹ Etabliert wird diese Ausnahmestellung durch filmische Mittel: Die Helligkeit des Sommers am Strand und die Klarheit von Paulines Blick. Gerstenkorn leitet daraus ab, dass dieser Film den Charakter eines Manifests habe: Er sei eine starke (formidable) Kritik an der Sprache, die, obwohl sie die Inszenierung beherrscht, doch unfähig sei, zur Wahrheit zu führen. «Weit davon entfernt, die Entstehung der Liebe zu fördern, wie in den Stücken Marivaux’, zu denen das Kino Rohmers hier die exakte philosophische Gegenposition einnimmt (trotz der formellen Affinitäten), deckt die Sprache hier die Falschheit der Gefühle und die Schwärze der Wesen auf. Und es kommt dem Bild zu, die Wahrheit zu entschleiern, indem es die Welt in ihrer ganzen Lichtfülle zeigt.»¹²

Im Zentrum des Rohmer’schen Filmstils steht also die Nutzung der kinematographischen Sprache als Mittel zu einem kontroversen Diskurs, zu einem dialektischen Kampf, der meistens ohne Synthese offen bleibt. Aber nicht nur der sprachliche, sondern auch der filmische Diskurs steht zur Debatte. In Bezug auf die gesprochene Sprache (als das zentrale Handeln der Personen) ist Rohmer «eher der Cinéaste der Konsequenzen des Wortes als der des Wortes selbst»¹³. Rohmer selbst hat dazu gesagt: «Es geht darum, zu wissen, was ich sage. Die Aussagen [le discours] meiner Personen sind nicht unbedingt die meines Films. [...] genausowenig, wie der Text

8 Stéphane Braunschweig: *L’artifice et son double*. In: Michel Estève (Hrsg.): *Eric Rohmer 2 (études cinématographiques 149/152)*. Paris 1986, S. 86.

9 Vgl. meine Studie zu diesem Film: *Spiel mit offenen Karten*. In: Thomas Koebner (Hrsg.): *Autorenfilme. Elf Werkanalysen* (MAKS-Publikationen). Münster 1990, S. 42–71.

10 Ebd.

11 Vgl. Jacques Gerstenkorn: *Pauline à la plage: Les jeux de l’amour et du langage*. In: Estève (Hrsg.) 1986, S. 71–85.

12 Ebd., S. 82.

13 René Prédal: *Les écritures d’Eric Rohmer*. In: Michel Estève (Hrsg.): *Eric Rohmer 1 (études cinématographiques 146/148)*. Paris 1985, S. 30.

des Kommentars oder der der Dialoge mein Film sind: sie sind Dinge, die ich filme, ebenso sehr wie Landschaften, Gesichter, Handlungen, Gesten. [...] Die Worte sind, genauso wie das Bild, ein Teil jenes Lebens, das ich filme [...]. Im Grunde mache ich keine Aussagen [je ne dis pas], sondern ich zeige. Ich zeige Leute, die handeln und die reden.»¹⁴ Obwohl was er zeigt im Wesentlichen literarisch ist, ist das Zeigen selbst filmisch. Die narrativen Traditionen des Mediums Film werden ebenso auf die Probe gestellt wie die der klassischen literarischen Erzählkunst oder die des philosophischen, argumentativen Sprechens. «Eine der stilistischen Paradoxien in allen Filmen Rohmers» besteht darin, «dass er in einer skrupulös realistischen Weise vollständig fiktionale Anekdoten aufs Komma genau verfilmt».¹⁵

Damit stellt Rohmer mit den filmischen Ausdrucksmitteln auch speziell filmische Ideen von Realität in Frage. Die Fiktionen, die er von der Realität ausgehend konstruiert, verlieren in seiner Gestaltung den Anschein, Fiktion zu sein, weil sie in einen anderen Funktionszusammenhang gestellt werden: in den der Reflexion.

Mit seinem zugleich dekonstruktivistischen und konstruktiven Realismus traf Rohmer auf ein Publikum und einen Zeitgeist, der solche Spitzfindigkeiten als überflüssig, langweilig empfindet oder, besser gesagt, nicht mehr versteht. Vielleicht hat seine spezielle komplexe Filmsprache, die doch auf den ersten Blick so einfach erscheint, aus diesem Grund nur ein begrenztes Publikum und vor allem keine Schüler oder Nachfolger gefunden.¹⁶ Sein Tod und ihr Verschwinden hat vielleicht deshalb nur ein begrenztes Echo gefunden.

Monate, Jahre sind in der Filmgeschichte nur Sekunden oder Minuten. Am 30. Juli 2007, also zweieinhalb Minuten vor Rohmer, starben Michelangelo Antonioni und Ingmar Bergman, zwei herausragende Repräsentanten des Autorenfilms, die sehr verschiedene Filmkonzepte praktizierten. Bergman stammte aus einer evangelischen Pfarrersfamilie, die strenge Erziehung führte zu einem lebenslangen Vaterkomplex. In der Schule fiel er auf, weil er nicht fähig sei, zwischen Phantasie und Wirklichkeit zu unterscheiden. Viele seiner Filmfiguren sind von diesem Gegensatz geprägt: Ihr Leib und ihre Seele streben unterschiedliche Ziele an, ihr Handeln ist von Fremdheit und Geborgenheitsdrang geprägt. In seiner zentralen «religiösen Trilogie» mit den Filmen *WIE IN EINEM SPIEGEL*, *LICHT IM WINTER* und *DAS SCHWEIGEN* (1961–63) leiden die Figuren unter Ausgeschlossenheit und Gefühlskälte. Liebe, Glaube und menschliche Nähe sind verloren, Gottesdienste und Liebesakte werden zu leeren Riten.

Antonioni studierte Ökonomie, wandte sich dann aber künstlerischen Tätigkeiten zu: Literatur, Theater, Kino. *L'AVVENTURA* (1960) gilt als der Beginn der Moderne in der Filmgeschichte, und begründet einen neuen Umgang mit der Wirklichkeit: Sie

14 Eric Rohmer: Brief an einen Kritiker à propos der contes moraux. In: *La nouvelle revue française* 219, März 1971.

15 Prédal nennt die Sprache Rohmers sogar «pervers». Ihre Durchsichtigkeit sei in Wahrheit eine «Falle», weil der Zuschauer gezwungen wird, ihre Aussagen spätestens nach Reflexion in Frage zu stellen.

16 Allenfalls vielleicht partielle Weggenossen wie etwa Jean Eustache, der von der «diskreten Revolution im französischen Kino» sprach, die Rohmers Werk darstelle.

wird nicht im bewussten Zugriff gestaltet, als Metapher oder Antagonistin für die Figuren. Der Regisseur bringt ihr nur eine eingeschränkte, zerstreute Aufmerksamkeit entgegen, sie ist nicht Träger eines Sinns, sondern eines Zweifels. Auch hier entstand eine Trilogie, mit *LA NOTTE* (1962) und *L'ECLISSE* (1962). Wie kurz zuvor in Fellinis *LA DOLCE VITA* (1960) wird hier das kohärente Erzählen selbst in Frage gestellt, dem Filmmedium seine theatralische Affinität und narrative Kompetenz verweigert. Die Natur oder das ihre Stelle einnehmende Vakuum der geschäftigen Großstadt ist keine Kulisse und auch kein Ort der Läuterung. Der Filmerzähler präsentiert weder psychologisch glaubwürdige Gestalten noch interessante Geschichten. Die formale Gleichgültigkeit produziert das fragmentarisierte Bild eines emotionalen und moralischen Vakuums.

In *L'AVVENTURA* ist nach 23 Filmminuten plötzlich die junge Anna verschwunden, der restliche Film zeigt die erfolglose Suche nach ihr, zunächst in den wilden Bergen der Liparischen Inseln (mehr als 45 Minuten lang). Das Insistieren auf den Bildern der kahlen Felsen ist für eine Handlungsökonomie ebenso kontraproduktiv wie die erzählerische Indifferenz: Anna, die Verschwundene, gerät in Vergessenheit, sich anbahnende Liebesverhältnisse scheitern, noch ehe sie beginnen, der *plot* hat sich lange vor dem Ende des Films verabschiedet.

Demgegenüber haben Bergmans Kammerspiele noch die Attitüde klassischer Dramen. Die Eröffnungsszene von *DAS SCHWEIGEN* spielt in einem Zugabteil, draußen fliegt eine erkennbar künstliche Landschaft vorbei, von Monotonie und Leere geprägt, auch das Fahrgeräusch ist offensichtlich synthetisch. Panzer, die später am Hotelfenster vorbeifahren, sehen wie Pappmodelle aus. Die Umgebung stellt ihre Künstlichkeit aus, der Konflikt zwischen der sinnlichen Anna und der intellektuellen Ester ist demgegenüber von fast obszöner Realistik. Die abstrakte Auseinandersetzung ist detailgenau und psychologisch glaubwürdig inszeniert.

Bergman wird in den USA gelegentlich als «foreign filmmaker» bezeichnet, was hier soviel bedeutet wie ernsthaft, anspruchsvoll – im Gegensatz zu Hollywood. Im Vergleich dazu wäre Antonioni der Modernere, der diesen Ernst nicht mehr aufbringen kann und will. Bergman verortet seine Figuren in einem isolierten Innenraum, Antonioni veräußerlicht sie. Bergman gestaltet den Verlust eines im weiten Sinn religiösen Sinnzusammenhangs und die zaghafte Revolte dagegen, Antonioni dokumentiert den Verlust der Erzählbarkeit von Schicksalen an gleichgültigen Orten. Beide gehen nicht immer mit gleicher Radikalität vor. Am Ende stehen bei Bergman oft Reue und Akzeptanz, bei Antonioni ist die postmoderne Beliebbarkeit noch mit einem Hauch von Bedauern behaftet. Beide Regisseure hatten schon lang vor ihrem Tod das Filmen praktisch aufgegeben.¹⁷

Und Rohmer? Im Vergleich ist für ihn der Verlust der Erzählbarkeit von Filmgeschichten anscheinend nicht das Ende des Films. Indem er sie thematisiert und nicht nur elegisch konstatiert, behauptet er weiterhin die Lebensfähigkeit einer Kunst

17 Die Passagen über Antonioni und Bergman wurden schon in den *Blättern für deutsche und internationale Politik* 09, 2007 veröffentlicht.

der lebenden Bilder, deren Existenz nicht durch ihren inneren Zerfall bedroht ist, sondern durch das ‚Milieu‘. Dieses bietet ihr keine Nahrung (Akzeptanz) mehr (am *box office*) und kaum noch Aufmerksamkeit in einer Öffentlichkeit, deren Maßstäbe (außer bei Nachrufen) sich dem Kalkül der kommerziellen Logistik in dem Maße annähern, als die Verstorbenen keine Filme mehr machen können, die den Erdrutsch aufhalten könnten, als das Denkkino vom «Event»-Kino¹⁸ verdrängt wird.

Es ist ein langsamer, leiser, beiläufiger Tod.

18 Was leider nicht, wie manche meinen, eine Rückkehr zum «Kino der Attraktionen» bedeutet.

Das Glück der Maske

IN THE MOOD FOR LOVE (2000) und die Rhetorik der Emotion

Eine Grundfrage von Filmkritik ist, in welcher Form sie «ich» sagen soll: ob implizit oder explizit. Vermeiden kann sie es nicht. Der Filmkritiker sagt immer «ich». So habe ich es gesehen, und: So sollt ihr es sehen. Das Ich, das da spricht, wendet sich an eine unbestimmte Vielzahl und bleibt zugleich von ihr abgewandt, mit dem Gesicht zum Film. Es betrachtet nicht sein Publikum, sondern die Bilder, von denen es ihm erzählt. Filmkritik ist Mauerschau. Dazu passt eine Ungerührtheit in den Zügen des Schauenden, eine stoische Miene, die sich vom Geschauten nur affizieren lässt, um den Affekt sogleich an die künftigen Zuschauer weiterzuleiten. Der Leser darf sich rühren lassen, der Kritiker nicht. Die Syntax muss halten, auch wo sie sich gern stammelnd und staunend auflösen würde. Wörter lachen und weinen nicht, sie rufen nur auf, was, im Augenblick des Schauens, zum Lachen oder Weinen war.

Gegen Ende der achtziger Jahre verschwand das explizite Ich aus der deutschen Filmkritik. Das war kein Zeichen der Professionalisierung – auch die Ich-Sager der vorigen Generation waren Profis gewesen –, sondern Ausdruck und Nachvollzug einer Zeitströmung. Die Subjektivität der Achtundsechziger, der erfahrungshungrigen «Emotionsreporter» (Hans-Christoph Blumenberg) hatte sich aufgebraucht, nicht nur in der Kritik, auch im Kino selbst, im Theater, in der Literatur. Das Ich wurde zur Maske und zum Zitat. Der Filmkritiker der *Zeit* liebte sich, um seine Ergriffenheit zu schildern, eine Notiz aus Kafkas Tagebuch: «Im Kino gewesen. Geweint.» Andere griffen, wo sie persönlich wurden, zum unpersönlichen «man». Die meisten ließen ihr Ich im Text verschwinden, um es gelegentlich verschämt in der dritten Person – «der Kritiker fand ...» – wieder aufzurufen. Und so ist es geblieben, über die Jahrtausendwende hinweg. Wie die deutsche Filmkritik als ganze stagnieren ihre Ausdrucksformen auf hohem Niveau. Das Internet hat ihr zwar ein neues Spielfeld, aber kein neues Pathos verschafft. Es öffnet vor allem Rückzugs- und Darstellungsräume für die Elite der Nichtprofessionellen, Trainingsplätze für den Sprung zum Print.

Die folgende Rezension entstand kurz nach dem Wechsel des Autors von der Wochen- zur Tageszeitung, von der *Zeit* zur *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*. Sie versucht, noch einmal, den Moment der Überwältigung festzuhalten, der am Anfang jeder Filmkritikerbiografie liegt und später nur selten, aber dann um so er-

schütternder, wiederkehrt. Denn das Glück der Erfahrung ist größer als das Glück der Naivität, weil es die Betriebsgeheimnisse der Schönheit kennt. Wir wissen, wie das Kino entsteht, und verfallen ihm dennoch immer wieder. Am Ende erfüllt Kritik sich darin, dass sie die Maske der Ungerührtheit sinken lässt – «du weißt, für wen.»

Und dann sieht man nur noch den Regen¹

Ein Kinowunder: Wong Kar-wais großer Liebesfilm

IN THE MOOD FOR LOVE

Wahrscheinlich muß es so sein, daß man immer die Liebesgeschichte, die man gerade erzählt bekommen hat, für die schönste Liebesgeschichte aller Zeiten hält. Der Verstand sucht uns zu überreden, daß es noch andere Geschichten und andere Lieben gibt, und er hat recht. Aber jetzt, im Augenblick, ist die eine Geschichte trotzdem stärker; sie hebt alle anderen auf. Also: IN THE MOOD FOR LOVE von Wong Kar-wai ist die schönste Liebesgeschichte der Welt.

IN THE MOOD FOR LOVE ist die Geschichte von Herrn Chow und Frau Chan, die Anfang der sechziger Jahre mit ihren Ehepartnern in ein altes Hongkonger Stadtviertel ziehen, zur Untermiete und Wand an Wand, in nebeneinanderliegende Wohnungen. Chows Frau ist, wie er selbst, sehr jung, Frau Chans Mann, ein Handlungsreisender, ein wenig älter. Es ist die Zeit des Übergangs zwischen Erwachsenwerden und Erwachsensein, der lange Augenblick, in dem die junge Liebe schon vorbei ist und die alte noch nicht begonnen hat.

Am Anfang des Films sieht man die beiden Parteien in ihr neues Quartier einziehen. Kisten und Kästen werden verwechselt, die Wirtsleute schimpfen, man tritt einander auf die Füße. Danach passiert eine Weile fast gar nichts. Herr Chow arbeitet in einer Zeitungsredaktion, seine Gattin in einem Reisebüro, Frau Chan ist in einer Import-Export-Firma tätig, und ihr Mann weilt oft in Japan. Von dort bringt er den Chows einen jener modernen Reiskocher mit, die in Hongkong der letzte Schrei sind. Dann entdeckt Frau Chan, daß ihr Mann mit Mrs. Chow ein Verhältnis hat. Man hört sie im Badezimmer weinen; man sieht ihre Füße vor Wut und Beschämung zittern; dann geht der Alltag weiter.

Das Melodrama ist, neben dem Thriller, die mechanischste Form der Kinoerzählung. Es breitet sich nicht, wie die Stoffe anderer Genres, fächerförmig aus, sondern schreitet nur in eine Richtung voran, unerbittlich, Zug um Zug. In Melodramen ist, um eine Volksweisheit von Gottfried Benn zu bemühen, der Satzbau das Primäre; die Konstruktion, nicht der visuelle Reichtum. Denn es geht nicht um Ästhetik. Es geht

1 Die folgende Kritik ist zuerst erschienen in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30.11.2000, S. 49. Alle Rechte vorbehalten. Frankfurter Allgemeine Zeitung GmbH, Frankfurt. Zur Verfügung gestellt vom Frankfurter Allgemeine Archiv.

um Tränen. Es geht darum, daß unsere Augen überfließen, bis sie beinahe nicht mehr erkennen können, was auf der Leinwand geschieht. Dies ist der intensivste Kontakt zwischen Film und Zuschauer, den das Kino herstellen kann, und entsprechend selten ist er gelungen. Gelingt er aber, gibt es kein Halten mehr. Die großen mythischen Filme der Kinogeschichte, Chaplins TRAMP und CASABLANCA von Michael Curtiz, Fellinis LA STRADA und Carnés KINDER DES OLYMP, sind fast alle Melodramen, und noch die kultische Verehrung, die eine Julia Roberts heute genießt, verdankt sich den melodramatischen Tricks, mit denen der Regisseur Garry Marshall die Aschenputtelgeschichte von PRETTY WOMAN in Fahrt brachte.

Zum Melodrama gehört, daß es von gestern ist. Die Welt wird besser, die Liebenden müssen nicht mehr sterben. Wir leben in der Ära des Reiskochers; auch die Gefühle kleben heute nicht mehr. Das Melodrama aber schaut zurück in eine Welt, in der die Liebe tödlich war. Es ist die Welt, nach der sich unsere zentralgeheizten Herzen heimlich sehnen. Das Melodrama erweckt sie. Es taucht die Dinge, die wir kennen, ins Licht vollkommenen Unglücks. Im Kino gibt es keinen helleren Schein. Nur kann ihn nicht jeder sehen. Um mitweinen zu können, muß man erfahren haben, was «unwiederbringlich» bedeutet. Als Märchen für Erwachsene hat man die romantischen Opern bezeichnet; dasselbe könnte man von den Melodramen sagen. Sie machen Musik für Kenner. Deshalb ist ihre Mechanik, wenn sie stimmt, unwiderstehlich.

Dies ist die Geschichte von Herrn Chow und Frau Chan. Sie spielt im Hongkong der frühen sechziger Jahre, zu einer Zeit, als die Frauen hautenge Kleider mit Blumenmustern und hohen Kragen und die Männer dunkle Seidenanzüge trugen und Romane noch auf Schreibmaschinen geschrieben wurden. Einmal sieht man Li-zhen Chan, die von Maggie Cheung, der eindrucksvollsten Schönheit des Hongkong-Kinos, gespielt wird, an einem Fenster stehen, und die Narzissen auf ihrem blauen Kleid verbinden sich mit den Weinlaubranken auf dem Sofa im Hintergrund und den hellen Rottönen der Gardine zu einem Farbakkord, von dem Frau Chan nichts ahnt. Sie ist traurig, denn sie denkt an Herrn Chow.

Der Redakteur Chow (Tony Leung) und die Sekretärin Li-zhen, verheiratete Chan, wären im klassischen Melodrama irgendwann ein Liebespaar geworden. Hier müssen sie statt dessen entdecken, daß ihre Ehepartner eins geworden sind: «Mein Mann hat genau dieselbe Krawatte. Ein Mitbringsel aus Japan, sagt er.» – «Meine Frau hat auch so eine Handtasche.» – «Ich dachte, ich sei die einzige, die etwas ahnt.»

Die zwei, die kein Paar sind, versuchen sich vorzustellen, wie jene beiden anderen es wurden. Sie spielen die Worte und die Gesten ihrer untreuen Partner durch, bis Li-zhen zu weinen beginnt; als Chow im Taxi vorsichtig ihre Hand nimmt, zieht sie sie weg. Dann erzählt Chow Li-zhen von seinem Plan, einen Roman zu schreiben. Gemeinsam arbeiten sie an dem Manuskript, während ihre Gatten in Japan weilen. Als Chows Vermieterin unerwartet nach Hause kommt, muß Li-zhen bei ihm übernachten. Schließlich mieten sie ein Hotelzimmer, um ungestört schreiben zu können. Und noch immer lieben sie sich nicht.

IN THE MOOD FOR LOVE ist ein klassisches Melodram, durch das jemand einen Spiegel gezogen hat. So wie Chow und Li-zhen das Double des Liebespaars sind, zu dem sich ihre Ehepartner vereint haben, ist der Film der Doppelgänger aller Liebesmelodramen, die wir kennen. Er bricht die Klischees nicht, sondern erzählt sie mit fremdem Akzent weiter, so wie Nat King Cole auf der Tonspur die alten Tangos singt: «Aquellos ojos verdes», «Te quiero dijiste», «Quizas, quizas, quizas». Denn längst wissen wir, daß Chow und Li-zhen sich lieben. Die Kamera verrät es uns mit einem so einfachen wie überwältigenden Kunstgriff: Sie rückt die Gesichter von Chows Frau und Li-zhens Mann aus dem Bild. Nie sieht man die Ehebrecher von vorn; nur ein Seitenblick hier und da verrät ihr Tun. Die Leinwand gehört den Betrogenen, die zu stolz und zu verletzt sind, ebenfalls zu Betrügnern zu werden. So dauert es einen ganzen Spielfilm lang, bis Chow und Li-zhen merken, daß die Zeit, in der sie sich nicht liebten, die Zeit ihrer Liebe war.

Wir haben das alles hundertmal gesehen: die Blicke, die Seufzer, die Hand am Telefon, die zögernden Schritte auf der Hotelterrasse, die Tränen beim Abschied. Das Wunder dieses Films besteht darin, daß er alle jene Momente mit dem magischen Blick eines Kindes wiedererweckt. Die Kamera selbst wird hier zur Liebenden, sie streichelt die Gegenstände ihrer Phantasie. Alle zehn Minuten setzt der Pulsschlag der Handlung aus, und zu einem kleinen, traurigen Walzer sehen wir eine Welt im Konjunktiv, in Zeitlupe, eine Welt zwischen den Bildern. In diesen gedehnten Augenblicken erfüllt sich die Liebe, die der Titel des Films verspricht, und zugleich wird ihr Vollzug für immer aufgeschoben. Es regnet, ein Mann und eine Frau gehen aneinander vorbei, dann sieht man nur noch den Regen auf dem Pflaster. Das ist das älteste, abgenutzteste Bild für die verfließende Zeit. Bei Wong Kar-wai leuchtet es wieder.

Alle paar Jahre gibt es einen Film, der mit sämtlichen Zumutungen des Kinos versöhnt. Daß gerade Wong Kar-wai diesen Film drehen würde, war nicht unbedingt vorauszusehen. Wong, der in Schanghai geboren wurde und in Hongkong aufwuchs, hat sich in den neunziger Jahren als aufregendste Erscheinung des jungen asiatischen Kinos etabliert. Aber so sehr seine Filme, von AS TEARS GO BY (1988) bis HAPPY TOGETHER (1997), auch mit zauberischen Bildern und virtuos hingepuzzelten Großstadtdichten prunkten, blieben sie doch mehr Kunststück als Kunstwerk. Mit IN THE MOOD FOR LOVE hat Wong Kar-wais lyrisches Genie jetzt seine Form gefunden. Dieser Film ist für das Melodrama, was Polanskis CHINATOWN für den Krimi und Kubricks BARRY LYNDON für das Kostümkinosind: das Maß, an dem alles Kommen- de gemessen werden wird. Truffaut, wenn er noch lebte, hätte Wongs Film geliebt.

Die Liebesgeschichte von Herrn Chow und Frau Chan endet, Jahre später, in den Ruinen von Angkor Wat. Die Kamera sieht von fern einem Mann zu, der in ein Loch in einer Mauer spricht. Im nächsten Bild erkennen wir ihn: Es ist Chow. Er erzählt seine Geschichte den Steinen. «Welches Wunder», heißt es in Jean-Luc Godards großem Kinogedicht, «betrachten zu können, was man nicht sieht. / O süßes Wunder unserer blinden Augen.»

Ehrenhalber

Wir schreiben das Jahr 2010. Alle Film-Produktionsstätten, Fernseh-Sender und Filmhochschulen in Deutschland sind inzwischen von den Medien-Funktionären zu einer intellektuellen Wüste verödet. Der Feind, der sich in Fernseh-Chef-Etagen ebenso wie in Film-Akademien eingenistet hat, hält das ganze Land besetzt. Nirgendwo ist mehr Widerstand. Nirgendwo? Doch (Fanfare!): eine Stadt in Hessen leistet Widerstand! Marburg. Dort wird seit Jahren noch versucht, auf hohem Niveau, jenseits von Marketing, Quoten und Industrie-Bedürfnissen über Film zu diskutieren. Über heutigen Film und über vergangenen Film. Dort wird der vielleicht beste Kamerapreis Europas verliehen, und jedes Jahr neu werden die illustren Preisträger dort auf denkbar hohem Niveau laudiert. Dort, im Institut für Medienwissenschaft, wird das Kino der Jetzt-Zeit reflektiert auf dem Hintergrund der Film-Geschichte.

Ich war zweimal in Marburg. Ich habe zweimal mitbekommen wie Professor Karl Prümm den Diskurs über Film angefacht hat. Ich weiß nicht, was in den Köpfen der Studenten dabei wirklich vorgegangen ist. Eine Studentin hielt bei einer Veranstaltung im schönen Marburger Kino einen Vortrag über meine Filmografie und unterteilte sie dabei in kommerzielle Erfolge und Misserfolge. Das war aber nicht das, worum es ging. Und das spürte man in sanfter Kritik auch sofort danach. Wir – die Macher – brauchen inzwischen nämlich weniger die kommerzielle, marktschreierische Quoten-Rückmeldung der Masse, um uns unserer Arbeit als gelungen oder misslungen zu versichern – sondern viel mehr benötigen wir die ästhetische Rückmeldung einer Elite von Zuschauern, die noch wirklich schauen und wirklich empfinden können. Dazu gehören heute vor allem die richtig guten Filmwissenschaftler und die herausragend guten Filmkritiker/-innen, die es bei uns gibt.

Ich glaube, der intellektuelle und gleichzeitig sinnliche Diskurs ist das wichtigste, was wir Filmemacher (ich denke, in diesem Zusammenhang ist der gute alte Begriff angebracht) noch haben. Ich wage es kaum zu sagen, aber mir scheint, fast wichtiger als die Filme selbst ist das Reden darüber geworden. Das Vermitteln. Über Ästhetik, über Erzähl-Tiefen-Strukturen, über Regie-Wollen, über großes Gelingen dabei – und über ebenso grandioses (und ebenso wichtiges) Scheitern. Wichtig ist – und war auch – niemals der Aspekt des industriellen Erfolgs oder des kommerziellen Scheiterns dabei. Wichtig ist dabei im Grunde nur der Anspruch, den sich jeder Film selbst setzt. Selbst wenn er «gegen» das große Publikum gemacht wurde.

Wenn einer wie Karl Prümm im Diskurs Maßstäbe setzt und partout die Debatte über Film nicht aus den Augen verlieren und das Beurteilen filmischer Maßstäbe nicht der Tageskritik und den aktuellen Hitlisten überlassen will – dann müssen wir,

die Filme machen, uns wünschen, dass er mit seinem Enthusiasmus hoffentlich Hunderte von Nachahmern inspiriert.

Auf dass all diese von Karl Prümm inspirierten Studenten dann auch in ein paar Jahren zum vereinten Gegenangriff auf die intellektuelle Wüste Film-Deutschland blasen mögen!

Rolf Coulanges

Laudatio für Karl Prümm¹

Sehr geehrte Damen und Herren, wertige Festgäste, die Sie hier zusammengekommen sind, um Karl Prümm zu ehren,

Sehr geehrter Herr Oberbürgermeister Vaupel, der Sie so freundlich sind, unsere Feier in diesem schönen Rathaussaal zu ermöglichen,

Sehr geehrte Frau Dr. Weinbach, lieber Thomas Popp, liebe Monique Prümm, lieber Karl:

Ich möchte mich kurz vorstellen: Mein Name ist Rolf Coulanges; als Director of Photography kümmere ich mich im Beirat des Kamerapreises um die spezifischen Aspekte und besonderen Ansprüche der Kameraleute an die Gestaltung ihres Films und dessen Fotografie. Als Mitglied des Vorstandes vertrete ich in diesem Rahmen auch den Bundesverband der bildgestaltenden Kameramänner und –frauen und damit den Diskurs, den wir zu den künstlerischen Aufgaben unseres Berufes im bvK führen. Nebenbei und ganz persönlich teile ich als Hochschullehrer derzeit auch das gleiche Schicksal mit Karl Prümm, und ich bin sicher, dass wir in diesem Moment ein Gefühl miteinander teilen: mitten in der Arbeit ereilt uns die verordnete Idee des Ruhestandes, die wir uns derzeit wohl nur als Experiment mit ungewissem Ausgang vorstellen können. Indessen wundern wir uns über die Zeitrechnung der Zeitgenossen, die nicht die unsere zu sein scheint.

Verehrte Zuhörer,

wir ehren einen Mann, der, von der Neueren Deutschen Literatur kommend, sich bereits mit seiner Promotion aus dem Jahr 1973 – *Die Literatur des Soldatischen Nationalismus der 20er Jahre* – nicht nur in der Literaturwissenschaft, sondern auch im gesellschaftskritischen Kontext engagiert hat und dieses Engagement mit seiner Habilitation 1981 – ihr Titel lautet: *Walter Dirks und Eugen Kogon als katholische Publizisten der Weimarer Republik* – deutlich sichtbar fortführt. Auf seinem Weg über die Medienwissenschaft kommt er schließlich an die FU Berlin, hier bereits mit dem Arbeitsbereich Film und Fernsehen vertreten. 1994 wird Karl Prümm als Professor für Medienwissenschaft an die Philipps-Universität Marburg berufen; bereits 1997 findet hier das Symposium zu Kamerastilen im aktuellen Film statt, ein erster und wichtiger Schritt zur konkreten Auseinandersetzung mit Arbeitsweisen der Kinema-

¹ Die Laudatio wurde gehalten am 12.03.2010 anlässlich der Überreichung der Gläsernen Kamera an Karl Prümm im Alten Rathaussaal des Rathauses zu Marburg.

tografie im modernen Film. Diese vielbeachtete Veranstaltung begründet gleichzeitig die Marburger Kameragespräche.

Ich freue mich auch deswegen, an dieser Stelle eine Laudatio auf Dich, lieber Karl, vortragen zu dürfen, weil im Rahmen unserer nun zehn Jahre währenden Zusammenarbeit für den Marburger Kamerapreis nicht nur eine intensive Diskussionen über den Film und das, was jedem von uns daran wertvoll ist, entstand. Es ist daraus auch eine persönliche Freundschaft hervorgegangen. Wir haben uns zunächst in der Diskussion von Texten kennen gelernt – zum Beispiel anhand eines bemerkenswerten Aufsatzes, den Du im September 2002 im *CameraMagazin* unseres Verbandes geschrieben hattest, und der sich mit der experimentellen Bedeutung der Mini DV-Kamera in ihrer Auswirkung auf den Kinofilm befasste.² Daraus entstand, wie ich es empfand, ein spannender Austausch zwischen dem analytischen Denker, der das Gesehene und Empfundene in einem adäquaten theoretischen Ansatz festzuhalten sucht, und dem Bildgestalter, der die Arbeit am Film unmittelbarer als spontane Abwägung und intuitive Entscheidung im jeweiligen Moment sieht, wenn aus einer Filmidee eine konkrete Vision, und das sind Bildeinstellungen und deren Montage ja, hervorgehen soll.

Auch heute findet diese Diskussion im Beirat des Kamerapreises statt, der über die Preisträger entscheidet – in erweiterter Form und mit zusätzlichen Aspekten. Hier treffen sich die unterschiedlichen Perspektiven des städtischen kulturellen Raums, des Filmtheaters, der Filmwissenschaft, der Filmkritik und der Kinematografie, die auf der Suche nach einer herausragenden Kameraarbeit im Film, einer überzeugenden Bildgestaltung, verkörpert in einer konkreten Persönlichkeit, eine künstlerische wie filmwissenschaftliche Antwort zu geben versuchen.

Die Idee, der Vielfalt der Anschauungen einen Raum zu geben und die unterschiedlichen Ansätze in der Wahrnehmung von Filmen zusammenzubringen, hast Du als *den* besonderen Einstieg in das Gespräch über Kinematografie geschaffen und damit, wie man rückblickend sagen kann, die Möglichkeit eines Diskurses eröffnet, der das ganz besondere Interesse des Publikums getroffen hat. Er weist vielen Cineasten, die man vorher nur schwer an einen gemeinsamen Tisch mit Filmwissenschaftlern und Kameraleuten gebracht hätte, einen neuen Zugang zur Bildgestaltung eines Films. Dieser Tisch steht bei Dir mitten im Kino. Unter der Leinwand gewinnt die Analyse der Montage, der Bewegung und des Raums der Bilder eine ganz andere Konkretion als im abstrakten Raum des Seminars. Abseits aller Standards löst sich die Betrachtung des Werks vom akademischen Stil und öffnet die Türen für das bildnerische Experiment, auf das wir uns beim Kamerapreis einlassen möchten. Dass sich der Beirat des Preises immer dem besonderen, mutigen und künstlerisch ungesicherten Experiment, eben der Avantgarde in der Bildgestaltung verschrieben hat – das liegt zweifellos an dem Geist, den Du diesem Gremium bei seiner Gründung

2 Karl Prümm: Die neue Beweglichkeit. Zum Gestaltungspotenzial der DV-Technik anlässlich des Films DER FELSEN von Dominik Graf und Benedict Neuenfels. In: *CameraMagazin* 9, September 2002, S. 29–35.

mitgegeben hast, und in dessen Namen – das darf man mit aller Überzeugung sagen – die engagierten Diskussionen geführt werden, die der Auswahl eines Preisträgers vorausgehen.

Die Idee der Kameragespräche, die 1997 mit der bereits erwähnten Tagung und der dort untersuchten Frage nach den *Kamerastilen* begann, hast Du in einem Aufsatz zu Robby Müller, dem Preisträger des Jahres 2003, ganz nebenbei – und sicher angeregt von dem so kompromisslos die *Schönfilmerei* bekämpfenden Robby – treffend beschrieben. Weitab aller Stildiskussionen eröffnete dieser Director of Photography mit seinem Werk einen Diskurs über die großen Möglichkeiten und seltenen Grenzen der Kinematographie; er hat für die Marburger Kameragespräche hohe und kämpferische Maßstäbe gesetzt, die bis heute fortwirken.

Du schriebsst:

«Kameraarbeit und Bildgestaltung im Spielfilm sind sehr komplexe, kategorial leider nur schwer fassbare Prozesse – das erklärt vielleicht ihre notorische Unterschätzung durch das Publikum, durch die Filmkritik und die Filmwissenschaft. Beinahe alle öffentlichen Äußerungen über das narrative Kino halten sich an die gewohnten und eingeschliffenen Perspektiven. Ihre Beschreibungen und Wertungen sind zentriert auf die Elemente, die das Kino von seinen Vormedien übernahm. Sie kreisen bevorzugt um Erzählstruktur und Dramaturgie, um Texte und Dialoge, um die Akteure und ihren schauspielerischen Ausdruck. Damit laufen sie jedoch Gefahr, an dem Neuen und Eigentlichen des filmischen Mediums vorbeizuschauen, am Visuellen, an der fotografischen Bildlichkeit. Die Geschichte der Filmkritik zeigt ganz eindeutig, dass nur ganz wenige sich als Kritiker des Bildes und der Bildhaftigkeit verstanden haben, denn der Anschluss an die literarischen und theatralischen Traditionen erleichterte die Rede über das provokativ neue Medium und garantierte dieser Rede Beachtung und Einfluss. Demgegenüber ist es ein nur schwer kalkulierbares Risiko, sich auf das paradoxe Phänomen der Kameraarbeit und der Bildgestaltung einzulassen, deren fundamentale Bedeutung eigentlich nicht verleugnet werden kann. Film ist zunächst und in erster Linie ein Vorgang der Bildfindung, der Bildkonstruktion und der Bildoperation. Jede analytische Auseinandersetzung mit diesem Medium muss sich folglich zunächst einmal auf diesen fotografischen Akt konzentrieren und damit den Blick der Kamera zum Ausgangspunkt nehmen.»³

Dieser Text, der am Anfang Deines Aufsatzes «Zur Schwarz/Weiß-Fotografie von Robby Müller» zu lesen ist, beschreibt in wunderbarer Weise das Programm der Gespräche, die wir über die vergangenen zehn Jahre mit den Kameraleuten, Preisträgern des Marburger Kamerapreises, geführt haben. Er macht auch Dein immerwährendes und deutlich vorgetragenes Interesse deutlich, Neues und bisher Unbeschriebenes über den kreativen Prozess zu erfahren, der sich hinter der Entstehung von Filmen und

3 Karl Prümm: «Just watch how the light changes...». Zur Schwarz/Weiß-Fotografie von Robby Müller. In: Rolf Coulanges, Michael Neubauer, Karl Prümm, Peter Riedel: *Die lyrische Leinwand. Die Bildkunst des Kameramanns Robby Müller*. Marburg 2006, S. 120.

der Generierung ihrer visuellen Kraft verbirgt. Und er fordert auch unmissverständlich, dass dazu neue Türen zur Erforschung des visuellen Potenzials auf der Leinwand aufgestoßen werden müssen. Deine überragende und den Erfolg des Kamerapreises bereitende Idee war das unmittelbare Gespräch mit den Kameraleuten *coram publico*; die Öffnung des Films als abgeschlossenem Werk für den nachfragenden Dialog mit dem Publikum und die Ermöglichung eines genauen Blickes in das Laboratorium jener visuellen Ideen, die das Werk in seiner Besonderheit erst sichtbar werden lassen. Dieser Dialog wurde zum Wegweiser für die Gespräche, die mit den Preisträgern stattgefunden haben, und die aus dem Bewusstsein heraus geführt wurden, die besondere Arbeit des Filmfotografen vor dem Hintergrund des gesamten Werkes herauszukristallisieren und mit analytischer Genauigkeit der «unverbindlichen Beliebigkeit des Experimentellen»⁴ zu entgehen. Dies ist eine Arbeit, die heute wie morgen im Zentrum des Kamerapreises stehen soll und nicht zuletzt auch für uns, die Mitveranstalter dieses Kamerapreises als Verband der in Deutschland szenisch wie dokumentarisch tätigen Kameramänner und -frauen, eine ganz besondere Bedeutung besitzt.

Ein Themenkomplex, der uns seit Robby Müllers Arbeit für Lars von Trier intensiv beschäftigt hat, ist die Bedeutung neuer Technologien in Fotografie und Postproduktion für die Dramaturgie des Films und die erweiterten Eigenschaften des Bildes. Unsere Diskussion stellt sich seit vielen Jahren diesem vielleicht wichtigsten Thema der gegenwärtigen und vor allem zukünftigen Aufgaben des Directors of Photography. Mit einer machtvollen, bilderreichen Sprache, die sich nicht hinter Intellektualismen versteckt, wenn eine kraftvolle Bildgestaltung nach einer ebensolchen Sprache als angemessener Beschreibung verlangt, hast Du in diese Debatte eingegriffen und in Deiner nachdrücklichen, ja emphatischen Weise Eckpunkte für den Diskurs gesetzt. Ein Germanist in der Filmwissenschaft ist ein wahrer Glücksfall, gibt er dem *Cinéma* doch auch in der deutschen Sprache einen Ausdruck, der die Macht des Kinetographen wiederzuspiegeln vermag.

Davon eine Kostprobe: Zu Dominik Grafs Film *DER FELSEN* und Benedikt Neuenfels' Bildgestaltung unter Verwendung der DV-Kamera schriebsst Du:

«Die neue DV-Aufnahmetechnik radikalisiert das Medium auf entscheidende Weise, überwindet das behäbige Formenrepertoire des standardisierten Erzählkinos. Der Spielfilm ist auf der Höhe der schnellen Musikclips, der rasanten TV-Werbung und der experimentellen Videokunst. Möglich wird so eine Rückkehr zu den wilden und ungezügelten Anfängen. Der Film erscheint nun wieder und nun erst recht als ein extrem fluides, dynamisches, beständig sich verwandelndes Gebilde, als grenzenlose Modulation und Metamorphose, als ruheloses Kaleidoskop der Farben und Formen, als ein Vorübergleiten der Momente und Eindrücke. <Zeitlichkeit und Fluß des <Kino>>, schreibt der Philosoph Georg Lukács im Jahre 1911, <sind aber ganz rein und ungetrübt: das Wesen des <Kino> ist die Bewegung an sich, die ewige Veränderlichkeit, der nie ruhende Wechsel der Dinge>.

4 Prümm 2002, S. 29.

[...]

Die handliche, unaufwändige DV-Kamera – diese Erkenntnis nimmt man aus dem Felsen mit – ist das ideale Instrument, um eine so hochnuancierte und zugleich alltagsnahe Geschichte suggestiv zu erzählen. Jene körpernahe, sensitive, extrem reaktive Kamera gewährleistet einen absolut distanzlosen Blick, zieht uns in diese Geschichte hinein. Die Kamera zeigt nicht nur, sie ist auch ein Medium des Mitfühlens und Mitleidens. Und dennoch sind wir, die Zuschauer, zögerlich, müssen eine Schwelle überschreiten, um in diese neuen Bildwelten zu gelangen. Der Felsen macht es dem Zuschauer nicht leicht, er brüskiert ihn, er verletzt alle Regeln des Kinos und schert sich kein bißchen um die Erwartungen und Gewohnheiten. Stärker noch als bei den Dogma-Filmen wird uns hier die Abhängigkeit von den normierten kinematographischen Erzählprinzipien bewusst. Wir können von diesen Alltagsdrogen nicht lassen. Wir wünschen uns, angesichts der fahrigen Unruhe beständig changierender Bilder den klar definierten, überschaubaren Bildraum herbei, die statische, ordnungsstiftende Kamera, den beschaulichen Rhythmus des Erzählens, die vorhersehbaren Auflösungen und Bildfolgen.»⁵

Doch genau dieses Regularium der Filmsprache wird uns die leichte DV-Kamera am wenigsten liefern können.

Ein entscheidender Punkt in allen Debatten, die wir mit den Preisträgern geführt haben, war stets auch die Aufgabe des Kameramannes an der Seite «seines» Regisseurs. Die Fragestellung nach dem Charakter seiner Arbeit innerhalb der Entwicklung einer Filmidee über deren dramaturgische Konzeption bis hin zu ihrer visuellen Reife wurde von den Preisträgern selbst vehement in den Diskurs eingeführt. Denn das Zusammenwirken der beiden großen Säulen der Gestaltung eines Films, des Director of Photography und des Regisseurs, ist nicht nach ungeschriebenen Prinzipien definierbar, sondern ein höchst komplexer Prozess, dessen Gelingen aber gleichwohl über die Existenz des Films entscheidet.

Karl Prümm hat diese Situation aus seiner Sicht so beschrieben:

«So entscheidend die Kameraarbeit im Prozess der filmischen Bedeutungsproduktion auch ist, so droht sie doch im Endprodukt zu verschwinden und zu anonym zu werden. [...] Der Kameramann muss sich damit abfinden, dass er seine Kreativität zur Verfügung stellt, um die künstlerischen Vorstellungen eines anderen zu einer möglichst überzeugenden Sichtbarkeit zu bringen.»⁶

Daher forderst Du, um dem Entstehungsprozess der Filme in der Filmanalyse gerecht zu werden, einen Wechsel der Perspektive von der *Mise en scène* zur *Mise en images*. Filme müssen endlich nach den Bauprinzipien betrachtet werden, die den für ihre visuelle Handschrift bedeutungsvollen Veränderungsprozess des Bildes im Verlauf seiner Entstehung durchdringen und darstellen können.

5 Ebd., S. 30f.

6 Prümm 2006, S. 120.

Und Du begründest diese Forderung folgendermaßen:

«Die Tätigkeit der Kameralleute, die mit ihren Interventionen der fotografischen Technik und der fotografischen Form das Medium in Bewegung halten, die jene beständig abschattierende Verwandlung auslösen, ist das Paradox schlechthin. Ihre Arbeit ist funktional, eine Dienstleistung, denn sie muss sich der Vision des Regisseurs unterordnen, in sie hineinfinden. Aus dieser Vision heraus und auf diese Vision hin ausgerichtet muss der Kameramann denken und technisch handeln. Er muss also von der eigenen Identität und den eigenen Ausdruckswünschen absehen und dennoch auf sich selbst blicken, denn seine Professionalität, sein technisches Wissen und sein technisches Können, seine Bildvorstellungen und Bilderfahrungen sind gefragt, damit die Anschauungsform hervorgebracht werden und gelingen kann. Vom Kameramann wird nichts weniger verlangt als eine subjektlose Subjektivität.»⁷

Damit sind wir im Zentrum der bildgestaltenden Arbeit der Kameralleute angekommen.

Raoul Coutard hat dieses Thema bereits anlässlich der ersten Verleihung des Marburger Kamerapreises, die ihm galt, sehr provokant zu einem Thema gemacht, das uns seitdem beschäftigt. Er, der in der oftmals schwierigen Zusammenarbeit mit Godard eine wegweisende Bildarbeit zu entwickeln vermochte, weiß gewiss, wovon er redet. Dennoch ging er soweit, zu sagen: «Entscheidend ist immer die Idee des Regisseurs. Es ist seine Idee, um die es bei meiner Arbeit an der Kamera geht. Bei *PRENOM CARMEN* war das *Licht* die zentrale Idee Godards; bei *PASSION* war es die *Bewegung*.»⁸

Coutard zitiert mit diesen beiden Filmen zwei seiner bedeutendsten Arbeiten als Director of Photography – großartige Lektionen über die Arbeitsmöglichkeiten des Fotografen mit dem *Licht des Tages* und der unvergleichlichen künstlerischen Bedeutung des natürlichen Lichts für die Kinematographie. Er verweist damit gleichzeitig auch auf den Charakter der Zusammenarbeit zwischen ihm und dem Regisseur, die vom gegenseitigen Respekt geprägt den dramaturgischen Entwurf der Regie zum Ausgangspunkt der eigenen, die visuelle Kraft des Films bestimmenden Handschrift des Bildgestalters nimmt. Indem Godard ein Sujet schuf, das die Freiheit der Improvisation der Schauspieler vor dem Hintergrund eines beinahe leeren, nur auf die Gestaltungselemente des natürlichen Lichts setzenden Raumes zum beherrschenden Element des Films macht, ermöglicht er Coutard ein außergewöhnliches Experimentieren mit dem Licht und eine fotografische Handschrift im Umgang mit den Schauspielern, ihren Gesichtern und Körpern, die mit *PRENOM CARMEN* das *Licht des Tages* zu einer ganz neuen Erfahrung macht. Der Regisseur bringt einen gedanklichen Raum auf den Weg, der dem Kinematographen eine besondere Dimension für die eigene Arbeit ermöglicht. Coutard hat seine Möglichkeiten so charakterisiert:

7 Karl Prümm: Von der Mise en scène zur Mise en images. Plädoyer für einen Perspektivenwechsel in der Filmtheorie und Filmanalyse. In: Thomas Koebner, Thomas Meder (Hrsg.): *Bildtheorie und Film*. München 2006, S. 15–35.

8 Raoul Coutard im Gespräch mit dem Vf. Paris 1993.

«Man braucht Flexibilität. Wenn man etwas wagt, wie z. B. in dem Haus am Meer bei *PRENOM CARMEN*, wo man die Schattendurchzeichnung nicht mehr genau kalkulieren kann, gibt es mit Godard keine Probleme; man kann auch nachdrehen. Auch er dreht nach, wenn ihm etwas an seiner Arbeit nicht gefällt. Im Falle der Hausszene von *PRENOM CARMEN* ist es nicht eine Frage der Schwere der Szene, man hätte sie auch anders drehen können, sondern hier kam die Idee des Lichtes von Godard selbst.»⁹

Die Handschrift des Bildgestalters für einen Film ist dabei, wie mehrfach in den Diskussionen des Kamerapreises thematisiert, zu unterscheiden von dem Stil, der einem Director of Photography möglicherweise zugesprochen wird, um ihm unabhängig vom konkret gedrehten Film ein besonderes Signet zu verleihen. Coutard sah für sich diesen Zusammenhang aus den Erfahrungen seiner Filme so:

«Ich bin immer gegen diese Idee eines Stils gewesen, und damit meine ich auch das, was man immer wieder den ›Stil Coutard‹ nennt. Das alles finde ich lächerlich. Hätte ich wirklich einen Stil, dann müssten alle Filme, die ich gemacht habe, ähnlich aussehen. Also ich habe keinen Stil, und das ist mein Stil, wie Godard sagen würde.»¹⁰

Das ist zweifellos bescheiden formuliert und birgt dennoch ein enorm explosives Potenzial, wie sich im Diskurs der Kameragespräche regelmäßig wiederkehrend gezeigt hat.

Nestor Almendros, der durch seine Erfindungen zur Ausleuchtungstechnik und sein kompromissloses Eintreten für das natürliche Licht als Basis seiner Bildästhetik zum Revolutionär der modernen Filmfotografie wurde und dessen Vermächtnis in den Kameragesprächen immer wieder auftauchte, wird von Karl Prümm auch im Zusammenhang der Stildiskussion zitiert. Almendros drückte diesen sensiblen Prozess der Zusammenarbeit mit seinen Regisseuren, die er durch seine von außerordentlicher Eigenständigkeit geprägte Arbeit mit der Kamera als durchaus kompliziert empfunden haben dürfte, so aus:

«An erster Stelle und vor allem darf er [der Cinematographer; R. C.] niemals vergessen, dass er dazu da ist, den Regisseur zu unterstützen. Wenn sich der Cinematographer auch selbst rühmen mag, einen eigenen Stil zu haben, darf er doch niemals versuchen, ihn dem Werk aufzuzwingen. Er muss alles dafür tun, den Stil seines Regisseurs zu verstehen [...] und sich in die Besonderheiten seiner persönlichen Ausdrucksweise einzubringen. Es ist nicht ›unser‹ Film, es ist ›sein‹ Film.»¹¹

Robby Müller, der den Preis zwei Jahre nach Coutard erhielt, entwickelte für diesen Prozess der Zusammenarbeit mit der Regie zwei Eigenschaften in Filmen, die wir in

9 Raoul Coutard im Gespräch mit dem Vf. Berlin 1993.

10 Raoul Coutard in: *KAMERA: RAOUL COUTARD*. Film von Nicos Ligouris und Sabine Eckard. 45 Min. WDR 3 1987.

11 Nestor Almendros: *A Man with a Camera*. New York 1984, S. 4. Zuerst veröffentlicht als: Nestor Almendros: *Días de una cámara*. Barcelona 1982. Übers. des Vf..

Marburg sahen und die sein Werk in besonderer Weise auszeichnen: die Neugierde auf das, was jenseits der Professionalität des Berufes in der Sprache des Kinos zu entdecken ist – das ist die Arbeit des Kameramanns. Und weiter: das Vertrauen in die gemeinsam getragene Arbeit an einem Film als ideeller Kraft für die Utopie eines Einzelnen – des Regisseurs. Sich ein gemeinsames Ziel zu setzen und die Verantwortung dafür zu teilen, *ohne* in die Maxime der Perfektion zu verfallen, sich dem Oberflächenglanz der Bilder zu beugen oder «die eigene Arbeit in den Mittelpunkt zu stellen, und damit die Geschichte mit schönen Bildern zu zerstören.»¹² Der Statik des auskomponierten Bildes setzt Robby Müller die Unbeirrbarkeit des naiven Blicks entgegen, den Schönheitswillen der Fotografie durch den schwierigen Weg zur Einfachheit zu überwinden und die Fremdheit des Blicks bei der Annäherung an das fotografierte Objekt zu bewahren. Vom Stilprinzip befreit, ereignen sich so für den Betrachter Momente tiefer, in der Unmittelbarkeit seiner Fotografie begründeter Berührtheit.

Ich wollte Ihnen mit meinen kurzen Reminiszenzen an Kameragespräche, die wir mit Preisträgern geführt haben, einen Blick auf dieses spannende Marburger Film-laboratorium ermöglichen, dessen Erfinder stets Sicherheitsvorkehrungen ablehnt, da er unkontrollierte Reaktionen des Labors in Antriebsenergie umzuwandeln vermag. An den wenigen zitierten Preisträgern und den Untersuchungen, in denen Karl Prümm ihre Einlassungen reflektiert, entdecken wir bereits den vielfältigen Kanon der Auffassungen zur Kinematografie, die sich in den Kameragesprächen herauskristallisiert haben und uns eine Vorstellung davon geben, wie nah uns Deine Initiative zur Gründung dieses Preises, lieber Karl, an die Ursprungsprozesse der Bildgestaltung im Film, der *Mise en images* herangeführt hat.

Der Bundesverband der bildgestaltenden Männer und Frauen in Deutschland e.V. bedankt sich für die große Wertschätzung, die Du mit Deiner Arbeit an der Hochschule, mit den Kameragesprächen und mit dem Kamerapreis den Kameraleuten entgegengebracht hast, und bei der wir Mitstreiter – unsere Favoriten für den Preis in der Diskussion verteidigend – vieles neu überdacht und neu gelernt haben, was den Wert dieser jüngsten aller Künste ausmacht. Ich persönlich möchte mich ganz besonders für Deine respektvolle, aber nie unverbindliche Art des Diskurses bedanken, mit der Du Deinen Gesprächspartnern begegnet, ohne allerdings jemals das beharrliche Nachfragen aufzugeben. Damit hast Du den Marburger Dialog nicht nur eröffnet, sondern im entscheidendsten Maße geprägt. Die Arbeit des Kinematographen ist somit aus der stillen Anstrengung der Fotografie in den öffentlichen Raum des Diskurses vor der Leinwand getreten.

12 Robby Müller in: Peter Ettetdgui: *Filmkünste: Kamera*. Reinbek bei Hamburg 2000, S. 107.

Deutschland-Visionen

Werner Schroeters PALERMO ODER WOLFSBURG (1980)

Bilder von Städten und Landschaften, das meint bei Schroeter selbstverständlich nicht Abbilder oder Spiegelbilder, also nichts, was nur im Entferntesten mit Dokumentarischen zu tun hat.

Es heißt Phantasiebilder, Schattenbilder, Scheinbilder, auch Trug- und Zerrbilder. Immer ist seinen Filmen die Aktion durch die Vision ersetzt, die als treibende Kraft in bzw. hinter den Performances im Geschehen wirkt. «Der Zwist zwischen Nähe und ersehnter Ferne»¹, zwischen Xanten und Neapel in EIKA KATAPPA (1969). Die Reduktion des Raums auf eine Tempeltreppe im libanesischen Baalbek in SALOME (1971). Oder die flimmernde, Konturen auflösende Sicht auf Kalifornien in WILLOW SPRINGS (1972). Es geht also nie um eine Indifferenz zwischen Realem und Imaginärem, eher um den Triumph des Imaginären, das nur am Rande an einem Bezug zum Realen interessiert ist.

Dabei sind, das ist besonders zu beachten, sehr häufig falsche Fahrten gelegt, nicht um zu verwirren, sondern um Bindungen ans Gängige: an Konvention und Regel bewusst werden zu lassen. Die «Macht des Falschen», von Deleuze ja würdigend fürs Kino der Moderne formuliert: als «Inspirationsquelle», wo «das Unmögliche aus dem Möglichen entspringt»², regiert schließlich dort, wo alles Denken vom Guten und Wahren in die Krise gestürzt ist. «Die falsifizierende Erzählung [...] setzt in der Gegenwart unerklärbare Differenzen und in der Vergangenheit unentscheidbare Alternativen zwischen dem Wahren und dem Falschen.»³

PALERMO ODER WOLFSBURG (1980) ist in drei Akte gegliedert: Den Bildern vom Leben in Sizilien: um Familie und Freunde, um Kirche, Geld und Mafia (54 min.) folgen Szenen des Alltags in Deutschland (50 min.), Szenen um Arbeit und Vergnügen mit einem Totschlag am Ende, der zu einer langen Gerichtsverhandlung führt (65 min.), schwankend zwischen Dokudrama und Burleske.

Die Dreiteilung des Films entspricht allerdings nicht der üblichen spannungsdramaturgischen Formung. Sie gliedert eher die Stationen des Geschehens, das auch als innere Reise gesehen werden kann, die – je weiter sie äußerlich in die Ferne geht

1 Sebastian Feldmann: Kommentierte Filmografie. In: Peter W. Jansen, Wolfram Schütte (Hrsg.): *Werner Schroeter*. Reihe Film 30. München 1980, S. 120

2 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt am Main 1991, S. 175

3 Ebd., S. 174f.

– umso klarer innerlich zurückfindet in die Nähe zu sich selbst. Oder anders: Äußerlich kommt alles in Bewegung, auf dass der Mann im Zentrum der Ereignisse erkennt, was ihn im Innersten zusammenhält.

Die Visionen von Deutschland, die in dem Film entworfen werden, beziehen sich selbstverständlich auch auf das, was an Bildern über Deutschland in den Köpfen und Herzen der Figuren vorhanden ist, also auch auf das, was und wie sie reden, wenn sie Deutschland zum Thema haben.

I.

Schon im ersten Teil, der auf Sizilien spielt, ist mehrfach von Deutschland die Rede. Zunächst im Streit der jungen Männer beim Billard: Da mokiert sich einer über die falschen Hoffnungen der in Deutschland Arbeitenden, die bloß «Sklassen des Kapitalismus» blieben. Während ein anderer auf die vielen Möglichkeiten verweist, die ein offeneres Leben versprechen: «Freiheit in allen Dingen». Dieser Disput – der durch Gesang zum Verstummen gebracht wird – ist deutlich als erster Hinweis gesetzt, der hineinziehen soll in ein Problemfeld, das im Weiteren nicht als äußere, als politische Frage, sondern als filmischer Imaginationsraum behandelt wird, der jede visuelle und akustische Situation für sich belässt und diese zu anderen Situationen in Verschiebung oder Modifikation oder sogar in Widerspruch bringt.

Konkreter: So eindeutig das Deutschlandbild auf den ersten Blick wirkt, so vielschichtig wird es, wenn die Situationen, die vorgeführt werden, nicht bloß auf die Aussage durch Aktion und Dialog verstanden werden, sondern auf ihre Reibung zwischen Aktion und Dialog einerseits und filmischer Kontur andererseits (was nicht nur Kadrage und Montage meint, sondern auch Übertreibung und Stilisierung durch exaltierte Gestik, irrealisierende Perspektive, wechselnde Rhythmen usw.).

«Die schroetersche Kunst» sei für uns Zuschauer «Vehikel zum Transport ins Vertikal-Irrationale: in tiefere [...] Gefühlsschichten», hat Dietrich Kuhlbrodt 1980 in seinem Essay für die «Reihe Hanser» formuliert⁴. Das ist ein interessanter Gedanke. Er verweist auf die Abkehr vom Filmisch-Üblichen (das ja in erster Linie aufs kontinuierliche, horizontale Erzählen zielt, auf das, was Deleuze «die organische Beschreibung und Erzählhandlung» nennt) und akzentuiert die Rolle der visuellen und akustischen Details für Bild und Szene jenseits der Gesamtkomposition (der Details also, die für sich stehen und so eher vertikal wirken).

Zum zweiten Mal ist von Deutschland im Gespräch mit dem Pfarrer der Gemeinde die Rede, von Gefahren für die Jugend und die Unschuld. «Mit der Moral nehmen die es nicht sehr genau! Und das schadet uns!» Die Litanei des Priesters setzt Schroeter, ohne sie direkt zu ironisieren, als Parole unter anderen Parolen ein: als Behauptung, denen im Weiteren durch andere Behauptungen entsprochen oder widersprochen wird.

4 Dietrich Kuhlbrodt: Erfahrene Erfahrung. In: Jansen, Schütte (Hrsg.), S. 9.

Das dritte Mal ist von Deutschland die Rede, wenn Nicola den heimischen Mafia-Boss, seinen capo commissione, um Rat fragt – mit Blumen und Zigaretten als Geschenk. Dessen Antwort: Deutschland sei ein fremdes Land, wo man sich Mühe zu geben und zu kämpfen habe. Diese Mühe aber lohne sich, «wenn sie ehrlich» sei, «sauber». Das schulde man seiner «Heimat» und seinen «Eltern» – «als Sohn und Italiener». Diese Szene rhythmisiert Schroeter durch sechs schnelle Ab- und Aufblenden, die das Ganze poetisieren. Ungewöhnlich und einzigartig in dem Film.

Von Béla Balázs wissen wir, dass solche Ab- und Aufblenden nicht nur atmosphärisch, sondern auch als erzählerische Eingriffe wirken. Es sei, «als würden wir, während das Bild [...] verdämmert, die [...] leiser werdende Stimme des Erzählers vernehmen.»⁵ Blenden also nicht als Bild, sondern als direkte Artikulation der kinematographischen Apparatur selbst. Ein Erzähler greift ein – und gibt der Szene ein ganz eigenes Timbre.

Noch einmal Balázs, der notiert hat, dass «durch die Tätigkeit der Blende [...] die Welt» versinke, «als hätte sich das Schicksal verdunkelt. Gestaltlos spüren wir den Schatten des Todes.» Dadurch erwecke «die Kameratechnik», so Balázs weiter, «eine so tiefe Stimmung, wie wir sie manchmal in den Versen der größten Dichter finden.»⁶

Ab- und Aufblenden als Präsentation des Schattens des Todes! Nimmt man diese Interpretation an, verweist die Mafia-Sequenz früh auf die Tragik der Ereignisse. Ab- und Aufblenden kommentieren nicht, was geschehen wird, sie artikulieren den eigentlichen Sinn des Geschehens: die Gefährdung des Protagonisten, sein vergebliches Streben, sein aussichtsloses Mühen.

Eine vierte Szene, die Deutschland thematisiert, bevor der Film in Deutschland ankommt, spielt im Zug: Auch da träumt ein jüngerer Mann vom freieren Leben in Deutschland. Während Nicola, der Held des Films, zurückhaltend bleibt, also offen, als glaube er nicht daran, wissen zu können, was ihn erwartet.

Auch diese Szene (die zwei wunderschön poetische Einstellungen hat: zum einen den Blick zurück aus dem fahrenden Zug, als nähme der Film Abschied von einer immer ferner werdenden Heimat, zum anderen den Blick auf Nicolas Hände, die – aus dem Fenster des Zuges gestreckt, von der Kamera auch außerhalb des Zuges aufgenommen – zu einer Geste des Gebets vor vorüberziehender Landschaft werden), auch diese Szene zielt im Innersten auf die Reibung zwischen Thematischem und Ästhetischem (bzw. Kinematographischem), zwischen dem, was im Handeln und Reden passiert, und dem, was dahinter/daneben/dazwischen die Bilder ausdrücken bzw. aussagen.

II.

So nachdrücklich diese Geste der «Hand vor Landschaften», so vielfältig und übersteigert die Gestik danach, die wie so oft bei Schroeter «theatralisch, dilettantisch,

5 Béla Balázs: *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Wien 1972, S. 128.

6 Ebd., S. 129.

ekstatisch, überzogen»⁷ ist. Die Gesten in Schroeters Filmen seien, so Frieda Grafe, «der Schaum vorm Mund der Sprache. Sie beweisen, wie sehr all unsere Ausdrucksformen von Sprache durchtränkt und geprägt sind. Sie zeigen aber gleichzeitig, wie vollkommen sie in der Lage sind, Sprache zu ersetzen.»⁸

In PALERMO ODER WOLFSBURG wirken die Gesten oft kontrapunktisch. D.h. sie sind nie realistisch im Kontext oder direkt in der Wirkung, sondern eigener ästhetischer Ausdruck für sich. Im ersten, im sizilianischen Teil des Films (wenn mehrere Darsteller sich so betont typisch geben) steht die sparsame, ja minimale Gestik des Protagonisten Nicola auch als Verweigerung des Üblichen, d.h. als Zuspitzung des Falschen, das die Maske des Üblichen zerreißt. Im zweiten Teil, der in deutscher Umgebung spielt, ist sie dagegen als Moment äußerster Fremdheit zu sehen, als Ausdruck für ein Sich-unwohl-Fühlen, für Unbehagliches und Unbehaustes.

Im Zusammenhang der Deutschland-Visionen könnte man sagen, durch die Gestik in PALERMO ODER WOLFSBURG schimmert etwas Magisches auf, zudem wird eine deutlichere Rede über die Befindlichkeit des Protagonisten realisiert.

III.

Die ersten Bilder von Sizilien (nach den kurzen Szenen aus dem Passionsspiel zu Beginn) bieten Blicke in die Weite einer kargen Landschaft. Die zweiten: Blicke auf die kleine Stadt Monte Chiaro. In diesen Bildern ist der Blick eingegrenzt – durch den Point of View, der vom Inneren eines Hauses den Zustand des Landes und des kleinen Ortes einfängt. Dieser filmische Blick ist doppelt geformt: zum einen durch die gewählte Kadrange, zum anderen durch den Rahmen, den die offenen Bereiche des Hauses (sei es ein Fenster, sei es eine Tür) vorgeben. Dieser Rahmen ist Öffnung (nach draußen), Schutz (nach drinnen) und Grenze (des Blicks) gleichermaßen. Ästhetisch wirkt er in erster Linie als Beschränkung, als Einengung. Er verhindert die freie Sicht – und bringt so etwas Indirektes und Vermitteltes (auch etwas Schiefes und Falsches) in die Bilder. So wird von Beginn an klargestellt, dass dieser erste Schauplatz ein imaginierter Raum ist, vor dem die späteren Schauplätze erst ihren tieferen Sinn erfahren.

Anfangs, in den Szenen in Sizilien, dominieren Rot und Braun. Mit dem Wechsel nach Wolfsburg ist alles Rötlich-Braune eliminiert, es gibt nur noch Blau und Grau. Immer ist es kalt – und es gibt keinerlei Raum für ein Lachen oder ein Lächeln.

Wolfsburg, so heißt es einmal, sei für Sizilianer ein Ort, «wo es kein Licht gibt, keine Sonne, keine Lieder, keine Gespräche, wo alles niedlich zu sein hat, wo es für uns außer Arbeit nichts gibt.»

7 Kuhlbrodt, S. 31.

8 Frieda Grafe: Schauplatz für Sprache. In: *Filmkritik* 3, 1970, S. 137 (nachgedruckt in F. Grafe, Enno Patalas: *Im Off*. München 1974, S. 252f.).

IV.

Die ersten Bilder aus Deutschland sind direkter und klarer, auf den ersten Blick auch eindeutiger in der Komposition. Was aber (dies als zentrale These) nur eine Finte ist, in der Schroeter gängige Klischees nutzt, um tiefer einzudringen in die Realität hinter der Realität.

Mit einem harten Schnitt aus dem Zug, der durch Italien zuggelt, wechselt Schroeter auf den Bahnhof in Wolfsburg. Das erste Zeichen ist das VW-Emblem, vor dem ein Güterzug vorbeifährt – und so mal deutlicher, mal gar nicht zu sehen ist; ein Signifikant der Macht und der Dominanz; aber doch auch gebrochen durch den filmischen Blick.

Wie ein Notenschlüssel in der Musik gibt dieses erste Bild aus Wolfsburg (fotografiert als Performance der Dinge, in der etwas Starres durch die Bewegung des Zuges selbst in Bewegung gerät – in eine Art von Blinken) die Tonart für alles Weitere vor: Etwas Bekanntes wird sichtbar, aber dann nicht in den erwarteten Zusammenhang gesetzt, sondern als eigener Gegenstand belassen, der schließlich zu anderen Dingen oder Situation in Beziehung gebracht wird. Was zu besonderen Modifikationen führt, zu Reibungen oder Verschiebungen.

Dann die ersten Begegnungen mit Menschen in der Fremde:

- mit dem Bahnbeamten, der schimpft (und verbietet);
- mit dem Unbekannten, der ihn nicht versteht (und so ihm auch nicht hilft);
- mit drei Sarden, die sich mit ihm freuen, ihn anfassen und ihm helfen;
- mit dem Mann aus seinem Dorf, der ihn nicht beherbergt (da seine Frau es nicht zulässt);
- mit dem Biker, der ihn (und seine Hilfe) zurückweist;
- mit der unwirtlichen Umgebung, in der Nicola einen 20 DM-Schein opfert und anzündet, um wenigstens ein bisschen Licht und Wärme zu haben;
- schließlich mit der blonden Mechanikerin, die sich zunächst lustig macht über ihn und ihm dann doch weiter hilft, indem sie ihn an eine italienische Restaurant-Besitzerin verweist;
- mit zwei jungen Deutschen, die herablassend über ihn reden;
- mit Landsmännern im Wohnheim, die ihm in ihrem Vierbett-Zimmer eine Schlafstelle überlassen (Kommentar eines seiner neuen Kollegen dabei: «Noch ein Opfer!»)

Diese ersten Bilder aus Wolfsburg sind überdeutlich im Sinne eines Stationendramas inszeniert: Es geht nicht um Situationen, die mit anderen Situationen sich zu einem organischen Zusammenhang fügen (und so dem Protagonisten die Chance eröffnen, auf Konflikte zu reagieren bzw. sie zu klären), sondern um Impressionen einer Ankunft, die Momentaufnahmen bieten – und (visuell und auditiv) Einzelnes seiner Erfahrung präsentieren: Das ist mal konstatierend (wie auf dem Bahngleis); mal sarkastisch (wie beim Reklame-Bild der deutschen Hausfrau); mal lustig (wie mit der jungen Mechanikerin); mal klischeehaft (wie bei den beiden Teenagern); mal ironisch (wie im Vierbett-Zimmer; oder später in einem Brief nach Hause: «Hier

funktioniert alles prima: Wasser, Licht, Klospülung, überhaupt alles!«).

Aber es gibt auch Melancholisches, das auf Zwang und Auswegloses verweist: Etwa bei der ersten Begegnung mit der VW-Fabrik, die – so Nicola – wie eine Grenzstation zur DDR aussehe (sein Kommentar dazu: «Da will ich nicht arbeiten!»). Wobei die Kamera danach in Distanz geht, so, als wolle sie ihren Protagonisten nicht beschädigen. Dann allerdings, nach einem harten Schnitt, sieht man ihn für VW arbeiten (für 800 DM im Monat). Oder bei dem Talentwettbewerb mit Gesang und Tanz, der zu Ärger, Eifersucht und einem Griff zum Messer führt, den zwei junge Deutsche nicht überleben. Nicola verharnt danach lange am Tatort; von dem kann ihn auch ein Freund, der ihm hilft, eine Notwehrsituation zu schaffen, nicht wegziehen. Die Großaufnahme, die Nicola müde und enttäuscht zeigt, ist dann deutlich in Abgrenzung zum erzählerischen Kontext gestellt, als solle die innere Verfassung des Protagonisten unabhängig von seinen äußeren Erlebnissen akzentuiert werden. Die Tat selbst hat Schröter nicht in Aktionsbildern inszeniert, sondern in einer Versammlung bekannter Genre-Klischees, also gestischer Details, die die Tötung weniger präsentieren denn signifizieren.

Schließlich das Schrille der Ereignisse während der Gerichtsverhandlung: der Singsang der Zuschauer; das Übertrieben-Formelle des Staatsanwalts (alles «nach den Regeln der Strafvollzugsordnung»); die Verteidigerin, die sich auf den Schoß des Staatsanwalts setzt; auch ihr chaotisch-amateurhaftes Verhalten in der Verhandlung; und die Mütter, die ihre Zunge herausstrecken.

Diese unterschiedliche Tonart in den Bildern sorgt – in besonderer Weise – für Trennung. Sie unterstreicht das Andere als anders, das Verschiedene als verschieden, das Unvergleichliche als unvergleichlich. Die unterschiedliche Tonart verknüpft also nicht, sondern sie versammelt. Was meint: Versammlung von Dingen und Gestalten in Bildern und Episoden – statt konsekutiver Verkettung von Szenen zu einer erzählerischen Totalität. So kommen Form und Stimmung der *ballade* auf, Merkmal so vieler Filme der Moderne, Situationen des Herumstreifens, des Umherziehens, des ständigen Hin und Her.

Werner Schroeter selbst dazu, 1980: Er habe sich in dem Film «dem wirklichen Chaos» ausgesetzt und dabei gelernt, sich «selber anders in Distanz zu setzen.»

V.

In PALERMO ODER WOLFSBURG geht es letztlich – dies in der gebotenen Kürze – um eine visuell-auditive Reflexion über das Unbehaute in der Welt: über die Heimat, die nichts Heimisches mehr hat, und über die Fremde, in der das Fremde nicht zu überwinden ist. Nur ist das alles nicht als neoveristischer Entwurf, sondern als Resultat magischer Komposition inszeniert, angereichert mit allem, was akustische und visuelle Motive zu bieten haben (und das bis in die letzten Niederungen).

Dem Magischen im Kino hat Werner Schroeter seit jeher nachgespürt. Wo aber liegt es in seinen Filmen (und diese Frage impliziert zugleich die Suche nach einer

anderen Ästhetik des Kritischen Schreibens)? Nicht in den Sujets, selbstverständlich! Nicht in der Dramaturgie, selbstverständlich! Nicht in der Charakterisierung der Darsteller, selbstverständlich! Nicht in den Dialogen, selbstverständlich!

Wo also sonst?

In der Verwendung des Trivialen und Klischeehaften, des Daneben, des Schiefen, des Falschen? Ja! Schon! In der Feier des Archaischen, Naiven, Melodramatischen? Ja! Schon! In der Übersteigerung durch Theatralik und Musik? Ja! Schon! Im Blick der Kamera (von Thomas Mauch), die Story und Figuren neu interpretiert? Ja! Schon! Im Rhythmus der Bilder, der nichts forciert, sondern stets aufs Neue gegen das Gängige zu wirken sucht? Ja! Schon!

Wo aber noch?

In der ästhetischen Haltung, selbstverständlich. In der besonderen Perspektive, die alles gleich wichtig nimmt – und nichts ausschließt. Die nicht aufs Dramatisieren setzt, sondern aufs melodramatische Austräumen. Kino ist Lug und Trug, das Schöne und Wahre beginnt immer erst jenseits davon. Dies ist von Werner Schroeter nicht nur akzeptiert, es ist als Chance genommen, um ein besonderes Spiel zu treiben. Nur dadurch erscheinen in seinen Filmen die Menschen in ihren grandiosen Zuständen: in Liebe, Eifersucht, Freude und Hass, in Angst, Gewalt und Tod. Dies aber stets überlebensgroß, also maßlos, also bis in den Exzess getrieben.

Beruf: Produzent

Bis heute hat R. es vermieden, bei der Frage nach seinem Beruf mit «Filmproduzent» zu antworten. Obwohl er seit Jahrzehnten nichts anderes tut, als Filme zu produzieren, war es ihm stets peinlich, diesen Begriff mit seiner Person in Einklang zu bringen. Aufgewachsen in einer fernen Provinz, kannte er «Filmproduzenten» nur aus jenen bunten Magazinen, die man damals noch Illustrierten nannte. «Filmproduzenten» waren keine Menschen aus Fleisch und Blut, sondern unendlich reiche Fabelwesen, die in luxuriösen Villen wohnten, von schönen Frauen umgeben, und Tag und Nacht nur Champagner tranken.

Irgendwie hatte sich dieses frühe Bild in R. festgesetzt, und so ist es ihm nie in den Sinn gekommen, er könne Anspruch auf diese Bezeichnung haben, auch dann nicht, als er nach und nach selbst in die Lage kam, Filme herzustellen. Allzu offensichtlich stimmte das, was er nun tat, nicht überein mit dem, was die Illustriertenbilder ihm vorgegaukelt hatten. Filme zu produzieren ist harte Arbeit, und nichts schien ihm weniger geeignet, mit einem «Filmproduzenten» in Verbindung gebracht zu werden, als gerade das. Ohnehin gab es den richtigen «Filmproduzenten» nur in Hollywood (und für ein paar Jahre vielleicht noch in Italien). Das Pendant zum «Filmproduzenten» ist der Star, dessen Wesen es ist, weit entfernt zu sein. Freilich hatte es in den fünfziger Jahren auch in Deutschland Stars gegeben. Als R. in den Sechzigern und Siebzigern einige von ihnen persönlich kennen lernte, hatten sie sich bereits zurückverwandelt in das, was sie von Anfang an waren, Schauspieler.

Wie die meisten seiner Kollegen nennt R. sich schlicht Produzent. Das ist natürlich missverständlich, kann es sich doch auf vieles beziehen, auch außerhalb der Medien. Die Frage liegt also nahe: «Was produzieren Sie denn?» – «Filme.» – «Ach, sind Sie Filmproduzent?» Das ist die Falle, in die R. nicht gehen wollte. Er weiß, dass auch der Fragesteller sein Bild aus den Illustrierten hat und nun schrecklich enttäuscht sein muss. R. ist stets dankbar, wenn sich rasch ein anderes Thema findet.

Ohnehin nervt es ihn, umständlich erklären zu müssen, was so ein Produzent eigentlich tut. Er kennt das Image, und er weiß, dass es stets stärker ist als die Wirklichkeit. Nach allgemeinem Verständnis werden Filme von Regisseuren gemacht, der Produzent gibt lediglich das Geld. Für die galizischen Tuchhändler, die einst in Los Angeles diesen Beruf begründeten, mag das gegolten haben und auch noch ein paar Jahrzehnte danach. Doch mit der heutigen Realität hat das wenig zu tun. Es beginnt damit, dass der Produzent das Geld, das er allenfalls geben sollte, gar nicht hat. Allerdings sollte er über die Fähigkeit verfügen, es zu besorgen. Dafür muss er die Vo-

raussetzungen schaffen. Sie, die Voraussetzungen für den Fluss des Geldes, sind das Kernstück seines beruflichen Schaffens.

Die Geldgeber für eine heutige Filmproduktion sind nur scheinbar die Banken. In Wahrheit sind es die Akteure des Marktes, also die Verleiher, die DVD-Vertriebe, die Fernsehanstalten, die Weltvertriebe. Und da der Markt für deutsche Filme zu klein ist, gibt es zusätzlich eine Reihe von Förderinstitutionen. Sie alle gilt es zu überzeugen. Das ist kein Höhenflug, es ist die Mühsal der Ebene.

Am Anfang steht die Idee. Welchen Film will ich machen, welche Geschichte erzählen. Der Stoff entscheidet über Glück und Elend. Stimmt er, findet er Interesse, kann auch ein schwächerer Film reüssieren. Umgekehrt ist auch der stärkste Film verloren, wenn die Geschichte die Menschen kalt lässt.

Es ist natürlich von Vorteil, wenn der Produzent selbst viele Ideen hat. Aber noch wichtiger ist es, aus ihnen und all denen, die an ihn herangetragen werden, die richtigen herauszufinden. Man nennt das Gespür. Die Potenz des Produzenten besteht nicht in seinem Geld, sondern in der Sicherheit seines Urteils. Wie zu allen Berufen, braucht es auch zu dem des Produzenten Begabung. Aber der Sitz des Gespürs ist nicht der Bauch sondern der Kopf. Gespür ist lernbar. Man muss mit offenen Sinnen hinein hören in die Welt, ihre Signale verstehen, die Impulse der Gesellschaft aufnehmen.

Seine cineastische Form findet der Stoff im Drehbuch. Dazu braucht es einen Autor und manchmal auch noch einen zweiten und einen dritten. Es ist Sache des Produzenten zu entscheiden, wann das Drehbuch die nötige Reife erlangt hat. Wenn er klug ist, wird er den Regisseur seiner Wahl in diesen Prozess einbeziehen. Ohnehin wird dieser am Ende das Buch zu seinem eigenen machen wollen. Möglichst früh sollte man sich auch darüber verständigen, wer die Hauptrollen spielen soll. Produzent und Regisseur werden dies gemeinsam tun, und sie werden dabei einander nicht überstimmen.

Drehbuch, Regisseur, Hauptdarsteller nennt man im Jargon der Produzierenden ein Paket. Mit ihm begibt sich der Produzent auf den steinigen Weg der Finanzierung, den er naturgemäß umso leichter bewältigt, je überzeugender das Paket daherkommt. Erst dann, wenn die Finanzierung sich abzeichnet, wird man sich um all die anderen Menschen bemühen, die notwendig sind, um den Film tatsächlich zu drehen, den Kameramann, den Ausstatter, Kostümbildner, Cutter und das halbe (und manchmal auch ganze Hundert) der übrigen Personen. Die Auswahl der wichtigsten künstlerischen Mitarbeiter wird ein kluger Produzent dem Regisseur überlassen, alle anderen Funktionen seinem Herstellungsleiter, der gewissermaßen der Cheforganisator des ganzen Unternehmens ist.

Nicht alle Filme entstehen auf diese, von R. bevorzugte Weise. Im Gegenteil ist die Abweichung geradezu die Regel. Das Duo Produzent / Regisseur gibt es in allen Schattierungen. Insbesondere bei kleineren Filmen steht häufig genug der Regisseur am Anfang des Projektes, vor allem dann, wenn er auch das Drehbuch geschrieben hat. Es sucht also nicht nur der Produzent seine Filme, es suchen auch Filme ihren Produzenten. Das führt zu sehr unterschiedlichen Hierarchien und komplizierten Entscheidungsprozessen.

Filmproduktionen sind Hochspannungsfelder. Film ist Kampf und nicht selten auch Krieg. Es ist ein zähes Ringen um Qualität im Klammergriff eines Budgets, das immer zu klein ist. Dabei verlaufen die Fronten keineswegs linear und auch nicht nach dem Klischee, wonach es dem Regisseur um die Kunst geht und dem Produzenten ums Geld. Der Produzent weiß, dass sein Film nur erfolgreich sein kann, wenn er überdurchschnittlich gut ist. Also wird er alles tun, um dieses Ziel zu erreichen. Freilich möchte er den Film nach Möglichkeit auch wirtschaftlich überleben. Dies muss nicht das primäre Interesse des Regisseurs sein. Er wird allein an der Qualität des Films gemessen. Dennoch ist es auch für ihn nützlich, wenn er dabei nicht über die Leiche des Produzenten gestiegen ist. So leben beide in einem permanenten Konflikt mit sich selbst und miteinander.

Am Ende sieht die Welt für die beiden freilich sehr unterschiedlich aus. Für den Regisseur kann es genügen, gute Kritiken zu bekommen und Einladungen zu diversen Festivals. Der Produzent dagegen braucht den Erfolg beim Publikum. Und das nicht nur, weil sein Unternehmen davon lebt. Er ist auch dann für ihn wichtig, wenn er, wie R., selbst kein Unternehmer ist. Schließlich stützt sich sein Renommee allein auf den Erfolg. Der künstlerische Rang wird ohnehin nur dem Regisseur gutgeschrieben.

Der Film ist nicht fertig, wenn die letzte Klappe geschlagen, der letzte Schnitt gemacht, der letzte Ton eingemischt ist. Bis jetzt war dies eine geschlossene Veranstaltung. Zwar ist an den minutenlangen Abspännen abzulesen, wie viele Menschen an dem Film mitgearbeitet haben, doch das war ein Prozess permanenter Verengung. Am Schluss, im Schneiderraum oder im Tonstudio waren es nur noch eine Hand voll Menschen, die dem Film den letzten Schliff gegeben haben, eine verschworene Gemeinschaft. Nur sie kennt das tatsächliche Ergebnis. Dies ist der Moment, in dem R. den Film am liebsten in einem Tresor verschließen möchte. In dieser Hinsicht dürfte er freilich nicht gerade ein typischer Vertreter seines Berufsstandes sein, doch ähnliche Empfindungen mögen auch andere schon befallen haben. R. ist glücklich mit dem Film, die Arbeit mehrerer Jahre hat sich gelohnt, so glaubt er wenigstens, und mit ihm auch der Regisseur. Man umarmt und küsst sich. Aber beide wissen sie, dass es auf ihre Meinung nicht ankommt. Genau genommen sind sie von nun an aus dem Spiel. Ihr Name steht zwar auf den Kopien und später auch auf den Plakaten, doch es ist nicht mehr ihr Film. Es übernimmt das Studio, der Verleih, und er übernimmt mit Macht.

Die erste Vorführung, das erste Urteil: «Der Film ist zu lang.» Der Produzent hätte es wissen müssen. Wenn der Verleih ins Spiel kommt, sind alle Filme zu lang. Also soll der Film getestet werden. Auch das Testpublikum findet ihn zu lang, doch gefragt, an welcher Stelle, kommen die unterschiedlichsten Antworten. Um des lieben Friedens willen wird man etwas kürzen, wohl wissend, dass es nichts ändern wird.

Nun beginnt, was man im martialischen Jargon des Metiers die Kampagne nennt. Es ist der harte, zähe Kampf um Aufmerksamkeit. Kinofilme stehen in einem gnadenlosen Wettbewerb mit anderen Medien wie dem Fernsehen, den DVDs, dem Internet, den Computerspielen. Warum soll jemand ins Kino gehen, wenn er am selben Tag hunderte Filme billiger und bequemer sehen kann? Und was veranlasst ihn, sich

ausgerechnet für diesen einen Film zu entscheiden, wenn in der gleichen Woche mindestens ein Dutzend weitere Filme starten? Auch die Produzenten und Regisseure dieser Filme haben jahrelang dafür gearbeitet, jetzt in die Öffentlichkeit zu treten. Genau genommen hast Du keine Chance.

Von den zehn bis zwölf Filmen, die sich am Startwochenende versammeln, werden es allenfalls zwei schaffen, von einer nennenswerten Zahl potenzieller Zuschauer wahrgenommen zu werden. Das ist das Ziel, dafür schwärmt ein Team von Presseagenten, Kommunikatoren, Marketingexperten aus, um die wichtigen Magazine zu gewinnen, die relevanten Fernsehsendungen, die Talkshows vor allem. Es müssen Plakate entworfen werden, Flyer und Postkarten, es sollen parallele Werbeaktionen in Buchhandlungen, Kaufhäusern etc. organisiert, Kombattanten akquiriert werden. Natürlich muss man Anzeigen schalten und, wenn das Geld dazu reicht, Werbespots buchen. All dies geschieht in dem Bewusstsein, dass auch die anderen Filme das Gleiche versuchen und, soweit sie amerikanischer Herkunft sind, mit weitaus größeren Mitteln.

Für den Produzenten ist diese Phase eine einzige Qual. Er kann die Aktionen nur bedingt beeinflussen und sieht daher allein die Defizite. Nichts ist ihm gut genug, überall entdeckt er Fehler, Versäumnisse. Eifersüchtig registriert er, was für die anderen Filme seines Verleihs getan wird. Permanent hängt er am Telefon, um die Mitarbeiter mit immer neuen Vorschlägen zu nerven, während er gleichzeitig den Regisseur beruhigen muss, dessen Verzweiflung die seine noch zu übertreffen scheint.

In schlaflosen Nächten fragt er sich, warum er sich das eigentlich noch antut. Er wusste doch, dass ihm diese Qualen nicht erspart bleiben würden, er wusste es von Anfang an. Dennoch hat er den Film produziert. Immer schon hatte er sich gewünscht, in den Tagen der Veröffentlichung weit weg zu sein, doch pflichtbewusst wie er war, ist er dann doch geblieben. Das nächste Mal, das hat er sich geschworen, wird er es anders machen. Auf den Seychellen soll es sehr schön sein.

Chance einer sühnenden Erinnerung¹

Zu Egon Monks *DIE BERTINIS* (1988)

1983, zum 50. Jahrestag der «Machtergreifung» Hitlers, zeigte Egon Monk in vielen Ländern Europas, in Israel und den USA seinen Fernsehfilm *DIE GESCHWISTER OPPERMANN* nach Lion Feuchtwangers 1933 entstandenem Roman. Feuchtwanger «wollte der Welt die Warnung geben – ohne Verzug», wie seine Frau Marta uns aus Anlaß der Verfilmung mitteilte. Egon Monk gab die Warnung – unter veränderten Bedingungen – fünfzig Jahre danach weiter – die tragische Geschichte der deutsch-konservativen jüdischen Familie Oppermann, die sich wegen ihrer gutdeutschen nationalen Verankerung gefeit wähnte gegen die Judenverfolgung der Nazis, Achtzig Millionen Menschen in aller Welt sahen den Film und waren beeindruckt, geschockt, bestürzt, weil das, was sich als finstere Legende aus ferner Vergangenheit ausnahm, eigentlich ganz nah war: unsere Zeitgeschichte. Zeitzeugen lebten und leben unter uns.

Im selben Jahr 1983 hielt Hermann Lübbe aus gleichem Anlaß einen Vortrag, in dem er den großartigen Konsolidierungs- und Entlastungsprozeß der fünfziger und frühen sechziger Jahre beschrieb – dank der Diskretion und Versöhnungsbereitschaft, mit der großmütige Nazigegner ihren belasteten Landsleuten begegnet waren. Jürgen Habermas beschäftigte sich in einem *Zeit*-Artikel kritisch mit der Geschichtsbetrachtung Lübbes, der den rebellierenden Jungen der späten sechziger und siebziger Jahre vorwarf, die nationalsozialistische Vergangenheit ins Gegenwartsbewußtsein gehoben und die schonende Diskretion der früheren Jahre beendet zu haben. Die Autoren H. Dubiel und G. Frankenberg hatten Lübbes Therapie-Versuche schon «Entsorgung der Vergangenheit» genannt. Der so entfachte Historiker-Streit der achtziger Jahre lieferte noch manches Beispiel für derlei Entlastungs- und Entsorgungsbemühungen. Haben wir also diskret ausgesorgt mit bedrängenden Vergangenheitsgeschichten dieser Art? Soll nun endlich Schluß sein damit? Viele unserer Zeitgenossen sind bereit, diese Frage eilfertig zu bejahen.

Am 20. Januar 1983, also auch in diesem Erinnerungsjahr, schickte mir Ralph Giordano ein Exemplar seines 800-Seiten-Romans *Die Bertinis* und fügte die Widmung hinzu: «mit allen guten Wünschen (und, immer noch, in der Hoffnung auf die TV-

1 Der Text wurde unter dem gleichen Titel zuerst abgedruckt in: ZDF Information und Presse (Hrsg.): «Die Bertinis». Ein Fernsehfilm von Egon Monk nach dem Roman von Ralph Giordano. Frankfurt am Main 1988, S. 7–11.

Bertinis) freundlich zugeeignet.» Wer diese ungeheure Familien-Saga las, gespeist aus Erlebnis, Erinnerung, Erfahrung und Wissen, gab den Entsorgungs-Spezialisten keine Chance mehr. Diese exemplarische deutsche Familiengeschichte italienisch-schwedischer Herkunft, eigentlich nur mit ihrem in der zweiten Generation hinzugekommenen jüdischen Teil paradoxerweise wirklich deutsch, war so noch nicht erzählt worden; sie gehörte auch vor Augen geführt all denen, die sich Empfinden und Mitempfinden für das, was war, bewahrt haben; aber auch denen, die die Augen diskret verschließen möchten vor dem Unglaublichen.

Ein fünfjähriger Kraftakt der filmischen «Umsetzung» begann, in den nichtalltägliche Energien von Machern, Redaktion, der Produktionsfirma Trebitsch, von deutschsprachigen und französischen Kopartnern, von Barrandov-Helfern in der Tschechoslowakei etc. zusammenfließen mußten. Eberhard Fechner, einschlägig erfahren durch die denkwürdigen Kempowski-Verfilmungen *TADELLÖSER UND WOLFF* sowie *EIN KAPITEL FÜR SICH*, schrieb Drehbücher nicht nur einfach für eine Bebilderung des unübersehbaren epischen Stoffes, sondern für einen eigenständigen Fechner-Film. Als eine schwere Krankheit ihn daran hinderte, die Regie zu übernehmen, sprang Egon Monk in die Bresche, der gerade seinerseits mit Drehbüchern für einen Fernsehfilm *DIE ERNENNUNG* (Hitlers zum Reichkanzler) beschäftigt war. Aus einem ursprünglich gedachten Aneignungsprozeß entsprechend der eigenen filmischen Handschrift Monks wurden mehr und mehr selbstständige, ganz andere Bücher, die seinem unverwechselbaren filmischen Erzählwillen entsprachen. Erfahrungen des Unvereinbaren mußten gemacht werden, die nicht ohne schmerzliche Friktionen blieben, die andererseits deutlich werden ließen, daß zwei so ausgeprägte Regisseur-Persönlichkeiten eben nicht austauschbar sind.

Egon Monks Erzählprinzip ist kontrapunktisch – entsprechend seinem bei den Mainzer Tagen der Fernsehkritik 1983 geäußerten Credo: «Das Fernsehen, das mit einer Vielzahl seiner Zuschauer täglich rechnen kann, könnte in einer viel weitergehenden Weise als bisher mit großen Formen experimentieren. Es könnte hinausgehen über das schon hinlänglich bekannte Verteilen umfänglicher Stoffe auf mehrere Abende. Es würde sich lohnen, sich in der Nachbarschaft umzusehen, sich beispielsweise die moderne erzählende Prosa näher anzusehen, wie da erzählerische Perspektiven gewechselt werden, mehrfach wenn nötig, wie chronikartige oder dokumentarische Berichte eingebaut werden, wie überhaupt dem Exkurs eine neue, eine erzählerische Funktion zugewiesen wird, wie unsere urreigenste Erfindung, die Montage, literarisch genutzt und weiterentwickelt wird, wie Stoffmassen nach ganz anderen Gesichtspunkten als den bisher gebräuchlichen aufgeteilt werden.»

Durch Chroniken, Einschübe, Montage wird der Zuschauer dazu gebracht, die vermeintlich separaten Teile der Geschichte von vornherein im Zusammenhang zu sehen. Die Musiker-Familie Bertini in Hamburg-Barmbek (Vater Alf sizilianisch-schwedischer Abstammung, Mutter Lea Jüdin, die drei halbjüdischen Söhne Ludwig, Cesar, Roman) führt bis in die dreißiger Jahre ein beinahe abgeschlossenes Binnenleben, fast unberührt und vermeintlich unbetroffen von den laufenden Ereignissen draußen. Der arbeitslose Vater Alf übt täglich am Klavier, Mutter Lea gibt – solange

sie darf – Klavierunterricht und führt akribisch den kärglichen Haushalt; die drei Söhne gehen ins Johanneum und erfahren zuerst, was es in dieser Zeit heißt, Halbjuden zu sein.

In Standbildern und Zeitungüberschriften wird die äußere Chronik fast unabhängig dagegensetzt, bis die Gestapo ins Haus kommt, bis Nachbarn drohen und anzeigen, bis die Hakenkreuzfahne vom oberen Balkon herunterweht zu den Bertinis, bis Innen und Außen einander ganz und gar durchdringen. Das separate Leben ist weder durch häusliche Abgeschiedenheit noch durch Flucht in die ländliche Idylle oder dann ins Keller-Versteck hilfreicher Bekannter ohne Angst und ständige Bedrohung (durch die kleinen Hitlers allüberall) möglich. Ein totales Bedrohungs- und Angst-System funktioniert, freilich das andere des Überlebenswillens wenigstens an dieser Stelle zufällig (keineswegs notwendigerweise) auch.

Am 9. November 1938, vor fünfzig Jahren, klirren die Scheiben im Geschäft des jüdischen Optikers Hanf (Sohn David ist Schulfreund der Bertini-Söhne); es folgt der gemalte Judensterne an der Eingangstür, es folgt die «Arisierung» des Geschäfts (Wegnahme); es folgt die Deportation nach Theresienstadt. Abgeführt wird durch die Gestapo so drastisch und für jedermann sichtbar, daß Nachbarn und Straßenpassanten erfahren mußten, wie diese Staatsmacht mit ihren «Feinden» (Juden und Halbjuden wurden dazu grundsätzlich erklärt) umging. Wer wollte es also wagen, sich wissentlich zum Feind dieses rabiaten Staates zu machen!

Keine Helden- und keine landläufige Familiengeschichte, obwohl alles «Normale» einer Familiengeschichte (prächtige und kuriose Figuren, Widersägliches und Heiteres) vorkommt. Wir erfahren etwas von Menschen, ihrem oft unerfindlichen Verhalten, ihren Nacht- und Resistenzseiten. Monk montiert ein Gewebe von widersprüchlichen Zusammenhängen, nicht die Einzelgeschichte, sondern die exemplarische mit all den bezeichnenden Kurven, Zufällen, Auswegen, Irrwegen, Anpassungen auch der schrecklichsten Art. Trotzdem entsteht kein düsteres Gemälde des Unausweichlichen. Die Geschichte bleibt offen für die Einsicht in das Veränderbare, Nicht-Schicksalhafte. Das läßt – bei allem Teuflischen im einzelnen – hoffen.

Deshalb wird die Geschichte so erzählt: zu zeigen, was hier wirklich war, wie es kam; zu erkennen, daß das nicht unabänderlich so kommen mußte. Der Bankbeamte Eitel-Fritz Hattenroth in dieser Geschichte ist kennzeichnend für ein Verhalten, das nicht unvermeidlich ist. Um die Jahreswende 1932/33 ist er noch sicher, daß der Feldmarschall von Hindenburg niemals diesen Gefreiten Hitler zum Reichskanzler machen werde, weil das die Verkehrung der Welt bedeutete. Als die Verkehrung der Welt am 30. Januar 1933 eintrat, verkehrt sich Hattenroth ohne Bedenken mit. Darauf tritt sogar Alf Bertini kurzfristig aus seiner apolitischen Reserve und bemerkt zornig: «Schneller ist noch keiner als politischer Idiot überführt worden als dieser Hattenroth.» Aber es war gar nicht Idiotie, sondern das merkwürdig Chamäleonhafte, das wohl die meisten Menschen dazu bringt, sich rasch mit den ärgsten Verhältnissen, erst recht denen «von oben», zu arrangieren.

Robert Musil ging so weit, daß er seinen A. im *Mann ohne Eigenschaften* sagen ließ: «Geben Sie mir fünf Jahre unumschränkte Regierungsgewalt über die weiße

Welt, und ich verpflichte mich, daß vor Ablauf des fünften Jahres Menschenfresserei zu etwas gemacht wird, woran niemand Anstoß nimmt.» Wir wissen, daß auch humanistische Bildung und bessere Einsicht nicht unbedingt Garanten gegen solches Verhalten sind. Alfred Andersch konnte deshalb in seinem Roman *Vater eines Mörders*, gezielt auf den humanistischen Vater Himmlers, begründet fragen: «Schützt Humanismus denn vor gar nichts?»

Dennoch ist dies der Punkt, auf den alles zielt: Es geht nicht anders, als trotz der pessimistischen Einsicht in das beständig Gefährliche im Menschen jede dieser Geschichten so zu erzählen, daß der Empfänger etwas immuner wird gegen solche vertrackten Anwandlungen. Die Alternative hieße, daß Menschenfresserei und Selbstzerstörung unvermeidlich in der Konsequenz seiner Existenz lägen. Wer will und kann daran schon glauben? Trotz der vielen anderslautenden, abschreckenden Beispiele aus der Geschichte, die nicht vergessen werden dürfen, die wir uns – zur Warnung und Mahnung – immer wieder vor Augen führen müssen.

Der Jude Hanf hört sich deshalb im Januar 1939 die Rede Hitlers über die «Vernichtung der jüdischen Rasse» an und sagt auch selbst, warum: «Weil ich zu denen gehört habe, die ihn für verrückt gehalten haben, aber jetzt nehme ich ihn ernst; er macht alle seine Verrücktheiten wahr.» Da gilt nur, genau hinzuhören und sehen, was war und ist, skeptisch und mit dem Wissen, daß das Verrückteste wahr werden kann, wenn man nicht höllisch aufpaßt. Es gibt immer und jederzeit Grund dazu, aufzupassen – auch heute, da allenthalben Entsorger der Vergangenheit, Kalmierer, Egalisierer und Abwiegler am Werk sind, die vieles versuchen, um dieses Kapitel deutscher Geschichte als eine der üblichen Episoden hinzuinterpretieren.

Die Frage ist, ob das Fernsehen angesichts der überbordenden Bilderwelten, die auch die schrecklichsten Wirklichkeiten und die unvorstellbarsten Fiktionen in die Normalität absorbieren, noch diese öffnende, kathartische Kraft vermitteln kann. Wenn aber doch, dann nur durch Geschichten, die auf die bestmögliche Art erzählt werden, in denen vertrauten Bildern überraschende Kontraste gegenüberstehen, die dadurch erinnerungs- und erkenntnisfähig werden. Der Anspruch ist im gleichmachenden Tagesgeschäft kaum einzulösen, aber er bleibt gerade jetzt und in Zukunft besonders für die öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten bestehen. Wir müssen uns angesichts des immer widersprüchlicher werdenden Fortschritts hüten, daß wir – vollbeschäftigt mit dem Kampf für oder gegen diesen Fortschritt – ihn nicht mit historischem Gedächtnisverlust oder Erinnerungstilgung erkaufen.

Jürgen Habermas fordert: «Utopien sind wichtig...; aber ebenso wichtig ist Erinnerung, aktives Wiedererinnern, Anamnese, selbst wenn sie auf nicht so Anspruchsvolles abzielt wie Benjamins anamnetische Solidarität. Für Dinge, für die man gekämpft hat, für die eine kollektive Anstrengung nötig war, braucht man eine symbolische Form der Darstellung. Das Entsetzliche an jenen materiellen, selbst an den politisch-rechtsstaatlichen Fortschritten bei Völkern, die keine Revolution durchgefochten haben, ist dieses spurlose Verschwinden des historischen Weges. Es ist entsetzlich sowohl für das vergangene Leid und die vergangenen Opfer, die ohne die Chance einer sühnenden Erinnerung gleichsam verloren sind. Wie auch für die

Identität der Nachgeborenen, die ohne ein Bewußtsein des Erbes, das sie angetreten haben, nicht wissen können, wer sie sind.»

Der fünfjährige Kraftakt der Herstellung des Fernsehfilms DIE BERTINIS ist in diesem Sinne zu verstehen, hoffentlich wie DIE GESCHWISTER OPPERMANN aufmerksam wahrgenommen in vielen Ländern, wieder zum 50. Jahrestag eines erschreckenden historischen Ereignisses, ganz gewiß nicht zu dessen Feier, sondern als «Chance einer sühnenden Erinnerung».

Egon Monk, der Fernsehfilm und die Medienwissenschaft

Prümm und Monk

Zu den prägnantesten Begegnungen der Medienwissenschaftlers Karl Prümm mit einem Filmregisseur gehört sicherlich die mit Egon Monk. Prümm reiste für die Goethe-Institute Mitte der 1980er Jahre mit einem Filmpaket mit den frühen Filmen Monks durch Nordamerika. Daraus entstand eine enge Beziehung zu Monk, Monk kam in Prümms Seminare in Berlin, erklärte seine Filme und in welchem Kontext sie entstanden waren. *WILHELMSBURGER FREITAG* zum Beispiel, ein Film von Monk über den Alltag einer jungen Arbeiterfamilie im Hamburger Stadtteil Wilhelmsburg, für den der Fernsehkritiker Egon Netenjakob eine «Nullpunktdramaturgie» konstatierte, wurde auf diese Weise den Studierenden, die zum großen Teil sehr viel stärker als durch den deutschen Film durch die Hollywoodproduktionen geprägt waren, verständlich. Es war, so erklärte Monk in seiner ruhigen und behutsamen Art, 1964, als der Film entstand, eine Zeit, in der die Arbeiterschaft angesichts der Konsumgesellschaft – und durch sie bewirkt – verstummte, und diese gesellschaftliche Sprachlosigkeit der Arbeiter machte Monk in seinem Film konkret erlebbar, indem die junge Familie angesichts ihrer ungelösten Probleme der Ratenzahlungen, eines ungeborenen Kindes miteinander nicht ins gemeinsame Reden und Besprechen ihrer Probleme kam. Das Erläutern der Filme Jüngeren gegenüber machte die Fähigkeit Monks in der Vermittlung deutlich.

Karl Prümm organisierte später im Berliner Arsenal eine kleine Tagung über Monk, daraus entstand ein «Augenblicks»-Heft der Marburger Medienwissenschaft. Prümms Buch über Monks Filmarbeiten – Prümm beobachtete den Regisseur auch am Set einer seiner großen mehrteiligen Filmproduktionen – kam leider nicht zustande. Die Marburger Medienwissenschaft mit ihren Alltagsgeschäften forderte ihren Tribut. Die Festschrift für Karl Prümm bietet also eine Gelegenheit, erneut über Monk nachzudenken.

Monk und der Fernsehfilm

Egon Monk steht für die Höhepunkte des Fernsehfilms in den 1960er und 1970er Jahren. Wie kein anderer hat er die Neuorientierung des Fernsehspiels weg von den allfälligen Theateradaptionen der 1950er Jahre und hin zu einer filmischen Auseinandersetzung mit den Problemen der bundesdeutschen Gegenwart betrieben, hat früh die Möglichkeiten einer Verschmelzung von filmischer und elektronischer Fiktionsproduktion erkundet – mit dem Ziel eine neue, eigenständige Fernsehfilmästhetik zu entwickeln, eine neue Ausdrucksform des Fernsehens zu etablieren. Das Fernsehspiel wurde mit Monk letztlich ernsthaft, es wurde politisch. Monk verstand Unterhaltung immer ähnlich Brecht als eine politische Betätigung, nicht nur als einen beliebigen Zeitvertreib, sondern er sah Unterhaltung als einen besonderen medialen Vermittlungsmodus, durch den Wissen vermittelt und Bewusstsein geschaffen werden kann.

Der Fernsehkritiker und spätere Filmproduzent Werner Kließ sprach 1967 erstmals von einer «Hamburgischen Dramaturgie» im Zusammenhang mit der Fernsehspielarbeit Egon Monks in der Zeitschrift *Film*. Anlass war der NDR-Fernsehfilm *ZUCHTHAUS* nach dem Roman *Die verhaftete Zeit* von Henry Jäger, Rolf Hädrich hatte Regie geführt, Egon Monk war der Produzent – in seiner Funktion als Hauptabteilungsleiter Fernsehspiel des Norddeutschen Rundfunks.¹

Von einer Hamburgischen Dramaturgie zu sprechen, meinte zweierlei: Zum einen zielte der Begriff vordergründig auf Hamburg als Sitz des NDR und des NDR-Fernsehspiels, zum anderen spielte es auf Lessings Neubegründung des deutschen bürgerlichen Theaters durch eine Reihe von Texten an, die aus der Kritik einzelner Dramen für das Hamburger Nationaltheater zweihundert Jahre zuvor, 1767–1769, entstanden waren und die eine neue Dramentheorie, eine neue Dramaturgie, die des bürgerlichen Theaters, begründeten.

Egon Monk also als der «Lessing des deutschen Fernsehspiels»? Über das Wortspiel, das sicherlich den Anstoß für den damaligen *Film*-Redakteur und späteren Filmproduzenten Kließ gegeben haben mag, traf dieser einen richtigen Kern. Für die Entwicklung des deutschen Fernsehfilms hat kaum einer soviel getan wie Egon Monk, als Produzent und Hauptabteilungsleiter einer der größten Fernsehspielabteilungen in Deutschland, aber auch als Regisseur und als Autor.

Monk biografisch

Monk, 1927 geboren, war im Berliner Arbeiterbezirk Wedding aufgewachsen und ging hier auf das Lessing-Gymnasium. 1975 drehte Eberhard Fechner über eine Schulklasse des Jahrgangs 1933 seinen Film *KLASSENPHOTO* (vom NDR produziert) und entwickelte aus den Interviews mit den überlebenden Klassenkameraden ein

1 Werner Kließ: Egon Monks Hamburgische Dramaturgie. Das Fernsehspiel «Zuchthaus», inszeniert von Rolf Hädrich, produziert von Egon Monk. In: *Film* 6, 1967, S. 38 f.

kollektives Porträt dieser Generation. Monk erlebte in Berlin 1945, knapp 18-jährig, das Kriegsende. In seinem kurzen Film *BERLIN N 65*,² der 1965 anlässlich des 20-jährigen Kriegsendes innerhalb der Trilogie *DER AUGENBLICK DES FRIEDENS* zusammen mit dem Film *LES RIDEAUX BLANC* der französischen Regisseurin Marguerite Duras und dem Film *MATURA* des polnischen Regisseurs Tadeusz Konwicki in der ARD ausgestrahlt wurde, schildert Monk die Befreiung Berlins durch die Rote Armee und das Leben der Bewohner eines Hauses in dieser Stunde. Filmgeschichtlich korrespondiert dieser beeindruckende und sehr persönliche Film mit Konrad Wolffs ebenfalls autobiografischem Defa-Film *ICH WAR 19* (1968), der die Eroberung Berlins 1945 aus der Sicht eines Rotarmisten zeigte, als der Wolff selbst aus dem sowjetischen Exil nach Berlin zurück kam.

Monk selbst ging nach dem Kriegsende und nach Versuchen als Schauspielschüler und Regieübungen bei der Defa zu Brecht an das Berliner Ensemble, wurde Regieassistent bei Brecht, inszeniert auch (beispielsweise den umstrittenen «Urfaust»), dreht die Defa-Verfilmung der *Gewehre der Frau Carrar* für das gerade entstehende DDR-Fernsehen. 1953 verließ er die DDR, ging nach West-Berlin, arbeitete dort für den RIAS, produziert Features und Hörspiele, kam schließlich Ende der 1950er Jahre nach Hamburg zum NDR und arbeitet dort unter Heinz Schwitzke, dem «Hörspielpapst» jenes Jahrzehnts, im Hörspiel.

Der Norddeutsche Rundfunk befand sich in diesen Jahren in einer Umbauphase. Nach der Teilung des Nordwestdeutschen Rundfunks 1954/55 in NDR und WDR und einer verlängerten gemeinsamen Produktionsphase, insbesondere für das in dieser Zeit expandierende ARD-Fernsehen, gab sich der NDR eine neue Produktionsstruktur, die nur noch für den NDR galt (und nicht mehr auch für den WDR) und gründete erstmals eine eigenständige Fernsehspielabteilung. Vorher gab es verschiedene Produktionsgruppen unter dem gemeinsamen Dach von Hörspiel und Fernsehspiel. Leiter der neuen Fernsehspielabteilung wurde Monk.

Das neu gegründete NDR-Fernsehspiel wurde von Monk nicht in den Fernsehstudios in Hamburg Lokstedt oder in den Verwaltungsräumen am Hamburger Rothenbaum angesiedelt, sondern auf dem Gelände des neuen Studio Hamburg in Hamburg-Tonndorf, mitten also auf dem Filmgelände der ehemaligen Realfilm-Studios, die der NDR erworben und zu Studio Hamburg gemacht hatte. Eine symptomatische Tat, wie der Medienpublizist Karl Günter Simon 1965 meinte: Zum einen zielte die Lozierung des Fernsehspiels auf eine größtmögliche Unabhängigkeit vom Verwaltungsapparat Fernsehen, zum anderen stellte es sich und damit das Fernsehspiel in einem filmischen Kontext.³

Die Reduzierung der Fernsehproduktion in Hamburg auf den kleineren Pro-

2 Vgl. Karl Prümm: Das Eigene im Fremden. Überlegungen zum autobiografischen Erzählen im Medium Fernsehen mit einer Einzelanalyse des Fernsehspiels «Berlin N 65» (1965) von Egon Monk. In: Jens Malte Fischer, Karl Prümm, Helmut Scheuer (Hrsg.): *Erkundungen. Beiträge zu einem erweiterten Literaturbegriff. Festschrift für Helmut Kreuzer*. Göttingen 1987, S. 372–390.

3 Karl Günter Simon: Die Anfragen des Egon Monk. Stile und Profile im deutschen Fernsehen Nr. 3. In: *Film 10*, 1965, S. 36.

grammanteil innerhalb des ARD-Gemeinschaftsprogramms, 20 Prozent des NDR waren es jetzt gegenüber den etwa 50 Prozent beim NWDR, diente auch der programmatischen Veränderung: Monk wollte nicht mehr alles machen müssen, weil eben auch alles im Programm vorkommen sollte. «Keine Streifzüge durch die Literatur, kein Querschnitt, kein Schweifen durch Vieles, um manchem etwas zu bringen», das war seine erklärte Absicht.⁴

Monk baut ein neues Fernsehspiel auf, das nicht nur politisch war (er produzierte auch die unvergleichlichen Filmkomödien von Horst Lommer und Peter Beauvais – «Jeden Sommer einen Lommer»), sondern beschäftigte sich mit den großen Themenbereichen, die für die weitere Entwicklung des bundesdeutschen Fernsehspiels und Fernsehfilms wichtig wurden: mit der NS-Vergangenheit und deren Fortwirken in der neuen Bundesrepublik, mit der deutschen Teilung und mit den spezifischen Grenzerfahrungen im bundesdeutschen Alltag.⁵

Monks Zeit als Leiter des NDR-Fernsehspiels war kurz – sie dauerte nur von 1960 bis 1968. 1968 wechselte er an die Spitze des Hamburger Schauspielhauses, wurde hier aber letztlich noch im gleichen Jahr durch eine Kampagne des Hamburger Bildungsbürgertums (Arm in Arm mit der *Bild*-Zeitung, die sich plötzlich für das Theater interessierte) vertrieben. Monk wollte das Theater politisch neu gestalten und das war den Hanseaten aus Blankenese, Harvestude und anderen wohlhabenden Stadtteilen zu viel. Sie vermuteten im Brecht-Schüler Monk einen kommunistischen Unterwanderer.

Nach der für Hamburg unrühmlichen Theaterepisode arbeitete Monk als freier Autor und Regisseur, drehte für den NDR die mehrteilige Fallada-Verfilmung *BAUERN, BOMBEN, BONZEN* (1973), 1983 für das ZDF die Feuchtwanger-Verfilmung *DIE GESCHWISTER OPPERMANN* und 1988 die Giordano-Verfilmung *DIE BERTINIS*, die ursprünglich Eberhard Fechner begonnen hatte, aber aus Krankheitsgründen abgeben musste.⁶ Eine weitere mehrteilige Produktion, die sich in ähnlicher Weise wie *DIE GESCHWISTER OPPERMANN* mit dem Beginn der NS-Herrschaft beschäftigte und den Arbeitstitel «Der Anfang» trug, konnte nicht mehr realisiert werden. In der Zeit der Konkurrenz der kommerziellen TV-Movies bei RTL und SAT.1 fehlte den öffentlich-rechtlichen Sendern der Mut zu einer solchen Produktion. Monk starb 2007 achtzigjährig in Hamburg.

4 Zit. n. Egon Netenjakob: «Eine politische Mission». Fünf Jahre Fernsehspiel des NDR (1961–1965) – Eine Konzeption und ein Spielplan. In: *Funk-Korrespondenz* 47, 1966, S. 1.

5 Vgl. Knut Hickethier: Egon Monks «Hamburgische Dramaturgie» und das Fernsehspiel der sechziger Jahre. In: *Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft* 21 (Sonderheft: Deutsche Geschichten. Egon Monk – Autor, Dramaturg, Regisseur), 1996, S. 19–33.

6 Vgl. auch Karl Prümm: Inszeniertes Dokument und historisches Erzählen. Die Fernsehfilme von Egon Monk. In: *Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft* 21, 1996, S. 34–51.

Monks frühe Fernsehfilme

Wie er selbst 1965 sagte, wollte Monk «an die Stelle des Glaubens an die Unfehlbarkeit staatlicher Ordnung die Kenntnis von ihrer Fehlbarkeit setzen» und «die Urteilsfähigkeit in gesellschaftlichen Fragen erhöhen».⁷ Er wollte Engagement und Entschiedenheit in der Profilierung, er wollte Akzente setzen, dort, wo es eine Aufklärungsarbeit zu leisten galt. Die politische Akzentuierung war Anfang der 1960er Jahre für das Fernsehspiel ungewöhnlich, gerade auch für die fiktionale Form, ungewöhnlich für die Zeit, in der obrigkeitsstaatliches Denken noch allgemein war. Als sich Ende der 1960er Jahre der Protest gegen überkommene gesellschaftliche Formen regte, als mit der Studentenbewegung und Mitbestimmungsbewegung sich die Kritik am obrigkeitsstaatlichen Denken verbreiterte, sah sich Monk in seinem Vorhaben bestätigt, wenngleich ihm manches an der neuen Kritik auch nicht gefiel. Er verlegte in dieser Zeit und in den Folgejahren seine Arbeit darauf zu erkunden und filmisch darzustellen, wie es zur weitgehend kritiklosen Akzeptanz der Etablierung der NS-Herrschaft 1933 und in den Folgejahren kommen konnte.

Anfang der 1960er Jahre sah es jedoch noch anders aus. Der allgemeine Tenor der Programmverantwortlichen, was man von einem Fernsehspiel erwartete, zielte nicht darauf, politisches Engagement zu fordern. Den Common Sense der Fernsehspielmacher hatte 1960 Wilhelm Semmelroth vom WDR formuliert, als er sagte, er suche «die Erschütterung oder Erheiterung» des Menschen durch die Kunst, und diese käme «nur von innen – vom Kern des Menschen».⁸

Monk vertrat das Gegenteil. Er brach mit dem ohnehin obsolet gewordenen Konzept der Innerlichkeit, der indirekten Anspielungen und dunklen Andeutungen. Gegenüber Manfred Delling formulierte Monk 1963 seine Zielsetzung, nicht «private Leidenschaften, private Temperamentäußerungen, private Gefühlsäußerungen zum Inhalt» seiner Fernsehfilme zu machen. Delling resümierte: Seine «Art von Vergnügen richte(te) sich auf das Sehen, Betrachten, Beobachten, den Versuch, zu analysieren, was in der Gesellschaft vor sich geht.»⁹

Monks Ästhetik, die er im Fernsehfilm entfaltet, ist erkennbar von Brecht inspiriert. Er entwickelte die Prinzipien des epischen Theaters für den Fernsehfilm weiter. Dem Zuschauer sollte nicht durch Einfühlung in ein individuelles Schicksal angesprochen oder gar aufgewühlt werden, sondern durch eine Einsicht in die Verhältnisse. Diese Verhältnisse wurden so gezeigt, dass der Zuschauer misstrauisch, skeptisch, auch distanziert werden sollte.

Sein Interesse, so Monk 1963, ziele auf eine «Veränderung zu einem immer möglichen Besseren hin»: Das «allzu große Vertrauen zur Staatsform, zu Regierungen, zur Obrigkeit, zur Administration (hat) in der Vergangenheit der Deutschen zu schlim-

7 Ebd.

8 Wilhelm Semmelroth, S. 13.

9 Egon Monk: «Private Leidenschaften interessieren mich nicht» (Junge Regisseure II). In: *Film* 2, 1963, S. 56.

men Folgen geführt; ein Teil unserer Fernsehspiele ist deshalb darauf gerichtet, etwas mehr Misstrauen an die Stelle von Vertrauen zu setzen und, neben der Bereitschaft zu glauben, die Fähigkeit zu zweifeln etwas zu aktivieren.»¹⁰

Was dies für Monk bedeutete, soll an einigen seiner Fernsehfilme skizziert werden. Eines der ersten Fernsehspiele, bei dem Monk selbst Regie führte, heißt *SCHLACHTVIEH* (1962). Das Drehbuch schrieb Monk nach einem Roman von Christan Geißler, der als Autor in der Zeit auch durch andere engagierte Texte von sich reden machte. Es trägt den Untertitel: *Für Menschen in einem unterentwickelten Land*.

Das Fernsehspiel beginnt, wie viele andere von Monks Inszenierungen, mit einem filmischen Vorspann, der assoziativ auf das Thema einstimmt. Hier werden politische Slogans der Zeit, Werbesprüche und andere Parolen den gezeigten Filmaufnahmen vom Abtransport von Rindern unterlegt. Monk montiert hier auf eine zunächst verwirrende Weise die Slogans mit den Aufnahmen und erzeugt damit zunächst eine Irritation des Zuschauers, der die allgemein verständlichen und häufig sofort erklärten Bilder, die sonst das Fernsehen üblicherweise liefert, nicht mehr vorgesetzt bekam. Diese filmische Montage bildet den Einstieg.

Danach setzt das eigentliche Spiel ein: Reisende steigen in einen Zug, die Passagiere sind bunt gemischt: ein Offiziersanwärter der Bundeswehr, zwei kritische Journalisten, ein älterer sehr distinguiert wirkender Herr mit seiner Frau, ein Priester und ein Vertreter, einer vom Rundfunk, einer aus der DDR, dazu das Zugpersonal, eine Schreibkraft für das Zugbüro, ein Kellner und ein Barfräulein, der Zugführer. Auf der Reise kommt es zu rätselhaften Durchsagen, Türen und Fenster gehen nicht mehr auf, die hinteren Abteile bleiben verschlossen. Während die Zugsekretärin und einige der jüngeren Mitreisenden wissen wollen, was es mit dem Zug und seinen Besonderheiten auf sich hat, wiegeln die Älteren ab, empfinden das Nachfragen als lästig, störend schließlich. Es kommt zur Konfrontation, bei der besonders der Pfarrer (gespielt von Ernst Jacobi) durch seinen Einsatz für das Nichtwissenwollen und das Vertrauen in die Obrigkeit eintritt.

Es wird deutlich, dass diese Geschichte des ins Ungewisse rasenden Zuges, bei dem niemand das Ziel kennt und sich keiner um die merkwürdigen Umstände Sorgen macht, eine Parabel auf die damalige Situation der Bundesrepublik war. Auch hier raste man auf etwas zu, ohne sich darum zu kümmern was es war und was man an Vergangenheit ungeklärt im hinteren Teil des Zuges mit sich führte. Auch hier wurden die wenigen beharrlich kritischen Stimmen mundtot gemacht, wie die Zugsekretärin (gespielt von Ingmar Zeisberg) in diesem Film.

Am Ende des Fernsehfilms, nachdem der Zug an seinem Zielbahnhof angekommen ist, steigen die Passagiere etwas verstört aus, nach ihnen klettern aus den hinteren Wagen die Viehtreiber – als dieselben Reisenden, nur anders gekleidet – und treiben das Schlachtvieh aus den Waggons zum Schlachthof, wo es zu Tode gebracht wird. Die Reisenden in diesem Zug Bundesrepublik, die auch die Zuschauer vor dem Bildschirm sind, stellen zugleich Opfer und Täter dar. Sie sind, so der nahe liegende

10 Ebd.

und so auch von der zeitgenössischen Kritik gesehene Schluss, auch das Schlachtvieh, das sich in sein Verderben schicken lässt, ohne zu fragen.

Die Gestaltung der frühen Fernsehspiele ist mit ihren filmischen Rahmenkonstruktionen, in die dann ein elektronisches Spiel eingefügt wird, immer ähnlich. Das stellte sich als Monks Stil in jenen Jahren heraus. Beim Fernsehfilm ANFRAGE (1962) wird der Begriff erläutert und dazu eine Debatte im Bundestag gezeigt; es werden Passanten auf der Straße gefilmt, bevor dann das Spiel um die Suche nach einem jüdischen Mitbürger einsetzt, der sich irgendwo in der Stadt verborgen hält, weil er sich seit der Verfolgung im Dritten Reich noch nicht wieder hervorgewagt hat. Monk legte gerade bei diesem Fernsehspiel Wert darauf, dass seine neue ästhetische Konzeption einer auf Aufklärung und nüchtern gehaltene Bewusstmachung der Verhältnisse realisiert wurde. Im Oktober 1961 war unter der Regie von Hannes Dahlberg bereits eine erste Fassung hergestellt, aber letztlich nicht gesendet worden. Monk übernahm selbst die Regie bei einer zweiten Fassung, die dann im Februar 1962 bereits zur Ausstrahlung kam. Eine solche, auch kostenträchtige Suche nach der neuen Qualität war auch für die damalige Zeit sehr ungewöhnlich.

Deutlich ist gerade in diesem Fernsehfilm der demonstrative Charakter des Geschehens: Monk zeigt Verhaltensmodelle, wie bundesdeutsche Alltagsmenschen auf die Nachfrage nach einem verschwundenen jüdischen Mitbürger reagieren. Als der Assistent (gespielt von Hartmut Reck) einen alten Fotografen nach dem verschwundenen, aber noch in der Stadt lebenden Juden fragt und dieser dabei auf eine eher unbewusste Weise abfällig «von denen» sprach, mit denen man sich doch nicht einlassen wolle, hält Monk mit dem fragenden Assistenten den Film auf eine indirekte Weise an und wiederholt noch einmal die Szene, um die Ungeheuerlichkeit allen Zuschauern noch einmal vor Augen zu führen. Und als der Amerikaner, der für die Suche nach dem jüdischen Mitbürger nach Deutschland gekommen war, seine Suche schon aufgeben will, auch alles eher abtut, was an Verschweigungen und Verdrängungen ihm geboten wurde, fährt der Assistent mit ihm in das KZ Dachau, Monk montiert an dieser Stelle in das fiktionale Spiel eine lange, stumm gehaltene dokumentarische Aufnahme des KZs. Der Bruch mit der Fiktion wird als bewusstes Mittel eingesetzt, um dem Publikum zu zeigen: Das ist kein Spiel mehr, das ist die harte Realität des NS-Regimes. Einen solchen Bruch hat auch Philip Kaufman in seiner Verfilmung von Milan Kunderas *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins* 1988 vorgenommen, sein Film gilt als ein Prototyp für eine derartige ästhetische Praxis. Doch bei Monk geschieht dies mit einer sehr viel größeren ästhetischen Wirkung: Monk packt den Zuschauer und hält ihm geradezu brutal die Realität des Mordens in den KZs, die Wirklichkeit der deutschen Vergangenheit vor Augen, angesichts derer die Verdrängungsmechanismen der Deutschen, die im fiktionalen Teil gezeigt werden, peinlich wirken.

Im Fernsehspiel MAUERN (1963), das die deutsch-deutsche Teilung thematisiert, beginnt das Spiel ebenfalls mit einem filmischen Vorspann, in dem aus der Geschichte her der Gegensatz zwischen rechts und links gezeigt wird, der dann in die deutsche Teilung hineinführt. Die deutsche Teilung wird also nicht als Ergebnis der alli-

ierten Besetzung verstanden, sondern als Konsequenz der politischen Gegensätze im Deutschland der 1920er und 1930er Jahre. Solche filmischen Rahmungen verbanden das fiktionale Spiel mit dem Programm (weil sie Elemente der Informations- und Dokumentationssendungen aufnahmen und damit für das Publikum Verknüpfungen zur vormedialen Realität herstellten, für die das Fernsehen wiederum in direkterer Weise steht – und sie stellten Abgrenzungen dar, weil sie die dokumentarischen Sichtweisen in der Regel durch die Montage einer stärkeren Verdichtung unterwarfen und auf die fiktionale Darstellung als weitere Form komprimierter Vermittlung verwiesen.

Im Fernsehfilm *EIN TAG* (1965) zeigt Monk einen Tag lang das Leben und Sterben in einem deutschen KZ. Das Geschehen spielt nicht in einem Vernichtungslager 1942 oder 1943, sondern noch in der Vorkriegszeit. Monk wollte zeigen, wie schon in dieser, immer noch heute gern als «Friedenszeit» apostrophierten Phase der NS-Herrschaft die Menschen gequält, gebrochen, vernichtet wurden. Gerade weil Dramaturgie und Bildführung die KZ-Welt nüchtern und fast schon emotionslos zeigen, wirken die Ungeheuerlichkeiten des KZs für die Zuschauer noch heute sehr aufwühlend und evozieren ein starkes Involvement.

EIN TAG folgt der Dramaturgie eines Tagesablaufs, wie sie filmgeschichtlich wiederholt als Mittel der Komprimierung und Verdichtung benutzt wurde (etwa in *BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT*) und sie auch von Monk mehrfach verwendet wurde (z. B. auch in *WILHELMSBURGER FREITAG*). So wie dieser Tag, so lautet die implizite Botschaft, ist jeder Tag, im Tagesablauf eines KZs verdichtet sich die KZ-Welt in nuce. Das Personal, sowohl bei den KZ-Aufsehern wie bei den Häftlingen, spricht zusätzlich verschiedene deutsche Dialekte, sie sind Repräsentanten des ganzen deutschen Volkes. Und es handelt sich um Leute, die wegen unterschiedlicher Dinge beschuldigt sind, oft wegen Nichtigkeiten. Filmisch werden die Zuschauer, die sich zu dieser Zeit unter diesem Titel im Programm vielleicht etwas ganz Anderes vorgestellt hatten, in vielen Groß- und Nahaufnahmen mit der Brutalität und dem Terror des NS-Regimes konfrontiert, dieser wird individuell erlebbar und nachvollziehbar am Schicksal von einzelnen Figuren – lange vor der Ausstrahlung der amerikanischen *HOLOCAUST*-Serie 1979 im bundesdeutschen Fernsehen lieferte hier die die ARD ihren eigenen Beitrag.

Ästhetik des demonstrativen Zeigens

Entscheidend für die Ästhetik der Fernsehfilme von Monk ist die aktive Einbeziehung des Zuschauers. Monk vermeidet jeden Schein einer Wirklichkeitsillusion. Es wird nicht so getan, als zeige man jetzt Realität, sondern das Geschehen, das Handeln der Figuren wird immer deutlich vorgeführt. Die Darsteller demonstrieren ein Verhalten, sie stellen, um einen Brecht-Begriff zu verwenden, das Verhalten aus. Der Zuschauer muss durch Reduzierung der Kulissen, durch Wiederholung einer Szene und anderer Mittel sich selbst die Situation zu Ende vorstellen, muss Geschehen und Botschaft imaginieren. Auch wird er häufig direkt angesprochen: Frontal blickt der Darsteller in die Kamera und damit entsteht der Eindruck, sie blickten den Zuschau-

er direkt an, so dass sich dieser auch angesprochen fühlen muss. Damit wird zugleich mit einem herrschenden Prinzip der Illusionsvermittlung gebrochen.

Bis dahin war das Spiel vor der Fernsehkamera immer nur ein Spiel vor der vierten Wand gewesen, der Schauspieler tat so, als bemerke er die Kamera nicht, auch wenn er nur für sie spielte. Das frontale Ansehen appelliert an den Zuschauer, identifiziert ihn stärker mit einzelnen Situationen. Der Zuschauer soll sich mit einer Situation, mit einem Verhalten bewusst konfrontiert fühlen, soll dazu eine eigene Meinung entwickeln, die für sein eigenes Verhalten im Zuschaueralltag von Belang sein kann.

Das didaktische Moment ist vor allem in Monks frühen Filmen in der ersten Hälfte der 1960er Jahre besonders ausgeprägt. Er wollte dem Publikum unnachsichtig zeigen, was falsches Verhalten ist, wollte ihm auch immer wieder deutlich machen, dass es sich selbst im Alltag ähnlich verhält.

Folgen für die Fernsehfilmgeschichte

Das Faszinierende an diesen Fernsehfilmarbeiten war, dass sie für das Fernsehspiel neue Ausdrucksformen, neue Erzählweisen entwickeln, dass hier auch die filmische Ausdrucksweise um neue Nuancen bereichert wird. In Monks Fernsehspielen wird nicht, wie bei vielen anderen seiner Zeit, der Film noch einmal erfunden, hier wird in der Synthese von filmischen und elektronischen Mitteln eine eigene Handschrift ausformuliert.

Neben den deutlichen Bezügen zu Brechts Vorstellungen von der politischen Unterhaltung im Theater lassen sich in den frühen Fernsehfilmen Monks in den 1960er Jahren auch andere erkennen, etwa der Einsatz des Tons und der Musik in Hans Dominicks Film *JONAS*,¹¹ Bezugnahmen zu Piscators Inszenierung von Hochhuths *Stellvertreter* (1963), oder filmische Andeutungen in den filmischen Dokumentationen der Zeit. Monk war mit den vorwärts drängenden experimentellen Gestaltungsversuchen seiner Zeit bestens vertraut, er formulierte für den Fernsehfilm und ein wachsendes Fernsehpublikum neu, was andere in ähnlicher Weise im Theater und im Kino erprobten.

Sieht man die Filme im Kontext bundesdeutscher Filmgeschichte, standen Monks Fernsehspiele und Fernsehfilme für eine Ästhetik der Kargheit, der nüchternen Zurücknahme der Darstellung von Welt aus den Bedingungen des emotionalisierten Genrekinos, wie es die bundesdeutschen 1950er Jahre geprägt hat. Wie auch der später einsetzende Autorenfilm – man denke nur an die Filme von Alexander Kluge und Edgar Reitz – suchte Monk nach neuen Formen der Darstellung von Realität, nach einer ‚realistischeren‘ Sicht auf die Welt – und vor allem auf die deutschen Verhält-

11 Vgl. Knut Hickethier: Grenzsituationen im deutschen Film. Robert Graf in Ottomar Dominicks «Jonas» (1957). In: Bernd Kiefer, Marcus Stiglegger u. a. (Hrsg.): *Grenzsituationen spielen* (Schauspielkunst im Film. 5. Symposium). Remscheid 2006, S. 95–106.

nisse –, nur dass er dies früher tat als die Autorenfilmer und letztlich damit über das Fernsehen auch ein größeres Publikum erreichte als diese im zeitgenössischen Kino.

Monk ist in seinen Filmen gelungen, eine eigene audiovisuelle Ästhetik zu entwickeln, neue Formen zu finden, die dringenden Fragen der Zeit darzustellen und ihnen Gestalt zu geben. In seinen inhaltlichen und thematischen Findungen – sei es im ersten Arbeiterfilm nach 1945 *WILHELMSBURGER FREITAG*, im ersten KZ-Film *EIN TAG*, im Ost-West-Film *MAUERN* oder in der Darstellung der Bundesrepublik in *SCHLACHTVIEH* – sind ihm jedoch wenige andere Filmemacher wirklich gefolgt, in seinen stilistischen Formen, die sich zwischen elektronischer und filmischer Produktion bewegt haben und epische Mittel eingesetzt haben, noch weniger.

Der Trend im bundesdeutschen Fernsehspiel ging zu einem diegetisch weitgehend homogen erzählten Fernsehfilm. Auch Monk ist diesen Weg in seinen großen mehrteiligen Fernsehfilmen letztlich gegangen, in den Filmen, die durch ihre historische Genauigkeit, durch ihre Prägnanz in der Figurendarstellung, in ihren Ausstattungsdetails und ihrer narrativen Präzision sich abheben vom Gros der Fernsehfilme. Die Perspektive, mit dem Fernsehspiel und dem Fernsehfilm eine eigene audiovisuelle Bewegtbildästhetik zu schaffen, wurde letztlich nicht weiter verfolgt. Angesichts der Entwicklung des Fernsehfilms in den 1980er und 1990er Jahren, die zu einer Emotionsdramaturgie, zu einer Narration der privaten Geschichten führte, wie sie Monk gerade nicht wollte, und die letztlich durch die TV-Movies der privaten Anbieter (die sich immer als kleines Kino verstanden und verstehen) beschleunigt wurde, stellt Monks Filmwerk letztlich einen Solitär in der deutschen Filmentwicklung dar.

Monk, der Fernsehfilm und die Medienwissenschaft

Die Medienwissenschaft in Deutschland, als eine geisteswissenschaftliche Disziplin in den 1960er und 1970er Jahren im Wesentlichen aus den Literaturwissenschaften entstanden, hat sich vor allem den Bewegtbild-Medien, also Film und Fernsehen, zugewendet. Ihr Schwerpunkt liegt bis heute auf der Erforschung des Films, hier bevorzugt auf der des Spielfilms – und damit ist vor allem der Kinospielefilm gemeint. Dass es seit den 1950er Jahren auch Fernsehfilme gibt und diese zunehmend vom Publikum gesehen werden, hat die Filmgeschichtsschreibung und die Filmtheorie bis heute nicht wirklich zur Kenntnis genommen. Sie folgt hier – weitgehend blind für die realen Gegebenheiten – der Selbsteinschätzung der Filmemacher, nach der allein das Kino als medialer Ort für den Film bestimmend sei.

Auch wenn heute durchschnittlich 80 Prozent und mehr aller deutschen Filme, die jährlich produziert werden, nur mit Fernsehmitteln und nur unter der Ägide von Fernsehproduzenten zustande kommen. Bereits seit den 1960er/1970er Jahren besteht ökonomisch eine zusammengewachsene Film- und Fernsehwirtschaft. Seit 1974 existiert – trotz mancher publizistischer Kampagnen unangefochten – ein Film-Fernseh-Abkommen, das die Durchführung von gemeinsamen Produktionen

regelt.¹² Und selbst große Filmregisseure, die heute das Fernsehen verächtlich machen, wie z. B. Wim Wenders, haben zahlreiche ihrer Filme nur mit Hilfe des Fernsehens realisieren können. Der deutsche Autorenfilm der 1960er und 1970er Jahre ist schließlich nur groß geworden mit dem deutschen Fernsehen, nicht ohne es und schon gar nicht gegen es. Vielleicht nehmen die medienwissenschaftlichen Cineasten dem Fernsehen übel, dass es den deutschen Film gerettet hat – und missachten deshalb besonders die Filme, die zumeist nur im Fernsehen laufen.

Die Medienwissenschaft hat sich, dort wo sie sich als Filmwissenschaft versteht, diese Position der Filmemacher zu großen Teilen zu eigen gemacht und selbst vertreten. Das hat seine Ursache auch darin, dass die Zahl der deutschen Kinospielefilme deutlich geringer ist und damit auch überschaubarer als die der Fernsehfilmproduktionen, die aber schon allein durch ihre Größe und ihre Reichweite beim Publikum die Basis der filmischen Weltvermittlung und der filmischen Rezeption der Welt bildet.

Dieses Defizit der Medienwissenschaft ist fatal und so drohen große Bereiche der filmischen Weltrepräsentation historisch vergessen zu werden, drohen damit leere Stellen im kulturellen Gedächtnis der deutschen Gesellschaft zu entstehen.

Monks Filme sind ein Beispiel dafür, dass die Gesellschaft mit dem überkommenen kulturellen Erbe nicht richtig umgeht und dass sich damit auch eine unvollständige, schlimmstenfalls sogar falsche Erinnerung an die eigene Vergangenheit durchsetzt.

Monks Filme könnten ein Signal sein, endlich Filmgeschichte in Deutschland als eine gemeinsame von Kino- und Fernsehfilm zu begreifen und neu zu schreiben.

12 Vgl. Knut Hickethier: Die Zugewinnsgemeinschaft. Zum Verhältnis von Film und Fernsehen in den sechziger und siebziger Jahren. In: Hilmar Hoffmann, Walter Schobert (Hrsg.): *Abschied von Gestern. Bundesdeutscher Film der sechziger und siebziger Jahre*. Frankfurt/M. 1991, S. 190–211.

POLIZEIRUF 110

Oder: Der grenzenlose und grenzenlos adaptive Krimi im Fernsehen

1

Schon eine der ersten Mordgeschichten, die in unserer Kultur erzählt und tradiert worden ist und wird, nämlich die von Kain, wie er Abel erschlug, ist ja nicht einfach so – aus Langeweile etwa - erzählt worden, sondern um zu unterhalten, zu fesseln und um Aufmerksamkeit und Wirkung zu erzielen, womöglich auch, um Nachahmung zu verhindern. Das ist ja immerhin eine Geschichte aus der zweiten Generation der Menschheit, die die Zuhörer womöglich von Anfang an mit grausigem Schrecken und einer gewissen Beklommenheit zurückließ. Und das ist eine Geschichte, die in ihrer langen Rezeptionsgeschichte auch immer wieder zum Nachdenken über das Gute und das Böse geführt hat. Eine moralische Geschichte also, eigentlich ein Krimi. Kain und Abel, das ist eine perfekte Täter-Opfer-Konstellation, psychologisch motiviert, im familiären Milieu angesiedelt und deshalb gut nachvollziehbar, mit tragischen Zügen, ein Krimi mit offener Täterführung. Fast jeder kennt diese Geschichte, zumal sie sich seitdem oft wiederholt hat, faktisch und narrativ. Weil in unserer westlichen Kultur jedenfalls Narrationen nach Konventionen strukturiert und funktionalisiert sind, die neben anderem dafür sorgen, dass weder Erzähler noch Leser diese Spannung zwischen Fakt und Fiktion je völlig vergessen oder verdrängen wollen und können, in der Wirklichkeit der Fiktion also immer auch die fikionalisierte Wirklichkeit durchscheint, sind Erzählungen von Mord und Totschlag immer betroffen machend, sind sie immer Momente einer möglichen Wirklichkeit eigener lebensweltlicher Erfahrungen des Lesers. Narrationen sind deshalb anthropologisch so wichtig und mit reichhaltigen Genreentwicklungen kulturgeschichtlich verbunden, weil in der Entwicklung moderner Gesellschaften die möglichen Lebenswelten immer variabler und komplexer werden, der Bedarf an kommunikativen und kulturellen Strukturierungen – etwa durch die Dichotomien gut / böse, gerecht / ungerecht, moralisch / unmoralisch u. a. – stetig anwächst. Das Genre der Mordgeschichten hat in der Entwicklung der letzten 6000 Jahre außerordentlich erfolgreich dieses Grundbedürfnis nach Narration befriedigt.

2

Nun ist die Fortführung der Rezeptionsgeschichte dieser speziellen Erzählung aus dem Alten Testament für die DDR und ihre Führung vermutlich nicht gerade ein herausragendes medienpolitisches Anliegen gewesen, aber das Genre des kriminalistischen Erzählens war es in gewisser Weise schon. Andrea Germer schreibt in ihrer Studie zur Kriminalliteratur in der DDR zwischen 1974 und 1994:

«Der Bereich der Unterhaltungsliteratur, und hier speziell der der Kriminalliteratur, erfreute sich großer Verbreitung und Beliebtheit bei Lesern aller sozialen Schichten. Das Genre entwickelte in der DDR eine für viele westliche (Kriminal-)Autoren traumhafte Präsenz. In den siebziger und achtziger Jahren wurden Kriminal- und Detektivromane mit einer Erstauflage von bis zu 100.000 Stück publiziert, die nach wenigen Tagen restlos vergriffen waren. Durch den Verkauf und die Verbreitung durch Leihbüchereien erreichte ein Titel nach Schätzungen bis zu 600.000 Leser!»¹

Angesichts dieser weitverbreiteten Resonanz für das kriminalistische Erzählen in der DDR verwundert es deshalb nicht, dass sich das Fernsehen in Adlershof ebenfalls früh des Krimi-Genres angenommen hat. Dass das Krimi-Genre auch im Fernsehen der DDR ein Publikumsmagnet gewesen ist, kann – wenn man auf die Beliebtheit des Genres bei den Zuschauern schaut – kaum verwundern, da unterscheidet sich die DDR-Bevölkerung wenig bis gar nicht von anderen Publika in anderen modernen Staaten des 20. Jahrhunderts. Was allerdings überraschend ist und einer Erklärung bedarf, ist die Beobachtung dieses frühen und festen Platzes im Fernsehprogramm der DDR; denn der Kern einer kriminalistischen Erzählung, die besonders schwere Tat, der Mord, die finale Übertretung jener Gesetze, mit denen der Staat seine Bürger an Leib und Leben zu schützen übernommen hat, eine solche Tat kann es eigentlich im Sozialismus nicht geben, und ohne «Mord» nun wiederum eigentlich keinen Krimi im Fernsehen.

Ende der fünfziger Jahre beginnt mit *BLAULICHT* die erste langlaufende Krimi-Reihe des DDR-Fernsehens. Zur gleichen Zeit startet auch die bis in die siebziger Jahre ausgestrahlte *PITAVAL*-Reihe Friedrich Karl Kauls. Und bereits da gehören auch singuläre Krimi-Fernsehspiele zum Repertoire des Deutschen Fernsehfunks. Nicht zufällig sind es zwei Krimi-Reihen, die in den siebziger und achtziger Jahren zu Aushängeschildern der Fernseh dramatik werden: Für *DER STAATSANWALT HAT DAS WORT* und *POLIZEIRUF 110* werden bis Ende 1989 insgesamt über 260 Folgen produziert. Die Reihen *DER STAATSANWALT HAT DAS WORT* und *POLIZEIRUF 110* erzielen über Jahre hinweg die höchsten Einschaltquoten des DDR-Fernsehens. Die Belieb-

1 Dorothea Germer: *Von Genossen und Gangstern. Das Gesellschaftsbild in der Kriminalliteratur der DDR und Ostdeutschlands von 1974 bis 1994*. Essen 1998, S. 13. Vgl. auch Richard K. Fleisch: Vom Chief Inspector zum Genossen Oberleutnant. In: Karl Ermert, Wolfgang Gast (Hrsg.): *Der Neue Deutsche Kriminalroman. Beiträge zu Darstellung, Interpretation und Kritik eines populären Genres*. Loccum, S. 147–153, hier: S. 149.

heit bei den Rezipienten und die Präsenz in der öffentlichen Meinung zeigen sich auch heute noch: DDR-Krimis gehören zu den sehr oft wiederholten Sendungen in den Dritten Programmen der Neuen Bundesländer. Zum 25. Jubiläum der Sendereihe POLIZEIRUF 110, im Juni 1996, war die Resonanz in der Öffentlichkeit beträchtlich. In (fast) allen regionalen Zeitungen des Landes berichtet man über den Geburtstag, im *Neuen Deutschland* formuliert der Fernseh-Kritiker Peter Hoff, der den POLIZEIRUF von seiner Geburtsstunde an als Rezensent des SED-Organs kritisch begleitet hatte, seine Glückwünsche an den POLIZEIRUF². MDR und ORB widmen der Reihe einen ganzen Abend: «In 150 POLIZEIRUF-Folgen wird auch zwanzig Jahre Geschichte der DDR erzählt: die Blumenmuster der Tapete, die Probleme der Menschen, der weiße Wartburg der Polizei. Wie kaum in einer anderen Kunstgattung, wird hier Zeitgeschichte lebendig. Für viele Menschen des Landes ein Teil ihres Lebens.»³

Der POLIZEIRUF 110 ist nach alledem die «erfolgreichste [...] und bemerkenswerteste [...] Reihe des DDR-Fernsehens»⁴, und – so kann man hinzufügen – auch des BRD-Fernsehens, das es inzwischen nur noch gibt. Im April 2009 wurde die 300. Folge der Reihe in der ARD ausgestrahlt und ein Ende ist auch weiterhin nicht in Sicht. Im Gegenteil, die Sendereihe hat sich inzwischen mit neuem kriminalistischem Personal und neuen regionalen «locations» fest etabliert. Man muss heute nicht mehr zögern, den POLIZEIRUF 110 mediengeschichtlich zu nobilitieren, indem man ihn mit dem TATORT vergleicht, auf einer Stufe.

3

Zeitgeschichtliche Dokumente, Bilder einer Alltagskultur der DDR, Ersatzpublizistik, so sehen vor allem Fernsehmacher den Stellenwert des Genres. «Gesetzesübertretung» oder «Normbrechung» als Kernstück jeder kriminalistischen Erzählung bildete für die DDR und ihre Leitungs- und Kontrollorgane aber ein doppeltes Problem, wenn sie im Fernsehen als spannende Unterhaltung vorgeführt wurden. Denn einerseits galten auch hier die Motive und Regeln des «kontrastiven Dialogs»⁵, also die *permanente Auseinandersetzung mit der BRD* und ihrem «feindlichen» Fernsehprogramm⁶. Das bedeutete in Bezug auf den Krimi im Fernsehen und speziell auf den POLIZEIRUF 110, dass man nicht einfach nur spannende Krimis in der DDR pro-

2 Peter Hoff: Köpfchen statt Schießseisen. In: *Neues Deutschland*, 27.06.1996.

3 Dagmar Wittmers, Katrin Löschburg: *Gesetzesbrecher und Genossen: Die Krimiserie Polizeiruf 110 im DDR-Fernsehen. Ein Film des ORB* (in der Reihe «Rückblicke, Einblicke – Medien in der DDR» des Adolf-Grimme-Instituts). Marl 1994, S. 73.

4 Andrea Guder: *Genosse Hauptmann auf Verbrecherjagd. Der Krimi in Film und Fernsehen der DDR*. (MedienKultur). Bonn 2003, S. 112. Vgl. Rüdiger Steinmetz, Reinhold Viehoff (Hrsg.): *Deutsches Fernsehen Ost. Eine Programmgeschichte des DDR-Fernsehens*. Berlin 2008, S. 60 f.

5 Steinmetz, Viehoff (Hrsg.) 2008, S. 27 ff.

6 Claudia Dittmar: *Feindliches Fernsehen. Das DDR-Fernsehen und seine Strategien im Umgang mit dem westdeutschen Fernsehen*. Bielefeld 2010.

duzieren wollte und konnte, sondern dass man als Zuschauer Krimis zu sehen bekam, die im Ideologiewettstreit zwischen den beiden deutschen Staaten immer auch klar machten, dass die DDR der bessere von beiden war. Das Genre des Krimis im Fernsehen und die damit verbundenen normüberschreitenden Problematiken und Themen gehören denn auch im ideologischen Medienkampf zwischen Ost und West zum kleinen Kreis jener Fragen, anhand derer stets erneut die Schwäche des jeweils anderen und die Überlegenheit des jeweils eigenen Systems demonstriert werden sollte.

Andererseits war Kriminalität – auch unabhängig vom Vergleich mit der BRD – ein *Selbstreflexionsproblem* der sozialistischen Gesellschaft in der DDR, da es eigentlich keine Kriminalität mehr geben konnte (sollte). Kriminalität galt als das ‚Kainsmal‘ der kapitalistischen Gesellschaft. Das Verschwinden von Kriminalität als notwendige Konsequenz der sozialistischen Gesellschaftsform war ideologisch festgelegt, zumindest sollte der Grad dieses Verschwindens verstanden werden als unmittelbare Auskunft über den fortgeschrittenen Entwicklungsstand der sozialistischen Gesellschaft. In einem Medium, das man seit Beginn der siebziger Jahre erst als meinungsbildendes Massenmedium angefangen hatte von höchster Stelle aus ernst zu nehmen, nun unter solchen Prämissen andauernd «Mord und Totschlag» zu zeigen, das war widersprüchlich. Widersprüche lassen sich «kulturell» durch Interpretationsmodelle kaschieren. Entsprechend sind die Entwicklungsphasen des Krimis im Fernsehen der DDR und also auch seines herausragenden POLIZEIRUF 110 neben anderem davon bestimmt, dass die vom politischen System favorisierten Deutungen und Erklärungsmuster je verbindliche Leitlinien für Planung und Produktion des Genres darstellten⁷. In auffälliger Stringenz werden darin die Ursachen von Kriminalität und ihre Entstehungsbedingungen festgeschrieben. Sie reichen von den Klassenkampftheorien der Frühzeit über die Relikt- und Rudimenttheorien der sechziger und siebziger Jahre zu neueren Erklärungsversuchen wie dem Widerspruchsansatz in den achtziger Jahren⁸.

4

Der erste POLIZEIRUF 110 mit dem Titel «Der Fall Lisa Murnau» wurde am 27. Juni 1971 im 1. Programm des DDR-Fernsehens gesendet. Die genauen Ursachen, die zu der Entwicklung dieser Sendereihe geführt haben, werden unterschiedlich gesehen und bewertet. Grundsätzlich können jedoch zwei Gründe historisch sicher bestimmt werden. Da sind einmal die Beschlüsse des VIII. Parteitagess der SED im Frühjahr

7 Susanne Vollberg: *(Leit-)Bilder als Bausteine einer Programmgeschichte. Zur Rolle und Funktion politisch-ideologischer Leitbilder im Programm des DDR-Fernsehens.* (Habil.-Schrift, Halle) Halle 2010.

8 Reinhold Viehoff: Kontexte und Texte - Verbrechensdarstellung als Problem im Fernsehen der DDR. Versuch eines Aufrisses. In: Klaus Marxen, Annette Weinke (Hrsg.): *Inszenierung des Rechts. Schauprozesse, Medienprozesse und Prozessfilme in der DDR.* Berlin 2006, S. 151–174.

1971, die eine Stärkung der spannenden und unterhaltenden Fernsehangebote forderten. Die sogenannte Tauwetter-Periode der DDR, die medienhistorisch als Phase der Differenzierung und Diversifikation verstanden wird⁹, war eben auch eine Periode von Innovationen des Fernsehprogramms. Zum anderen – und diese Sichtweise wurde in erster Linie von den westdeutschen Machern des Konkurrenzangebots TATORT vorgebracht – spielte das Interesse der ostdeutschen Zuschauer an den westdeutschen TATORT- und Sonntagskrimis sicher auch eine entscheidende Rolle bei der Entstehung des POLIZEIRUFs, und übrigens auch bei seiner Übernahme viele Jahre später durch die ARD. Aus dieser Sicht – ex post – kann man jedenfalls mit einiger Plausibilität behaupten, dass der Krimi im Fernsehen immer schon ein gewisses grenzenloses Genre war – und ist.

Dass die Verhältnisse in Wirklichkeit komplexer waren und widersprüchlicher, machen zuletzt wieder Studien wie die von Claudia Dittmar¹⁰ oder Susanne Vollberg¹¹ mehr als deutlich. Faktisch und auf der Ebene des Programms war es jedenfalls so, dass der POLIZEIRUF 110 als Nachfolger der Serie BLAULICHT die Bedürfnisse der Zuschauer in der DDR nach spannender Unterhaltung bedienen sollte und auch bediente. Das Fernsehen war nach dem bekannten Spruch von Erich Honecker von der «bestimmten Langeweile» des DDR-Fernsehprogramms dann in den siebziger Jahren eben anders als vorher, nämlich erfolgreich unterhaltend.

Der Vorwurf von höchster Stelle war sicher nicht Ursache, wohl aber Auslöser der anschließenden Programmreform, in deren Konsequenz der Polizeiruf ins Programm kam. Die neue Krimi-Reihe hieß POLIZEIRUF 110,

«und dieser Reihentitel war Programm. Die Zuschauer sollten wissen, an wen sie sich zu wenden hatten, wenn sie Zeugen oder Opfer eines Verbrechens geworden waren, denn wie die Vorgängerreihe sollte auch der «POLIZEIRUF» die Beziehungen zwischen Polizei und Bevölkerung durch Aufklärung über die Polizeiarbeit verbessern helfen. Die in der Reihe auftretenden Polizisten, vom Kriminalisten bis zum uniformierten Schutzpolizisten, sollten als sympathische und vertrauenswürdige Persönlichkeiten erscheinen.»¹²

Die Grundsteine der szenischen und dramaturgischen Charakteristik des POLIZEIRUF 110 werden bereits in den ersten Folgen gelegt. Im Mittelpunkt stehen nicht Action und spektakuläre oder besonders grausame Verbrechen, sondern die seriöse Ermittlerarbeit. Dabei gilt, dass im möglichst realitätstreuen Milieu ermittelt wird, möglichst mit Schwerpunkt auf der psychologischen Einfühlung und der Ursachenforschung der Verbrechen. Gleichwohl verlangt das Genremuster nach seinem Recht: In Folge acht der POLIZEIRUF-Reihe wird zum ersten Mal ein Raubmord abgehandelt und kriminalistisch überzeugend aufgelöst.

9 Steinmetz, Viehoff (Hrsg.)2008, S. 17.

10 Dittmar 2010.

11 Vollberg 2010.

12 Peter Hoff: *POLIZEIRUF 110. Filme, Fälle, Fakten*. Berlin 2001, S. 28.

Eine genretypische Besonderheit des POLIZEIRUF liegt zu der Zeit in der Zeichnung der Ermittlerfiguren. In der «westlichen» Krimiwelt ist es in den sechziger und siebziger Jahren üblich geworden, jedem Ermittler einen psychologisierten Lebenshintergrund zu geben, der kontinuierlich neben allen kriminalistischen Ereignissen präsent ist, exemplarisch am Beispiel Martin Beck durch die schwedischen Autoren Maj Sjöwall und Peer Wahlöö vorgeführt. Der TATORT hat es frühzeitig geschafft, z. B. durch Figuren wie den Zollfahnder Kressin, solche Motive zu akzentuieren und als Erwartung der Zuschauer zu einem festen Genremuster zu verbinden. Generell galt – sehr im Kontrast dazu – für die Ermittler des POLIZEIRUF eine wesentlich größere Nähe zu den realen Vorschriften des Ministeriums des Inneren. Sie haben sich stets korrekt, beherrscht und ideologietreu zu verhalten. Sie sind in jeder Situation unter Kontrolle und überlegen, doch müssen sie gleichzeitig als Sympathieträger vertrauenserweckend, klug, gebildet und sympathisch sein, und – was dramaturgische Konsequenzen hatte und eine Genredifferenz zur westdeutschen Entwicklung markiert – sie mussten eben ausschließlich als Ausführende der Staatsgewalt und niemals als Privatpersonen gezeigt werden. In den ersten Sendungen werden sie gar vollständig auf ihre Funktion reduziert und ihnen werden erst ab Folge neun individuelle Züge und Haltungen zugestanden. Es sind «ernst und hart arbeitende Staatsbeamte, die sich keinerlei private Eskapaden leisten konnten, die klar zwischen Dienst und Privatleben zu trennen wussten und sich immer wieder um Menschen bemühten – seien diese Opfer, Zeugen oder eben auch – Täter.»¹³ Diese Darstellung der Ermittler als staatstreue, aber gleichzeitig durchweg positive und sympathische Charaktere ist wesentlicher Bestandteil der gesamten Erscheinung des POLIZEIRUF in den 70er und 80er Jahren.

Das eindeutige Gut-Böse-Schema, nach dem der POLIZEIRUF 110 zu dieser Anfangszeit aufgebaut ist, soll dem Zuschauer die Identifikation mit der guten Seite bewusst leicht machen und unterstützen. Das Gute in Form der Ermittler – und damit gleichzeitig auch der Staat und das sozialistische System – gewinnt immer, die Schuldigen werden gefasst und bestraft, oder es werden angemessene Lösungsvorschläge, beispielsweise die Resozialisierung von (jugendlichen) Straftätern, unterbreitet¹⁴. Es wird die klare Botschaft vermittelt, dass sich Verbrechen nicht lohnen und jede Straftat aufgedeckt wird¹⁵.

Der Fernsehkrimi wird so zur Stütze des Systems, zum diskursiven Ideologietransporteur und unterhaltenden Aufklärer über Verbrechen und deren Ursachen im Sinne der Kriminalitätsprävention. Das Genre wird regelrecht funktionalisiert, um die scheinbar rückständigen kriminalisierenden Verhaltensweisen im öffentlichen Diskurs zu verankern als jene allein aner kennenswerten Gründe, die eben zur Kri-

13 Ebd., S. 52.

14 Karin Wehn: *Crime-Time im Wandel: Produktion, Vermittlung und Genreentwicklung des west- und ostdeutschen Fernsehkrimis im Dualen Rundfunksystem* (Medienkultur). Bonn 2002, S. 219.

15 Ingrid Brück, Andrea Guder, Karin Wehn und Reinhold Viehoff: *Der deutsche Fernsehkrimi. Eine Programm- und Produktionsgeschichte von den Anfängen bis heute*. Stuttgart 2003, S. 78f.

minalität führen. Der Krimi dient auf diese Weise der szenischen Darstellung eines bedrohlichen Allgemeinzustandes im Massenmedium Fernsehen, dass nämlich die DDR als sozialistisches Gemeinwesen überall geschützt werden muss und sich auch selbst schützen kann, weil von überall her, von innen wie von außen, destruirende Gefahren drohen. Nicht zuletzt durch die genauen Kontrollen und die Zusammenarbeit mit dem Ministerium des Inneren wurde sichergestellt, dass die konkret dargestellte Kriminalität im POLIZEIRUF 110, wenn sie schon nicht zu verhindern ist, dann als immer möglicher kriminalistischer «Sonderfall» in der sozialistischen Gesellschaft auftritt. Die Ursachen, die zur Kriminalität führen können, werden in der Regel so dargestellt, dass sie meist im unmittelbaren sozialen Umfeld liegen oder in der Persönlichkeitsstruktur von Tätern, keinesfalls auf gesellschaftlicher Ebene.

So ist es nicht verwunderlich, dass im Sinne der Umsetzung der «Gegenwartskriminalgeschichte» die Jugendkriminalität im POLIZEIRUF 110 besonders häufig bearbeitet wurde. Weitere Schwerpunkte waren Gewaltverbrechen und Eigentumsdelikte, jedoch niemals organisiertes Bandenwesen, Terror, politische Straftaten oder gar Republikflucht. Es gab aber ein sehr genrespezifisches Merkmal, dessen Unerwünschtheit zu einer starken Modifikation des Genres führte. Peter Hoff hat das so ausgedrückt: «Die Zerstörung menschlichen Lebens ist und bleibt für die Jahre, in denen die POLIZEIRUF-Reihe vom Deutschen Fernsehfunk bzw. vom Fernsehen der DDR produziert wird, ein Gegenstand, mit dem sehr vorsichtig umgegangen wird. Die Realitätsnähe der Reihe verbot das im klassischen Kriminalroman, -stück oder -film übliche Spiel mit Mord und Totschlag.»¹⁶ Und in der Konsequenz bedeutet dies eben für das Genre eine thematische Verschiebung:

«Die POLIZEIRUF-Reihe nimmt verstoßen ihre Kritik an den Verhältnissen in der realsozialistischen Gesellschaft vor, die Schlüsse werden den Zuschauern überlassen. Das ging nicht zu Lasten des Krimis als Genre, aber der Krimi wurde, um einen Begriff jener Zeit zu verwenden, im POLIZEIRUF «umfunktioniert» zum Transportmittel für Widersprüche und Konflikte in der sozialistischen Gesellschaft der DDR, die sonst niemals und nirgends darzustellen waren, wobei die dramatischen Formen und Strukturen in all ihrer Fülle benutzt wurden.»¹⁷

5

Der Krimi erweist sich hier als eine Mediengattung von sehr hoher Adaptivität und Flexibilität. Wenn Günther Rager vor einiger Zeit schon einmal von dem Krimi in der Moderne als «Universalgenre» gesprochen hat, das geeignet sei, faktisch alle Genremerkmale anderer Genre zu adaptieren, dann gilt das nicht nur für die westdeutsche Entwicklung, sondern auch schon sehr früh für das Krimigenre in der DDR.

¹⁶ Hoff 2001, S. 39.

¹⁷ Ebd., S. 95.

Nun entwickeln sich mediale Genres nicht allein etwa aufgrund von politischen Vorgaben und Leitlinien¹⁸, selbst nicht in einem «durchherrschten System» wie der DDR, sondern auch durch Dynamiken und Logiken der praktischen Umsetzung in mediale Leitbilder, sei es in dokumentarischen und publizistischen Fernsehsendungen, sei es – wie eben auch später – in unterhaltenden Fernsehsendungen, in Krimis.

So war es zum Beispiel Mitte der 80er Jahre durch dramaturgische Entwicklungen im POLIZEIRUF häufig so, dass die eigentlich abschreckenden Charaktere die wesentlich interessanter gestalteten Figuren waren. Gerade im Vergleich zu den Ermittlerfiguren waren die Verbrecher ausgeprägter und dadurch auch in ihrer Figurenzeichnung glaubwürdiger, die Gesetzeshüter wirkten dagegen oft blass und langweilig. Das beeinträchtigte natürlich die staatliche, parteiliche Vermittlungsidee einer Identifikation mit der «richtigen» Seite. Medienimmanent verlor der Polizeiruf zudem dadurch an inszenatorischer Glaubwürdigkeit, weil Mitte der achtziger Jahre das auch in anderen Bereichen des DDR-Fernsehens praktizierte «Neue Denken» auf den Fernsehkrimi ausgeweitet wurde. Dies veränderte nun auch die bis dahin noch so ausgefeilten und interessanten Verbrecherfiguren und ihre Motivationen. Oftmals wurden sie nun auf triebgesteuerte, böse und regelrecht asoziale und von der Gesellschaft isolierte Charaktere reduziert. Die Gesellschaft wurde endgültig aus jeglicher Mitverantwortung für die Gesetzesverletzungen einzelner Bürger herausgenommen. Die ausschließliche Schuld traf jetzt den Täter, der ein «Außenseiter» war, nicht selten auch mit psychischen Defekten oder anderen krankhaften Anlagen, die mit der Tat zum schlimmen gemeingefährlichen Ausbruch kam¹⁹.

6

Im Sinne der Argumentation von einer unendlichen und grenzenlosen Adaptivität des Krimigenres kann man auch die Entwicklung von POLIZEIRUF 110 nach der Selbstauflösung der DDR lesen. Während 1989 in der krisenhaften Umbruchphase der DDR der POLIZEIRUF mehr auf komödiantische und eher anekdotische Drehbücher setzte, er dann zusätzlich durch häufige, der Aktualität tatsächlicher Ereignisse geschuldete Wechsel des Programmschemas in der Zuschauernachfrage nachließ, war doch bald klar, dass der POLIZEIRUF als Marke bestehen bleiben sollte. Eigentlich waren ja dazu auch nur bestimmte Zuordnungen aufzulösen und anders zu besetzen: statt der Zusammenarbeit mit dem Ministerium des Inneren in der DDR mussten jetzt die Ermittler eben mit den Landeskriminalämtern oder dem Bundeskriminalamt zusammenarbeiten. Aber natürlich waren die Veränderungen, die dann nach 1990 beim Polizeiruf stattfanden, wesentlich weitreichender. Die Ermittlerfiguren in dieser Serie des Fernsehens der DDR wurden dekonstruiert, und damit wurde zugleich die bisherige Identifikation mit der umfassenden Präsenz, Kontrolle und Für-

¹⁸ Vollberg 2010.

¹⁹ Hoff 2001, S. 157.

sorge des Staates dekonstruiert, eine Dekonstruktion seiner gesamten sozialistischen Wertvorstellungen vorgenommen.

Als nach anderthalb Jahren Produktionspause im Sommer 1992/93 modifiziert und schließlich nach den Beschlüssen der ARD 1994/95 auch legitimiert als «öffentlich-rechtliche Krimimärke», angepasst an die neuen gesellschaftlichen, kulturellen, rechtlichen, pluralen und öffentlich diskutierten Wertvorstellungen, wieder POLIZEIRUF-Sendungen erfolgten, zeigte sich erneut die grenzenlose Adaptivität des Genres.

Die Modifikationen, Veränderungen, Anpassungen in den letzten knapp zwanzig Jahren können hier nicht alle nachgezeichnet werden, dazu gehören: die westdeutschen Dienstgrade der Ermittler, die Änderung der Tatmotive von sozialen zu wirtschaftlichen Motiven, kulturelle Einbettung durch westliche Musik, eine stärkere Individualisierung der Ermittler, Föderalisierung der Ermittlerrollen und ihre feste Verortung an den regionalen Standorten, eher kleine und mittlere Städte oder ländliche Regionen als Handlungsorte, eine dramaturgische Schwerpunktlegung auf menschliche und psychologische Umstände des Verbrechens, die Inszenierung von Tragikomödien in ländlicher Umgebung, eine immer häufigere Thematisierung von sozialen und gesellschaftlichen Problemlagen nach der Wende, schließlich auch der Wechsel der Kriminalitätsursachen und eine kontinuierliche Aufweichung des Gut/Böse-Schemas.

Ein Blick auf die POLIZEIRUF-Folgen der letzten Jahre lässt aber auch erkennen, dass bei allem Wandel und Anpassungen an die sich wandelnden Zuschauererwartungen und -gewohnheiten, bei allem Wandel der gesamten gesellschaftlichen Bezugssysteme, einige genretypischen Eigenschaften des POLIZEIRUF über die Jahre weiterhin bzw. wieder beibehalten wurden. Mord kommt schon wieder, fast immer, vor – wie schon in der Geschichte von Kain und Abel nun im POLIZEIRUF wieder mehr als moralisches Problem.

Sinnliches Unterscheidungsvermögen

Geschriebene Bewegungsbilder

Der Filmdichter Carl Mayer

«Ein Film von Carl Mayer»: diese Ankündigung weist auf eine Ausnahme hin, ist es doch nur wenigen Drehbuchautoren gelungen, sich einen Platz im Pantheon der Filmkunst zu sichern. Das mag seinen Grund nicht zuletzt im künstlerischen Umfeld seiner Arbeiten haben, signalisiert eine Titelung wie die zitierte doch nicht nur die Wertschätzung eines Drehbuchschreibers, sondern zugleich ein ästhetisches und ein kulturpolitisches Programm.

Das «Weimarer Autorenkino», so wie es die Filmgeschichte versteht, ist geprägt von dem Bestreben, aus der populären Unterhaltung des Kintop eine moderne Kunst werden zu lassen. Zu dieser Strategie gehörte der Verweis auf die literarische Vorlage ebenso wie die Aufwertung des Regisseurs zum «Autor» des filmischen Werks; zum ihr gehörte aber auch die Vorstellung einer dem dramatischen Dichter vergleichbaren Stellung des «Filmdichters». Diese Vorstellung aber ist ganz wesentlich mit den Arbeiten Carl Mayers verbunden. Die Funktion, die sein Schreiben in der Entfaltung der Poetik des Weimarer Kinos erfüllte, ist unvergleichbar, singular.

Der Filmdichter Mayer war auch im Autorenkino der Weimarer Zeit eine Ausnahmeform, und dies, obwohl die zeitgenössische literarische Intelligenz sich insgesamt dem Populären zuwandte. Die Modernen unter den Schriftstellern und bildenden Künstlern, die Dadaisten, Futuristen, Konstruktivisten und neusachlichen Realisten, erkannten im Kino ein neues Bildprogramm, das es auf allen Ebenen der Kunst zu verwirklichen galt. Den anderen, den Traditionalisten und Kunstidealistern, war der Film der Indikator einer sich radikal verändernden Öffentlichkeit. Wollte der Dichter sich weiterhin Gehör verschaffen, musste er sich wohl oder übel auf das neue Medium einlassen.

Mayer gehört dabei weder zu jenen Literaten alter Schule, die dem Kino mit ihren Geschichten, vor allem aber mit ihrem künstlerischen Renommee aushalfen, noch zur Variante einer sich an des Volkes Seele anbietenden Pseudoromantik, die den Film als Medium der Verbreitung «literarischer Zwischentitel» verstand, wie etwa Thea von Harbou. Von der jungen, avantgardistisch eingestellten literarischen Intelligenz schließlich, die sich dem neuen Medium gegenüber aufgeschlossen gab – Kurt Pinthus hat eine Auswahl in seinem «Kinobuch» versammelt – hat keiner sein schriftstellerisches Handwerk derart radikal den Bedingungen eben dieses Neuen unterworfen wie Carl Mayer.

Weimarer Autorenkino

Die filmhistorische Forschung des letzten Jahrzehnts hat eindrücklich vor Augen geführt, daß es sich bei dem Kanon des Weimarer Kinos um eine höchst selektive Filmauswahl handelt, die keineswegs die Realität der Filmproduktion und Rezeption in der Weimarer Republik repräsentiert.¹ Und so gewiss wie der künstlerisch anspruchsvolle Autorenfilm auch eine Geschäftsidee war, so sicher verband sich mit diesem Konzept eine Öffentlichkeitsstrategie, die dem alten Bildungserbe eine neue Wirksamkeit zu verschaffen suchte. Trotzdem gibt es gute Gründe – und bessere als die Würdigung der Künstler und ihrer Werke –, an dem Konzept eines Weimarer Autorenkinos festzuhalten und es nicht zugunsten der Geschichte der realen Filmproduktionen zu verwerfen. Denn was sich mit diesem Konzept verbindet, ist ein gemeinsamer Bezugspunkt, auf den sich die Arbeit einer Reihe von Filmarchitekten, Ausstattern, Kameralenten und Regisseuren stützt; ein Zusammenhang, der zwar nicht das faktische Weimarer Kino, wohl aber eine ästhetische Utopie repräsentiert, die sich auf die neue Visualität des Kinos gründet.² Im Weimarer Autorenkino verbindet sich eine kulturkonservative Öffentlichkeitsstrategie mit einem filmästhetischen Konzept, das eng auf das Bildprogramm der künstlerischen Avantgarden bezogen war.³

Wenn sich durch diese Filme hindurch ein ästhetisches Denken artikuliert, das sich noch dem heutigen Zuschauer in seiner spezifischen Poetik erschließt, verdankt sich dieser Umstand nicht zuletzt einer konzeptionellen Perspektive, die weit über die einzelnen Filme hinausging. Wesentlich befördert findet sich dieses Verbindende zum einen durch die Tätigkeit des Produzenten Erich Pommer, zum anderen durch die Arbeit des Drehbuchschreibers und Filmdramaturgen Carl Mayer.

Mayers Drehbücher sind literarische Recherchen einer neuen kinematografischen Bildlichkeit. Für seine schreibenden Zeitgenossen war er deshalb ohne einschränkende Ironie der einzige wirkliche Filmdichter. Das ist, biografisch betrachtet, nicht ohne Tragik.

Der Ruhm erreichte Carl Mayer mit einem Schlag; untrennbar ist er mit seinem ersten Film, mit *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (1919/1920) von Robert Wiene verbunden. Dieser Ruhm blieb Mayer erhalten, auch wenn seine Arbeit sehr bald schon keine greifbaren Ergebnisse mehr erbrachte. Nach einer eruptiven Anfangsemphase werden die realisierten Szenarien immer weniger. Von den ihm nachweisbar zuzu-

- 1 Es ist ein Musterbeispiel stilgeschichtlicher Kanonisierung, die nicht nur einen präzise bestimmten Korpus an Filmen bedeutender Regisseure hervorbrachte, sondern eben auch einen stetig sich erneuernden, kritischen Einspruch gegen diesen Kanon.
- 2 Auch wenn die Autorenreihe sehr bald den Regisseuren zufiel und Fritz Lang, Friedrich Wilhelm Murnau, Georg Wilhelm Pabst u. a. mit ihren Filmen eine je spezifische Filmsprache entwickelten.
- 3 In dieser mehrfachen Überschreibung konnte das Weimarer Kino zu einem der meist diskutierten Gegenstände der Filmgeschichte werden; es avancierte gleichermaßen zum Paradebeispiel einer stilgeschichtlichen Epoche wie zum bevorzugten Gegenstand ideologiekritischer Analysen, medientheoretischer Reflexionen und methodologischer Konzepte der Medienwissenschaft.

ordnenden neunzehn, zwanzig Drehbüchern schreibt er die meisten in den Jahren 1919 bis 1923. Die drei letzten Bücher entstehen zwischen 1924 und 1927. Danach beschränkt sich die Tätigkeit Mayers auf die eines dramaturgischen Beraters. Dem Ruf nach Hollywood folgt er nicht, obwohl er doch mit dem Buch für Murnaus *SUNRISE* (der Titel von Mayers Drehbuch war *Sonnenaufgang. Ein Lied von zwei Menschen*) eines der beeindruckendsten Zeugnisse seiner Kunst für ein amerikanisches Studio erstellte.

Eben diese Kunst scheint mehr und mehr mit den Spielregeln des Filmgeschäfts zu kollidieren. Jedenfalls verlangsamt sich sein Schreiben und wird bald zu einem alle Konventionen sprengenden zeitraubenden Arbeitsprozess.⁴ Die Ufa verfolgt den Filmdichter des Weimarer Kinos noch im Exil, erst in Prag, dann in London, mit Rückforderungen gezahlter Vorschüsse auf Drehbücher, die nie fertiggestellt wurden.

Ästhetisch betrachtet stellt sich der Sachverhalt anders da; denn Mayers Bücher werden nicht nur seltener, sondern auch zunehmend kinematografischer: genau komponiert, präzise in ihrer Beziehung auf das filmische Bild. Von den Zeitgenossen wie von der späteren Forschung wurde immer wieder betont, wie sehr sein Schreiben «filmgemäß» sei, wie sehr seine Entwürfe den Blick der Kamera, das Sehen im Kino implizierten.⁵ Man lobte das Spiel mit den filmtechnischen Anweisungen, die Mayer gleichsam poetisierend verwendete, um die Bewegung des filmischen Bilds als sprachliche Anordnung zu verwirklichen: «Die Sätze folgen mit einer äußersten, gespannten Energie der Bildwirkung; und noch das Kommando «Abblenden!» hatte seinen dynamisch abgestuften Sinn in der inneren Dynamik des Gesamtwerkes.»⁶ Mit diesen Worten wurde die öffentliche Lesung eines seiner Drehbücher, die «erste Rezitation einer Filmdichtung» – *DER DUMMKOPF* (1920), verfilmt von Lupu Pick – kommentiert.

Ebenso häufig sind die Berichte, die Mayer als neugierigen Forscher beschreiben, der jeden Aspekt kinematografischer Bildproduktion zu verstehen sucht. Von Anfang an galt er als ein Spezialist kinematografischer Visionen, der mit seiner handwerklichen Kenntnis den Kameralenten und Regisseuren, die seine Entwürfe realisierten, auch bei der Produktion zur Seite stand.

Der Kritiker Willy Haas, der die künstlerische Entwicklung Mayers mit großem Enthusiasmus begleitete, schrieb über *DER GANG IN DIE NACHT* (1920), die zweite Arbeit mit Murnau:

«Das Manuskript hat Carl Mayer verfaßt – ein Dichterwerk; nichts weniger. Die Technik des Films gehorcht ihm auf den Druck einer Fingerspitze. Unglaublich,

4 Die vorzüglich recherchierte Analyse von Jürgen Kasten legt diesen Gedanken nahe: *Carl Mayer: Film-poet. Ein Drehbuchautor schreibt Filmgeschichte*. Berlin 1994.

5 Vgl. dazu die Beiträge in Bernhard Frankfurter (Hrsg.): *Carl Mayer: Im Spiegelkabinett des Dr. Caligari*. Wien 1997.

6 Andrey: Die erste Rezitation einer Filmdichtung. In: *Film-Kurier*, 22.07.1920, zitiert nach Kasten, S. 83. Die Lesung, veranstaltet von Lupu Pick, fand große öffentliche Beachtung: «herausgehoben wurde [...], daß sich Mayer «auf ganz wenige Regieangaben beschränkt» und dabei trotzdem «mit seinem stets kurz gefaßten humorvollen Text sehr bildhaft jede einzelne Szene umreißt.» Ebd.

wie er über Passagen wegeilt, drängend, atemlos, mit zwei Andeutungen. Wundervoll, wie er anderswo wieder zu verweilen weiß, unbesorgt, fast hartnäckig, etwa wenn die Lichter von Autos über den verregneten Asphalt einer dunklen Großstadt gleiten, oder wenn das Meer wühlt, oder wenn blaß die Sonne sich auftut: wie er liebend immer noch einmal dasselbe sagt, immer noch einmal in die Handlung hinein [...]). Oder, wenn er die Frau ihrem Mann das Geständnis machen läßt, daß sie einen anderen liebt: Drei Worte, und sie beugt sich über seine Hand – nichts mehr. Das alles ist so einfach und so unerklärlich wie das Leben, so zufällig und so restlos überzeugend wie das Schicksal.»⁷

Gemessen an solchen Beschreibungen wirkt das Drehbuch zu *CALIGARI* im hohen Maße konventionell.⁸ Die Kolportage schauerromantischer Motive mit solchen der populären Kriminalstory mag ein «gelungenes Stoffarrangement»⁹ sein, eine filmästhetische Programmatik aber wird man dem Drehbuch kaum entnehmen. Im Unterschied zu den nachfolgenden Arbeiten Mayers steht hier noch die Entfaltung einer sinnfälligen Handlung im Zentrum. Die affektive Färbung, die mysteriösen Stimmungsbilder bleiben äußerlich; sie zitieren die Stereotypen der Unterhaltungsdramatik, ohne diese in die Visualität des Kinos zu übertragen. Wenn der Film mit seinen in expressionistischer Manier gemalten Kulissen und Masken zum Inbegriff des Weimarer Autorenkinos wurde, dann hat das Drehbuch allenfalls in der Wahl dieser Stereotypen dazu beigetragen. Die Bildidee aber gründet sich auf die Bauten und die Ausstattung, auf die Entwürfe von Hermann Warm, Walter Reimann, Walter Röhring.¹⁰

Expressionismus

So wie der Ruhm des Filmdichters ist auch der des Weimarer Kinos unablässig mit dieser Bildidee des *CALIGARI* verknüpft: der gemalte Dekor, die grotesk überzeichneten Masken der Schauspieler, ihr stilisiertes Gestenspiel sind zum Emblem einer neuen «deutschen Kunst» geworden, eines Kinos der dämonischen Leinwand. Die Bezeichnung «expressionistischer Film» hat sich für dieses Spiel mit den piktoralen Effekten harter Hell-Dunkelkontraste durchaus angeboten; aber sie führt auch in die Irre.

Wenn nämlich *CALIGARI* im Besonderen und das frühe Weimarer Kino im Allgemeinen sich in Dekor, Architektur und Schauspielkunst der Elemente expressionistischer Formensprache bedienen, dann doch stets als Manier. Der Expressionis-

7 Willy Haas: Der Gang in die Nacht (*Film-Kurier* 277, 14.12.1920). In: Wolfgang Jacobsen, Karl Prümm, Benno Wenz (Hrsg.): *Willy Haas: Der Kritiker als Mitproduzent*. Berlin 1991, S. 36.

8 *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz zu Robert Wiens Film von 1919/1920. München 1995.

9 Kasten, S. 56.

10 Vgl. Siegbert S. Praver: Vom «Filmroman» zum Kinofilm. In: *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz zu Robert Wiens Film von 1919/1920: München 1995.

mus dieses Kinos ist vor allem Dekoration, keine authentische Kunstidee. Damit ist keine ästhetische Bewertung nahegelegt, vielmehr geht es um die Differenz, die den filmästhetischen Dekorativismus von der expressionistischen Emphase, dem Schrei des entfremdeten Subjekts, trennt.

Zwar spielt das Sujet des *CALIGARI*, die verzerrte Weltsicht eines an Albtraum und Wahn irrewerdenden Bewusstseins, mit dem Topos expressionistischen Fremdheitsgefühls. Aber der Film breitet dieses Thema auf die gleiche Weise aus wie die schaurig-schöne Weihnachtsgeschichte ein Motiv der schwarzen Romantik oder das Spektakel der Boulevardbühne den phantastischen Psychologismus der Gothic-Tales. Wie diese zielt der Film auf den sensationellen Nervenkitzel, auf das sentimentale Genießen. Der Expressionismus ist hier das Kostüm eines kunstvoll in Szene gesetzten Empfindens, an dem der Zuschauer seine Gefühllichkeit lustvoll erlebt. Was man als expressionistische Poetik des Weimarer Kinos gedeutet und beschrieben hat, ist im Kern spektakuläre Unterhaltungskunst, deren Psychologismus so äußerlich ist wie die gemalte Dekoration des *CALIGARI*.

Trotzdem ist der Film mit gutem Grund zum Emblem des Weimarer Autorenkinos geworden. Denn was sich für die literarische und ästhetische Intelligenz in den Verkantungen und Verzerrungen der gemalten Dekorationen artikuliert, ist eine Art (foto-)grafischer Konstruktivismus, der die Abbildlichkeit des filmischen Bilds sprengt. Eben darin impliziert die manieristische Bildrhetorik eine genuin filmästhetische Konzeption, in der das Kino auf vielfältige Weise mit den modernen Bildprogrammen und Poetologien der anderen Künste verbunden ist.

Man mag wie Eisenstein den Dekorativismus des *CALIGARI* äußerlich finden und die «stümperhaft gezeichneten Kulissen, angepinselten Gesichter, unnatürlichen Verzerrungen und abenteuerlichen Hirngespinnste» verwerfen; der Film trifft in seinem antinaturalistischen, a-mimetischen Bildprogramm den Nerv der ästhetischen Moderne, gleichviel ob man sich futuristisch, dadaistisch, expressionistisch oder eben auch piktoralistisch gibt.

Das Experiment, der Versuch, die Leinwand in eine grafische Fläche zu verwandeln, hat sich sehr bald erschöpft (Erich Pommer soll sich gegen jede Fortschreibung ausgesprochen haben. Tatsächlich hat der Nachfolgefilm *GENUINE*, zu dem Mayer noch einmal das Drehbuch schrieb, seine Befürchtung bestätigt); die Versuchsanordnung eröffnete aber Fragestellungen, die als treibende Kraft im Weimarer Kino fortwirkten: Was sind die spezifischen Möglichkeiten des kinematografischen Bilds? Worin gründen sie? Wie weit reichen sie und was kommt in ihnen an Neuem zur Anschauung?

In welche Richtung diese Fragen Carl Mayers schriftstellerische Arbeit trieb, wird spätestens mit dem Film *SYLVESTER* deutlich. Als das Manuskript von *SYLVESTER* am 03.01.1924 im Gustav Kiepenheuer-Bücherverlag zur Uraufführung des Films erscheint – eines der ersten Drehbücher, die überhaupt veröffentlicht wurden –, steht Mayer bereits im Zenit seiner schriftstellerischen Produktivität. Von hier aus zeichnet sich eine Fluchtlinie seiner Arbeit ab, die einerseits durch die ersten gemeinsamen Filme mit Murnau, andererseits durch die Entwicklung einer neuer filmästhetischen

Gattung markiert ist. SYLVESTER nämlich schließt eine Serie von Entwürfen ab, die in der Filmgeschichte als «Kammerspielfilm» verstanden wurden.

Die Anlehnung an das Theater sollte man dabei so wenig überbewerten wie die Anleihen an die expressionistische Malerei in CALIGARI. Zunächst ist damit lediglich ein Prinzip dramaturgischer Verknappung gemeint: Die Handlung wird auf einige wenige klar umrissene Situationen reduziert, das Personal auf eine gleichnishafte Figurenkonstellation. Die Reduktion vergrößert die Möglichkeiten einer visuellen Gestaltung der dargestellten Szene gegenüber den Erfordernissen einer logischen Erzählung. Dieser Verschiebung entspricht auch der Versuch, auf erläuternde Zwischentitel so weit möglich zu verzichten und das Geschehen zur Gänze aus dem stummen Bewegungsbild heraus entstehen zu lassen.

Von Anfang an stand der letztgenannte Aspekt, die Idee eines «titellosen Films», im Mittelpunkt des kunstkritischen Rasonnements um ein «filmgemäßes Erzählen», so dass der Eindruck entstand, es gehe Mayer um eine visuelle Rhetorik, die an die Stelle erzählender Worte trete. Aber die extreme Verknappung, die äußerste Vereinfachung des dargestellten Geschehens verfolgt eine Idee des kinematografischen Bilds, die gerade nicht in der narrativen Funktion aufgeht.

Der fehlende Titel ist lediglich eine logische Konsequenz des von Mayer hier entwickelten Prinzips dramatischer Verdichtung. Das meint Willy Haas, wenn er lakonisch schreibt: Mayers «ganz genauer Filminstinkt vereinfacht die Handlung von Film zu Film mehr. Hier [gemeint ist der Film SCHERBEN, H. v. H. K.] machte die Einfachheit eben den Titel entbehrlich.»¹¹ Diese Einfachheit der Handlung legt den Grund für eine experimentelle Ausarbeitung der Zeit- und Raumverhältnisse des filmischen Bilds.

Statt des neutralen Rahmens einer mehr oder weniger komplexen Handlung, wird in diesen Filmen der Raum in seinen Lichtverhältnissen, seiner Architektur und den Perspektivierungen der Kamera zum entscheidenden Träger des Ausdrucks. Alle Gestaltung – das lässt sich an den Drehbüchern so gut wie an den Filmen nachvollziehen – zielt auf das «allerintimste Verwobensein der atmosphärischen Stimmung mit dem Seelenleben der Handelnden»¹² ab, auf die Verschmelzung des schauspielerischen Ausdrucks der Figuren mit dem des Bildraums.

Triebfilme

Anders aber als in CALIGARI wird dies nicht in der expressiven Überformung des Raums durch den Dekor angestrebt, sondern in einem Prozess der Verdichtung der Gegebenheiten des realistischen Filmbilds: des Lichts, der Perspektive, der Gegenständlichkeit

11 Willy Haas: Scherben (*Film-Kurier* 123, 28.05.1921) In: Jacobsen, S. 57. Anlässlich der Premiere von SYLVESTER schreibt Haas: «Der titellose Film ist keine Forderung von heute, sondern eine Selbstverständlichkeit von morgen.» Haas: Der titellose Film (*Film-Kurier* 3, 03.01.1924). In: Jacobsen, S. 147.

12 *Der Kinematograph* 728, 30.01.1920, zitiert nach Kasten.

und der Bewegung des kinematografischen Bilds. Die zeitgenössische Kritik hat denn auch diese Veränderung bereits an den ersten Filmen thematisiert, die Mayer gemeinsam mit Friedrich Wilhelm Murnau produzierte. So wurde etwa bei *DER GANG IN DIE NACHT* von einer ungewöhnlich realistischen Erzählweise gesprochen.

Kracauer hat diesen «Realismus» im Blick, wenn er Mayers Kammerspielfilme als «Triebfilme» bezeichnet. Denn nicht ihre abbildliche Funktion, sondern eine dem Naturalismus eines Zola oder auch eines Hauptmanns nahestehende Phantasmatik, die in aller Erscheinung den Triebgrund hervortreten lässt, macht den Realismus dieser Filme aus. Diese naturalistische Tendenz zeigt sich gerade in den irrealen Elementen, dort, wo die äußere Erscheinung der sichtbaren Welt zur ornamentalen Zeichentableau eines Begehrens sich wandelt.

Film für Film, von *DER GANG IN DIE NACHT* über *HINTERTREPPE*, von *SCHERBEN* über *SYLVESTER* bis zu *DER LETZTE MANN*, entwickelt Mayer aus dem Prinzip der dramaturgischen Komprimierung dieses Changieren als innere Dimension des kinematografischen Bilds. Die Verdichtung des Bildraums zu einer atmosphärischen Einheit wird zunehmend subtiler. Zeigt *HINTERTREPPE* von Leopold Jessner noch deutlich die Tendenz zur willkürlichen Überformung des Raums durch den Dekor und zur emblematischen Stilisierung des Gestus durch die Schauspieler, verbindet sich in *SCHERBEN* das körperliche Ausdrucksspiel von Werner Krauss in einer Weise den visuellen Motiven – dem Schneegestöber der Winternacht, dem Inneren des Hauses, den ins Unendliche weisenden Bahngleisen –, die den Raum in ein atmosphärisches Bild verwandeln. Der Bildraum selbst wird in der Zeit seiner kinematografischen Entfaltung zu einem entpersonifizierten, überindividuellen Drama, dessen Protagonist das Bahnwärterhaus und dessen Antagonist das endlose Band der Eisenbahngleise ist.

Dem steht eine Überlegung entgegen, die noch heute einen Grundzug der Poetik des Kammerspielfilms verstellt. Mayer nutze – so die These – die dramaturgische Verknappung zur psychologischen Vertiefung der Figuren und zur symbolhaften Verdichtung der Bildobjekte. Er löse Landschafts- und Naturmotive oder einzelne Objekte der technischen Dingwelt aus dem Handlungszusammenhang heraus, um in ihnen «zeitlose Symbolbilder»¹³ zu formen, die den homogenen Ablauf sowohl der erzählten Zeit wie der Zeit filmischer Wahrnehmung durchbrechen. In ihnen formuliere sich gleichsam ein reflexiver Subtext der Filme, in dem sich die Erfahrung der zerfallenden Nachkriegsgesellschaft und das Bewusstsein wachsender Entfremdung spiegele. Man kann diese These von der zeitgenössischen Kritik bis in die gegenwärtige filmgeschichtliche Diskussion verfolgen.

Auch Kracauer hat diese Lesart vertreten, aber nicht, ohne in einem Nebengedanken das poetische Prinzip dieser Filme zu benennen. In einem Vergleich mit G.W. Pabsts *DIE LIEBE DER JEANNE NEY* heißt es, Pabsts Film nehme

«streckenweise den Charakter einer Krankengeschichte der europäischen Gesellschaft an. Es ist ein untrügliches Zeichen für Pabsts sicheres Gespür, daß diese Krankengeschichte sich immer wieder auf das Zeugnis lebloser Objekte beruft. Er

13 Kasten, S. 170.

weist ihnen ungefähr die gleiche Rolle zu wie Carl Mayer in seinen Triebfilmen; während Mayer sie aber als Wahrzeichen der stummen Region herausstellt, in der seine triebbesessenen Charaktere hausen, erfaßt Pabst Objekte, weil sie mit die Art von Realität aufbauen, die er erforschen möchte. In einer Welt der Fäulnis oder des Übergangs, deren Elemente auseinanderfallen, schießen die Objekte aus ihren Verstecken hervor und nehmen ein eigenes Leben an.»¹⁴

Man sollte für Mayer nicht anders wie für Pabst die präzise ästhetische Beobachtung Kracauers gegen die Lesart vom reflexiven Subtext der Filme verteidigen. Denn der Versuch, eine vorhumane Natur inmitten der dargestellten sozialen Welt zur Geltung zu bringen, sucht eben vor allem die «Fäulnis» des «Übergangs», das «unheimliche Leben der toten Objektwelt» als eine ästhetische Anschauung, als ein Bild zur Geltung zu bringen. Wenn Mayer die Bildmotive und dinglichen Erscheinungen aus dem rationalen Handlungskontext löst, dann nicht, um sie zu symbolhaften Zeichen einer höheren Reflexion zu machen. Was sich in ihrem emblematischen Charakter vermittelt, ist der Prozess der Verwandlung selbst: das Durchsichtig-Werden der alltäglichen sozialen Welt auf einen Triebgrund.

Seien es Naturmotive – das Meer in SYLVESTER; der Regen, der Wind, der Nebel in DER GANG IN DIE NACHT –, seien es solche der technischen Dingwelt – der Telegraph, die Bahngleise in SCHERBEN – seien es die Symbole selbst noch als dingliche Erscheinungen – der Friedhof in SYLVESTER, das Heiligenbild in SCHERBEN oder der stehende expressionistische Gestus in HINTERTREPPE –: das ihnen Gemeinsame ist ihr «Leben» als Teil eines kinematografischen Bewegungsbilds, in dem sich dieser Prozess als Verwandlung des Sichtbaren vollzieht.

Auf dieses Gemeinsame zielt Mayers dramaturgische Verknappung; sie ist gleichsam die dichterische Variante der phänomenologischen Reduktion, angewandt auf die Wahrnehmung im Kino: ein analytischer Rückgang auf die Grundformen des filmischen Bewegungsbilds.

Geschriebene Bewegungsbilder

Nicht die symbolische Überformung ist das poetische Prinzip dieser Filme, sondern dieser Rückgang auf eine Bewegung, die alle Erscheinungen des kinematografischen Bilds gleichermaßen durchzieht und hervorbringt: das körperliche Ausdrucksspiel von Werner Krauss und das endlose Band der Gleise; die expressive Geste der Schauspielerin und der Wind, der die Scheibe zerbricht; die Drehung der monumentalen Eingangstür so gut wie die fahrende, gleitende, schwenkende Kamera.

Die zeitlosen Symbolbilder der Natur, die herausgehobenen Objekte der Dingwelt sind die Indikatoren einer Bewegung, die sich im Hell-Dunkel der sich wandeln-

14 Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt/M. 1979, S.186.

den Erscheinung des filmischen Bilds zur Geltung bringt: sie weisen auf ein Drama der Seele, das aus der Innerlichkeit des Schauspiels entlassen und zu einem «unheimlichen Leben der Dingwelt»¹⁵ geworden ist.

Das eben meint Willy Haas, wenn er mit Blick auf den Film *SCHERBEN* von einem «Lebenssymbol» spricht:

«Die Einfachheit – als Drama wäre das Ganze kaum haltbar. [...] Aber unglaublich stärker als im Drama ist, ich möchte sagen: das Einheitliche, Fließende, Rhythmisch, die Strophe, der Vers, der Refrain, die zitternde Melodie der Luft, das Dumpfe der Erde, des Alltags, die Tragik der Zeiten, der Glockenschlag des Ewig-gleichen und das Rätselhafte des dennoch Fremden im Ewig-gleichen. Der Film kann ein Bahngeleise zeigen von einer ewigen Länge. Und den Bahnwärter, der wandert, wandert, wandert ... endlos: ein Menschenleben lang – man fühlt es. Der Aufnahmeapparat wandert mit – endlos. Das kann die Bühne niemals herausbringen: ein Lebenssymbol, das ihr verschlossen ist.»¹⁶

Dass diese Konzeption den zeitgenössischen Kritikern durchaus geläufig ist, wird insbesondere an der Diskussion um die filmische Bearbeitung des Drehbuchs *Sylvester* deutlich. Als das Drehbuch zur Premiere des Films erscheint, trifft es auf eine literarische Intelligenz, die sich dem neuen Medium gegenüber ähnlich unbefangen kenntnisreich zeigt wie der Autor. Willy Haas, Herbert Ihering, Rudolf Kurtz und Kurt Pinthus diskutieren mit großem Sachverstand, worin die Verfilmung Lupu Picks das Kino verfehlt, das Carl Mayer in seinem Buch entwirft. Verfehlt, weil diese Verfilmung jene Idee von Bewegung als Handlungsillustration und symbolischen Subtext mißversteht. Es ist dies eine Diskussion, mit der die Poetik des Kammerspielfilms gleichsam auf den Begriff gebracht ist.

Tatsächlich bezeichnet *Sylvester* einen Höhepunkt dieses ästhetischen Programms. An dem Buch tritt die ästhetische Strategie, die Mayer in seinen Entwürfen zum Kammerspielfilm verfolgte, prägnant hervor. Nicht nur sind die Zwischentitel fast völlig verschwunden; stattdessen finden sich Bildmotive, die keinerlei Handlungsbezug haben – das wogende Meer, ein Kirchhof, ein Wald. Die Einfachheit der szenischen Konstellation hat eine archetypische Prägung erreicht. An die Stelle einer traditionellen Handlungsdramaturgie ist eine Form der zeitlichen Gestaltung getreten, mit der die im Film dargestellte Zeit der realen Zeit der filmischen Wahrnehmung unendlich angenähert wird: die dargestellte dramatische Situation entfaltet sich im gleichen Zeitmaß wie das kinematografische Bild. An die Stelle der Handlung tritt die Zeit der Verwandlung des Bilds von der Darstellung einer äußeren Welt in die eines «inneren» Zustands.

Die intermittierenden Naturmotive und «zeitlosen Symbolbilder», das wogende Meer und der Kirchhof, bilden die Bausteine einer rhythmischen Struktur, die das dramatische Geschehen weder archetypisch überhöht noch symbolisch deutet. Die

15 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt/M. 1989, S. 77.

16 Haas 1921, S. 57.

wiederkehrenden Bilder des Wellenschlags und der Grabesstille sind ornamentale Erscheinungen der Zeit selbst. Sie finden ihr Pendant in einer dynamischen Kamera, deren Bewegung sich ebenfalls vom Handlungsgeschehen löst, um eine eigenständige Dimension der Zeit zu entfalten. Die bewegliche Kamera verbindet sich mit den autonomen Motiven zu einem «Gegen- und Neben-Rhythmus», der erst als Bewegung, als «An-, Mit- und Abklang» symbolische Prägnanz gewinnt.¹⁷ Was so entsteht ist das Bild einer Bewegung, in der sich das Drama selbst vollzieht; das Drama als die Zeit eines sich zusammenballenden, anwachsenden und vollziehenden Verhängnisses. Hier meint der Kirchhof sowenig den Tod wie das Meer die Ewigkeit, und doch sind beide Allegorien, die als Kostümierung dieser Zeitlichkeit figurieren. Prägnant hat der Theaterkritiker Herbert Ihering die Poetik des Kammerspielfilms anhand der Differenz zwischen dem Drehbuch und dem Film SYLVESTER erläutert. Indem der Regisseur Lupu Pick, so die grundlegende These, die handlungslogische Motivation der Bilder in den Vordergrund rücke, schaffe er eben jenen Eindruck eines plakativen Symbolismus, die man diesen Filmen immer wieder zuschreibt. Pick verfehle dabei die Konzeption des Drehbuchs und übersetze in Handlung, was dort als Bewegungsbild eines Dramas der Affekte entworfen sei.

Man könne zum Beispiel nicht, argumentiert Ihering, «nachdem die Tragödie im Haus durch den Selbstmord des Mannes abgeschlossen ist», mit der Handlung fortfahren und

«eine neue Bewegung durch das Hinaustragen der Leiche und das Abfahren des Leichenwagens einführen. Hier ist plötzlich Bewegung nicht mehr rhythmische Variation, sondern Bewegung als logischer Abschluß eines realen Vorgangs. Und während nach der Konzeption des Buches der Friedhof zwischendurch als Motiv (Ruhe, abgeschiedene Welt hinter dem Silvesterlärm) gezeigt werden soll, wird er in der Ausführung des Filmes als örtliches Ziel oder im besten Fall als Stimmungsbild gezeigt. [...] Wenn nach dem Tod des Mannes vom Silvestertrubel nur der Abklang mit zwischengesprengten kurzen Meer- und Waldbildern bleibt (warum fehlen diese?) [im Drehbuch sind sie als im Verlauf des Films eingefügte autonome Bildmotive vorgesehen, Erg. v. H. K.] Sie hätten gerade mit dem fahrenden Apparat aufgenommen, der diesen Film sonst zu starker Wirkung treibt, einen unerhörten Übergang zum Meer bilden können), wenn also energisch geschnitten [die handlungslogisch motivierenden Zusätze, Erg. v. H. K.] und die Sturm- und Waldbilder dazu fotografiert würden, wäre das rhythmische Gleichgewicht wiederherzustellen. So ist es empfindlich gestört.»¹⁸

Ihering fasst die Kritik zusammen, der sich mehr oder weniger entschieden auch die anderen genannten Rezensenten anschließen: Die Handlungs-dramaturgie verletze die rhythmische Gestaltung der Bewegung des Dramas als eines anwachsenden Ver-

17 Vgl. die Analyse dieses Films von Jürgen Kasten in Kasten, S. 170f.

18 Herbert Ihering: *Berliner Börsen-Courier* v. 04.01.1924. In: Ders.: *Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film*, Bd.I–III, Berlin 1958–61. Bd. I, S. 472.

hängnisses. Der Friedhof wird – statt als Antagonist des Meeres Teil einer rhythmisierenden Anordnung zu sein – als stimmungs- und bedeutungsvoller Handlungsort in die Erzählung reintegriert; und der Dreiklang aus der Bewegung des Meers, der Düsternis des Waldes und der Abgeschiedenheit des Friedhofs wird als grundlegendes Element des dramatischen Bewegungsbilds erst gar nicht entwickelt.

Das Drama aber – so wie es Mayer entworfen hat – ist nichts anderes als diese Bewegung, die sich im Entstehen der filmischen Welt artikuliert und zu der sich die Handlung nur als eine Ebene seiner Manifestation verhält. Die dynamische Kamera, die «bestimmten, stetig gegensätzlichen, wandernden Bewegungen des Aufnahmeapparats» bringen – wie Mayer als Anweisung der Kameratechnik ins Drehbuch schreibt –, das «Gedankliche des Gleichsam-eine-Welt-Aufzeigens zum Ausdruck».¹⁹

Bereits mit der ersten Sequenz wird dieser Gedanke als Bild etabliert. Die Kamera fährt auf eine Uhr zu, dann «langsam zurückrollend», «es hält der Apparat», «langsam panoramahaft nach links», «immer mehr drehend nach links», «langsam panoramahaft wieder zurückdrehend.» In einem späteren Interview sagt Mayer über diese Anfangssequenz: «this clock had to be dramatic – it had to be the film, the central point around which went all the action.»²⁰

Die Kamera selbst wird in ihrem Bewegungsablauf zu einer Artikulationsform der Zeit. Es ist die Zeit des herannahenden Unglücks, die Zeit, in der das tragische Verhängnis als eine innere Bewegung der dargestellten Welt zur Geltung kommt. In SYLVESTER ist das Drama des Films identisch geworden mit der Entfaltung eines kinematografischen Bewegungsbilds.

Das unheimliche Leben der Dingwelt

Die Geste, das Ding, die Naturgewalt, die Person, sie alle verlieren ihr Eigenleben zugunsten dieser einen Bewegung, die sie hervorbringt. Es ist die Bewegung, in der sich der Raum des kinematografischen Bilds entfaltet als eine in Gänze von Bewusstsein durchdrungene Welt: das Entstehen der Geste in der Zeit eines sich verändernden körperlichen Zustands, die Umformung der Gestalt in der Dauer der Einstellungen, die Deformierung der Dinge im plötzlichen Einbruch einer Gewalt, die Umformungen des Blicks in der dauernden Bewegung der Kamera.

Erst von diesem Punkt aus wird ein ästhetisches Programm verständlich, das auf den ersten Blick in höchst gegensätzliche Entwürfe zerfällt. Als poetisches Prinzip war es bereits im Dekorativismus des CALIGARI annonciert, als konzeptionelle Idee liegt es noch Ruttmanns BERLIN. DIE SINFONIE EINER GROSSSTADT (1927) zugrunde. Wenn Mayer sich dann von dem Film distanziert, mag die Äußerlichkeit der choreografischen Bewegungsidee eine Rolle spielen, die sich durchaus mit dem Dekorativismus des CALIGARI vergleichen lässt.

19 Carl Mayer: *Sylvester. Ein Lichtspiel*. Potsdam 1924, S. 15.

20 Mayer in einem Interview von 1938 zitiert nach Kasten, S. 165. Zur Deutung dieser Szene vgl. Kasten ebd.

Jedenfalls scheint sich im reduktionistischen Darstellungsprinzip des Kammerfilms am präzisesten eine Filmpoetik zu erfüllen, die die Transformation der Bewegung im Raum in eine geistig-affektiven Bewegtheit ins Zentrum rückt. Die Konzentration auf die einzelne Einstellung – die betonte Geschlossenheit des Bildkaders statt der Montage eines kontinuierlichen Bilderflusses –, deren verdichtende Komposition in Architektur, Dekor, Licht und Szenografie zielt auf eben diesen Übergang; sie zielt auf die Brechung, die Auflösung des gegenständlich-Räumlichen in eine rhythmische Struktur, die weder organischen noch mechanischen Bewegungsformen gleicht. Im Spiel mit dem Gegensatz von Licht und Schatten, in den verdichtet intensiven Momenten des Übergangs vom Hellen ins Dunkel, findet diese Bewegung, die keine Entsprechung im raum-zeitlichen Kontinuum der alltäglichen Wahrnehmung hat, ihren genauen Ausdruck.²¹

«Eine Bewegung läuft an, verläßt ihre natürliche Bahn, wird von einer anderen aufgefangen, weiter geleitet, wieder gekrümmt und zerbrochen. Dazwischen spielt, aufbauend, trennend, betonend, zerstörend der Zauber des Lichts, die Entfesselung von Helle und Schwärze.»²² – so beschreibt Rudolf Kurtz 1926 dieses «expressionistische» Gestaltungskalkül des Weimarer Autorenkinos.

Es ist ein an seine Grenze getriebenes Wahrnehmungsbewusstsein, das sich in dieser Begrenztheit gewahr wird; ein Bewusstsein, das in der Kamera – dem inhumanen Auge, dem sich alle Erscheinungen auf den Gegensatz von Licht und Schatten reduzieren – seine Entsprechung hat.

Darin vor allem unterscheidet sich der Bildraum dieses Kinos von den «organischen Kompositionen» des klassischen Erzählkinos. Es zielt weder auf die Handlung noch auf die handelnde Figur, sondern auf den intensiven Moment der «unheimlichen Stimmung»; es zielt auf die halluzinatorische Vision des «düster[en] Leben[s] einer Sumpflandschaft, wo alles, von Schatten zerrissen oder Nebeln verhüllt, versinkt. Im nicht-organischen Leben der Dinge, einem entsetzlichen Leben, das von der Selbstbeschränkung und den Grenzen des Organismus nichts weiß».²³

Der Kamerablick ist hier nicht mehr instrumentelle Verlängerung empirischer Sinnestätigkeit oder dessen mimetische Form, sondern ein fremdes, eigenständiges «kinematographisches Bewußtsein».²⁴ In der Zeit des Films, der Dauer des sich entfaltenden Bewegungsbilds, wird dieses «Leben» Einstellung für Einstellung zu einem ästhetischen Erleben des Zuschauers.

21 Deleuze, S. 78.

22 Rudolf Kurtz: *Expressionismus und Film*. Berlin 1926, S. 123.

23 Darin, so fährt Deleuze fort, «liegt das erste Prinzip des Expressionismus, das für die gesamte Natur gilt, das heißt für den Geist des Unbewußten, der sich in der Finsternis verloren hat, als opak geworden Licht, *lumen opacatum*. Für diese Sicht gibt es keinen Unterschied mehr zwischen natürlichen Substanzen und künstlichen Produkten, Kandelabern und Bäumen, Turbine und Sonne. Eine belebte Mauer ist etwas Erschreckendes; aber dann sind es auch die Gerätschaften, Möbel, Häuser und Dächer, die sich neigen, zusammendrängen, lauern und zuschnappen.» Deleuze, S. 77.

24 Deleuze spricht vom «kinematographischen Bewußtsein», das nicht den Zuschauer und nicht den Helden meint, sondern die Kamera. Ebd., S.38.

«Was ist das? Es ist das Wunderbarste, wessen unser Herz überhaupt fähig ist: eine neue Musik schlägt leise in uns ihre Augen auf. Die Handlung? Ein Minimum von einem Minimum. Zwei Frauen, zwei Männer. Ein Spiel von Leidenschaft, was sie zueinander treibt, und sie wieder voneinander wegtreibt. Das ist alles. Aber was ist hier geschehen!! Hier stehen Menschen nebeneinander; hier sind die subtilsten Differenziertheiten des Menschenlebens, die der Kurzsichtige nur «Inkonsequenzen» nennen wird: Der Gute wird in der Verzweiflung böse, mörderisch böse. Er fordert Selbstmord. Die Lächelnd-Selige wird von irgendeiner Unendlichkeit angerührt, eine Angst wirbelt sie herum, ein neues Licht löst sie in eine noch höhere, noch einfachere Seligkeit auf. Das alles in Handlung gebracht, das alles in Menschengesichter geprägt, das alles in das Unbeschreibliche Feinste der Bewegung gelegt [...]»²⁵

Immer wieder wurde diese zeitliche Struktur des kinematografischen Bilds von den Zeitgenossen in Analogie zur musikalischen Komposition reflektiert. Auf sie bezieht sich noch ein Schlagwort spätexpressionistischer Poetik: «Stimmung», «atmosphärische Verdichtung». Willy Haas spricht denn auch von der «bildmusikalischen Begabung» Carl Mayers, die «alle Gestalten [...] gewissermaßen aus atmosphärischem Rohmaterial modelliert», so dass schließlich «der abgetönte Himmel nicht über ihnen war, sondern in ihnen, sogar sehr tief in ihnen, als das Wesenhafte in ihnen.»²⁶

Mayers Drehbücher sind literarische Experimente, die auf die Basis des filmischen Bewegungsbilds führen, auf die Grundform, in der die Dinge in der Wahrnehmung des Zuschauers gegeben sind. Tatsächlich erscheint von diesem Punkt aus betrachtet sein Schreiben als eine Form methodischer Reduktion, die auf die Sache selbst, das kinematografische Bild abzielt. Eine Forschung, die in den Arbeiten mit Lupu Pick und anderen zwar größte Wirkung entfaltete, ihre entscheidenden Impulse aber aus der Zusammenarbeit mit Friedrich Wilhelm Murnau gewann (DER BUCKLIGE UND DIE TÄNZERIN (1920), DER GANG IN DIE NACHT (1920), SCHLOSS VOGELÖD (1921), DER LETZTE MANN 1924, TARTÜFF (1925) und SUNRISE (1926/1927)).

Zu dem Buch von DER LETZTE MANN lesen wir: Es

«ist überhaupt fast nur noch wortgewordene Bildsymphonie. Dem Laienpublikum wird es nur noch schwer möglich sein, sich in diesem Dickicht von aneinandergereihten Substantiven, Interjektionen, auseinandergerissenen Satzpartikeln zu orientieren. [...] Aber wenn er sich einmal zurechtgefunden hat, dann kann er nur noch – bewundern. Diese Konsequenz! Diese eiserne Präzision, die überhaupt nicht mehr in Worten denkt, die fast gewaltsam, mit jedem Substantiv, mit jedem Ausruf, die Intuition des schöpferischen Regisseurs zu einer ganz bestimmten Entfaltung zu zwingen sucht! Dieses vollständige Im-Auge-leben, ein ganzer Mensch, eine ganze Sprache, ein ganzes Denken in dieses Auge gedrängt, ganz hart Vision neben Vision, wie ein Quaderbau ohne jede Lücke!»²⁷

25 Willy Haas 1920, S. 36.

26 Haas zitiert nach Kasten, S. 102.

27 Haas: Wie wird gearbeitet? (*Film-Kurier*, Nr. 169, 19.07.1924). In: Jacobsen, S. 110.

Ein Schreiben im Übergang

Von Pasolini stammt der Gedanke, daß das Drehbuch eine «Struktur sei, die eine andere Struktur sein will...», dass es eben deshalb einer Werkanalyse entgehe, weil es ein entscheidendes «inneres Element, eine Form enthalte, die nicht an Ort und Stelle vorhanden» ist.²⁸ Das Drehbuch berge sein Werk als einen «Willen zur Form», die es selbst nicht ist. Diese Struktur im Übergang scheint die gesamte Arbeit Mayers zu kennzeichnen. Denn keineswegs hat man in seinen Drehbüchern den Meister suggestiver Beschreibungen kinematografischer Visionen vor Augen. Vielmehr sind es Sprachwerke, Dichtungen, Worte, Sätze, die von dem zunehmenden Druck der Fülle des filmischen Bilds zeugen.

Der Zeilensprung, die Satzzeichen, die Wortabstände sind ebenso bezeichnend wie die permanenten Versuche, das Präsentische des filmischen Bilds im grammatikalischen Gewaltakt zu treffen. Die Worte stehen in ihrer Deformiertheit wie Dinge im Raum, ein Klang, eine Visualität, eine Plastizität. Anders als in *CALIGARI* gibt es keine beschriebenen Atmosphären, keine Stimmungsbilder, es gibt überhaupt keine Bilder, sondern ein sehengeleitetes Sprechen und sprachgeleitetes Sehen. Hier manifestiert sich ein Schreiben oder Sprechen unter dem Druck der Vision: ein Sprechen in Kamerablicken, ein Werden der Worte im Akt des Sehens und ein Sehen, das sich erst durch ein Wort, ein Satzzeichen, einen Zeilensprung einstellt. Ein Kamerablick im zur-Sprache-Kommen.

Die Sprache realisiert eine Grenze, den Saum eines Schreibens, das diese Fülle mehr und mehr in «dem nicht weiter ausführen, sagen und schreiben Können» einkreist. Doch Mayers Satz- und Wortanordnungen beschwören keine imaginäre Präsenz der Bilder jenseits der Sprache; sie formieren sich zu einem sprachlichen Gebilde, das auf das kinematografische Bild als ein Begehren nach einer werdenden Sprache verweist. Der Druck, die Deformation, die reduktionistische Dichte seiner Bücher beschreiben gleichsam selbst eine Bewegung der Kontraktion, die auf eine Explosion gerichtet ist. Dieses Schreiben am Rand des Verstummens öffnet den Raum, in den hinein ein neues Sprechen geboren werden möchte. Es ist eine Sprache, die eine andere werden will: Es sind Blicke, die zur Sprache kommen.

Mit Blick auf *FAUST* von Murnau hat der Filmregisseur Eric Rohmer von einem Kino des Präsens gesprochen. Es sei die Dauer des zur Erscheinung-Kommens einer Gestalt, die Geburt eines Bildes, die im Mittelpunkt dieses Bildes stehe. Deshalb tritt die Leerstelle, die Ellipse, die Montage als Basis narrativer Verknüpfung in den Hintergrund. Die Filme insistieren statt auf der Montage auf der Dauer der Einstellung: jede Einstellung ist die Zeit eines gerade Sichtbarwerdens: etwas hebt sich aus dem Schatten, etwas verschwindet im Dunkeln. Die Einstellung, das ist Extraktion der Bewegung des Werdens, die aller materiellen, sichtbaren Welt innewohnt.

Es ist dieses Präsens, die Gegenwart eines Sehens in seinem Werden, die Mayers

28 Pier Paolo Pasolini: Das Drehbuch als «Struktur, die eine andere Struktur sein will». In: Ders.: *Ketzereferenzen*. München 1979, S. 205.

Filmdichtung prägt und begrenzt. Immer knapper wird der Raum dieses Schreibens, immer unbedingter läuft es auf seine Grenze zu: eine Grenze, in der die Möglichkeit des Bilds nicht ein Jenseits der Sprache, sondern die Möglichkeit der Sprache selbst bezeichnet. Man kann eine beliebige Seite aus Drehbuch *SUNRISE* wählen:

S. 179:

«Einstellung wieder aufs Boot.

und da ! / Der Mann ! / Neue Kraft ?! / So schaffend ?! / Fliegenden Atems !! / Anspannung unmenschlich !!! / Während die Frau kauert. / Mit starr bebenden Lippen. / Ihn erschauend als Helden. / Doch da! / Schon Wasser ins Boot?/ Wasser über beider Füße! / Steigend! / Unheilvoll !! / Erkennt da der Mann? (Das Fragezeichen und die Großschreibung des folgenden Worts sind Handschriftlich eingefügt) Mit nichts mehr / Verbergen könnendem Blick?! / So schaut er jetzt in alle tobende Nacht./ Und da!/ Jäh unvermittelt jetzt: Die Frau presst er an sich. / Wie fruchtbarstes fürchten! für sie.»

Überstrahlung

In high-contrast photographs oftentimes the light source seems to be as intense as a bomb blast.

– *Minor White*¹

Photogénie ist ein Schlagwort der französischen Filmtheorie der 20er Jahre. Es bezeichnet den Umstand, dass der Film – wie bereits die Fotografie – die reproduzierte Realität auf subtile Weise verändert.² Gründe dafür liegen in der ›Einäugigkeit‹ der Kamera, welche die dreidimensionale Welt auf eine Fläche transponiert, die gleichwohl plastisch wirkt und sogar haptische Effekte begünstigt; in den Verzerrungen durch die Objektive, die schwer zuschreibbare, minimale Stauchungen und Weitungen des Bildes generieren; in der Verstärkung von ephemeren Licht- und Lufteffekten, die den Aufnahmen Leben einhauchen; und natürlich auch in der Übersetzung der farbigen Welt in das abstrakte, grafische Schwarzweiß mit all seinen Graustufen. Ästhetische Wirkungen also, die der Technik entspringen, sich zugleich aber dem intuitiven, kreativen Gespür der Person hinter der Kamera verdanken.

In den Schriften der Zeit haftet der *photogénie* etwas Transzendentales an, sie ist, wie Oliver Fahle treffend formuliert, ein «asemantischer Zustand»,³ ein enigmatischer ästhetischer Mehrwert. Zugleich bildet sie eine Herausforderung, fast eine moralische Verpflichtung für die Filmemacher, die sie beunruhigt und beflügelt. Fotogenität wird vor allem Gesichtern zugeschrieben, die im Film eine «geheimnisvolle Aufwertung»⁴ erfahren. Oder sie schön Landscapen und Stadtansichten, bei denen sich Wetterphänomene, Materialunterschiede und Texturen ästhetisierend auswirken.

Rudolf Arnheim beschäftigt in den ausgehenden 20er und beginnenden 30er Jahren ein ähnliches Thema,⁵ wenn sein Ansatz auch anders gelagerten Interessen entstammt und es ihm fern liegt, die Fotografie zu mystifizieren. Arnheim ist es in *Film als Kunst* darum zu tun, den fehlgeleiteten, aber hartnäckigen Vorwurf zu entkräften,

1 Minor White: *Light 7. Photographs from an Exhibition on a Theme*. New York 1971, S. 69.

2 Zur *photogénie* vgl. Oliver Fahle: *Jenseits des Bildes. Poetik des französischen Films der zwanziger Jahre*. Mainz 2000, S. 33–80.

3 Ebd., S. 52.

4 So Walter Dadek: *Das Filmmmedium. Zur Begründung einer Allgemeinen Filmtheorie*. München/Basel 1968, S. 80.

5 Rudolf Arnheim: *Film als Kunst* [1932]. Neuaufl. Frankfurt a.M. 2002, mit einem Nachwort von Karl Prümm.

Film und Fotografie seien nicht kunstfähig, da sie nur eine mechanische Reproduktion der Wirklichkeit darstellten. Er arbeitet daher Unterschiede zwischen menschlicher Wahrnehmung und filmischer Abbildung heraus, um Gestaltungsspielräume aufzuspüren. Wo kreative Eingriffe nötig oder möglich seien, um ein gelungenes Bild zu erzielen, dort – so sein Argument – sei auch Kunst möglich.

Im Rahmen seiner Überlegungen stößt Arnheim auf ähnliche Phänomene wie die Impressionisten vor ihm: Auch für ihn sind die schwache Tiefenwirkung und mangelnde Plastizität der Fotografie zentrale Parameter, weil sich aus ihnen eigenartig technomorphe Wirkungen ergeben. So beispielsweise die gleichzeitige Existenz zwei- und dreidimensionaler Qualitäten im selben Bild oder die stärkere Bedeutung perspektivischer Überlappung. Des Weiteren spricht Arnheim von Schwarzweiß versus Farbe: der Tatsache, dass das unbunte Bild partiell unreal erscheint, da alle Farbwerte ihre Beziehung zueinander verändert haben. Andere Unterschiede betreffen das Gesichtsfeld des Menschen versus rechteckige Kadrierung und Fokussierung der Kamera oder Verzerrungen der Größenverhältnisse, insbesondere bei kurzen Distanzen zum Objekt, aufgrund mangelnder Wahrnehmungskonstanz.

Alle diese Erscheinungen lassen sich gezielt nutzen, sei es für die traumhafte Verfremdung, sei es für Subjektivierungen oder symbolische Aufladung. Wie auch in der Malerei häufig der Fall, können bestimmte Effekte für etwas Anderes, im gewählten Medium nicht unmittelbar Darstellbares eintreten, etwa als Substitut für eine taktile oder akustische Wahrnehmung. Arnheim selbst schlägt vor, Unschärfen für subjektive Eindrücke einzusetzen oder eine unstete Kamera zur Simulation von Schwindel.⁶

Sowohl die französischen Impressionisten als auch Rudolf Arnheim – und vor, mit und nach ihnen zahllose Forscher, Kritiker oder Praktiker seit den Anfängen von Film und Fotografie – haben Beobachtungen zusammengetragen, die alle demselben theoretischen Unternehmen dienen können: der Bestimmung spezifischer ästhetischer Möglichkeiten fotografischer Medien, die aus der Abweichung zwischen menschlicher Wahrnehmung – dem Erscheinungsbild der Dinge in der Wirklichkeit – und der filmischen Darstellung erwachsen. Und bis heute ist es eine zentrale Aufgabe der Filmwissenschaft, ästhetische «Eigentlichkeiten» – so eine Formulierung von Karl Prümm⁷ – herauszuarbeiten.

*

Der vorliegende Text soll, wenn auch in bescheidenem Maße, zu diesem Unternehmen beitragen. Es geht um das Phänomen der Überbelichtung bis hin zur Überstrahlung, um Artefakte, die entweder bei Überforderung der filmischen Apparatur durch gleißende Helligkeit, direkten Lichteinfall ins Objektiv (Gegenlicht) oder zu große Kontraste entstehen: ein Formenkreis von Effekten, die unterschiedlichen Ur-

6 Ebd., S. 130f.

7 Nachwort zur Arnheim-Neuausgabe, ebd., S. 279.

sachen entspringen, aber auch zusammenwirken können.⁸ Bei Überstrahlung wird das Negativ ganz oder partiell von einem Übermaß an Licht getroffen, so dass es zu Streueffekten kommt. Leuchtende Pünktchen machen sich sozusagen selbstständig, da die Oberfläche der Kristalle (Silbersalze und Farbkuppler) Photonen an die benachbarten Kristalle reflektiert.⁹ Das Ergebnis ist zum Beispiel ein konzentrisch abnehmender, zu den Rändern diffus werdender Ring um Sonne und Mond oder um Autoscheinwerfer bei Nacht.

Ein solcher Lichthof ist nun ein Effekt, den wir aus der Wirklichkeit kennen, denn helle Ringe sind auch bei Nebel, Rauch und Staub zu sehen, wenn Feuchtigkeit oder andere Partikel die Strahlen einer Lichtquelle in der Luft reflektieren. Landschaftsmaler des 19. Jahrhunderts, allen voran William Turner, haben solche Erscheinungen immer wieder porträtiert und übersteigert, indem sie eigene Formen der Darstellung dafür fanden.¹⁰ Selbstverständlich lassen sich die natürlichen Phänomene auch fotografieren. Vom Artefakt der Überstrahlung, der genauso bei klarer trockener Luft auftreten kann, sind sie jedoch ursächlich zu unterscheiden. Allerdings ist es im Kino oft nicht möglich, die beiden Effekte zu trennen. Von daher sind Lichthöfe häufiger und beiläufiger im Film zu finden als andere Typen der Überstrahlung, die stärker als technomorphe Phänomene ins Auge springen.

Überstrahlungen ergeben sich ja nicht nur bei allzu hellen Lichtquellen in dunklem Ambiente. Häufig erscheinen sie bei Gegenlichtaufnahmen, etwa gegen ein Fenster, wobei das Tageslicht sozusagen aus dem Rahmen zu treten und ins Rauminnere auszufransen scheint. Insbesondere wenn ein allzu heller Bereich unmittelbar an eine dunkle Zone mit fester Kante angrenzt, kann man Streupartikel erkennen, die hinüberstrahlen und das Schwarz durchsetzen. Leuchtet dagegen eine starke Lichtquelle direkt ins Objektiv, mag das ganze Bildfeld von Streulicht affiziert sein: Es wirkt verwaschen, wie mit einem Schleier überzogen, Grauwerte oder Farben bleichen aus. Solche Erscheinungen haben kein Äquivalent in der Wirklichkeit.

In der Praxis existieren verschiedene Möglichkeiten, mit heiklen Lichtsituationen umzugehen. Ist der Kontrastumfang zwischen Innen und Außen sehr groß, so kann man sich entweder an den Lichtverhältnissen draußen vor dem Fenster ausrichten und die Blende verengen – dann wird der Innenraum in Dunkelheit versinken und Figuren, die am Fenster stehen, erscheinen als Silhouetten. Oder man richtet sich am Innenraum aus und öffnet die Blende weit – dann wird das Fenster überbelichtet, verliert alle Binnenzeichnung, wird milchig und kann im Extremfall überstrahlen. Auch der kompromisshafte Mittelweg ist denkbar, doch nun wird ein flaes Bild entstehen, das im Schwarzweißfilm ein mattes Grau aufweist oder bei dem die Farben

8 Für genauere technische Details vgl. den Abschnitt «Abbildungsfehler» unter www.fotolaborinfo.de/foto/objektivfehler.htm (13.12.2009).

9 Dies trifft nur für Zelluloidfilm zu; im digitalen Bereich treten zwar ähnliche Effekte auf, jedoch aus anderen Gründen.

10 Vgl. Henri Alekan: *Des Lumières et des ombres*. 2. Aufl. Paris 1991, S. 35 ff.

glasig ausbleichen.¹¹ All dies ist nicht nur vom Objektiv (und seiner Vergütung) abhängig, sondern auch von der Empfindlichkeit des filmischen Materials, und Filter können ebenfalls eine Rolle spielen, will man die Effekte beeinflussen.

Für die Kameralleute gibt es also diverse Parameter, die zu beachten sind, um Überstrahlungen entweder zu vermeiden oder aber – im Sinne Rudolf Arnheims – kreativ zu nutzen.

*

Im klassischen Hollywoodfilm wie im Erzählkino verwandter Traditionen trug man lange Zeit Sorge, auffällige technische Nebeneffekte zu vermeiden; sie waren allenfalls Ausnahmesituationen vorbehalten. Noch immer gelten überstrahlte Aufnahmen weiterhin als unprofessionelle Fehler,¹² die das Augenmerk auf die Apparatur lenken und die Illusion schwächen können. Im Farbfilm ergeben sich darüber hinaus Probleme mit der Farbtemperatur zwischen Tageslicht und künstlichem Licht, so dass beim Schneiden unschöne Sprünge entstehen. Dennoch tauchen Überstrahlungen gelegentlich im klassischen Kino auf, dies allerdings meist im Rahmen von Kamerabewegungen und in so flüchtiger Erscheinung, dass sie nicht weiter auffallen: In Hintergründen bei rasanten Fahrten sind solche Artefakte kaum zu vermeiden und verstärken die Dynamik des Sujets, wobei ihre Verschwommenheit dazu beiträgt, dass die Protagonisten trotz des Tempos klar im Vordergrund hervortreten; oder bei nächtlichen Szenen, bei denen die Kontraste unkontrollierbar groß werden, wobei sich die Überstrahlung jedoch, wie beschrieben, meist in die natürlichen Phänomene einreicht.

Anders als der Mainstream verhielt und verhält sich in dieser Hinsicht die Avantgarde. Vor allem im französischen Impressionismus der 1920er Jahre wurde mit gefilmten Lichteffekten exzessiv gespielt; es ging darum, die spezifischen Facetten des Mediums auszuloten. Dabei dürfte die künstlerische Stimmungsfotografie vor allem des Piktoralismus ein stärkerer Einfluss gewesen sein als der Spielfilm. Ein besonders intensives Beispiel bildet der poetische Kurzfilm *ROMANCE SENTIMENTALE* von Sergei Eisenstein und Grigori Alexandrow (F 1930), die sich anlässlich eines Parisaufenthalts in die Ästhetik der französischen Avantgarde eindachten und einbrachten. *ROMANCE SENTIMENTALE* weist deutliche Anklänge an Dimitri Kirsanoffs *BRUMES D'AUTOMNE*¹³ auf, der zwei Jahre zuvor entstanden war: Beide handeln von einer ein-

11 Finden die Dreharbeiten im Studio statt, so werden Fenster oft nur simuliert – durch eine gemalte Kulisse zum Beispiel, oder man verwendet anstelle von Scheiben halbtransparente Folien, die von hinten beleuchtet sind.

12 Überstrahlung wird in Kamerahandbüchern meist als Anfängerfehler behandelt. Andererseits hat sie längst Einzug in die künstlerische Fotografie gehalten. So existieren im Internet spezifische Angebote für Fotos mit «glow» oder – im Digitalbereich – «blooming», wie die englischen Fachausdrücke lauten. In mancher Hinsicht ist die Überstrahlung der Übersteuerung im Tonbereich zu vergleichen: Auch übersteuerte Aufnahmen gelten als unprofessionell, lassen sich aber ebenfalls kreativ nutzen.

13 Vgl. dazu meinen Aufsatz «Brumes d'automne». In: Karin Gimmi, Christof Kübler et al. (Hrsg.): *SvM. Die Festschrift für Stanislaus von Moos*. Zürich 2005, S. 22–33.

samen jungen Frau, deren nostalgische Stimmung in subjektiven Aufnahmen Ausdruck findet, und in beiden Fällen bietet das Sujet Anlass, vor allem die atmosphärische Kraft des Lichts auszuloten.

Eisenstein und Alexandrow gehen hier weiter als Kirsanoff, wenn sie Licht- und Überstrahlungseffekte nachgerade zum Leitmotiv erheben, um das Licht als solches zu zelebrieren. Das bewegte, Gischt sprühende Meer, Sonnenreflexionen in Pfützen oder dunkle Äste gegen blendend weiße Wolken bilden bevorzugte Motive. Dabei arbeiten die Filmemacher mit einer nervös zitternden Blende, so dass die überstrahlenden Zonen je nach momentaner Öffnung des Objektivs anzuwachsen und zu schwinden scheinen. Dies trägt sowohl dazu bei, die Bilder miteinander zu verschmelzen, wie dazu, sie als subjektive Impressionen auszuweisen, deren Wirklichkeitsbezug hinter ihrem lyrischen Charakter zurücktritt. Formaler Protagonist des Films ist das Licht in all seinen fotografischen Erscheinungsweisen, vor allem aber im eigenmächtigen, lebendigen Pulsieren der Überstrahlung.

Im Spielfilm der späten Stummfilmzeit war es Josef von Sternberg, der die Strahlkraft des Lichts poetisch überhöhte und damit Motive der Avantgarde aufnahm. Sein Film *THE DOCKS OF NEW YORK* (USA 1928) unterscheidet sich von den meisten Produktionen Hollywoods – hierin F. W. Murnaus *SUNRISE* von 1927 verwandt – durch seine dichte, verzauberte Atmosphäre, in der es allenthalben glitzert, blinkt, glimmt, schimmert, leuchtet, strahlt oder überstrahlt, obschon das Sujet – das harte Leben im Hafen zwischen Prostitution und Seemannsurlaub – dem Realismus zugehört.

Sternberg ist es vor allem ein Anliegen, die Protagonistin zum Leuchten zu bringen, eine Prostituierte, die bei einem Selbstmordversuch aus den dunklen Fluten gerettet wird. Ihr schimmerndes blondes Haar wird immer wieder durch Rück- und Oberlicht illuminiert, eine Form der Glamour-Schönung weiblicher Stars, die sich ansatzweise in vielen Filmen der Zeit findet. Doch Sternberg geht bis zum Exzess, gelegentlich kommt es dazu, dass die Locken der Schauspielerin sich auflösen und zu einer gleißenden Substanz verschmelzen, bis sie wie eine überirdische Gestalt erscheint, die sich im heruntergekommenen Hafenhôtel materialisiert hat. Effekte der Überstrahlung finden sich auch in den nebligen Gassen, am dunklen Quai des Hafens oder im Heizraum eines Überseefrachters. Hier wird der Effekt eingesetzt, um die Hitze im lodernden Ofen zu suggerieren: Lichte Partikel verstreuen sich um die dunkle Ofentür, als ströme die Glut über die eiserne Fläche – ein visuelles Substitut, um das Klima im Heizraum zu vermitteln. Hier wird der technische ‹Unfall› der Überstrahlung synästhetisch genutzt.¹⁴

Auch in späteren Werken Josef von Sternbergs, den Filmen mit Marlene Dietrich, kommt die Illumination des blonden Haars immer wieder extrem zum Tragen und löst die Dietrich aus dem Alltagszusammenhang, um ihr eine fast metaphysi-

14 Es ist in diesem Zusammenhang interessant, dass der französische poetische Realismus der 30er und 40er Jahre, als dessen Vorläufer *THE DOCKS OF NEW YORK* gelten kann, das Mittel der Überstrahlung nicht aufgreift: In *QUAI DE BRUMES* und *HÔTEL DU NORD* (beide von Marcel Carné, F 1938) wird zwar expressiv mit Licht gearbeitet, doch bleibt der Überstrahlungseffekt ausgeklammert.

sche Leuchtkraft zu geben. In gemäßigter Form bleibt der Einsatz der Überstrahlung bis heute ein beliebtes Mittel, das dank seiner Konventionalisierung nicht als technomorph empfunden wird, sondern zum normalen Repertoire von Star-Fotografie und Spielfilm gehört. Es kommt vor allem bei Blondinen, gelegentlich aber auch bei Männern zum Zuge.

Eine andere Nutzung des Phänomens ist ebenfalls zur Konvention geworden: die Wiedergabe blendend heller Objekte, vor allem der Sonne in der Wüste. Erich von Stroheim lässt seinen Film *GREED* (USA 1925) im Death Valley enden, wo die Sonne unerbittlich auf die Sandhügel brennt. Zwei verdurstende Männer, beide nicht mehr bei Sinnen, verwickeln sich in einen tödlichen Zweikampf. Diese Extremsituation vermittelt sich durch gleißende Helligkeit, die alles zum Flimmern bringt, bis die Konturen sich auflösen, Himmel und Erde kaum noch zu unterscheiden sind. Ab und zu richtet sich die Kamera direkt auf die Sonne, um deren Rund sich konzentrisch leuchtende Kreise bilden, welche die Blendkraft des Sonnenballs suggerieren. Die Überstrahlung dient hier als Substitut für erbarmungslose Hitze, und der fremdartige technische Effekt – an keiner weiteren Stelle bedient sich der Film dieses Mittels – signalisiert den Zuschauern, dass man sich in einer Landschaft des Todes befindet.

Ähnliches kommt in vielen Western vor, wenn sich Outlaws zu weit in die Wüste wagen. So auch – nun in Farbe – in King Viders *DUEL IN THE SUN* (USA 1946). Hier reitet das Paar, das sich in Hassliebe verzehrt, ebenfalls in eine Landschaft, aus der es keine Rückkehr gibt, und die Kamera richtet sich auf eine Sonne, die sich in der Hitze zu verflüssigen scheint. Wieder werden die Zuschauer zwar nicht geblendet, blicken jedoch in ein feuriges Äquivalent, das ein Klima der Hölle vermittelt. Eine tatsächliche Blendung kann, wie Henri Alekan schreibt,¹⁵ ja nicht stattfinden, denn weißer als weiß kann die Leinwand nicht werden, und sei das Licht, das die Kamera aufgenommen hat, noch so hell. So vermag man im Film gefahrlos Dinge zu betrachten, bei deren Anblick man im wirklichen Leben Schaden nimmt.

Ein prominentes Beispiel ist der Atompilz, dessen markante Form in unzähligen Foto- und Filmaufnahmen zu einer Ikone menschlicher Hybris geworden ist. Atomexplosionen strahlen «heller als tausend Sonnen» – so der Titel des berühmten Buches von Robert Jungk¹⁶ –, so dass die Menschen, die bei einem solchen Versuch zugegen sind, ihre Augen schützen müssen. Doch im Abbild sind die Explosionen in ihrer destruktiven Violenz gleichsam gezähmt. Stanley Kubrick hat dies in *DR. STRANGELOVE OR: HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB* (GB 1964) wirkungsvoll zum Ausdruck gebracht. Hier erwartet der unglückselige Bomberpilot die Explosion, während er auf der Rakete durch die Luft reitet: Die Leinwand wird reinweiß für einen Augenblick, bevor sich – nun nicht mehr fassbar für den Piloten, der im Nichts zergeht – der Atompilz bildet. Und Kubrick endet seinen Film

15 Alekan, S. 39.

16 Robert Jungk: *Heller als tausend Sonnen. Das Schicksal der Atomforscher*. Bern 1956. Der Titel geht auf eine Formulierung aus dem indischen Epos *Bhagavadgita* zurück, mit der Robert Oppenheimer eine Atomexplosion beschreibt.

mit einer Kette solcher Explosionen, die er den Medienarchiven entnommen hat. Dabei ist der übrige Film eher dunkel gehalten. Zwar erscheinen gelegentlich überstrahlende Lampen im Hintergrund, fallen jedoch wenig ins Gewicht.

Auch das Blitzlicht ist heller als dem menschlichen Auge zuträglich und blendet momentan. Hitchcock hat dies in *REAR WINDOW* (USA 1954) auf eindrückliche Weise dargestellt. Als im Finale der Mörder bei dem Fotografen eindringt, der im Rollstuhl sitzt, nutzt dieser sein Blitzlicht, um den Angreifer aufzuhalten. Dabei lässt uns Hitchcock nicht direkt ins gleißende Licht schauen, sondern verknüpft eine Folge von Einstellungen: Wir blicken auf den Mörder, jedoch nicht simultan mit dem Fotografen, der seine Augen abschirmt, und sehen kurz ein überhelles Bild, das wie von einem Weißschleier überzogen ist. Es folgt eine normal belichtete Aufnahme aus der Sicht des Fotografen, dann ein rot gefärbter Gegenschuss, der sich langsam normalisiert. Er simuliert, wie der geblendete Angreifer seine Augen wieder adaptiert – um dann einen Schritt näher zu kommen und erneut geblendet zu werden.

Auffällig ist, dass viele Verwendungsweisen der Überstrahlung mit Grenzsituationen zu tun haben. Oft ist es der Tod oder das Nichts, die durch gleißendes Weiß suggeriert werden, oder es geht um metaphysische Erscheinungen, wie sie ähnlich in der religiösen Malerei dargestellt werden – in Momenten der Transformation, der Epiphanie, der Himmelfahrt. Im Film sind es oft auch säkulare Situationen, beispielsweise der Auftritt von Aliens, bei denen man sich einer solchen Bildsprache bedient. Und Leni Riefenstahl versieht in *TRIUMPH DES WILLENS* (D 1935) Adolf Hitler mit einer Gloriole.

*

Im Grunde kam es erst im New Hollywood und den internationalen Neuen Wellen der 60er/70er Jahre zu einem Filmverständnis, das die ästhetischen Besonderheiten der Technik einbezieht, flirrende Reflexe im Objektiv ausstellt, Unschärfen kreativ nutzt oder Über- und Unterbelichtung gezielt verwendet. Die filmische Apparatur durfte oder sollte spürbar sein. Manchmal ging es auch darum, einen spontanen, semidokumentarischen Look zu verwirklichen, denn im Dokumentarfilm ist das Licht oft unkontrollierbar, Überstrahlungen, Unter- und Überbelichtungen lassen sich nicht vermeiden und signalisieren die Authentizität des Geschehens.

Ein eminentes Beispiel dieser Innovationsbewegung bildet *MEDIUM COOL* (USA 1969), der von dem Kameramann Haskell Wexler in eigener Regie gedreht wurde. Wexler arbeitete mit Laiendarstellern, die sich selbst spielen, und konnte daher auf authentische Aufnahmen von politischen Demonstrationen, an denen sie teilgenommen hatten, zurückgreifen. *MEDIUM COOL* lehnt sich an den Stil dieser Dokumentaraufnahmen an und arbeitet auch in den inszenierten Passagen mit unsteter Handkamera und dokumentarischem Licht. Flackernde Reflexe, Unschärfen und Überstrahlungen prägen den Film, geben ihm sein spontanes, erregendes Flair und tragen zu einer Nervosität bei, die dem Geschehen und der politisierten, prekären Stimmung der Zeit entspricht.

Zu ähnlich extremen Kameraeinsätzen greifen Regisseure, um Drogen-Erfahrungen zu visualisieren. Hier lehnen sich die Filme der 70er Jahre zwar an bereits etablierte Konventionen an – subjektive Wahrnehmungen, Träume oder Rauschzustände boten auch früher Gelegenheit, von der Norm abzuweichen –, gehen jedoch, der Zeit gemäß, in extremer Weise darüber hinaus. Oft existiert keine klare Grenze zwischen Rausch und Nüchternheit, Subjektivität und Objektivität, so dass sich eine trancehafte Stimmung über den gesamten Film ausbreitet.

In Musikvideos und Werbefilmen ist es nachgerade eine Pflicht, alle Möglichkeiten fotografischer Verzerrung und Verfremdung auszustellen. Sie tragen dazu bei, dass sich die filmischen Darstellungsweisen ständig erweitern – vor allem die digitale Videotechnik wartet mit verblüffenden Effekten auf –, so dass moderne Spielfilme viel nuancierter und technomorpher mit der Bildgestaltung verfahren können. Ein Beispiel dafür ist *AMORES PERROS* von Alejandro Gonzales Iñárritu (Mex 2000). Dieser aggressive, hektisch geschnittene und durchgestylte Film beherbergt alle Varianten von Überbelichtung, Überstrahlung, Unschärfe in seiner fluiden, oft schockhaften Kameraführung. Glasig grüne, weiße, blaue unscharfe Hintergrundobjekte und ausgewaschene, ausgebrannte Fenster ohne Binnenzeichnung sind die Norm in diesem atemlosen Film, der eine eigene Welt des Schreckens entwirft.

Eine besondere Affinität zur Gegenlichtaufnahme und entsprechenden Überstrahlungen zeigt das chinesische Kino seit Mitte der 80er und insbesondere in den 90er Jahren. Dies nicht nur bei den innovativen, meist unabhängigen Filmen der Sechsten, sogenannten Urbanen Generation, sondern schon in den inzwischen klassischen Werken der Fünften. In Chen Kaiges *HUANG TUDI (GELBE ERDE)* von 1984 ist die Atmosphäre der Höhlenwohnungen am Gelben Fluss, die nur vom Eingang aus Tageslicht einlassen, durch Gegenlicht-Aufnahmen aus dem Innenraum eingefangen. Chen und sein damaliger Kameramann Zhang Yimou verwenden solche Bildkompositionen, obwohl sie ansonsten eine illusionäre, eher konventionelle Kameratechnik bevorzugen, bei der es keine Spontanitäten oder Artefakte gibt. In seinen späteren eigenen Regiewerken arbeitet Zhang ebenfalls mit Überstrahlung und Gegenlicht, so in *JU DOU* (1990), wenn er die Protagonistin als erotisches Objekt im gelben Sonnenlicht schwimmen lässt. Auch der Hongkonger Regisseur Wong Kar-wai und sein Kameramann Christopher Doyle¹⁷ setzen solche Effekte intensiv ein. So versehen sie *DONGXIE XIDU (ASHES OF TIME)*, 1994 mit weiß oder gold lodernenden Hintergründen, um die mythischen Helden zu entrücken.

Diese Vorliebe für Gegenlicht und Überstrahlung mag mit dem Stil chinesischer Spielfilme zusammenhängen. Er ist – pauschal gesprochen – geprägt durch eher sparsamen Gebrauch von Schuss/Gegenschuss-Reihen, Distanz zu den Figuren, wenig Kamerabewegung sowie eine Tendenz zur langen Einstellung, zum Tableau. Damit

17 Der australische Kameramann Christopher Doyle hat vorwiegend in Ostasien gearbeitet und dem chinesischen Filmstil wichtige Impulse gegeben. Vgl. Josef Schnelle, Rüdiger Suchsland: *Zeichen und Wunder. Das Kino von Zhang Yimou und Wong Kar-Wai*. Marburg 2008, Kapitel «Das Auge Chinas: Der Kameramann Christopher Doyle», S. 148 ff.

entfällt ein Hinderungsgrund, der im westlichen Kino relevant ist: die unerwünschten Farbsprünge, die sich in der Montage ergeben, wenn verblasste oder überstrahlte mit normal belichteten Bildern kombiniert werden. Außerdem liegt es beim länger stehenden Tableau nahe, intensiv mit atmosphärischen Effekten zu arbeiten, Dekors, Farbkomposition und Beleuchtung besondere Aufmerksamkeit zu widmen. Doch zugleich scheint sich insgesamt eine chinesische Kamera-Ästhetik entwickelt zu haben, bei der Licht- und Farbstimmungen eine wesentliche Rolle spielen und das gesamte fotografische Beleuchtungspotenzial, von der matten Unterbelichtung bis zur Überstrahlung, zur Geltung kommt.

Für diese These spricht auch, dass die Lichteffekte mit der Sechsten Generation der chinesischen Filmemacher noch an Bedeutung gewinnen und nun Einzug in den Alltag, in die moderne Alltagsbeobachtung genommen haben. Überstrahlung und Gegenlicht sind nicht mehr der besonderen Stimmung, Überhöhung oder Glamourisierung vorbehalten, sondern selbstverständlicher, fast ständiger Bestandteil der Kamera-Arbeit. Hier ist es vor allem Jia Zhang-ke, der diese Bildästhetik mit Meisterschaft einsetzt. Schon in seinem Debutfilm *XIAO WU* (PICKPOCKET, 1997), aber ebenso in späteren Werken wie etwa *REN XIAOYAO* (UNKNOWN PLEASURES, 2002) verwirklicht er einen semidokumentarischen Stil, der mit der traditionellen internationalen Studioteknik nichts mehr zu tun hat. Jia dreht *Low-budget*-Produktionen in der Provinz, arbeitet mit Laiendarstellern und natürlichem Licht – eine Ästhetik, die auf den ersten Blick amateurhaft erscheint, von dem Kameramann Yu Lik Wai aber virtuos gehandhabt wird. Yu scheint mit der Kamera zu sehen und zu denken, um den ephemeren, atmosphärischen Augenblick festzuhalten, wenn Apparat und Realität zusammenwirken.

In *XIAO WU* kehrt der Protagonist besuchsweise in sein bäuerliches Elternhaus zurück. Das kleine Gebäude verfügt, wie in China auf dem Lande üblich, lediglich über einen Wohn- plus Schlafraum, in dem das Leben bei Tag wie bei Nacht kollektiv auf einer erhöhten Plattform stattfindet. Sie führt am einzigen Fenster entlang und lässt sich im Winter beheizen; man hält sich im Schneidersitz, in der Hocke oder halb liegend dort auf, als Mobiliar dienen ein niedriger Tisch und die Kissen des Bettes. Sind mehr Menschen anwesend, als auf der Empore Platz haben, so holt man noch Hocker aus der Küche.

In der fraglichen Szene sind viele Familienmitglieder versammelt, die sich im Gegenlicht vor dem Fenster abzeichnen. Die Kamera kann im engen Raum kaum ausreichend zurücktreten, um alle Personen zu erfassen, und respektiert diese Situation in einer über Minuten gehaltenen starren Einstellung aus mittlerer Distanz. Vom Gegenlicht werden die Figuren auf unterschiedliche Weise getroffen: Wer rechts oder links sitzt, ist eher zu wenig beleuchtet. Der junge Mann in der Mitte wird jedoch derart vom Licht überstrahlt, dass seine Konturen sich zur Unkenntlichkeit auflösen. Zunächst mag man glauben, dass es sich um den Protagonisten handelt, der hier besonders hervorgehoben wird. Doch Xiao Wu sitzt, partiell angeschnitten und im Halbdunkel am Rande, während sein ähnlich aussehender Bruder das helle Zentrum besetzt. Wer in dieser Familie welche Position innehat, ergibt sich allmählich aus dem

Dialog, wird aber durch die Beleuchtung bereits vorweggenommen.

Das Licht ist hier multifunktional eingesetzt. Zum einen hat es dokumentarischen Charakter, entspricht der Spezifik der authentischen Architektur; zum andern fängt es die Atmosphäre impressionistisch ein; und schließlich drückt es eine Hierarchie zwischen den Figuren aus, ohne dass die Kamera ihnen näher rücken und ihre Gesichter studieren müsste. Hätte Jia nicht so eigenwillig und konsistent im ganzen Film mit Gegenlichtsituationen gearbeitet, würde diese Szene aus dem Rahmen fallen, vielleicht sogar missglückt wirken. Doch wie die Dinge liegen, fügt sich das Bild problemlos in die bisherige Ästhetik ein, zieht keine besondere Aufmerksamkeit auf sich, sondern erlaubt es, die Stimmung innerhalb der Familie subtil zu porträtieren.

*

Es sollte und konnte in diesem kleinen Text nicht darum gehen, einen historischen Überblick über die Verwendung von Gegenlichtaufnahmen im Film zu entwerfen; die versammelten Beispiele verstehen sich nur als Streiflichter. Dennoch zeichnet sich eine Entwicklung ab, die vom avantgardistischen Einsatz des Phänomens über die Erfüllung besonderer Aufgaben im Mainstream bis zur selbstverständlichen Eingemeindung in den Stil ganzer Traditionen führt.

Dies mag davon abhängen, in welchem Maße man jeweils die fotografische Darstellung als transparent empfindet oder aber als Produkt eines Apparats, der autonom fühlbar bleiben darf und auf kreative Weise eingesetzt werden kann. Im einen Fall ist die Überstrahlung besonderen realen Erscheinungen wie Sonne, Blitzlicht, Atombombe vorbehalten oder subjektiven Verzerrungen in Traum und Rausch; im andern ist sie in die Filmsprache integriert, wenngleich das Licht auch hier von explosiver Kraft sein kann.

Für wertvolle Hinweise danke ich Wolfgang Beilenhoff, Matthias Christen, Britta Hartmann, Christoph Janetzko und James Wulff.

Der Zufall, ein ungebärdiger Gast

Der Zufall – das unerwartet Eintretende, die nicht vorausgeahnte, plötzlich sich zeigende Möglichkeit, mit der das Leben uns aus dem Trott unserer Gewohnheiten aufstört und an seine verborgene Vielfalt erinnert, hat einen unverdient schlechten Ruf. Der Zufall gilt als tückisch, bedrohlich, ungerecht und verwirrend. Er durchkreuzt unsere Pläne, zeigt uns die Lückenhaftigkeit unseres Wissens und erschüttert unsere Sicherheit. Dass er auch eine plötzliche Chance, eine Gewinnkarte im Glücksspiel des Lebens sein kann, fällt bei seiner Bewertung nicht sehr ins Gewicht, weil man sich darunter ohnehin die große Ausnahme, das überdimensionale Glückslos vorstellt.

Die sechs richtigen Lottozahlen, die der Mischautomat wöchentlich aus einer Vielzahl von Zahlen auswählt und in eine zufällige Reihenfolge bringt, stellen schon ohne die Zusatzsazzahl eine Wahrscheinlichkeit von einer zu 1,4 Millionen anderen Möglichkeiten dar. Damit kann man nicht rechnen. Es ist ein nahezu irreales Phantom, das dem alltäglichen Leben als ein fernes Traumlicht beigegeben wird, aber den lebenspraktischen Vorrang der gewohnten Normalität nicht infrage stellt. Wir wollen in einer Welt leben, in der der Umgang der Menschen miteinander von ungeschriebenen Erwartbarkeiten, Regeln und Gesetzen geprägt wird und wir nicht ständig damit rechnen müssen, dass einem in der Einbahnstraße ein Auto entgegenkommt, jemand Gegenstände vom Balkon auf die Straße wirft oder selbst herunterspringt. Man wünscht sich zivile Verhältnisse mit vernünftigen und zuverlässigen Menschen und keine bösen Überraschungen. Um langfristiges Handeln zu ermöglichen und seinen Erfolg zu sichern, haben wir Institutionen erfunden, die der Willkür und dem Zufall Grenzen setzen.

Das funktioniert natürlich nicht immer und selten ohne Nebenwirkungen, denn dazu ist das Netzwerk der Wirklichkeit viel zu komplex. Ein einfaches Beispiel: Man reserviert einen Sitzplatz in einem vermutlich überfüllten Zug. Die Reservierung hat geklappt. Doch auf dem Nebensitz hustet und niest ein anscheinend grippekranker Mann. Das war nicht vorauszusehen und auch nicht auszuschließen. Aber es könnte Folgen haben. Man könnte sich anstecken und müsste vielleicht einen wichtigen Termin absagen, zum Beispiel einen lange vorbereiteten Vortrag, mit dem man sich einflussreichen Zuhörern für weitere Aufgaben empfehlen wollte. Oder die Überraschung ist angenehm. Auf dem Nebenplatz sitzt eine hübsche Frau. Man kommt ins Gespräch, man ist sich sympathisch. Man schreibt sich, man trifft sich wieder. Man wird diese Frau heiraten.

In beiden Fällen haben fremde Wirkungsketten zufällig das eigene Leben gekreuzt und ihm eine unvorhersehbare Wendung gegeben. Oder ein anderes Beispiel,

in dem ein geringer Zeitunterschied eine entscheidende Rolle spielt. Jemand will zu einer Autofahrt aufbrechen, wird aber von einem unerwarteten Telefonanruf eine Weile aufgehalten. Von der Dauer des Gespräches hängt es ab, ob er auf der Autobahn in einen schweren Massenunfall gerät oder schon an der Stelle vorbei ist, wo kurz danach das Unglück passieren wird. Oder ob er nur auf das Ende des Staus auffährt, der sich nach dem Unfall gebildet hat. Alles ist Zufall, aber möglicherweise eine Frage von Leben und Tod.

Der Zufall kann auch ironisch erscheinen: Ein Kriegskamerad von mir, der eine schwere Verwundung ohne bleibenden Schaden überlebt hatte, wurde nach dem Krieg auf einem Zebrastreifen von einem Auto angefahren und hat die restlichen Jahrzehnte seines Lebens gelähmt im Rollstuhl verbringen müssen. Solche Unglücksfälle, ihre widersinnige Zufälligkeit, das Leiden und die Ungerechtigkeit, die sie über ein Menschenleben bringen, wie überhaupt alle krassen Unterschiede von Glück und Unglück, haben mächtige religiöse Sinngebungsphantasien entstehen lassen. Mit dem pauschalen Versprechen eines späteren himmlischen Ausgleichs der irdischen Ungerechtigkeiten haben sie die Menschen dazu erzogen, die ihnen auferlegten Lebenslasten geduldig zu ertragen.

Das schrecklichste Beispiel dieser Unterwerfungsstrategie ist die Hiobgeschichte, in der ein allmächtiger archaischer Gott seinen menschlichen Untertan mit Plagen überhäuft und bis zur Absurdität Unterwerfungsbekennnisse und Lobpreisungen von ihm erpresst, bis er ihn am Ende begnadigt. Warum hält Hiob bis zum Schluss an seiner demütigen Selbstausslieferung fest? Gewiss im Gefühl seiner Ohnmacht. Aber vor allem aus Angst vor dem totalen Sinnverlust. Seine Leiden wären erst unerträglich für ihn, wenn sie pure, nichts weiter bedeutende Faktizitäten wären. Gegen diesen Blick in den Abgrund der Zufälligkeit sträubt er sich mit seiner ganzen Seelenkraft und bestätigt damit den unumschränkten Herrschaftsanspruch Gottes, der seit dem sogenannten «Sündenfall» misstrauisch gegen alle menschlichen Emanzipationsbestrebungen ist und deshalb Hiobs untertänige Ergebenheit so unerbittlich getestet hat.

Ganz anders hört sich daneben der Satz Albert Schweitzers an: «Zufall ist der Name des lieben Gottes, wenn er inkognito bleiben möchte.» Warum sollte Gott es vorziehen, sich in die Unerkennbarkeit zurückzuziehen? Offenbar weil er nicht mehr die archaische Robustheit hat, als Allmächtiger den Menschen alles Elend, alle Ungerechtigkeiten und Grausamkeiten der von ihm geschaffenen Welt zuzumuten. Er weicht zurück vor den Zweifeln am monokausalen Weltbild der alten Schöpferreligion, um sich stillschweigend in das komplexe Netzwerk sich selbst steuernder physikalischer und biologischer Prozesse und in die Perspektivität und den Wertpluralismus des modernen menschlichen Bewusstseins aufzulösen. Das Antlitz Gottes, das in der Kunst dem Urbild eines mächtigen Stammesfürsten oder eines würdigen Familienoberhauptes nachgebildet wurde, verschwindet in der Unschärfe, oder, um es anders auszudrücken, in der universellen Variabilität und Zufälligkeit, die in allen Schichten der physikalischen und biologischen Natur für Abweichungen und Veränderungen sorgt und ständig Neues erschafft. Wir selbst sind davon nicht ausgenommen. Auch

wir sind individuelle, lebensgeschichtlich entstandene Personen, die in der Auseinandersetzung mit lauter zufälligen Gegebenheiten ihre eigene Notwendigkeit entwickelt haben, aber unter veränderten Umständen auch anders hätten werden können. Was der eigentliche Grund ist, uns gegenseitig wahrzunehmen und zu erzählen, was war, wie es geschehen ist und was vielleicht hätte sein können. Es sind Geschichten einer allgemeinen Glücks- und Sinnsuche in einem Irrgarten aufleuchtender und wieder erlöschender Möglichkeiten unter der Regie des Zufalls. Alles scheint möglich, doch nur wenig lässt sich ändern. Man zieht die Karten aus verdecktem Stapel und muss versuchen, damit sein Spiel zu machen, bis die schwarze Hand kommt, die alles von der Platte wischt. Neue Spieler werden am Tisch Platz nehmen und die Karten werden neu gemischt. Vielleicht sind einige verloren gegangen und durch neue ersetzt worden. Aber die Spielregeln sind dieselben geblieben. Vorerst. Wirklich nur vorerst? Bei dieser Frage hebt die Vernunft vom Boden ab. Denn kann der Zufall, der ständig Neues entstehen lässt, durch ein System begrenzt werden, das sich wahrscheinlich selbst einem Zufall verdankt?

Hören und Sehen im Museum der Wirklichkeit

Annäherungen an Jean-Luc Godards

HISTOIRE(S) DU CINÉMA (1998)

«Man müsste die Geschichte des Sehens zeigen, das sich mit dem Kino, das die Dinge zeigt, entwickelt hat, und die Geschichte der Blindheit, die daraus entstanden ist.»

– Jean-Luc Godard, *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*

I. In der Krise der Kritik

«Doch die Kamera enthüllt das Wunschbild.» Mit diesem Satz, dem letzten Satz in einem Text über die Bildlichkeit der Nouvelle Vague, charakterisiert Karl Prümm, wie Raoul Coutard in Truffauts *LA PEAU DOUCE / DIE SÜSSE HAUT* (1964) durch Lichtsetzung und Kameraposition einen Augenblick intimer Zweisamkeit in einem Auto für den Zuschauer zur reinen Illusion des liebenden Paares macht. Der Kritiker deutet die Bilder und *enthüllt* ihre Wahrheit. Er erkennt in der ästhetischen Form die Kritik der Filmkamera an einem *Wunsch-Bild* der Liebe und bringt sie zur Sprache. Dieses *Enthüllen* von *Wunsch-Bildern*, welches im Ästhetischen schon die Arbeit gegen die Illusionierung aufweist, ist eine wesentliche Aufgabe der hermeneutischen Bild-Kritik des Films, oder war es. Denn um die Hermeneutik, ja um die Kritik selbst, die Kritik der Kunst, der Gesellschaft, der Kultur, scheint es heute schlecht zu stehen.

Eine knappe, und: zugegeben, polemische Bestandsaufnahme. Gesellschafts- und Kulturkritik, auf die Siegfried Kracauer die Filmkritik in den 1920er Jahren und mit lange wählender Wirkung einmal verpflichtete, hat sich ins Diffuse von Theoriespielen aufgelöst, die mit Lenin und Foucault den Lacan tanzen. Kunstkritik gehört in Form von immer voluminöser und teurer werdenden Ausstellungskatalogen zur Institution Kunst und zum Kunstmarkt, die sie zu kritisieren hätte; Literaturkritik gerät im Fernsehen zum Entertainment und treibt mit immer gleichen Formulierungen und Slogans Auflagen in die Höhe, und die Filmkritik wird auch in den großen Zeitungen allmählich residual und verlagert sich in die Blogs im Netz, wo jeder mittun kann. Filmwissenschaftliche Literatur verkauft sich schlecht, nicht zuletzt, weil auch Filminteressierten der Audio-Kommentar von Regisseuren und das «Making of...» auf den DVDs scheinbar alles bieten, was man wissen muss, um besser zu verstehen. *Spex*, das einst den kritischen Diskurs führende «Magazin für Popkultur», löst mit

der ersten Ausgabe 2010 die Platten-Kritik zugunsten der Rubrik «Pop Briefing» auf; hier wird nun, wie im Netz, dialogisiert. Nichts gäbe es mehr zu verstehen, nur noch zu genießen, so heißt es immer wieder, nichts mehr zu kritisieren, nur noch zu affirmieren. Wenn selbst im Suhrkamp-Verlag, dessen Programm einmal mit der Metakritik der Erkenntnistheorie, der Kritik der idealistischen Ästhetik und der Kritik der Warenästhetik die Avantgarde der Kritik bot, nun ein Band mit dem Titel *Was ist Kritik?* erscheint, dann ist das ein Alarmzeichen. Es häufen sich in dieser Situation die Stimmen, die fragen, was (noch) Kritik ist und was sie soll. So schreibt Peter Bürger im Jahr 2009 recht melancholisch: «Wir leben in einer Zeit, in der der Geist der Kritik eigentümlich erschlaft ist. [...] Mir jedenfalls will es scheinen, als hätte der globale Kapitalismus ganz allgemein die Kritik mit einem lähmenden Selbstzweifel infiziert.» Der Mangel an historischen Alternativen zur herrschenden Weltordnung scheint für Bürger auch wesentliche Kategorien der Kritik wie Geschichtsbewusstsein, Tradition und Innovation, Wahrheit, Wirklichkeit und Schein zu affizieren. Karl Heinz Bohrer, Bürgers ästhetizistischer Antipode schon immer, gibt dann gleich dem «Wirklichkeitskriterium» und der «Wahrheitsbezogenheit» der Kritik den Abschied und will «kein externes Kriterium im Sinne von Wahrheit oder Geschichte» das Unternehmen der Kritik mehr trüben lassen. Nur zu verständlich, wenn ein Hermeneutiker wie Günter Figal angesichts dieser Krise «eine die Kritik rettende Kritik» fordert und wenn Emil Angehrns Bestimmung, hermeneutische Arbeit sei «ein Sicharbeiten an den Grenzen des Sinns», diese Grenze des eigenen Sinns und Zwecks gleich skeptisch mitformuliert. Immer lauter wird der Ruf nach dem «Nichthermeneutischen» und dem «Jenseits des Sinns» (Hans Ulrich Gumbrecht) und des kritischen Verstehens, und fast heroisch mutet es an, wenn Martin Seel sich «nicht einreden lassen» will, «dass Kunstwerke dazu da sind, unser eigenes – und sei es nur hermeneutisches – Scheitern zu genießen.» Es sei doch «gerade die Hermeneutik», so Seel, die es fordere, «über dem Werk nicht die Welt und über der Welt nicht das Werk zu vergessen.»

Welt und Werk in Relation zu setzen, in der Tat war das, ist das die Aufgabe des hermeneutischen Verstehens und der hermeneutischen Kritik des Ästhetischen. In sie gingen geschichtsphilosophische wie kultur- und erkenntnistheoretische Implikationen ein, um sich mit kunsthistorischem Wissen zu durchdringen. Exemplarisch hat das Walter Benjamin in seiner 1920 erschienenen Dissertation «Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik» vorgeführt, und nicht umsonst verweisen Peter Bürger und Karl Heinz Bohrer in der Krise der Kritik zurück auf die Romantik und auf Benjamins eigenen emphatischen Begriff der Kritik, der von dem Friedrich Schlegels inspiriert ist. Der zentrale Terminus in Benjamins Darlegung der romantischen Kunstkritik ist der des *Experiments*. Es besteht in der «Evokation des Selbstbewusstseins und der Selbsterkenntnis im Beobachteten. Eine Sache beobachten, heißt nur, sie zur Selbsterkenntnis bewegen.» Kritik ist ein solches *Experiment am Werk*, der Kritiker ein «Experimentator», der das Werk durch Reflexion *bewegt*, jenes Bild der Welt als «aufkeimende(s) Gegenstandsbewusstsein» zu enthüllen, das sich im Werk (ver)birgt. Eine solche experimentelle Kritik ist eine Kritik des Ästhetischen als ästhetische Kritik, d.h. sie bedient sich ästhetischer Mittel; sie schmiegt

sich fast mimetisch dem zu kritisierenden Objekt an. Benjamin nennt diese Form der experimentellen Kritik auch «magische Beobachtung», ein sich Annähern und in sich Einbeziehen. Die Kritik wird zum Kunstwerk und damit selbst zum möglichen Gegenstand kritischen Verstehens. Ob und wie eine so verstandene experimentelle Kritik aus der gegenwärtigen Krise der Kritik herausführen kann, hängt gewiss nicht (allein) von ihr ab, sondern davon, ob die medial formierte Kultur nicht nur gänzlich neue Formen des Sehens, Hörens, Lesens, des Sinnenbewusstseins überhaupt, entstehen lässt, sondern auch solche, die sich noch ihrer eigenen Geschichte kritisch vergewissern wollen.

II. Godard zuhören

Schon als Kritiker forderte Jean-Luc Godard vom Film die Kunst und gleichzeitig die Theorie der Kunst. Kein Filmkünstler hat wie er jeden seiner Filme zugleich zu einer Kritik an diesem Film, an der Richtigkeit seiner Bilder und Töne, und am Medium selbst gemacht. Einen Film drehen, das hieß und heißt für Godard immer, zu wissen, dass er einen Film macht, der sich selbst kritisieren muss, damit er die Filmgeschichte nicht einfach fortsetzt. Jedes Bild und jeder Ton muss überprüft werden auf die *Differenz* zu dem, was bisher zu sehen und zu hören war. Das Neue bei Godard entsteht aus dieser kritischen Differenz zur Filmgeschichte, die jedem seiner Filme eingeschrieben ist, die in jedem Film kritisch-experimentell ermittelt wird. So lässt sich sein *Ceuvre* verstehen als eines, das die Filmgeschichte gegen den Strich liest und von dieser Lektüre handelt als von dem Experiment, sich der *Wahrheit des Films in der Geschichte* anzunähern, denn Film ist immer in die Welt, also in Geschichte *verstrickt*. In einem ersten Fazit hat Godard dies schriftlich entwickelt in seiner *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, die als Buch 1980 erschien und in der er «archäologisch oder biologisch» verfährt und sein Werk in Relation zur Filmgeschichte situiert, in einer «Geschichte des Sehens» und der «Blindheit». Seither hat er weitere kritische Experimente darüber gemacht, wie wir alle, wie all unsere Sinne, in Filmgeschichte verstrickt sind. Das bedeutendste, von manchen Kritikern als sein *opus magnum* angesehen, sind die HISTOIRE(S) DU CINÉMA, eine über 260 Minuten lange Video-Produktion in vier jeweils unterteilten Kapiteln, entstanden zwischen 1988 und 1998 und in einzelnen Phasen der Arbeit präsentiert u. a. in Cannes, Luzern und auf der Documenta 10. Gleichsam als Nebenprojekt fungiert sein Beitrag zum Jubiläumsjahr des Kinos 2 x 50 ANS DE CINÉMA FRANCAIS (1995). Hier lässt er, recht polemisch, Michel Piccoli die bittere Erfahrung machen, dass nichts von dem, was gefeiert werden soll, den Menschen noch bekannt ist. Sie kennen Jacques Becker nicht mehr, aber Boris Becker. Das Kino ist vergessen.

Die erste vollständige Fassung der HISTOIRE(S) erschien im Jahr 1999 bei Manfred Eichers ECM Records, einem renommierten Label für Jazz und Neue Musik, auf fünf CDs: nicht der Film, sondern dessen komplette Tonspur, in vier elegant gestalteten dunkelblauen Bänden, die große Teile der in den HISTOIRE(S) gesprochenen Tex-

te im französischen Original und in deutscher und englischer Übersetzung enthalten und mit Bildern des Films reich illustriert sind. Ein *Hör- und Bilderbuch* ist diese Edition, von Godard bewusst so intendiert. Vorausgegangen war diesem Experiment mit Wahrnehmungsformen eines Films die 1997 ebenfalls bei ECM (Godard nutzt seit den 1980er Jahren häufig Musik, die dort erscheint) auf zwei CDs veröffentlichte Edition der Tonspur seines 1990 uraufgeführten Films *NOUVELLE VAGUE*. Beigegeben ist hier, im französischen Original wie in deutscher und englischer Übersetzung, ein Text von Claire Bartoli mit dem Titel «Le regard intérieur», «Das innere Auge». Claire Bartoli ist seit ihrem dreiundzwanzigsten Lebensjahr blind, verfügt also noch, wie sie schreibt, über visuelle Erinnerungen. Sie schildert ihre wiederholten Hörerfahrungen des Films, nach denen sie ihre Eindrücke auf Tonband oder in ein Diktiergerät sprach, Notizen in Blindenschrift machte, um das Gehörte schließlich in schriftlicher Form thematisch zu gruppieren und zu collagieren: «Keine Geschichte, keine Chronologie, keine Ereignisse. [...] Godard zerlegt die Klänge, die Wörter, zermalmt ihre Echos, verleiht ihnen Sinn und Un-Sinn. Eine inhaltsleere Welt wird mit Wörtern bevölkert, die sich suchen, sich verfehlen, sich finden.» Bartolis genaues Hören, Versprachlichen und Verschriftlichen des Films entziffert so allein am Ton auch die audio-visuelle Struktur von *NOUVELLE VAGUE*: ein «intellektuelles Verwirrspiel» um «Gefühl und Identität» (Norbert Grob), in dem die Kamerablicke abschweifen und Wörter, Musik und Geräusche vor allem der Natur autonom werden: das Anfüllen eines sozialen Sinn-Vakuums der postindustriellen Welt mit Tönen, die einer eigenen Partitur folgen.

Vielleicht war es das beeindruckende *Hör-Zeugnis* Claire Bartolis, das Godard ermutigte, das Experiment erneut zu wagen mit der Hör-, Text- und Bild-Edition der *HISTOIRE(s)*. Vielleicht war es auch seine Erinnerung an einen Text von Roland Barthes aus dem Jahr 1976, einen Text über das *Zuhören*: «Das Zuhören ist [...] mit einer Hermeneutik verbunden: Zuhören heißt die Stellung einnehmen, in der das Dunkle, Verschwommene oder Stumme dekodiert wird, um das «Dahinter» des Sinns (was als verborgen erlebt, postuliert oder anvisiert wird) im Bewusstsein erscheinen zu lassen. [...] Es gibt eine Öffnung des Zuhörens auf alle Formen der Polysemie, der Überdeterminierung und der Überlagerungen, es gibt ein Abbröckeln des Gesetzes, das ein geradliniges, einmaliges Zuhören vorschreibt; das Zuhören war definitionsgemäß *beflissen*». Das Zuhören als eine *beflissene* und *kritische*, weil *enthüllende Hermeneutik*, geöffnet, mehr vielleicht als das Zusehen, für den vielfachen Sinn vielfältiger Überlagerungen; dies könnte man als Anforderung verstehen, die Godard mit der *Zuhör-Edition* der *HISTOIRE(s)* stellt, aber auch mit seinem Film: ein kritisches *Hinhören* und ein solches *Hinsehen* auf die Geschichten des Films, die immer in die Geschichte des 20. Jahrhunderts verstrickt sind, auf das Stumme und Dunkle in diesen Geschichten.

III. Verstrickungen verstehen

Die deutsche DVD-Edition der HISTOIRE(s) erschien nicht, wie zuvor 2006 «Four Short Films», eine Sammlung von vier Kurzfilmen Godards aus den Jahren 1993 bis 2002, bei ECM, sondern in der Filmedition von Suhrkamp, die Filme präsentiert von Autoren des Verlages wie Alexander Kluge oder Thomas Brasch und Filme, die sich auf Werke von Verlags-Autoren beziehen. Mit den DVDs der HISTOIRE(s) wird der *auteur* Godard im Jahr 2009 nun (sehr spät) Teil der Suhrkamp-Kultur, die in den 1970er Jahren durch Autoren wie Adorno, Benjamin, Brecht, Habermas und Foucault den kritischen Zeitgeist maßgeblich bestimmte. In Godards Gespräch mit Youssef Ishaghpour über die HISTOIRE(s), das im Jahr 2000 veröffentlicht wurde, nehmen die beiden wiederholt Bezug auf Benjamin und Foucault als Archäologen der Geschichte, und als eine kritische Archäologie der Filmgeschichte sind die HISTOIRE(s) denn auch angelegt: als *Archäologie einer Form, die denkt* (Godard / Ishaghpour), die denkt in Bildern und Tönen.

Die Hör-Edition der HISTOIRE(s) fordert ein kritisches beflissenes Zuhören, ein hermeneutisches Zuhören als *Verstehen*; die Film-Edition der HISTOIRE(s) DU CINÉMA fordert nun auch, als eine Archäologie des Films, des Kinos im 20. Jahrhundert, ein *Zusehen*, das sich seiner Prägung durch das Kino, durch das *öffentliche Sehen im Kino*, stets bewusst ist und dies reflektiert. Dieses *Kino-Sehen* kann man vielleicht mit W. J. T. Mitchell fassen als «eine sichtbare, verkörperte, gemeinschaftliche Tätigkeit». Ihre Reflexion bestünde, ebenfalls mit Mitchell, darin, das Sehen «sichtbar und der Analyse zugänglich zu machen.» Darauf legen es die HISTOIRE(s) an: auf die kritische Reflexion des Hörens und Sehens, das im Kino-Raum gelernt wurde, in dem Raum, in dem die Filmgeschichte(n) in Geschichte verstrickt sind. In diesen Verstrickungen sollen sie nun kritisch gehört und gesehen werden: *verstanden* werden.

Von einer «*Ästhetik der Überforderung*» spricht Klaus Theweleit mit Blick auf die HISTOIRE(s). In der Tat, was Godard hier an Materialien montiert und collagiert, das ist eine immense Herausforderung der Wahrnehmung, des Zusehens und Zuhörens: meist kurze Filmausschnitte aus allen Epochen der Filmgeschichte, vom Stummfilm zum Tonfilm, vom Schwarz/Weiß-Film zum Farbfilm, oft aus Filmen von Fritz Lang, Alfred Hitchcock und Roberto Rossellini; Filmfotos und Foto-Porträts von Regisseuren, immer wieder auch Schnipsel aus Porno-Filmen, für Godard wohl der Inbegriff der Kommerzialisierung der Sinnlichkeit; dazu, dazwischen dokumentarische Filmbilder und Fotos der politischen Geschichte des 20. Jahrhunderts, vor allem solche der Kriege und der Massaker, der Massenvernichtung; Bilder und Bild-Details aus der europäischen Kunstgeschichte vom späten Mittelalter bis zur Hochmoderne, immer wieder die Kriegs- und Schreckensbilder Goyas. Zu hören sind meist kurze Passagen aus Werken von Beethoven bis Shostakovich, von Liszt bis John Coltrane, Janis Joplin, Leonard Cohen und Tom Waits, von Arvo Pärt bis Meredith Monk. Es sind Stimmen zu hören in einer wahren Polyphonie: Texte Godards, aber vor allem Texte der Philosophie und der Literatur, von Hegel und Homer, Bataille und Foucault, Hölderlin und Paul Celan; gelegentlich scheinen die Texte auch in sich verwo-

ben, collagiert zu sein. Dazu schneidet Godard oft bewegliche Schrift-Inserts. Verbunden sind die Bilder in Doppelbelichtungen und Überblendungen, in Schichten angelegt wie ein visuelles Palimpsest. Die Geschichte(n) des Films, des Kinos sind so verstrickt mit der Geschichte der Malerei, der Musik, der Philosophie und der Literatur in einem «imaginären Museum» (Malraux) multipler Verweise, wie nur das 20. Jahrhundert mit seinen Reproduktionstechniken es einrichten konnte, und nur die Videotechnik ermöglicht es Godard, diesem *Seh- und Hör-Raum* der Geschichte des 20. Jahrhunderts, der sich alles einverleibt, der Geschichte des Jahrhunderts der politischen Extreme, eine filmische Gestalt zu geben. Wenn so der Eindruck einer *Ästhetik der Überforderung* entsteht, dann vielleicht auch deshalb, weil das oft nur wenige Sekunden lange *Aufblitzen* von Bildern und weil die plötzlichen *Invasionen* auf der Tonspur auf die Wahrnehmung wirken wie *Projektile*. Was die HISTOIRE(s) in ihrer ästhetischen Struktur dem Sehen und Hören zumuten und was für Godard wohl die wesentliche Verstrickung des Kinos mit dem 20. Jahrhundert ausmacht, das ist das «*Paradigma des Krieges*», das ist die im 20. Jahrhundert wesentliche «Erfahrung des Krieges» (Alain Badiou). Ihr wird kontrapunktisch eine andere Erfahrung entgegengestellt, die «*der Wiedergutmachung*. Wiedergutmachen heißt, die Bilder und Töne denjenigen zurückzugeben, denen sie abgenommen worden sind.» Was Serge Daney hier als das «hartnäckige(s) Phantasma» in Godards gesamtem Werk bezeichnet, markiert die zweite ästhetische Struktur der HISTOIRE(s). Wie als Leitmotiv dieser ästhetischen Wiedergutmachung ziehen sich Bilder aus Rossellis ROMA, CITTÀ APERTA / ROM – OFFENE STADT (1945) durch die HISTOIRE(s), und den Neorealismus Rossellis, Viscontis und Fellinis zitiert Godard geradezu als Remedium herbei.

IV. «Histoire(s)...toi...toi...toi»

Die HISTOIRE(s) zeigen zu Beginn Godard an einer Schreibmaschine, zeigen auch immer wieder zwischen den aufblitzenden Filmausschnitten und Fotos einen Schneidetisch, zeigen Godard in einem Buch lesend vor Bücherregalen und verbinden so die *Aktivitäten des Lesens, Schreibens und Filmemachens* zu einer großen Geste des *auteur* Godard, des autoreflexiven Künstlers im 20. Jahrhundert. Doch das Rattern der Schreibmaschine löst sich ab von der Geste, wird immer intensiver, legt sich über die Bilder, bis man sich des Eindrucks nicht mehr erwehren kann, es steigere sich zum Geräusch von Maschinengewehrfeuer. *Kunst, Kino und Krieg*, diese Verstrickung wird von Anfang an etabliert, und wenn sich im Insert aus dem Wort «Histoire(s)» schließlich das «toi...toi...toi» herauslöst, dann wird der Zuschauer und Zuhörer direkt adressiert, wird (er) gefragt nach seinem Ort in diesen Geschichten, von denen nur Partikel geboten werden. Der Ort des Zuschauers, das ist hier vor allem sein visuelles und auditives *Gedächtnis*, der Kern seiner Identität. Erinnert er diese Bilder und Töne, erkennt er sie, kann er sie ordnen, einordnen? Was verbindet die Bilder aus Eisensteins POTEMKIN mit dem Erwähnen des Archipel Gulag, was ein Foto von Jane Russell mit Leonard Cohens Songzeile «I came so far for beauty»? Ist der «Grund al-

ler Dinge» die Politik oder der «Sex»? Sind beide verstrickt? In einem bösen Wortspiel verstrickt Godard sogar den Eros in den Filmen von Max Ophüls mit der Invasion der Hitler-Truppen in Frankreich: Sie nahmen die französische Armee «von hinten».

Der Fluchtpunkt der Bilder und Töne ist in den HISTOIRE(s) immer die Herrschaft des Nationalsozialismus, ist immer die Shoa. Als wolle er die Kracauer-These illustrieren, montiert Godard Ausschnitte aus den Weimarer Filmen Fritz Langs mit Bildern von Hitler, mit Karajan am Dirigentenpult in den 1930er Jahren, Bildern aus den Vernichtungslagern und der Song-Zeile «Macht kaputt was euch kaputt macht» der Band «Ton Steine Scherben». Eine Stimme beklagt das «Vergessen der Vernichtung». Wodurch wurde sie vergessen? Durch diesen Sturm der Bilder und Töne, den auch Godard noch einmal entfesselt, durch den Krieg, den dieser Sturm gegen unsere Sinne, gegen unser beflissenes Hören und Sehen führt? Hat dieser mediale Krieg unser aller Gedächtnis zum «Sklaven» gemacht? – Godard scheint diese Fatalität als die des Kinos kritisch herausstellen zu wollen. Seit das Kino «The world for a Nickel» verkaufte, konnte «diese Geschichte (nur) diesen Weg nehmen», und Godards Stimme hält dem Kino den Nekrolog: «...dass das Kino zunächst gemacht wurde / um zu denken / das wird man sogleich vergessen / aber das ist eine andere Geschichte / die Flamme wird endgültig verlöschen / in Auschwitz». *Das Kino nach Auschwitz* war folglich eine Unternehmung, Auschwitz vergessen zu machen. «I've been loving you too long», so heißt es im Song, mit dem die Geste des Abschieds vom Kino melancholisch eingeleitet wird.

Alle Arbeit an den HISTOIRE(s) wird von Godard in die Farben der Trauer gefasst; das Schwarz-weiß des Films indiziert dies schon für ihn. Wenn er schließlich kurz ein Foto sehen lässt, das Marcel Proust auf dem Totenbett zeigt, macht er für einen Augenblick den Kern seiner Trauerarbeit an den Geschichten des Kinos sichtbar: Sie ist die Suche nach der verlorenen, nach der vertanen Zeit. Sie will aber auch eine andere Geschichte dem Vergessen entreißen, jene *wahre Geschichte*, die freilich sich nie ereignete, die nie eine Geschichte wurde, weil ihre Potenzialität immer nur aufblitzte, weil die Wahrheit immer nur aufblitzt.

Wie Walter Benjamin, inspiriert von Proust, sich in seinem *Passagen*-Werk in die Geschichte des 19. Jahrhunderts versenkt und es nur in Zitaten, die er montiert, zum Bild werden lässt, um im Abschied von ihm zu bergen, was nie Geschichte wurde, so geht auch Godard vor. Sein Abschied vom Kino ist der eines kritischen Experiments, eines Experiments der Kritik. In seiner *Passage* der Geschichte(n) des Kinos montiert er dessen Bilder und Töne mit denen der Geschichte des 20. Jahrhunderts ineinander, um in *Augenblicken der Epiphanie* etwas sichtbar und hörbar zu machen von dem, was das Kino hätte sein können: «Erlösung der Wirklichkeit». Dem standen immer entgegen: «Polizei, Propaganda, Staat». Sie haben die schrecklichen Wirklichkeiten geschaffen, von denen der kurze Filmausschnitt zeugt, der ein Mädchen in der Tür eines Zuges auf dem Weg in ein Lager zeigt, die Wirklichkeiten, von denen die Bilder von Hinrichtungen und offenen Massengräbern zeugen. Jacques Rancière geht so weit, davon zu sprechen, Godard erhebe in den HISTOIRE(s) gegen das Kino den Vorwurf, es sei schuldig, in Auschwitz nicht *präsent* gewesen zu sein: «Cinema should have been present at Auschwitz because its essence is to be present.» Von der offensichtlichen Unmöglich-

keit dieser Präsenz, von der Unmöglichkeit schon, sie zu fordern, sind die HISTOIRE(s) wie besessen. Es ist, als wolle Godard durch all die Bilder des Schreckens, die er zeigt, so nahe wie möglich heran an die Bilder, die es nicht gibt, nicht geben kann, vielleicht nicht einmal geben sollte, denn er konstatiert ebenso, dass vielleicht auch sie, würde es sie denn geben, jenem Medien-Effekt ausgesetzt wären, dem die Bilder, die es gibt, bis hin zu denen vom Krieg in Jugoslawien, die er auch zeigt, ausgesetzt sind: dem, nicht mehr genau gesehen zu werden. So lässt Godard also Stimmen *hören*: die Stimme von Paul Celan, welche die «Todesfuge» vorträgt, und die Stimme von Ezra Pound, dem großen Dichter, der zum Faschisten wurde, und er lässt immer wieder aufblitzen die Bilder aus Rossellinis ROMA. «...der flüchtigste aller Augenblicke / besitzt eine strahlende Vergangenheit». Dieser Satz am Ende der HISTOIRE(s) appelliert noch einmal an das Kino, und er appelliert an seine *Kritik*, denn wenn auch das Kino verschwinden sollte, bleiben doch die Filme. Gerade in ihren Verstrickungen mit der Geschichte, in allem, was die Filme sehen und hören lassen, aber auch in ihrer Blindheit, sind sie das einzige «Museum der Wirklichkeit», das wir besitzen. «Wir sind im Museum geboren, das ist doch die Heimat, wir sind die einzigen...» (Godard im Gespräch mit Ishagh-pour) Und deshalb ist es die Aufgabe, unablässig kritisch zu erkunden und experimentell zu bestimmen, was das ist: diese Heimat Kino, unser Geburtsort.

Literatur

Emil Angehrn: Hermeneutik und Kritik. In: Rahel Jaeggi, Tilo Wesche (Hrsg.): *Was ist Kritik?* Frankfurt am Main 2009; Alain Badiou: *Das Jahrhundert*. Zürich, Berlin 2006; Roland Barthes: Zuhören. In: Roland Barthes: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Kritische Essays III. Frankfurt am Main 1990; Walter Benjamin: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. Kritische Gesamtausgabe Band 3*. Frankfurt am Main 2008; Karl Heinz Bohrer: Was kann Kritik sein am Ende der Kulturkritik? In: *Merkur* 11, 63. Jahrgang, November 2009; Peter Bürger: Begriff und Grenzen der Kritik. In: *Merkur* 11, 63. Jahrgang, November 2009; Serge Daney: Der Therrorisierte. Godard'sche Pädagogik. In: Ders.: *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen*. Berlin 2000; Günter Figal: Verstehen – Verdacht – Kritik. In: Rahel Jaeggi, Tilo Wesche (Hrsg.): *Was ist Kritik?* Frankfurt am Main 2009; Jean-Luc Godard: *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*. München, Wien 1981; Jean-Luc Godard, Youssef Ishagh-pour: *Archäologie des Kinos, Gedächtnis des Jahrhunderts*. Zürich, Berlin 2008; Norbert Grob: Zwischen dem Gegebenen: das Mögliche. Kino im Potentialis: Jean-Luc Godards Nouvelle Vague. In: Fabienne Liptay, Yvonne Wolf (Hrsg.): *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. München 2005; Hans Ulrich Gumbrecht: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*. Frankfurt am Main 2004; W. J. T. Mitchell: *Bildtheorie*. Frankfurt am Main 2008; Karl Prümm: Die Welt in einem neuen Licht. Bemerkungen zur Bildlichkeit der Nouvelle Vague. In: Norbert Grob, Bernd Kiefer, Thomas Klein, Marcus Stiglegger (Hrsg.): *Nouvelle Vague*. Mainz 2006; Jacques Rancière: *Film Fables*. Oxford, New York 2006; Martin Seel: Ästhetik und Hermeneutik. Gegen eine voreilige Verabschiedung. In: Ders.: *Die Macht des Erscheinens. Texte zur Ästhetik*. Frankfurt am Main 2007; Klaus Theweleit: *Bei vollem Bewußtsein schwindlig gespielt*, Heft zur DVD-Edition von Jean-Luc Godard: HISTOIRE(S) DU CINÉMA. Filmedition Suhrkamp. Frankfurt am Main 2009.

Klangfarben

Beobachtungen zur Musik in den Filmen ATLANTIC CITY, USA (Louis Malle), CARAVAGGIO (Derek Jarman) und LOLA RENNT (Tom Tykwer)¹

«Wenn die Musik der Liebe Nahrung ist, spielt weiter!»²

Orsinos Einleitungssentenz in Shakespeares letzter Komödie *The Twelfth Night* (*Was ihr wollt*) war in seiner Originalsprache vor rund 400 Jahren zum ersten Mal auf einer Bühne zu hören. Und mit ihm die angesprochene Musik, vermutlich Streichinstrumente, Flöten.³ Im Publikum fand dieser doppelte Theater-Auftakt – gebundene Sprache *und* Musik – offene Ohren, denn in das gespielte und gesprochene Geschehen konnten mit der Musik für Momente jene je eigenen Erinnerungen und Assoziationen einziehen, die im musikalischen Gedächtnis und Empfinden ihr Leben haben und so den ästhetischen Vorgang zusätzlich animieren. Niemand musste sich besonders tiefsinnige Gedanken machen. Wie dem Herzog auf der Bühne genügte auch den empfindsamen Zuhörern auf den Rängen und den «groundlings» vor der Bühne die unmittelbare Freude an Melodie und Rhythmus. Die im Fortgang des Bühnen-Dialogs gewünschte Wiederholung, wenn Orsino die Musiker auffordert: «That straine again!» drückt nur aus, was beim aufmerksamen Publikum ohnehin auf Zustimmung stößt: Musik will Wiederholung, will Wiedererkennen.

Musik, die uralte Emotionskunst, wurde früh schon zu einem *Lebens-Mittel* des Films. Nur der Film vermittelt wie die Musik so intensiv das, was Menschen *bewegt*. Ohne Musik hätten viele, und viele der großen Filme, nicht die Wirkung erzielt, die sie groß gemacht hat. Man sagt damit nichts Neues. Auffällig repräsentiert sind dabei die Einspielungen mehr oder weniger bekannter Schlager, Lieder, Songs. Ein paar Klicks im Internet zum Thema *Musik im Film* zeigen, wie endlos die entsprechenden Listen der Fans sind, meistens Song-Listen, vorwiegend englischsprachig. Die

1 Alle genannten Filme auf DVD. Die CARAVAGGIO-Sequenz bei Youtube, dort auch die *Norma*-Arie und Dinah Washingtons *What a Difference a Day Makes*.

2 William Shakespeare «If music be the food of love, play on!» 1. Akt, 1. Szene.

3 Passende Hörbeispiele bringt die CD: *Music of Shakespeare* von Alba Musica Kyo, erschienen bei Harmonia Mundi.

User verzeichnen auf Internet-Seiten wie *100 of the Greatest Film Songs Ever*⁴ ihre Lieblings-Musiken und das dabei immer wieder auftauchende Wort für die Wirkung lautet sprachlich anspruchslos, aber ernst gemeint: «Gänsehaut».

Im Sinn eines filmischen Klangbildes, einem integralen Seh- und Höreindruck, möchte ich hier den musikalischen Begriff der Klangfarbe verwenden. Ich versuche damit, auf die synästhetische, auch die synergetische Wirksamkeit hinzuweisen, die das Sehen und Hören der drei hier ausgewählten Filme bestimmt. In jedem Fall sind es autonome Musikstücke, die, indem sie ihren genuinen Ort – als Opernarie, als Flamenco-Lied und als Popsong – verlassen, im filmischen Kontext die besondere Atmosphäre herstellen. Alle drei Beispiele ersetzen jeweils die Sprache (den Dialog). Aus Platzgründen gehe ich darauf wie auch auf vielfältige Querbezüge nicht näher ein.

1. Illusionen. ATLANTIC CITY, USA (1980)

«Tempra o diva / tempra tu de' cori ardenti!»⁵

Der von Louis Malle Ende 1979 in den USA und Kanada gedrehte, 1980 in Venedig mit dem Goldenen Löwen prämierte Film beginnt rätselhaft, langsam, und, wie man im Fortgang der Handlung erleben wird, nachhaltig. Eine besondere Rolle spielt dabei eine Sopranarie, die der Zwei-Minuten-Eingangssequenz ihre besondere Atmosphäre verleiht.⁶



1 Susan Sarandon in ATLANTIC CITY

Was wir im Bezug zu dieser zunächst rätselhaften Eingangssequenz erst allmählich erfahren, dreht sich um Folgendes: Jeden Abend, wenn sie von ihrem Job an der Austern-Bar im Spielcasino in ihre Mietwohnung kommt, befreit sich die junge Sally (Susan Sarandon) vom Fischgeruch, indem sie Zitronen zerschneidet und mit ihrem Saft Arme und Oberkörper reinigt. Zu dieser Prozedur am offenen Fenster hört sie – und wir hören es mit ihr – aus einem Radiorecorder die berühmte *Casta Diva*-Arie aus Bellinis Erfolgsoper *Norma*. Egal, ob man die Musik erkennt oder nicht, egal ob man den italienischen Text versteht oder nicht, sie verwandelt mit den ersten Tönen alles Feste in eine schwebende Erwartung.⁷

4 <http://www.musical-shop.de/details.asp?Artikelnr=20606> (Diese wie alle folgenden Websites vom 10.12.09)

5 Aus Bellinis *Norma*-Arie («Mäßige du, o Göttin, die feurigen Herzen!»)

6 Nicht nur die Eingangsmusik aus *Norma*, sondern alle Musikstücke sind «Quellenmusik», also Einspielungen von bereits existierenden Musiktiteln, neben der Oper Stücke aus Popsongs, Jazz und Country-Musik. Siehe dazu: Philip French (Hrsg.): *Louis Malle über Louis Malle*. Berlin 1998, S. 180.

7 «Wir brauchten eine Originalaufnahme der Bellini-Arie, die am Anfang des Films so wichtig ist, die

«Casta diva, che inargenti / queste sacre antiche piante / a noi volgi, il bel sembiante / senza nube e senza vel. / Tempra o diva / tempra tu de» cori ardenti / tempra ancora tempra ancora / tempra ancora lo zelo audace.»⁸

Außer Sally gibt es noch einen zweiten Zuhörer, einen Voyeur in der gegenüberliegenden Wohnung. Es ist der gealterte ehemalige Kleingangster Lou (Burt Lancaster), der aus dem Dunkel seines Zimmers hinüberschaut und -hört, neugierig, nachdenklich, begehrllich? Später wird er mit Sally über die Zitronen reden, über die ihn irritierende Zeremonie der Reinigung. Der Zauber der Musik, die für ihn Sallys Erscheinung begleitet, hat ihn irgendwie erfasst. Denn die über ein Kassettengerät eingespielte Opernarie, das Zerschneiden saftiger Zitronen und Sallys nackt-schimmernde Schönheit vermitteln einen feierlich anmutenden Eindruck. Übereinstimmend attestiert man dieser Arie magische Qualitäten, getragen nicht zuletzt durch die aufeinanderfolgenden a-Vokale:

«Never was a bright vowel /a/ more indispensable than in the words «Casta diva», «inargenti», «sacre», «antiche piante». Its vibration spins upward and slightly inward.»⁹

Die Tempobezeichnung *andante sostenuto assai* verlangt eine nicht nur langsame, sondern auch nachhaltige Phrasierung, *assai* meint «sehr» oder «ziemlich». Auch die gebrochenen Akkorde der Arpeggio-Begleitung, bei der die einzelnen Töne nicht gleichzeitig erklingen, sondern nacheinander, in kurzen Abständen, unterstützen den Eindruck dieser Betonungen.

Die Arie wird ab der elften Filmminute erneut eingespielt, diesmal aus dem Off. Wenn die verflossene Schönheitskönigin Grace in ihrer Wohnung zu dem von ihr ausgehaltenen «Beschützer» Lou sagt: «Weißt du, was ich mir schon lange wünsche?», dann hört man zu der von ihr selbst gegebenen Antwort («Schuhe mit durchsichtigen Plastikabsätzen, in denen lebende Goldfische schwimmen») aus Sallys Wohnung die *Norma*-Arie. Während Lou augenblicklich aufhorcht, fügt Grace, die von der Musik offensichtlich nichts mitbekommt, hinzu: «Da würde ich Aufsehen erregen!» Der ferne Gesang umschmeichelt die spleenigen Wünsche.

Später in Sallys Wohnung bestimmt die Bellini-Arie mit ihren bereits angespielten Konnotationen eine Art Kontrastprogramm zur harten Drogen-Welt von Sallys Exmann Dave. Da der ausschließlich sein gefährliches Kokain-Geschäft im Sinn hat, kann er mit dieser harmonischen, beruhigenden Musik nichts anfangen. Er drückt

Casta diva aus *Norma*. Während der Dreharbeiten hatten wir die berühmte Callas-Aufnahme, doch wir konnten sie nicht verwenden, denn die Rechte waren irrsinnig teuer. Also machten wir eine Aufnahme mit Elizabeth Harwood – einer herausragenden englischen Opernsängerin.» Louis Malle in: French, S. 181.

8 Keusche Göttin, die du diese heiligen alten Bäume in Silber tauchst, uns wende dein schönes Antlitz unumwölkt und unverschleiert zu. / Mäßige du die feurigen Herzen, mäßige wieder den verwegenen Eifer, verbreite auf Erden jenen Frieden, den du im Himmel herrschen lässt.

9 Nathan C. Southern, Jacques Weissgerber: Atlantic City. 1980. Dreams and Visions of Self. In: *Films of Louis Malle: A Critical Analysis* by Nathan C. Southern, Jacques Weissgerber. Jefferson NC 2005, S. 185.

die Sendertaste auf laute Popmusik und provoziert damit Sallys augenblickliche Gegenreaktion: Sie will ihre Arie hören, als Ausdruck und Bestätigung der von ihr betretenen «großen Welt». Diesmal steht der Aufeinanderprall dieser Musikstile für unvereinbare Haltungen, entsprechend der vereinfachenden Feststellung: «In diesem Film ist jeder auf seinen Vorteil aus».¹⁰ Dass der erstrebte Vorteil sich als Illusion erweist, gehört zum Spiel.

Die Illusionen blühen inmitten der anrührend-spießigen Angestellten- und Rentner-Welt in ATLANTIC CITY, USA. Sally träumt sich beim Hören der Opern-Arie («jetzt befaße ich mich ernsthaft mit Musik») in ein fernes mondänes Monte Carlo. Die Tonbandkassette war ja ein berechnendes Geschenk des elegant-windigen Croupier-Lehrers (Michel Piccoli), der mit der Anspielung auf die «keusche Göttin» versucht, sich an Sally ranzumachen; in seinen Worten: «Die wunderbare Arie – Würde, Begierde, Zuneigung...».

Um die Flüchtigkeit der Illusionen, ihre Belanglosigkeit im Alltag der Geschäftemacher, auch auf der Ebene der Musik zu zeigen, verliert sich die *Casta-diva*-Musik im Verlauf der Filmhandlung. In ihrer jeweils nur fragmentarischen Einspielung hat sie ohnehin keinen wirklichen Anfang und kein definiertes Ende. Sie taucht auf und vergeht. Im Gegensatz zu den ansonsten vorherrschenden Songs und Schlagern über und von Atlantic City, der Tanzmusik in den Casino-Sälen, steht ihre dramaturgische Funktion von Anfang an im Kontrast zu den grellen Farbtönen und Geräuschen der dominanten Stadtrealität. Sie berührt uns mit ihrer sentimentalischen Schönheit wie etwas Exotisches, Fremdes, ein Moment von Utopie.¹¹

2. Kunst-Leben. CARAVAGGIO¹² (1986)

«All art is against lived experience. How can you compare flesh and blood with oil and ground pigment?»¹³

Derek Jarman's preisgekrönter Künstlerfilm von 1986¹⁴ über den frühbarocken Maler Caravaggio (der Film nennt ihn Michele) beruht in seiner ästhetischen Wirkung ganz und gar auf Kontrasten. Man kann sie aufzählen: Kontrast von Geschichte und

¹⁰ Ebd. S. 181.

¹¹ Siehe dazu: Guntram Vogt: Die chaotische Ordnung der Beziehungen im geordneten Chaos der Verhältnisse: Louis Malle, ATLANTIC CITY, USA. In: Thomas Koebner (Hrsg.): *Autorenfilme. Elf Werkanalysen*. Münster 1990.

¹² Der Beitrag von Holly Rogers: The Collaboration of Music and Image in Derek Jarman's Caravaggio. In: *Journal of Musicological Research* 2, 2008. S. 134–168, war mir nicht zugänglich. Ein Abstract im Internet lässt aber den Schluss zu, dass es sich dabei nicht um die eingespielte Flamenco-Musik handelt, sondern um die durchgängige Filmmusik des Komponisten Simon Fischer Turner. Siehe dazu: <http://www.ingentaconnect.com/content/routledg/gmur/2008/00000027/00000002/art00002>.

¹³ Aus: Derek Jarman: *Derek Jarman's Caravaggio. The Complete Film Script and Commentaries by Derek Jarman*. London 1986, S. 60.

¹⁴ Silberner Bär Berlinale 1986.



2 CARAVAGGIO

Wirklichkeit, Kunst und Leben, von Licht und Dunkelheit, Aufeinanderprall von Tod und Leben, Gegenüberstellung von Jugend und Alter, Liebe und Gewalt in Übergängen und Gegensätzen, Polarisierung von Schweigen und Lärm. Grundlegend für diese durchweg dynamische Dramaturgie ist das Chiaroscuro, denn hell und dunkel als Licht- und Farbwerte sind nicht nur charakteristische Caravaggio-Merkmale, sondern auch Werte für Emotionen und musikalische Stim-

mungen. So erfasst dies nicht nur die Bildwelt dieser Maler-Geschichte, sondern auch die affektiven und emotionalen Nuancen seiner Figuren-Erzählung. Vielfach gilt der Film als «wild», «hart» und «heftig», aber er ist durchsetzt von Stille und Verhaltenheit.

In diesem Zusammenhang hat die Sequenz 28 (Minute 42 bis Minute 45) eine besonders auffallende Bedeutung. In ihrem Mittelpunkt steht ein neues Gemälde von Caravaggio mit dem provozierenden Titel «Profane Liebe». Jarman bezeichnet es als «the homo-erotic pin-up painted for the Marchese Giustiniani of a naked twelve-year-old boy as Cupid trampling over Culture and Architecture and the Martial Arts with a wicked grin.»¹⁵

Um die beim Drehen schwierigen bzw. unlösbaren Pädophilie-Probleme mit der Filmzensur zu beseitigen, wurde die Rolle eines zwölfjährigen Knaben durch ein bekleidetes weibliches Modell (Pipo) ersetzt und dem Soundtrack die Aufgabe übertragen, all das hintergründige Sinnliche zum Ausdruck zu bringen. Nur in dieser Sequenz tritt an die Stelle der Filmmusik (Komponist: Simon Fischer Turner) die eingespielte Fremdquelle aus der spanischen Folklore. In seinem Kommentar bezeichnet Jarman diese Sequenz «as a scene, in which hardly anything happens».¹⁶ Wenn nahezu nichts passiert, kann es sein, dass alle Energie sich im Indirekten konzentriert. Dieser Eindruck wird entscheidend durch das Flamenco-Lied erzeugt, das die stumme (dialoglose) und nur aus langsamen, stilisierten Bewegungen bestehende Szenerie in eine Stimmung bringt, die Jarmans Kommentar so beschreibt:

«Michele relaxes in the late-afternoon sunlight from painting Profane Love. A moment of heightened awareness. The sound of a song, wild and melancholy. Pipo poses with the angel's wings, smiling. Michele watches motionless except for a glance at the unfinished painting. Pipo performs a series of languid gymnastics, pausing for a moment to gaze at an azure globe of the heavens, then crosses to the window looking round at Michele wistfully – a glance exchanged, the moment intimate.»¹⁷

15 Jarman, S. 75.

16 Ebd., S. 133.

17 Ebd., S. 75.

In dieser ebenso reduzierten wie verdichteten Atmosphäre erhält das Gemälde mit dem Titel «Profane Love» durch die Off-Musik-Einspielung eine gesteigerte Aufmerksamkeit. «Profane Liebe» zeigt, in provokanter Auslegung des Satzes «amor vincit omnia»¹⁸, einen herausfordernd-frech grinsenden Cupido, unter dessen Füßen die Symbole von Kunst und Kultur, darunter auch Saiteninstrumente, herumliegen. Zusammen mit dem Chiaroscuro-Formgesetz bildet der *thematische* Schwerpunkt der ästhetischen Profanierung ein bevorzugtes Stil- und Erkenntnismittel in diesem Film. Dabei geht es um die Darstellung leidenschaftlicher Liebe, eingebettet in pseudo-sakrale Grundierungen. Diese Mischung aus einer sinnlich gegründeten und geistig durchsetzten (Er)Lebens-Kunst enthält im eigenartigen Gesang der Männerstimme, begleitet von Gitarrenmusik, gleichsam alles das, was im Flamenco historisch entstanden und zeitlos fortwirkend geblieben ist:

«Er ist die Musik der Gitanos, der Zigeuner Andalusiens. [...] Erst seit Mitte des 19. Jahrhunderts wird er öffentlich aufgeführt. So viele Kulturen wie in Andalusien zu Hause waren und sind, finden sich auch im Flamenco. Er enthält Elemente von Hindu und griechischen Psalmen, gregorianischem Gesang, persischen Melodien, arabischen Liedern, kastilischen Romanzen, afrikanischen Tänzen. Im Laufe der Jahrhunderte verschmolzen diese Elemente mit den ursprünglich andalusischen Rhythmen und ließen eine neue Musik entstehen. [...] Im Mittelpunkt steht nicht der Tanz, sondern der Gesang.»¹⁹

Diese fremdartige, melismatische Klangfarbe verleiht sowohl dem Blickwechsel zwischen Michele und Pipo, dem jugendlich-androgynen Malermodell, wie auch den akrobatischen Bewegungen Pupos eine unausgesprochene und schwer zu umschreibende Mehrdeutigkeit. Dem vielfarbigen, zwischen expressivem Forte und gepresster Zurücknahme oszillierenden Gesang zur Gitarrenmusik korrespondiert das gleichermaßen nahe wie ferne Sonnen-Licht im kleinen Fenster des Ateliers, ebenso wie die akrobatische Übung, mit der Pipo, zuvor eine Feder(!) in die Luft pustend, die «federleicht» zu Boden gleitet, sich aus der starren Haltung des Modellstehens löst und dabei andeutet, wie statisch-starr das Modellstehen gegenüber dem Modellierten ist. Dabei wird *augenblicks*-weise (nur ein flüchtiges Lächeln) die professionelle Beziehung zwischen Maler und Modell in Frage gestellt. Dies

18 profan (lat. *profanus*) = «ungeheiligt, gemein, ruchlos», eigentlich «vor dem heiligen Bezirk liegend». Gegenbegriff ist das Sakrale. *Amor Profano*, im hier nicht thematisierbaren Bezug zu Caravaggios Gemälde *Amor Vincit Omnia*.

19 Zitiert nach einem Text zum Film DER FLAMENCO-CLAN (Michael Meert, Deutschland/Spanien 2004). In: <http://www.delicatessen.org/der-flamenco-clan.html>. – Eine Spur, die ich nirgendwo bestätigt sehe, die aber u. U. zu weiteren Informationen über den Flamenco in Jarmans Film führen könnte, verweist auf einen Musiker namens Veryan Weston, von dem es heißt, er habe in London Flamenco-Tanz studiert, und: «he made music with Lol Coxhill for a film by Derek Jarman called «Caravaggio». In: <http://www.jazz.com/encyclopedia/weston-veryan>. – Informativ auch der Wikipedia-Beitrag in: <http://de.wikipedia.org/wiki/Flamenco>, worin auf den von Jarman/Caravaggio nahegelegten volkstümlichen Kunstcharakter hingewiesen wird.

alles können wir der durchgehend und variantenreich formulierten spielerischen Kommentierung zum Thema Kunst und Leben zurechnen.²⁰

In all diesen subtil angespielten Momenten fördert die Flamenco-Musik mit eskalierenden und de-eskalierenden Gesangslinien und -brüchen²¹ den jeweils aufschimmernden Eindruck. Sie ist durch nichts anderes ersetzbar. Sie beruht auf der künstlerischen Wahl, einem geheimnisvollen und zugleich kalkulierbaren Akt.²²

3. What a difference. LOLA RENNT (1998)²³

«Ich möchte Filme machen, bei denen man, wenn man sie stumm hören würde, die Musik mitspürt, und wenn man nur die Musik hört, sich dann sofort die Bilder vorstellen kann.»²⁴



3 Moritz Bleibtreu und Franka Potente in
LOLA RENNT

Musik erzählt von sich aus keine bestimmten Bilder oder Geschichten. Musik transportiert sie aber. Diese Äußerung von Leonard Bernstein (in einer seiner «TV-Lectures for Young People») passt auch zu dem in LOLA RENNT in der ersten Version eingespielten Jazz-Song «What A Difference A Day Made».²⁵ Es ist neben der eigens komponierten Filmmusik die einzige Einspielung eines bekannten Songs. Daher könnten zunächst dessen eigene Bildassoziationen eine Rolle spielen, wie sie der weithin bekannte Text nahe legt.

- 20 «Spielerisch» enthält ebenso Momente des Leichten, Schwebenden, wie Momente der Einsamkeit und des Verzichts.
- 21 Typisch die sogenannte *escala* mit ihren auf- oder absteigenden Tonfolgen, wobei die Töne je einen oder einen halben Ton auseinander stehen. Siehe: <http://www.andalucia.org/flamenco/glosario/e/>.
- 22 Siehe zu Jarman: Guntram Vogt, Christina Scherer: *Derek Jarman*. In: *Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft* 24, 1996, S. 8–68.
- 23 Deutscher Filmpreis 1999.
- 24 Tom Tykwer, zitiert in: <http://www.goethe.de/ins/it/pro/daf/NET-Rucksack-Lola-rennt.pdf>. Die Beschreibung des Soundtracks auf der offiziellen Internet-Seite von Tom Tykwer geht auf die verschiedenen Klänge, Sounds und Songs ein, erwähnt jedoch nicht Dinah Washington. Auch das bei Rowohlt erschienene Begleitbuch zum Film übergeht sie.
- 25 «This song (written by Stanley Adams and Maria Grever) is one of the most popular boleros of all time, and the signature recording of the song belongs to that of Dinah Washington, who won a Grammy Award in 1959 for Best Rhythm and Blues Performance with this song, and her version was also inducted into the Grammy Hall of Fame in 1998.» Zitiert nach: <http://en.wikipedia.org/wiki/>. Übrigens wird der Titel in mehr als einem halb Dutzend Filme verwendet. Siehe zum amerikanischen Bolero-Rhythmus: «In the dance style known as American Rhythm, bolero is also one of the five main competition dances. The first step is typically taken on the first beat, held during the second beat with two more steps falling on beats three and four.» Zit. nach: <http://en.wikipedia.org/wiki/Bolero>.

«What a difference a day makes / Twenty-four little hours / Brought the sun and the flowers / Where there used to be rain.»

Der Eindruck dieser swingenden Musik verschiebt sich dadurch, dass sie zur einzigen Tonquelle eines rasanten Geschehens wird. Die sanfte Fröhlichkeit aus Musik und Text changiert während der gehetzten Fluchtsequenz. So entstehen Bilder-Ketten, zusammengesetzt aus den im Text evozierten Natur- und Gefühlssensationen (*sun, rain, flowers, sky, rainbow; My yesterday was blue; My lonely nights are through; That thrilling kiss* usw.), im starken Kontrast zum tatsächlichen Filmgeschehen. Nichts daran ist untermalende Musik. Der Song fungiert wie ein bitter-ironischer Kommentar zur Szene. Stan Link schreibt in seiner Untersuchung zu dieser Fluchtsequenz von Lola und Manni:

«[...] the soundtrack of Dinah Washington singing «What a Difference a Day Made» [...] gives their flight some extra wing. The song's serene lyricism, limpid string accompaniment and Lyrics» wry comment on the film's theme of too little time – all lighten Lola and Manni's steps. Lofted by the tune, Lola and Manni glide past in slow motion. [...] From under Lola and Manni's feet there is no rhythm of footsteps. The ordinary street traffic around them cannot be heard.»²⁶

Link geht mittels des Wortspiels von *silence and silenced music* ausführlicher auf die filmische Inszenierung von Schweigen und Stille ein, zwei für *LOLA RENNT* grundlegende Qualitäten. Ich möchte seine Beobachtungen ergänzen durch einen Hinweis auf eine unscheinbare, leicht zu überhörende Interpretation des Song-Textes durch Dinah Washington. Sie betrifft den Beginn der ersten Strophe. Während wir sehen, wie Manni aus der Kassenzone herausrennt, hören wir noch den harten Beat der Filmmusik. Genau aber im Augenblick, in dem die Flucht der Beiden beginnt, setzt der Gesang ein mit den Worten: «What a Difference a Day Made», wobei Dinah Washington den zweiten Teil dieser Zeile betont abgesetzt phrasiert, so dass eine winzige Pause entsteht. Man kann dies wie ein Staccato hören, oder eine Synkope.²⁷ Subtiler könnte die Musik den Vorgang kaum bewerten, denn genau jenes verhängnisvolle «Stolpern» in der Lebensgeschichte von Lola und Manni wird sowohl im Liedtext «What a difference» als auch in der Art und Weise dieser stolpernden Phrasierung zum Ausdruck gebracht.²⁸

Die kontrapunktische Verwendung von Musik findet mit «What a Difference» eine Steigerung. Man könnte darin nicht nur einen Kommentar, sondern auch einen

26 Stan Link: *The Drama of Silenced Music: Run Lola Run*. In: Nicky Losseff, Jenny Doctor (Hrsg.): *Silence, Music, Silent Music*. Aldershot 2007, S. 80–83.

27 Leicht einzusehen, dass nicht nur die drei «Faktoren Lautstärke, Tonhöhe und Klangfarbe [...] die Qualität des Klangereignisses bestimmen», wie Ulrike Schwab in: *Erzähltext und Spielfilm: Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption*. Münster 2006, ausführt, sondern auch die von ihr genannte «Isolierung einzelner Töne», S. 166.

28 Ausführlicher dazu: Ebd. («Wie die Montage setzt die Musik mit ihrem eigenen Zeitmaß Akzente und Zäsuren in der Struktur [...]).

traumartigen inneren Monolog der tragisch agierenden Figuren sehen. Scheinbar widersprüchlich geschieht dieses «Stolpern» in diesem Fall nicht im filmrealen Wegrennen, sondern nur im Song. Seine eingängige Text-Melodie, vom Hintergrundchor summend begleitet, formuliert das eigentlich Tragische, das mit seinem Finale eintritt: Mit dem tödlichen Schuss endet auch das Lied. What a difference! Stan Link bezeichnet daher die scheinbare Beruhigung, die «reassurance of the song's cool demeanor» zu Recht als «misleading».²⁹

Eine herausfordernde, also produktive Beruhigung läge für den, der das komplexe filmische Geschehen als Klangfarben-Spiel wahrnimmt, in der daraus entspringenden sinnlich geleiteten Erkenntnis. Hier wie auch in *ATLANTIC CITY, USA* und in *CARAVAGGIO* vermitteln die jeweiligen Musik-Stücke ihre Fähigkeit, im filmischen Geschehen Momente eines vibrierenden Innehaltens hörbar zu machen und so den Bildern jenen ästhetischen Mehr-Wert zu verleihen, dessen Nähr-Wert ein vor Jahrhunderten für das Theater erfundener Herzog als erprobte Liebesnahrung erkannte.

29 Link, S. 80–83.

«Bei der Verbindung mit der filmischen Darstellung erlangt die Musik zuweilen eine neue Bedeutung»¹

Šostakovičs Musik zum Film ODNA op. 26 (1931)

Dmitri Šostakovičs Musik zu ODNA ist eine singuläre Komposition – die Musik zum ersten sowjetischen Tonfilm und musikalisch experimentell wie nur wenige Filmpartituren der 1930er Jahre. Die technischen Neuerungen des Tonfilms werden in ODNA (1931) nicht eingesetzt, um einen vermeintlichen Mangel des Stummfilms auszugleichen, der im Fehlen eines «realistischen» Tons zu sehen wäre. Sprache, Geräusche und Musik fungieren vielmehr nur selten in einer die filmische Fiktion unterstützenden Weise, sondern dienen überwiegend der Illusionsbrechung.

Mit ODNA legte Šostakovič – nach der Stummfilmmusik zu NOVYJ VAVILON op. 18 (1929) – seine zweite Arbeit für den Film vor, der bis 1970 noch 30 weitere folgen sollten. Filmmusik bildet im Œuvre Šostakovičs einen Schwerpunkt, rund ein Drittel seiner Kompositionen entstanden für das Medium Film.² Dies hängt damit zusammen, dass es für Komponisten aus sozialistischen Staaten – im Unterschied zum westlichen Europa und Amerika – im Allgemeinen selbstverständlich war, dass sie neben der Musik für Bühne und Konzertsaal auch für den Film komponierten. Bei Šostakovič im Speziellen kommt noch hinzu, dass Filmmusik in der Zeit des Aufführungsverbots seiner übrigen Kompositionen für ihn ein mögliches Betätigungsfeld blieb.

Dem Film wurde in den sozialistischen Ländern höchster kulturpolitischer Stellenwert eingeräumt, er galt als das ideale Medium zur Verbreitung der marxistisch-leninistischen Dogmen und eines neuen Menschenbildes. Mit ihm konnten breite Bevölkerungsschichten erreicht werden, weshalb – so Lenin 1922 – «für uns von allen Künsten die Filmkunst die wichtigste ist.»³ Filmmusik hatte daher – wie es bald

- 1 Dmitri Šostakovič: Wie Musik geboren wird (1965). In: Dmitri Schostakowitsch: *Erfahrungen. Aufsätze, Erinnerungen, Reden, Diskussionsbeiträge, Interviews, Briefe*. Hrsg. von Christoph Hellmundt und Krzysztof Meyer, übers. von Christoph Hellmundt. Leipzig 1983, S. 162–166, hier: S. 164 f.
- 2 Ungeachtet dessen wurden Šostakovičs Filmmusikkompositionen bislang von der Forschung noch keineswegs adäquat untersucht. Eine erste Annäherung unternahm man auf der von der Schostakowitsch-Gesellschaft 2005 organisierten Tagung zum Thema «Dmitri Schostakowitsch – Filmmusik»; allerdings ist die Publikation der Referate im Moment nicht vorgesehen.
- 3 Wladimir Iljitsch Lenin: *Werke*. Bd. 33. Berlin 1962, S. 171.

darauf explizit auch in den Leitsätzen des Sozialistischen Realismus formuliert wurde – eine mittlere Position zwischen der «Hochkultur» der Oper, der Sinfonik, des Konzerts, des Streichquartetts und der «Unterhaltungskultur» der Tanzmusik und des Schlagers einzunehmen. Filmmusik sollte den Komponisten – so die offizielle Sichtweise – gleichsam als Test dafür dienen, dass sie sich nicht von ihren Zuhörern entfernten; gerade sie bildete ein Feld, auf dem die Forderung nach einer verständlichen, auf vertrauten Klangidiomen basierenden, nichtintellektualistischen Musiksprache einzulösen war.⁴

Für die sowjetischen Filmkomponisten resultierten hieraus ambivalente Arbeitsbedingungen – einerseits enorme Einschränkungen durch ideologische Zwänge, Zensur bzw. Selbstzensur, andererseits eine enorme Wertschätzung für ihre Arbeiten zu diesem Genre. Die Komponisten waren in der Regel bereits am Filmkonzept beteiligt und nahmen auch die Instrumentation selbst vor. Insbesondere Šostakovič lehnte eine arbeitsteilige Produktionsweise für die Filmmusik ab, wie er 1955 ausführte:

«Einmal wandte sich ein Filmunternehmen mit der Bitte an mich, die Musik zu einem Film zu schreiben. Als ich unter Berufung auf meine starke Beschäftigung ablehnte, sagte der Vertreter des Filmunternehmens zu mir: ‚Machen Sie sich keine Sorge, wir garantieren Ihnen alle Bedingungen für die Arbeit.‘ Ich dachte leider, er meinte, mich von irgendwelchen laufenden Verpflichtungen zu entlasten oder mich an die See zu bringen... Es stellte sich heraus, daß dieser Kollege anders dachte. ‚Schreiben Sie lediglich die Themen,‘ sagte er, ‚wir suchen Ihnen gute Helfer, die die Begleitung schreiben und alles instrumentieren. Sie leiten sie nur an.‘ Diesen schändlichen Vorschlag lehnte ich natürlich entschieden ab. [...] Ich glaube, diese Methode des musikalischen Schaffens kann nur als grobe *Pfuscherei* [...] charakterisiert werden.»⁵

*

Im Juli 1929 schlugen die Regisseure Grigorij Kosinzew (1904–1873) und Leonid Trauberg (1901–1990) dem Leningrader Sovkino Cinema Studio vor, dass der 24jährige Šostakovič die Musik für ihren neuen Film *ODNA* schreiben solle. Die Studio-Verantwortlichen fürchteten, Šostakovič werde eine unpopuläre Musik schreiben, die für ein Massenpublikum ungeeignet sei, werde wiederum – wie bei dem vom selben Team produzierten Stummfilm *NOVYJ VAVILON* op. 18 – viel Kritik erhalten. Nach einigem Hin und Her wurde im September 1929 dennoch der Vertrag mit Šostakovič geschlossen. Die Dreharbeiten zu *ODNA* begannen im gleichen Monat.

4 Vgl. zur Kunstideologie unter Stalin im Allgemeinen: Friedrich Geiger: *Musik in zwei Diktaturen. Verfolgung von Komponisten unter Hitler und Stalin*. Kassel u.a. 2004, insbes. S. 139 ff. und 203 f.

5 Dmitri Šostakovič: Gespräch mit jungen Komponisten (1955). In: Schostakowitsch 1983, S. 98–110, hier: S. 106.

Zunächst wurde eine Stummfilmversion des Films hergestellt, ab 3. Oktober 1930 arbeitete man an der Tonfilm-Fassung des Films.⁶

Kosinzews und Traubergs Film passt vom Sujet bestens zu Stalins Strategie der frühen 1930er Jahre, in den weniger entwickelten Gegenden der Sowjetunion Zustimmung für das politische System zu erwirken, indem er die Lebensbedingungen der dortigen Bevölkerung verbesserte, ihnen Zugang zu Bildung, Elektrizität, Technik und Gesundheitswesen verschaffte sowie die Enteignung der Großbauern durchsetzte. Der Film kritisiert aber auch die Auswahl von Dorfsowjets und führt die ungenügende Umsetzung der angeordneten Kollektivierung vor:

Jelena Kusmina beendet das Studium und plant ihr Leben an der Seite ihres Verlobten Petja in Leningrad als Lehrerin. Sie erhält die Nachricht, dass sie Kinder im Altai unterrichten soll. Auf dem Volkskommissariat legt sie Widerspruch ein und erhält die Zustimmung, in Leningrad zu bleiben. Sie wird als Feindin der Sowjetmacht gerügt, weil sie ihre privaten Interessen nicht der gesellschaftlichen Aufgabe unterordne. Nach reiflicher Überlegung entscheidet sich Kusmina schließlich, die Stelle in Sibirien anzutreten. Dort angekommen bringt sie das verfallene, lange unbenutzte Schulgebäude in Ordnung und unterrichtet die Kinder mit großem Engagement. Bey, ein reicher Kulak, der zwar offiziell enteignet wurde, aber von den Dorfbewohnern immer noch die gesamte Wolle der Schafe einfordert, hält ihre Anstrengungen für unnütz und entzieht ihr die Schulkinder, da er Schafhirten benötigt. Der untüchtige Dorfsowjet schreitet trotz Kusminas Bitte nicht dagegen ein. Kusmina unterrichtet daraufhin im Freien, während die Kinder die Schafe hüten. Von Bey erfährt sie, dass er alle Schafe des Ortes an einen Viehhändler verkauft habe. Kusmina verweist ihn auf die Unrechtmäßigkeit seines Verhaltens, da die Schafe nicht mehr ihm, sondern allen Bauern im Dorf gehören. Der Dorfsowjet indes lässt Bey wiederum gewähren. Kusmina entschließt sich, den Vorgang auf dem Revier zu klären. Der Kulak bietet ihr seinen Schlitten an, instruiert aber den Viehhändler, dass er sie loswerden wolle. Auf der Fahrt schlägt der Viehhändler Kusmina daher vor, ein paar Schritte zu gehen; kaum ist sie vom Schlitten abgestiegen, setzt er seine Fahrt fort. Kusmina irrt durch den Schneesturm. Die Dorfbewohner finden sie fast erfroren und in lebensbedrohlichem Zustand. Sie berufen eine Versammlung ein, um den Verkauf der Schafe und die Vorgänge um die Lehrerin zu klären. Kusmina wird mit einem Flugzeug in ein Krankenhaus geflogen und verspricht ihre baldige Rückkehr.

*

ODNA ist durchgängig vertont, die Tonspur umfasst Musik, Geräusche und Sprache. Der Musik kommt überragende Bedeutung zu. In der Regel werden die drei Elemente des Tons nicht parallel eingesetzt, sondern sukzessive; Ausnahmen bilden etwa die Verknüpfung von Musik und Schamanengesang in der Szene «Ankunft im Altai»

6 Vgl. den Kommentar von Manashir Iakubov. In: Dmitri Shostakovich: *New Collected Works*. Bd. 123, Partitur. Hrsg. von Manashir Iakubov. Moskau 2004, S. 330 f.

oder von Sprache und Musik in «Kusminas Konflikt». Der Filmtton in ODNA bildet eine zweite kommunikative Ebene des Films, ist oft selbstständig und tritt insofern in einen Dialog mit dem Bild, als er eigene Informationen transportiert. Das Tonkonzept Traubergs, Kosinzews und Šostakovičs besteht darin, Bild und Ton voneinander zu trennen und oftmals – durch die fehlende Synthese von Bild und Ton – die filmische Illusion zu brechen.

Sprache: Gesprochene Dialoge werden in ODNA wie im Stummfilm fast nur über Zwischentitel vermittelt. Abgesehen von seltenen Einwüfen Kusminas und Petjas wird Sprache in ODNA ausschließlich eingesetzt, um die politisch-gesellschaftlichen Anforderungen an die Individuen zu verdeutlichen. So ertönt aus Lautsprechern mehrfach ein Appell an die Bürger, ihrer Verpflichtung zur Stärkung des Landes nachzukommen, später der Bericht über die Rettung Kusminas. Die Frau auf dem Volkskommissariat, bei der Kusmina in der Szene «Die Entscheidung» ihren Einspruch gegen die Arbeitsstelle in Sibirien vorbringt, hält sie für ungeeignet für den Altai und diktiert vernehmbar den Antrag, dass Kusmina in Leningrad bleiben solle. Außerdem wird Sprache bei dem Telefongespräch eines Mannes auf dem Volkskommissariat über Alltäglichkeiten eingesetzt, während Kusmina ungeduldig auf das Freiwerden der Telefonzelle wartet. Als der Mann – das Kopfmotiv aus Nr. 3 der Filmmusik pfeifend – die Telefonzelle verlassen hat, ist im Kontrast hierzu von Kusminas Telefongespräch mit Petja nichts zu hören; der Dialog zwischen Kusmina und Petja über ihre Versetzung in den Altai wird allein über Zwischentitel dargestellt, während auf der Tonspur unverständliches Stimmengewirr, eine verzerrte Melodie und Schreibmaschengeräusche erklingen, schließlich für zwölf Sekunden völlige Stille herrscht, was dieser Szene eine atemberaubende Intensität verleiht.

Geräusche: Abgesehen vom Weckerklingeln und dem Verkehrslärm im Leningrad-Teil, dem Anknöpfen, Schnarchen und der tickenden Uhr im Altai-Teil werden die Geräusche in ODNA nicht handlungsgebunden eingesetzt. Das in der Szene «Morgen in Leningrad» erklingende Vogelgezwitscher zur walzerartigen, von Flöten, Klarinetten und Glöckchen getragenen Musik der Nr. 1 steht zum Beispiel im Widerspruch zum Bild, das die schlafende Kusmina zeigt und fungiert als akustisches Symbol für ihren Traum von Petja. Die unnatürlich lauten Geräusche (Stimmen, Schreibmaschinengeklapper), die aus einem Großraumbüro ertönen und die Szene «Kusminas Konflikt» auf dem Volkskommissariat begleiten, stehen für Kusminas Nervosität, ob ihrem Einspruch stattgegeben wird; Barbara Flückiger bezeichnet diese den Ton betreffende Strategie als «Vergrößerung» von Klang.⁷ Als Kusmina den schlafenden Dorfsowjet in der Szene «Der Dorfsowjet erwacht» weckt, um ihn um Hilfe zu bitten, sind anstelle ihres Sprechens Weckerklingeln und Glocken zu hören.

Musik: Abgesehen vom diegetischen Gesang Petjas im Leningrad-Teil sowie des Obertonsängers, des Schamanen und der Frau des Dorfsowjets im Altai-Teil werden

7 Barbara Flückiger: *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films* (= Zürcher Filmstudien, Bd. 6). Marburg 2001, S. 404.

Allegro giocoso (♩ = 126-132)

Soprano solo

Flauto *f*

Clarinetto (B) *f*

Violini I *f* solo pizz.

Violini II *f* solo pizz.

Viole *f* solo pizz.

Violoncelli *f* solo pizz.

Contrabassi *f* solo pizz.

Poco sostenuto (♩ = 116)

Soprano *mf*

Кон-чен, кон-чен, тех-ни-кум, кон-че-на у-чѐ-ба, я жи-ву на-вер-ху боль-
 Kon-čen, kon-čen teh-ni-kum, kon-če-na u-čě-ba, ja ži-vu na-ver-hu bol'-

Archi *mf* (sempre pizz.)

6 *mf*

DSCH

extradiegetische Lieder als Informationsträger eingesetzt, übernehmen mithin eine Funktion, die traditionell durch die Figurenrede oder Zwischentitel ausgefüllt wird. Die Lieder werden nicht von den Filmfiguren vorgetragen, sondern von anonym bleibenden Stimmen aus dem Off. Das Lied «Кончен, Кончен, техникум» (Nr. 2) in der Filmexposition umreißt zum Beispiel die biographische Situation Kusminas, während sie beim morgendlichen Aufstehen, Zähneputzen und Frühstück zu sehen ist. Das Lied führt aus, dass Kusmina in Leningrad lebt, eine Wohnung in einem modernen fünfstöckigen Haus mit fließendem Wasser bewohnt und im Begriff ist, ihr Studium zu beenden. Die eingängige und schlichte Liedmelodie in G-Dur wird von einem Solosopran präsentiert über pizzicato geführter Begleitung der Streicher (Abb. 1).

*

ODNA war nach dem Kinostart am 10. Oktober 1931 in der Sowjetunion und international erfolgreich, durfte aber ab 1935 nicht mehr gezeigt werden. Obgleich der Film mit Kusmina eine Figur vorführt, die ihren persönlichen Glücksanspruch zurückstellt, um die ihr von der Gesellschaft übertragene Aufgabe zu erfüllen, wurde der Film insgesamt als misslungen eingestuft. Die schon 1931 einsetzende Kritik konzentriert sich vor allem auf die Darstellung von Kusminas Konflikt zwischen Leningrad und Altai sowie auf die Schilderung ihrer Einsamkeit und mangelnden Unterstützung durch den Dorfsowjet. Und vor allem die Musik wird abgelehnt, was bereits 1931 zu einem kurzzeitigen Verbot der Vorführung der Musik führte. Schon in den ersten Filmkritiken wird diskutiert, dass die Musik Šostakovičs bestimmte Tendenzen der Bilder verstärkte. Durch die affektive Qualität seiner Musik würden die Emotionen der Protagonistin mit äußerster Intensität zum Ausdruck gebracht und ihr innerer Konflikt akzentuiert – vor allem bei der Nachricht von ihrem neuen Arbeitsort, in der Telefonszene und bei der Ankunft im Altai. Šostakovičs musikalische Technik führe zu Empathie mit der jungen Frau in ihrer Einsamkeit, anstatt ihre Entscheidung zu heroisieren.⁸ Dies bedeutet – bezogen auf das musikalische Material – vor allem eine Kritik an Šostakovičs Reminiszenztechnik, mit der er die Situation und die Gefühlslage Kusminas musikalisch fasst und ihre Versetzung als Lehrerin nach Sibirien als private Tragödie erfahrbar macht.

Die Reminiszenztechnik lässt sich exemplarisch an Nr. 4 (ab Ziffer 1) der Filmmusik zeigen, einem Marsch in B-Dur, Allegro, *ff*, mit Blechbläsern und Schlagwerk. Zur punktierten und die Taktschwerpunkte betonenden Melodie in Trompete und Kornett erklingen einzelne Achtel im schnellen Wechsel zwischen tiefem und hohem Blech. Diese Sequenz der Filmmusik ertönt erstmalig, als Kusmina in der Szene «Morgen in Leningrad» einen Fragebogen zu ihrer zukünftigen Arbeitsstelle ausfüllt und als gewünschten Arbeitsort «hier» einträgt; Nr. 4 der Filmmusik wird somit mit Kusminas Wunsch nach einem Leben in Leningrad verflochten (Abb. 2).

8 Vgl. Jakubov, S. 332f.

In der Szene «Eine neue Aufgabe» erhält Kusmina das Schreiben mit der Mitteilung, dass sie im Altai eingesetzt wird. Zu den diesbezüglichen Zwischentiteln herrscht zunächst 45 Sekunden lang Stille, die erste Pause in dem bis dahin durchgängig mit Ton versehenen Film, wodurch Kusminas schockartiger Zustand und ihre Enttäuschung auf eindringliche Weise verdeutlicht werden. In die Stille hinein erklingt als Nr. 7 eine Variante von Nr. 4 (ab Ziffer 1), der Gefühlslage Kusminas entsprechend modifiziert – in e-Moll, im Tempo gebremst, vorgetragen in der Drehorgel. Besonders auffällig ist die Gestaltung der Zäsuren in T. 8 und 16 mit einem Dreiklang *d/h/e*, der sich tonartlich nicht zuordnen lässt, sowie der Schluss des Stücks mit einer Reduktion des anfänglich vierstimmigen Satzes auf zwei Stimmen und eine leere Sexte *g/e*. Diese hässlich-plakative Musik ist nicht psychologisierend auf Kusmina zugeschnitten, sondern bildet im *ff* die widrigen Umstände für die Protagonistin ab. Das Leid des Subjekts kommt erst im darauf folgenden, auskomponierten Lamento der Nr. 8 im *p* mit einer expressiven Kantilene der Bassklarinete zum Ausdruck. Als Kusmina in der Szene «Die Entscheidung» auf dem Volkskommissariat die Frage stellt, warum ausgerechnet sie nach Sibirien fahren solle und ihre Absicht zu heiraten bekundet, erklingt – wiederum nach 35 Sekunden Stille – mit Nr. 12 eine Variation von Nr. 7, *mf*, hier noch etwas langsamer, in a-Moll, mit Legato-Bögen versehen, von Holzbläsern und Xylophon vorgetragen. Durch die veränderte Begleitung mit Synkopen in den Klarinetten wird die Unsicherheit Kusminas offenbar, ob sie mit ihrem Anliegen erfolgreich sein wird.

Ein ähnliches Vorgehen wählt Šostakovič mit Nr. 3 in der Szene «Morgen in Leningrad», einem Stück mit punktierter, abwärtsgeführter, gleichsam stampfender Motivik im *p* in der Klarinette (ab Ziffer 1). Im Bild ist Kusmina zu sehen, die in passendem Rhythmus hierzu Gymnastikübungen ausführt und in den Fragebogen zu ihrer zukünftigen Arbeitsstelle als Beruf «Lehrerin» einträgt. Dieses Stück wird somit mit Kusminas Tätigkeit als Lehrerin verbunden; durch einen Drehorgelspieler im Bild wird es als diegetische Musik eingeführt (Abb. 3).

Leicht gekürzt wird auch Nr. 3 in der Szene «Die Entscheidung» bei Kusminas Gespräch mit der Verwaltungsangestellten wiederholt (als Nr. 13), unmittelbar auf die bereits erläuterte Reminiszenz aus Nr. 4 folgend. Während sich Kusmina ihr Leben in Leningrad nochmals vorstellt, erklingt das Stück in verändertem Klangcharakter, *f* im Harmonium, C-Dur, etwas schneller als beim ersten Auftreten und ohne den diegetischen Bezug. Von besonderem Interesse ist die Verwendung dieses musikalischen Materials, als Kusmina in der Szene «Ankunft im Altai (Allein)» in Sibirien die verfallene Schule sieht, in der sie unterrichten soll (Nr. 18). Während Kusmina den völlig verschmutzten und renovierungsbedürftigen Klassenraum in Augenschein nimmt, erklingen lang ausgehaltene, stark dissonante Akkorde im tiefen Klangregister von Orgel und Holzbläsern, in T. 1 von *a* ansteigend, ab T. 12 um eine Sekunde nach oben gerückt. Es folgt ab Ziffer 2 eine legato geführte wehmütige Melodie im Englischhorn. Aus Kusminas Gepäck klingelt ihr Wecker, woraufhin sie sich sichtlich «einen Ruck» gibt. Die musikalische Gestaltung zeigt den folgenden emotionalen Prozess der Protagonistin präzise: Auf das Weckerklingeln folgt die

№ 3

Allegro (♩ = 116-126)

Piccolo *ff*
 2 Flauti *ff*
 2 Oboi
 2 Clarinetti (B) *ff*
 2 Fagotti
 Contrafagotto
 2 Corni (F)

Fl. *p*
 Cl. *p*
 Fag. *p*
 Cor. *p*

Cl. *p*
 Fag. *p*
 Cor. *p*

Fl. *p*
 Cl. *p*
 Fag. *p*
 Cor. *p*

Cl. *p*
 Fag. *p*
 Cor. *p*

DSCH

punktierte Melodie von Nr. 13 (Nr. 18, ab Ziffer 4) in c-Moll, zunächst verhalten und *p* in der Oboe, viel langsamer als in Nr. 13, begleitet von Fagott und Hörnern mit störenden *g/as* Sekundreibungen und Synkopen. Als Kusmina im Klassenraum eine Unterrichtsstunde imaginiert, erklingt (ab Ziffer 13) dieselbe Melodie wieder in C-Dur und *ff*, rascher vorgetragen in den Trompeten, begleitet von Posaunen, Tuba und Schlagwerk im schnellen Wechsel. Der diegetische Gesang des Schamanen unterbricht die Musik, bevor die erste Hälfte von Nr. 13 im Harmonium nochmals in C-Dur wörtlich wiederholt und mit dem Schamanengesang kombiniert wird.

Zielt Šostakovičs Reminiszenztechnik überwiegend darauf, durch klangliche Veränderungen klar exponierter Motivik Modifikationen in der äußeren oder inneren Befindlichkeit Kusminas zu verdeutlichen, benutzt er auch die entgegengesetzte kompositorische Strategie und verzichtet bei einigen Wiederholungen auf jede Veränderung: In der Szene «Wie schön wird das Leben sein!» erklingt das Lied «Какая хорошая будет жизнь!» (Nr. 6, ab Ziffer 11), während Kusmina und Petja einen Einkaufsbummel unternehmen; dieses Lied steht somit für Kusminas Vorstellung vom Leben in Leningrad an Petjas Seite (Abb. 4).

Der Anfang dieses Liedes wird in der Szene «Die Entscheidung» (als Nr. 14) nochmals verwendet, nachdem Kusmina die Verfügung erwirkt hat, dass sie in Leningrad bleiben dürfe. Auf dem Flur des Volkskommisariats denkt Kusmina über die Rüge und ihre Entscheidung nach, wozu das Liedzitat erklingt. Ein weiteres Mal gebraucht Šostakovič «Какая хорошая будет жизнь!» in der Szene «Der Dorfsowjet erwacht». Nachdem der Kulak Kusmina die Kinder entzogen hat, da er Schafhirten benötigt, wendet sie sich an den Dorfsowjet um Hilfe; dieser schläft. Seine egozentrische Frau verweigert Kusmina jede Unterstützung, da sie nur ihre eigene Familie interessieren würde. Danach ertönt zur Nahaufnahme von Kusminas Gesicht als Nr. 25 ein Zitat aus dem Lied Nr. 6 (Ziffer 11–17) als gleichsam akustischer Stellvertreter für Kusminas Reflexion darüber, dass sie selbst mit der Tätigkeit im Altai ihre privaten Interessen zurückgestellt hat.

*

In seiner Komposition für ODNA knüpft Šostakovič an die filmmusikalischen Techniken des Stummfilms an, die ihm durch seine Erwerbstätigkeit als Kinopianist seit 1923 bestens vertraut waren, entwirft und realisiert aber gemeinsam mit Kosinzew und Trauberg für das neue Medium ein völlig neues Konzept von Filmmusik. In NO-VY VAVILON hatte der Komponist eine häufig illustrative, zum Teil tänzerische Musik eingesetzt, die mit Zitaten aus der Marseillaise und Jacques Offenbachs *Orphée aux enfers* spielt, Reminiszenzen verwendet und einmal diegetische Musik integriert (Klavierspiel an der Barrikade). Und auch in ODNA finden sich traditionelle musikalische Elemente analog zum Stummfilm: Šostakovič benutzt – wie oben erläutert – ein differenziertes System musikalischer Reminiszenzen. Die beiden Handlungsorte, den Gegensatz zwischen Stadt und Land kennzeichnet der Komponist durch kontrastierende Musik; für Leningrad stehen vor allem die periodisch gebauten,

11

Tenore solo

89

12

Tenore

Ka -
Ka -

93

Tenore

- ка - я хо - ро ша - я
- ка - ja ho - ro ša - ja
div.

97

DSCH

4 Notenbeispiel S. 35

streng tonalen Lieder, für die Kennzeichnung des Altai einstimmige aperiodische und tonal nicht deutbare Bläserkantilenen in sparsamer Instrumentierung. Die Musik zum Schneesturm im Altai-Teil ist stark tonmalerisch gehalten, und die Tötung eines Schafes und dessen letzte Bewegungen in der Szene «Streit um die Schafe» werden mit zwei synchronen Bläserakkorden musikalisch «illustriert». Zur Schilderung von Bedrohung dienen Dynamik, Klangfarbe und Harmonik; so ertönt in der Szene «In der Dorfschule» von ODNÄ, als der Kulak die Kinder zum Schafehüten aus der Schule abholt, eine Solooboemelodie verbunden mit einem dreimal *ff* einsetzenden 16tönigen Akkordschlag, der in einen durch Sekundreibungen gekennzeichneten orgelpunktartigen Streicherteppich übergeht (in der Oboemelodie verarbeitet Šostakovič im Übrigen die Initialen seines Namens *d-es-c-h*, die er zu Anfang und am Schluss der Phrase einsetzt). Šostakovič plädierte noch 1951 für einen sparsamen Einsatz illustrativer Musik, hielt diese aber für unabdingbar für den Film:

«Es ist völlig klar, daß ein Komponist, der die Darstellung solcher Erscheinungen, wie, sagen wir, Maschinengeräusche, das Krachen von Schüssen, Vogelstimmen und so weiter, mißbraucht, zu unverhültem Naturalismus kommen kann, der nichts mit realistischer Programmatik zu tun hat. [im Original Absatz] Andererseits kann man die Möglichkeit und Notwendigkeit des Gebrauchs von Mitteln der musikalischen Illustration nicht gänzlich verneinen [...]. Alles kommt darauf an, daß das Gefühl für das rechte Maß erhalten bleibt und die beabsichtigte Darstellung der Anforderungen einer hohen künstlerischen Wahrheit gerecht wird.»⁹

Im Ganzen führen die neuen technischen Möglichkeiten des Tonfilms in ODNÄ nicht nur zu einer Ausdifferenzierung der musikalischen Mittel, sondern zur grundlegenden Umgestaltung der akustischen Schicht des Films und einer Neubewertung ihrer Funktion. Während Šostakovičs Musik für den Stummfilm NOVYJ VAVILON darauf ausgerichtet ist, die Bilder zu ergänzen, ihre individuelle Aussage zu verstärken und der Interpretation der Handlung zu dienen, weist er der Musik im Tonfilm eine eigenständige Aufgabe zu – vielfach kommentiert sie das Bild und übernimmt an Stellen wie in der Exposition das Primat im Zusammenwirken von Bild und Ton. Šostakovič legt mit ODNÄ eine exemplarische Komposition vor, die den Status von Filmmusik nicht mehr allein auf ihren Bezug auf die visuelle Ebene reduziert, sondern Autonomie beansprucht. Die spezifische Faktur dieser Filmmusik korrespondiert daher mit filmmusikalischen Vorstellungen, die ab den späten 1920er Jahren von kreativen Köpfen des Films und avancierten Komponisten diskutiert wurden. So war es eine wesentliche Forderung von Sergej M. Eisenstein, Wsewolod I. Pudowkin und Grigorij W. Alexandrow im *Manifest zum Tonfilm* (1928), dass der Ton im Film die optischen Informationen nicht nur verdoppeln dürfe. Abgelehnt wird ein «naturalistischer» Ton, der «genau mit der Bewegung auf der Leinwand korre-

9 Dmitri Šostakovič: Über echte und scheinbare Programmatik (1951). In: Schostakowitsch 1983, S. 82–87, hier: S. 85 f.

spondiert und eine gewisse Illusion sprechender Menschen oder hörbarer Objekte etc. vermittelt.»¹⁰ Hier – wie auch in René Clairs *Réflexion faite* (1922–35) – geht die künstlerische Intention dahin, dass der Film aus dem Spannungsverhältnis einer eigenständigen Bild- und Tonebene heraus entsteht und der Ton das Sichtbare nicht bloß wiederholt.¹¹ Versuche einer praktischen Umsetzung blieben höchst selten – neben ODNA ist auf René Clairs *LE MILLION* (1931), Hanns Eislers Musik zu *KUHLE WAMPE* (1932) und das nicht realisierte Konzept von Kurt Weills Musik zu *YOU AND ME* (1937)¹² zu verweisen.

10 Franz-Josef Albersmeier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films* (= Universal-Bibliothek, Bd. 9943). Stuttgart 1995, S. 42–45, hier: S. 43.

11 René Clair: *Vom Stummfilm zum Tonfilm. Kritische Notizen zur Entwicklungsgeschichte des Films 1920–1950*. Übs. von Eva Fehsenbecker. München 1952, insbes. S. 89–104.

12 Vgl. Panja Mücke: *Musikalischer Film – Musikalisches Theater. Medienwechsel und Szenische Collage bei Kurt Weill und anderen Komponisten um 1930*. [Masch.-schr.] Habilitationsschrift. Marburg 2008, S. 49–56.

Junge Frau mit Fruchtekorb

Eine Miniatur

«Das ist doch – ich weiß nicht wie – bezaubernd.»

Es ist nicht leicht, enthusiastische Geschmacksurteile so zu begründen, dass andere zumindest Einverständnis zeigen. Oft ist man auch verletzt, wenn schnellfertige oder wohlbedachte Argumentationen zu einem anderen, abwertenden Ergebnis kommen: «Das ist doch – ich weiß, warum – nicht weiter der Rede wert.»

Bisweilen hilft man sich damit, aus der eigenen Erfahrungsgeschichte Erlebnisse und Einsichten, private Prägungen oder Reizbarkeiten zu nennen, die einem bei einem Urteil über intuitiv bevorzugte Dinge bestimmt haben. So schützt man die eigene Zuneigung zu Werken vor denen, die gelassen und professionell, jedenfalls gleichgültiger reagieren. Wissenschaftler können gut rationalisieren, also treffende Gründe (nicht selten auch Vorwände) für Vorlieben und Abneigungen finden, sie sehen sich auch aufgefordert, den von der Disziplin etablierten Kanon zu bedenken. Vor manchen Kunstwerken sind sie indes in derselben Lage wie Liebhaber, Amateure, wenn es um die immer etwas hilflose Artikulation der heftigen Reflexe geht, also der Bewunderung und Begeisterung, übrigens auch des Abscheus.

Ein Beispiel: Im Münchener Lenbachhaus, in der Sammlung von Bildern des «Blauen Reiters», hängt ein Frauenbildnis von August Macke: «Porträt mit Äpfeln» (1909), das mich in besonderer Weise berührt: Eine junge Frau scheint auf den Betrachter zu zugehen. Sie trägt in der Hand eine Schale mit Äpfeln, die im typischen Kolorit Mackes grün-gelb-rot regelrecht flackern. Fast berührt das dichte, in der Mitte gescheitelte schwarze Haar der Frau den oberen Bildrand. Ihre kräftig und elegant geschwungenen Augenbrauen und die dunklen, leicht den Blick senkenden Augen verleihen dem Gesicht ebenmäßige Schönheit – ebenso die gerade Nase und der geschlossene, volle, weich wirkende Mund. Licht fällt von links und taucht die abgewandte Seite des Gesichts leicht in Schatten. An dieser Hell-Dunkel-Gestaltung hat der Hals kaum Anteil. Macke kam es offenbar auf Feinabstufungen dieser Valeurs nicht an. Das vermutlich fließende, dunkelblaue Kleid lässt die Unterarme frei und wird am Hals durch eine handbreite Rüsche mit Schmuckelementen abgeschlossen. Eine Art Stola aus weichem elfenbeinartigem Material umhüllt die Figur und reicht unter den Armen hinab. Erstaunlich ist ein schwer hängender, ungefügter Vorhang, durch die hellgelbe, moderat changierende Farbe ein wenig materieller Robustheit beraubt, der sich auf der rechten Bildseite breit macht, an der oberen Bildkante bis zur Mitte reicht. Die junge Frau scheint mit ihrer linken Schulter diesen Vorhang zu

berühren – oder deutet die Überschneidung der Linien darauf, dass sie knapp hinter dem Vorhang steht. Steht sie überhaupt? Das Bild suggeriert, einen Augenblick in der Vorwärtsbewegung fest zu halten.

Die Frau des Künstlers, um ihr Porträt handelt es sich, erinnerte sich Jahre später, nach Mackes Tod in den ersten Monaten des Ersten Weltkriegs, an die Entstehung des Bildes. Sie sei mit ihrem ersten Kind hochschwanger gewesen, so dass sie während des Malaktes sitzen durfte. Der Vorhang sei von Macke als improvisierte Staffage aufgebaut worden – über dessen mögliche Bedeutung, auch über das Topische, Traditionelle der Komposition, macht sich die Biografie keine weiteren Gedanken.

Einige Bemerkungen will ich indes kurz anfügen: Es handelt sich zwar um eine intime Szene häuslicher Art – die Frau des Malers bietet Äpfel an –, aber nicht nur. Schon der auffällige Vorhang müsste stutzig machen: Soll er als übliches Attribut einer üppigen Zimmereinrichtung um 1900 gelten? Oder ist er ein Hinweis auf das vielleicht symbolisch zu verstehende Arrangement des Bildes? Wie viele Vorhänge zum Beispiel trennen in der Malerei des Venezianers Giovanni Bellini in der Frührenaissance die jeweiligen Modelle vom Hintergrund: Vorhänge als fast theatralische Versatzstücke, die auf die gehobene Bedeutung der Inszenierung auf der Vorder- »Bühne« aufmerksam machen, auf der die Konterfeiten in Erscheinung treten. Mir ist es fast unwichtig, ob dieses demonstrative Dekor bewusst an eine alte Bildnis-Tradition anknüpfen will, um die Abgebildeten hinter dem fort- oder vorgezogenen Vorhang bei sich selbst zu zeigen, oder ob dieses Element frei von jeder tieferen symbolischen Bedeutung, vornehmlich als mobiles Element, als verschobene vierte Wand benutzt wird. In jedem Fall markiert der Vorhang eine Schwelle zwischen Intimität und Repräsentation, auf der sich die abgebildeten Figuren bewegen: nicht mehr ganz intim, doch schon repräsentativ, vor aller Augen ausgestellt.

Natürlich erlaubt die Genealogie des Motivs «Frauen mit Früchten» auch die Vermutung, dass es sich bei Mackes Bild um eine Variante der Pomona-Figur handle, einer allegorischen Figur aus dem römischen Mythenkreis, die den Herbst und die Ernte der Früchte darstellt, zumal in der Barockzeit populär, aber noch in Aristide Maillols drallen Pomona-Skulpturen ein Sinnbild für des Lebens Überfluss. Nicolas Fouchés um 1700 entstandene Pomona (1700, Budapest) trägt einen charakteristischen Widerspruch in sich aus: Eine junge Frau – jung, ungeachtet der Tatsache, dass sie als Allegorie einer vorgeschrittenen Jahreszeit auftreten soll – mit sanftem Gesichtsausdruck und geschlossenem Mund, der gemeinsam mit den weich fokussierenden Augen eine gewisse Stille, aber auch sinnliche Innigkeit verspricht (wie bei Macke). Diese hochformatige Pomona, in ein wehendes Schleiergewand gehüllt, das ihre reizende Nacktheit eher enthüllt, und unter den Brüsten gegürtet, wendet sich dem Betrachter zu und hebt in der rechten Hand einen Apfel hoch, berührt sogar mit der liegenden linken Hand einen anderen Apfel, im Korb daneben Weinlaub und Trauben, im Hintergrund eine herbstliche Landschaft. Man wird den Verdacht nicht los, dass sich in dieser auf Äpfel versessenen Figur einer verführerisch posierenden Rokoko-Grazie eine andere Figur verbirgt: die mit dem Apfel des Paradieses lockende Eva (Apfel – nach einer falschen Übersetzung des Original-Texts, der nur



1–4 (im Uhrzeigersinn) August Macke: «Porträt mit Äpfeln»; Nicolas Fouchés Pomona; Michelangelo Caravaggio: «Der Knabe mit dem Fruchtekorb» und «Bacchus»

von einer Frucht spricht). Vielleicht drängt sich diese Schlussfolgerung, die Pomona gleiche einer Eva, auf, weil die dem Betrachter so unverwandt zugewandte und leicht geschürzte junge Frau mit dem geheimnisvoll wartenden «Gesicht» den Eindruck erweckt, außer Früchten auch sich selbst anzubieten.

Spielt nicht in Mackes Frauenporträt ein leiser Zug von Ironie oder Laszivität um den vom Betrachter aus gesehen rechten, verschatteten Mundwinkel? In Verein mit den scheinbar verlegen und keusch niedergeschlagenen Augen? Als sei die freimütige

Gabe der Früchte nur symbolisch und pars pro toto für das Geschenk der eigenen ganzen Person gemeint. Wenn dies so wäre, enthüllt sie abgebildete Figur ein viel größeres Versprechen. Die Erinnerung der Frau des Künstlers, sie sei zu jener Zeit schwanger gewesen, verstärkt unabsichtlich die Vermutung, dass es Mackes geheime (ihm vielleicht selbst verborgen gebliebene) Absicht gewesen sein könnte, in diesem Porträt noch eine andere Gabe und ›Hingabe‹ entdecken zu lassen.

In der Bildtradition stünden die Bilder von Fouché und Macke nicht isoliert dar, wollte man ihren Pomonen den Charakter der begehrten oder sich dem Begehren des Betrachters ausliefernden Personen zusprechen. Zwei Bilder von Michelangelo Caravaggio verfestigen bereits das eigentümliche Bedeutungsspektrum: «Der Knabe mit dem Früchtekorb» (1593/4, Rom) und «Bacchus» (1597, Florenz). Beide Knaben mit ihren geneigten Köpfen sehen den Betrachter ausdrücklich ins Auge, Bacchus bietet ihm förmlich einen flachen Kelch mit rotem Wein an. Vor dem auf einen auffällig muskulösen Arm gestützten, sonst wohl liegenden Modell des Bacchus hat der Maler Früchte, zumal Äpfel, in einem flachen Korb angeordnet. Üppiger ist der Korb des anderen Bildes. Caravaggio wählte für seine Figuren eine bewusst nachlässige Kleidung, dem jungen Früchteverkäufer ist die Bluse von der nackten Schulter gerutscht, die sich um einen kräftigen Hals schließt (Pier Paolo Pasolini hätte diesen Burschen von der Straße mit Wohlgefallen betrachtet). Bacchus ist nur dürrig mit einem losen weißen Gewand bekleidet, das eher Dekorcharakter hat, der Knabe, halb nackt, hält die Gürtelschleife in der rechten Hand – um diese Schleife im nächsten Augenblick zu lösen, in frivoler Absicht? Der erotische Appell beider Figuren ist unübersehbar. Der allegorische Sinn der drapierten Modelle und ihre erotische ›Ausstellung‹ vereinigen sich zu einer fast schockierenden Ambivalenz der Bilder.

Der Umweg über die Vergangenheit zurück zu Mackes fruchttragender junger Frau hat zusätzlich Mut dazu gemacht, auch dem Porträt aus der Jahrhundertwende eine kaum versteckte Sinnlichkeit, der Figur den Charakter der diskreten Aufforderung und Selbstentäußerung zuzugestehen: eine zweite, wenn man so will: unzüchtige Bedeutung hinter dem scheinbar züchtigen Oberflächen-Sinn einzuräumen. Man könnte fast von einer Täuschungsabsicht des Künstlers sprechen, der hinter dem Anschein der adretten, zugleich bequem gekleideten Geliebten die willkommene Verführerin erahnbar werden ließ, hinter dem Alltags-Erlebnis die erhabene Epiphanie der ›ewigen Verheißung‹. Als Pathos-Element muss der schwere Vorhang dienen, nicht nur Staffage, sondern auch Element eines genus sublime, eines ›hohen Stils‹.

So könnte sich doch die seltsam doppelsinnige Anmutung erklären, die das Bild Mackes in der Lenbach-Galerie bei mir ausgelöst hat, und mich, der bis dahin an den Gemälden vorbeiflaniert war, plötzlich zum Stillstehen zwang.

Literaturhinweis

Elisabeth Erdmann-Macke: *Erinnerung an August Macke* (1962). Frankfurt/M 2000, S. 172 f.

Faszination des Flüchtigen

Romy Schneider und die Fotografie

Fotos von Romy Schneider vermögen ihre Betrachter auch heute noch zu überraschen. Zu tun hat dies vielleicht am meisten mit der bemerkenswerten Freiheit, mit der sie sich mehrfach in ihrem Leben der Kamera, dem Fotografen stellte. Ihre Unbefangenheit in diesen Situationen ist ungewöhnlich genug. Denn wie jeder internationale Star kannte und hasste sie die Zudringlichkeit der Paparazzi, die auf gestohlene Momente aus dem privaten Leben aus waren, ihr auflauerten, sie mit Teleobjektiven verfolgten. Sie litt unter dieser permanenten Beobachtung und verachtete die berufsbedingte Distanzlosigkeit dieser Zunft. Als Fotografen, die sich als Pfleger verkleidet hatten, im Krankenhaus Bilder ihres tödlich verunglückten Sohnes aufnahmen, konnte sie nur hilflos fragen: «Wo ist die Moral, wo ist der Anstand?» Den vollkommenen Mangel an Respekt, dem weder Tod noch Trauer und schon gar nichts anderes heilig waren, konnte sie nur schneidend klar benennen. Ihm entgehen konnte sie nicht.

Und doch hat Romy Schneider sich manchen Fotografen in einer Unbefangenheit gezeigt, die noch im Rückblick erstaunlich wirkt. Foto-Sessions mit ihr konnten zu Entdeckungsreisen werden, in deren Zentrum ihr Gesicht, ihre Gesten standen. Wie wenige andere Schauspielerinnen hat sie in diesen Situationen, die zwischen der Lust am Posieren und der Furcht vor dem entblößenden Augenblick schwanken können, eine eigene Balance gefunden. Hilfreich war, dass es ihr, die Journalisten gegenüber aus vielen Erfahrungen heraus misstrauisch war, oftmals gelang, Vertrauen in das Gegenüber mit der Kamera zu fassen; als fürchtete sie, die sich ihrer selbst oft so Unsichere, keine Unklarheiten im Spiel mit der Apparatur, als konnte sie sich mimisch und gestisch genauer ausdrücken als mit Worten. Schließlich: Hier gehörte ihr das Feld der Interpretation, hier war sie die Produzentin des Ausdrucks, den die Kamera registrierte.

Franz Xaver Lederle, F. C. Gundlach, Robert Lebeck gehörten zu den Fotografen, denen Romy Schneider in verschiedenen Phasen ihres Lebens ohne Reserve, mit Vertrauen begegnete. Großartige Fotoreportagen, später dann Bücher sind so entstanden. Sie erkunden ein Gesicht immer neu, das seinerseits immer wieder, von einem Augenblick auf den anderen, neu zu sein schien. F. C. Gundlach kommentierte ein berühmtes Porträt, das er 1961 von Romy Schneider aufgenommen hatte, später so: «Sie spielte immer Rollen, sie war ein Medium, und bei diesen Bildern sieht man das echte, sieht man das Gesicht von ihr schlechthin.» Vielleicht ist dem so, dennoch ist dieses eine Porträt eben eines aus einer Reihe völlig unterschiedlicher Bilder, die kurz vorher und kurz nachher entstanden sind und auf denen sich, wie Kristina Jaspers in einem

Text über dieses Bild schreibt, «von einem Moment zum anderen alles verändert». In der unmittelbar zuvor entstandenen Aufnahme hat Romy Schneider einen fast irritiert fragenden Ausdruck, in der darauf folgenden schlägt sie die Augen nieder – und dazwischen entdeckte Gundlach diesen Blick, der ins Leere zu gehen scheint, der so erkennbar müde und zugleich leicht nachdenklich ist, nicht wirklich verunsichert, aber gewiss ohne jegliche Sicherheit. Andere Fotos des gleichen Kontaktbogens zeigen mit einem das Gegenüber – oder: die Kamera – fixierenden Blick ein fast ein flirtendes Spiel, wieder andere haben etwas leicht Überhebliches oder auch Verletzliches.

In Sekundenbruchteilen scheint dieses Gesicht der Spiegel unterschiedlichster Stimmungen und Gefühle zu sein. Durch die extreme Nähe zum Gesicht weist der Kontaktbogen mit den Porträts von Romy Schneider eine formale Nähe zu Helmar Lerskis Projekt «Verwandlungen durch Licht» auf. Mit ihm demonstrierte Lerski 1936 eindrucksvoll, wie unterschiedliche Lichtsetzungen einem Gesicht bei unveränderter Mimik einen dramatisch veränderten Ausdruck zu verleihen vermögen. Aber Gundlachs Session beruht auf einer vollständig anderen Voraussetzung. Zugespitzt könnte man sagen, dass Lerski sein Modell erschaffen wollte, während Gundlach fasziniert dessen Verwandlungen nachspürt, ohne irgendetwas an den äußeren Bedingungen der Aufnahme zu verändern. Es ist allenfalls die Porträtiererte, die durch ihr Drehen oder Neigen des Kopfes die Lichtverhältnisse abwandelt. Entscheidend aber prägen Veränderungen der Mimik diese Aufnahmen: Romy Schneiders Spiel mit Rollen, mit Ausdrucksvarianten. Es liegt etwas Ungeschütztes in diesem Wechsel, das ihr Vertrauen in die Arbeit mit den Fotografen belegt.

Als Franz Xaver Lederle Romy Schneider 1958 fotografierte, in einer nächtlichen Szenerie, mit einem Porsche 356A, inszenierte er sie gegen die damals in Deutschland vorherrschende Wahrnehmung des jungen Stars. Die Szene erinnert in ihrer harten Ausleuchtung und dem Schwarzweiß ein wenig an den «film noir», aber das Entspannte in der Haltung Romy Schneiders erzählt auch eine andere Geschichte.

Eine der Aufnahmen aus dieser Fotoserie zeigt eine sommerlich und sehr elegant gekleidete junge Frau, nachts auf einer Landstraße. Sie streift sich, mitten auf der Fahrbahn stehend, mit der linken Hand einen Riemchenpumps über den Fuß, als hätte sie den leichten Schuh kurz zuvor verloren gehabt. Das Foto wirkt wie ein Schnappschuss. Das Licht scheint nur aus einer Quelle zu kommen, fällt frontal und von oben auf die Gestalt. Wie aus der Umgebung gestanzte steht sie da, von der Straße sind nur wenige Mittelstreifen sichtbar, HINTER DENEN SICH alles im Dunkel verliert. Eine Low-key-Ausleuchtung, die nächtliche Situation ist stark betont, aber nicht angstbesetzt. Romy Schneider lächelt, scheint amüsiert über diese anmutig eingenommene Pose. Denn das ist es: ein Posieren für den Apparat, zugleich ein Flirt mit der Kamera, wie auch andere Aufnahmen der Serie nahelegen. Da präsentiert sie sich im Profil vor dem Scheinwerfer des Porsches, lächelt wissend, als kenne sie schon die Wirkung, die diese Aufnahme haben würde. Oder sie steht vor dem Sportwagen, fast entspannt, nur mit der linken Hand noch an ihrer Augenbraue zupfend. Ganz beiläufig macht sie sich in dieser Aufnahme zurecht, vervollkommnet ihre Erscheinung. Offenkundig genießt sie die Situation, spielt mit ihr. Ihre Eleganz ist zeitgenössisch

modern, ganz selbstverständlich. Eine weitere Aufnahme aus diesem Fotoshooting vermittelt diesen Eindruck noch stärker: Sie steht vor dem Sportwagen, auch hier fast frontal auf die Szene fallendes Licht definiert die Umgebung deutlicher. Über Romy Schneider sind die Zweige eines Alleebaums erkennbar, der Seitenstreifen ist beleuchtet, man erkennt die Betonplatten des Straßenbelags. Die Beifahrertür des Sportwagens ist geöffnet, darüber hängt ihr Mantel. Sie scheint gerade ausgestiegen zu sein. Der Wagen ist ihr selbstverständliches Attribut, beim Betrachter stellt sich das Gefühl ein, sie sei zwar allein hierher gefahren, nun aber werde sich etwas ändern. Sie wirkt wie eine Wartende, die aber nicht unbestimmt, sondern im Gegenteil sehr gewiss in einen Raum jenseits des Bildausschnitts schaut, als wisse sie, dass von dort jemand kommen wird, auf den sie treffen will, gerade hier. So öffnet sich das Foto für eine Geschichte. Lederles Fotos zeigen nicht Romy am Scheideweg – sie inszenieren eine Romy Schneider, die ihre Wahl bereits getroffen hatte.

Man kann auch sagen: In diesen Fotos spielt oder zeigt Romy Schneider eine Frau, die sich vom Sissi-Image längst verabschiedet hat. Viele der Aufnahmen von den ihr vertrauten Fotografen wirken eben nicht wie Selbstentblößungen, sondern wie Selbstdefinitionen. Sie behauptet sich in ihnen, behauptet vor allem ihre Möglichkeiten gegen jedes einschränkende, festlegende Image.

Offenkundig war sie sich ihrer Gabe bewusst, wusste um ihre Wirkung, um ihren Wirkungsreichtum. Christiane Höllger zitiert einen Brief von Romy Schneider, in dem sie sich an ihren letzten Besuch bei ihrem Vater, der im Krankenhaus lag, erinnert. Wolf Albach-Retty habe ihr da gesagt: «Verdammt fotogen bist du, darauf kannst du dich verlassen.» Er hat recht gehabt, diese Fotogenität war unzerstörbar. Mochte sie selbst auch salopp und zugleich etwas skeptisch feststellen: «Ich bin fotogen. Das ist alles. Knie hab' ich wie Beckenbauer» – dass sie damit und mit ihrer oft bewundernd, gelegentlich auch irritiert beschriebenen Fähigkeit zu radikalem Stimmungsumschwung von einem Augenblick auf den anderen über ein seltenes Talent, ja ein Geschenk verfügte, das ist jedenfalls den Fotografen nie verborgen geblieben. Noch in schlechteren Momenten der letzten Lebensjahre Romy Schneiders ist auf Bildern von ihr diese frappierende Ausdrucksfähigkeit ebenso vorhanden wie die Schnelligkeit, mit der die Emotionen in ihrem Gesicht wechseln. Es sind Geschichten, die Romy Schneider in solchen Momentaufnahmen kondensieren konnte; das machte sie zu einem so wertvollen Modell für die Fotografen.

Auch die TV-Produktion ROMY (D 2009, R: Torsten C. Fischer) thematisiert diese Fähigkeit der Schauspielerin. Es ist eine der besten Szenen des Films, eine fiktionale Zusammenfassung dessen, was eine Foto-Session mit ihr bedeuten konnte: Ein Fotograf schießt unablässig seine Bilder, während Romy sich ihm in verschiedenen Posen präsentiert; in diesen Handlungsablauf hineingeschnittene Schwarzweißbilder vermitteln durchaus etwas von der Faszination einer solchen Situation. Im Leben der realen Romy Schneider gab es immer wieder solche Fototermine, die aus einem privaten Moment oder einer unvorhergesehenen Gelegenheit entstanden. Vor allem Franz Xaver Lederle und Robert Lebeck haben davon berichtet.

Wir kennen heute eine erstaunliche Vielzahl von Romy-Schneider-Fotos, die

mehr sind als Illustrationen eines Star-Images. Vielleicht mehr, als von jeder anderen ähnlich berühmten Darstellerin. Die Produktion immer neuer Fotobände ist, wie Günter Krenn in seiner Biografie der Schauspielerin schreibt, nichts anderes als der «Versuch, den Satz der Dietrich *‘I’ve been photographed to death’* umzukehren, der das paradoxe Bemühen symbolisiert, Schneider ins Leben zurück zu fotografieren.» Man kann den Unterschied auch so beschreiben: Marlene Dietrich hat durchaus das Bild kontrolliert, das die Öffentlichkeit von ihr zu sehen bekam – insofern, als Fotos von ihr jenem Image des Weltstars «Marlene» entsprechen sollten, das mehr das Produkt der inszenatorischen Kunst Josef von Sternbergs war als ihre eigene Kreation. Die unübersehbar zahlreichen von ihr veröffentlichten Fotos dienten diesem Image, das auch Marlene Dietrich selbst bediente und beförderte. Anders, als eine Gestalt jenseits von «Marlene», erscheint sie in «home movies» oder auf privaten Fotografien, niemals aber auf Presse- oder gar Publicity-Fotos. Romy Schneider dagegen, die schon in jungen Jahren einem sehr deutlich konturierten Image entfliehen wollte und konnte, ließ Aufnahmen zu, die sich von einem Bild, das die Öffentlichkeit von ihr hatte, deutlich abhoben – fast möchte man sagen: Sie war Koproduzentin dieser Aufnahmen. Wenn Lederles Fotos von 1958 wie die Bildgeschichte zu ihrem Abschied vom Sissy-Image und dem Aufbruch in eine andere, riskantere, mondänere Karriere wirken, dann ist dies nicht nur der Inszenierung des Fotografen geschuldet, sondern ebenso ihrer Darstellung, der Verwandlung des jungen Stars in eine Frau voller Erwartung angesichts eines ungewissen, aber ersehnten Neuen.

Verblüffend nah durften ihr die Fotografen kommen. Robert Lebeck zum Beispiel konnte familiäre oder private Momente wie das Herumalbern mit ihrer vierjährigen Tochter Sarah festhalten. Damals lag Romy Schneider mit einem gebrochenen Fuß zu Hause, der Drehbeginn für *LA PASSANTE DU SANS-SOUCI* (FR/D 1981/82, R: Jacques Ruffio) hatte deshalb verschoben werden müssen. Den Fuß hatte sie sich gebrochen, weil sie an der Atlantikküste zu wagemutig auf den Klippen herumgesprungen war – für ein besonders tolles Foto, das Robert Lebeck gerne geschossen hätte. So weit ging ihr Vertrauen in das Gegenüber mit der Kamera, so offen war sie diesen Momenten gegenüber. Ihre Fotogenität bedeutete für sie ein unverwüstliches Kapital, eine Gabe, die sie nicht verschwendete, sondern einsetzte, um «Romy» zu kreieren – eine Frau, deren facettenreiche Innenwelt sich in keinem Medium besser fassen ließ als in der Augenblickskunst der Fotografie.

Literatur

Christiane Höllger: Nenn mich ruhig Rosa. In: Michael Jürgs, Alfred Nemeček, Christiane Höllger, Robert Lebeck: *Romy Schneider. Letzte Bilder eines Mythos*. Schaffhausen 1986, S. 71–99.

Kristina Jaspers: F.C. Gundlachs Porträt eines Gesichts. In: Daniela Sannwald, Peter Mänz (Hrsg.): *Romy Schneider. Wien-Berlin-Paris*. Berlin 2009, S. 48 f.

Günther Krenn: *Romy Schneider*. Berlin 2008.

Die Melancholie der Bilder

Aus unserem Leben mit Bildern: Der Entschluss, eine Reise an einen bestimmten Ort zu unternehmen, war mit der Erinnerung verbunden, schon einmal dort gewesen zu sein. Viele Jahre ist es her, aber es gibt sicherlich noch die Fotos, die wir damals gemacht hatten und die uns den Ort, so, wie wir ihn damals erlebt hatten, wieder präsent machen würden. Bei der Gelegenheit könnte man die Fotos auch gleich einscannen und den neueren, digitalen Fotos, die wir jetzt regelmäßig auf CDs brennen, hinzufügen. Nach einigem Suchen war die Kiste mit den Farbabzügen gefunden. Aber statt der herrlichen Landschaft, der Kirchen und Schlösser, Sonnenauf- und Untergänge blickten uns nur mehr verschwommene Konturen in rötlichen Oberflächen an. Eine Mischung aus Vorwurf und Trauer kam uns entgegen. Der Vorwurf galt der Vernachlässigung, weil wir unsere fotografische Erinnerung so lieblos in der Kiste weggestellt hatten. Trauer war angebracht über den endgültigen Verlust der Abbildungen und einer Erinnerung, auf die wir uns verlassen und wofür wir die Fotos vor vielen Jahren gemacht hatten. Wir werden also den Ort noch einmal aufsuchen und wieder Fotos machen, diesmal von vornherein digital und in einer Menge – was der Chip hergibt und der digitale Speicher zu Hause aufnimmt. Diesmal werden wir eine silbrige CD-Scheibe aus einer Kiste nehmen, auf der unsere Bilder von vornherein unsichtbar und nur als technisches Versprechen, dargestellt zu werden, enthalten sind. Die Gefahr, dass das Versprechen einmal nicht mehr eingelöst wird, ist konkret: Die Beschichtung der Scheibe könnte sich auflösen, Apparate zur Darstellung der Daten in Form unserer Urlaubsbilder könnten technisch überholt, die Scheibe nicht mehr abspielbar sein, kurz die Bilder bleiben, was sie von vornherein waren, unsichtbar. Das unterscheidet sie von ihren analogen Vorläufern aus Papier und Chemie, die uns noch in ihrer Auflösung als verschwindende Bilder ansehen, vorwurfsvoll und traurig.

Unser Umgang mit Bildern ist von einem tiefen Wissen um ihren Verlust bestimmt. Das ist auch einer der Gründe für die Myriaden von Bildern, die täglich auf der ganzen Welt gemacht werden. Mit ihnen stemmt sich unsere Bilderkultur gegen den grundsätzlichen und immer mehr beschleunigten Bilderverlust an und damit auch gegen den Verlust des Mediums, dem sie ihre kulturelle Erinnerung anvertraut oder besser, dem sie sich ausgeliefert hat. Dieses Wissen und die Vergeblichkeit, technisch aufzuhalten und zu bewahren, was technisch verloren geht, finden in einem Furor des Erscheinens ihren Ausdruck, den ich mir als fotografierenden Sisyphos vorstelle, jedes Foto, das er macht, zerfließt sofort wieder unter seinen Händen, löst

sich auf und wird unsichtbar. Zurück bleibt die Melancholie der Bilder, der unbewältigte Schmerz über ihren nie endenden Verlust.¹

Nicht von ungefähr sind es die fotografischen Bilder, deren veränderter Zeitindex gegenüber ihren handwerklich hergestellten, gemalten oder gezeichneten Bildern grundsätzlich ihre Abbildungen in einen zeitlichen Horizont stellen. Unmittelbar nach der Aufnahme driften der Moment der Darstellung und der dargestellte Moment auseinander, der nur fotografisch aufgehoben werden kann auf Kosten des Verlustes des Moments seiner Darstellung. Dieses Wissen verbindet die Fotografie mit dem Leben zum Tod, das sie begleitet, ohne das Ende aufhalten zu können. Erst nach dem Ende, referenzlos im Leben, referiert die Fotografie zu Recht über einen Moment im Leben des Toten. Die Trauer um den Verlust im Leben findet sich in der Melancholie der Bilder wieder, die, nunmehr endgültig zu Schatten geworden, ihre zugehörigen Körper verloren haben.

Für die Kunst hat Sarah Kofman gesagt, dass die Melancholie der Bilder aus ihrem figuralen Schweigen herrührt, das durch keinen Diskurs aufgehoben werden kann. Wenn sie selbst nicht mehr von sich aus bedeuten was sie sind, der Spiegel mimetisch zerbrochen ist und kein Diskurs mehr den Graben zu ihren Bildern überwinden kann, dann bleibt ihnen nur der melancholische Blick aus dem Halbdunkel des Museums oder das abstrakte, referenzlose «grenzenlose Spiel möglicher Formen».²

Die Beschleunigung der Fotografie hat sie schließlich aus ihrer (piktoralistischen) Melancholie herausgerissen. Nicht der fotografische Akt wurde schneller, sondern die Aufeinanderfolge der (Serien der) Bilder. Die «blitzschnelle» gestochene scharfe Abbildung einer Pistolenkugel im Flug hat wieder nur das fotografische Paradox sichtbar gemacht, dass sie eine Bewegung anhalten muss, um sie abzubilden, während die Bewegung als Nebeneffekt im Bild durch Strömungslinien und dergleichen symbolisiert wird.³ Die Bilderserien des Filmstreifens dagegen haben ihnen das Leben in der Projektion scheinbar zurückgegeben. Die lebenden Bilder des Films haben ihre prekäre Referenz zum Differenzeffekt ihres Eigenlebens gemacht. Bilder verweisen auf Bilder, deren Differenz untereinander zum Bild ihrer Bewegung, ihres «Lebens» wird. Wenn ein Featurefilm abgedreht ist, werden die Kulissen abgebaut, die Schauspieler bekommen neue Rollen, für den Film selbst spielt keine Rolle, was er war, bevor er im Kino auf der Leinwand sichtbar wurde. Die Bilder rasen, explodieren, tanzen, singen,

1 Zu diesem Thema vgl. Joachim Paech: Paradoxien der Auflösung und Intermedialität. In: Martin Warnke, Wolfgang Coy, Georg Christoph Tholen (Hrsg.): *HyperKult. Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien*. Basel 1997, S. 331–367; Joachim Paech: Die Entropie der Bilder. In: Olaf Breidbach, Karl Clausberg (Hrsg.): *Video ergo sum. Repräsentation nach innen und außen zwischen Kunst- und Neurowissenschaften* (=Interface 4, hrsg. von Klaus Peter Dencker). Hamburg 1999, S. 309–319; Joachim Paech: Figurationen ikonischer n...Tropie. Vom Erscheinen des Verschwindens im Film. In: Sigrid Schade, Georg Christoph Tholen (Hrsg.): *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*. München 1999, S. 122–136 (ebenso in: Joachim Paech: *Der Bewegung einer Linie folgen ... Schriften zum Film*. Berlin 2002, S. 112–132).

2 Vgl. Sarah Kofman: *Melancholie der Kunst*. Graz, Wien 1986, S. 34.

3 Ich denke an die Versuche von Ernst Mach, 1887, in: *Über Schall. Ernst Machs und Peter Salchers Geschloßfotografie*. Hrsg. von Christoph Hoffmann und Peter Berz. Göttingen 1997.

sprechen, alles bewegt sich – das Kino ist kein Kind von Traurigkeit. Die reine Präsenz des Films auf der Leinwand, die jederzeit an jedem Ort wiederholbar ist, bedeutet, solange sie dauert, nur sich selbst. Ihr Zeitindex ist filmisch; Geschichte dauert, so lange ihre Geschichten hier und jetzt im Kino erzählt werden. In noch radikalerer Weise gilt das für das ‹Live-Medium› Fernsehen, wo das Bild zeitgleich mit dem Ereignis, das es darstellt, entsteht, übertragen, gesehen und aufgezeichnet werden kann, um als Bild des Ereignisses und nicht selten auch als Ereignis dieses Bildes wiederholt zu werden. Es gibt kein Außen dieser Welt der Bilder und deshalb auch kein Bewusstsein von Verlusten, die nicht durch andere Bilder ausgeglichen werden können. Inzwischen sind die Bilder auch bewohnbar (‹Second Life› in Web 2.0) geworden, man kann sich in ihnen aufhalten und vielleicht, wenn man dort Urlaub macht, auch fotografieren, um die ‹Fotos› sofort, an Ort und Stelle, zu hinterlegen.

Zuerst unmerklich und dann immer spürbarer haben sich Störungen, Brüche und Kontingenzen eingeschlichen, die in dem Maße, in dem die Bilder selbst vollkommener wurden, sich störend und schließlich zerstörend bemerkbar machten. Diese Einbrüche sind gerade nicht referenzieller Art. Die Katastrophen, die fotografiert und gefilmt wurden, haben auch in der Ungeheuerlichkeit, wie sie das 20. Jahrhundert hervorgebracht und abgebildet hat, den Bildern nichts anhaben können. Diese Ereignisse haben stattdessen zu neuen Bilderfluten Anlass gegeben (und auch dafür im Holocaust die Grenze des Abbildbaren markiert). Wie bestimmte Lebewesen haben die technischen Bilder in ihrer unendlichen Reproduzierbarkeit und schierer Masse das Gegengewicht zu ihrer gewaltsamen Vernichtung mitgebracht. Oft bleiben von dem, was Kriege zerstört haben, nur die Bilder übrig (davon handelt *LES CARABINIERS* 1963 von Jean-Luc Godard). Beschädigungen etwa durch ihren Einsatz im Krieg sind Innenansichten und gelten als Beglaubigungen ihrer Authentizität und sind in der ‹Form des Authentischen› auch synthetisch herstellbar. Jedes Bild einer Wirklichkeit produziert immer auch einen Mehrwert, der als bloße Form wiederholbar ist. Die Trennung des Figuralen der Bilder vom Diskursiven ihrer Bedeutung, die Sarah Kofman für die Melancholie der Bilder verantwortlich gemacht hat, ist hier in ihr Gegenteil umgeschlagen. Das Figurale der Abbildung ist von vornherein diskursiv und auf dieser Ebene (re)generieren die Bilder sich ständig selbst. Die (diskursive) Information einer Darstellung ist von vornherein ihre (figurale) Wiederholung und umgekehrt. Als Abbildung droht den Bildern keine Gefahr, es sei denn ihre Beschleunigung treibt sie dem rasenden Stillstand⁴, dem absoluten Zustand der Entropie entgegen, in dem alle Bilder untereinander und zu dem was sie darstellen gleichzeitig sind. In einer ‹Ästhetik des Verschwindens› hat Paul Virilio⁵ die psychische Vorwegnahme entsprechender Erfahrungen als ‹Pyknolepsie› oder momentane Absenzen beschrieben, in denen das Bewusstsein sich wie im Auge eines Hurrikans stillstellt.

Der Zeitindex, der den fotografierten Moment vom Moment seines Fotografiert-werdens getrennt und das Abgebildete von seinem Vorbild zunehmend entfernt hat,

4 Paul Virilio: *Rasender Stillstand. Essay*. München, Wien 1992.

5 Paul Virilio: *Ästhetik des Verschwindens*. Berlin 1986.

dieser Zeitindex der fotografierten Differenz, die im Film zwischen den Bildern aus ihrer Abfolge Bewegung und den Funken des Lebens schlägt, dieser Zeitindex kehrt mediengeschichtlich in die Abbildungen zurück. Mit fortgeschrittener technischer Perfektion werden ältere Bilder unansehnlich, nicht weil sie Vergangenes darstellen, sondern weil die Art ihrer (medialen) Darstellung ‹vergangen› ist. Ältere Filmaufnahmen zum Beispiel tragen durch ihre Beschädigungen des Materials einen medialen Zeitindex ‹alt›, der entweder restauriert oder als Form konserviert werden kann, um gerade in seiner zeitlichen Distanz ausgestellt zu werden. Diese ‹Form des Authentischen› eines alten Films ist wiederholbar: Die Filme ZELIG von Woody Allen und ET LA NAVE VA von Federico Fellini zum Beispiel, beide von 1983, spielen mit simulierten historischen Aufnahmen. Ihre Grenze ist das Maß der Beschädigung oder Zerstörung, bis sie als Form nicht mehr reformulierbar, also technisch nicht mehr darstellbar sind. An dieser Grenze ihrer Nicht-mehr-Darstellbarkeit nistet sich die Sorge der Bilder ein, kehrt ihre Melancholie in die Bilder zurück. Als technisch-ästhetischem Komplex droht ihnen auf mehreren Ebenen die Gefahr des Verlustes, des Verschwindens oder was am schlimmsten ist, der Unansehnlichkeit. Auf der Ebene der Ästhetik (nicht was, sondern wie es dargestellt wird) können die Bilder aus der Zeit fallen, sie werden unzeitgemäß oder unmodern, mit der kleinen Chance, in einem neuen modischen Kontext durch einen neuen Blick auf das Artefakt wieder entdeckt zu werden. Der entscheidende Angriff des ‹medialen Zeitindex› auf die Selbstgenügsamkeit der Bilder trifft sie in ihrer apparativen, materialen Identität. Wo diese Identität nicht austauschbar geworden ist, ist das Verschwinden der Bilder vorprogrammiert.

Technische Bilder sind von Anfang an apparativ und durch ihr Material definiert. Ihre Herstellung, Aufzeichnung und Darstellung ist grundsätzlich mit einem bestimmten, zeitgenössischen Zustand der technischen Entwicklung verbunden. Verlässt diese Entwicklung einen bestimmten Rahmen technischer Realisierungen, dann lässt sie bald hilflose Krüppel zurück, die alleine nicht mehr stehen und gehen können. Nutzlos gewordene Technik findet kein (Film-)Material mehr, das sie bearbeiten könnte; (Film-)Material in nutzlos, weil unpassend gewordenen Formaten, passt in keine Apparate mehr, für die längst neue Formate geschaffen wurden. Die Geschichte der Film- und Tonträgerformate ist eine ständig beschleunigte Abfolge sich ablösender neuer Techniken des (Film-, Tonband-, Video-) Materials und der Apparate. Medienmüll häuft sich an und wird schließlich in den Sondermüll oder ins Spezialmuseum entsorgt, wo eine nostalgische Stimmung den Grundton für die Melancholie überlebter Technik abgibt.

Trauerarbeit⁶ braucht Zeit, um einen Verlust überwinden zu können, sie ist erfolgreich gewesen, wenn sie sich von dem, was der Verlust bedeutet, ablösen konnte. Die Beschleunigung der Bilder und ihrer Techniken lässt dafür keine Zeit. Melancholie dagegen ist die Zeit, in der das Verlorene die Bedeutung eines (unwieder-

6 Die Begriffe Trauer(arbeit) und Melancholie gehen auf Sigmund Freud: Trauer und Melancholie [1917/1915] In: *Studienausgabe Band III*. Frankfurt/M. 1982, S. 194–212 zurück.

bringlichen) Verlustes bekommt und damit die Leere anfüllt, die so entstanden ist. Die Melancholie der Bilder (und der zum ‹Objekt› gewordenen Apparate) ist die ihrer Benutzer, die sich mit ihnen eingerichtet, sich an sie gewöhnt haben; sie stört, wenn sie spürbar ist, den schnellen Übergang von einer Technik, von einem Format zum nächsten, sie hält am Tradierten fest. Spürbar ist sie nur für diejenigen, die mit ihr umgegangen sind, schon die nächste Generation der neuen Technik weiß nichts mehr davon, dass die Dinge einmal anders ausgesehen haben (Jugendliche, die heute mit ihrem Handy fotografieren und elektronisch mit Bildern kommunizieren, ohne sie jemals ‹abzubilden› haben häufig keine genaue Vorstellung mehr davon, wie und warum Fotoapparate mit ‹Film› ausgestattet waren und analog funktionierten).

Es ist die Melancholie der Bilder, die sich demjenigen, der mit ihnen gelebt hat, mitteilt und die sich an den Bildern selbst als ihr Funktionslos-Werden, ihre allmähliche Auflösung und ihr allmähliches Verschwinden ausdrückt. An keiner Fototechnik lässt sich das besser zeigen als an der Polaroid-Fotografie. Wer sich ihrer bedient hat, konnte den Prozess der Entwicklung des Bildes, sein Entstehen bis zur fertigen Fotografie innerhalb weniger Minuten beobachten. Die ‹Zeit der Entwicklung›⁷ hat den Moment der fotografischen Abbildung gedehnt (und in Christopher Nolans Films *MEMENTO* (2000) narrativ gefüllt). Die Geste des Fotografierens setzte sich unmittelbar in der Geste des Vorzeigens eines fertigen Bildes fort.⁸ Beide sind Bestandteil einer Situation, die auf diese doppelte fotografische Geste hinausläuft und sich vielfach auch darin erschöpft. Die Bilder waren nicht haltbar, weil der chemische Prozess ihrer Entwicklung nicht aufzuhalten war. Im Entstehen war auch immer schon ihr Verschwinden angelegt, bis die Polaroid-Fotografie auch als Technik (weitgehend) verschwunden ist. Hans Magnus Enzensberger hat in einem Gedicht diesen Prozess der Selbstauflösung der Bilder als Ausdruck der Trauer und als Symptom für das Abhandenkommen kultureller Werte folgendermaßen beschrieben:

«Polaroid, zerfließend // Waldhörner hörst du seltener schallen. / Auch Ausdrücke wie Entsaugung, / Wollust, Seligkeit / kommen dir kaum mehr zu Ohren. / Griffel Beichtzettel Siegellack – / abhanden anhanden. // Die Frauen von früher / zerfließen langsam, / immer bleicher werdend / in der Emulsion der Jahre. // Daß die Trauer weiß wird / und im Weißen schwimmt, / daß sich die Rache einfärbt / und die Gier schmilzt – / wenn es nur das wäre, / o du schöne Seele! // Doch auch die Müdigkeit / wirst du verschmerzen, / auch den Schmerz.»⁹

7 Vgl. Michael Wetzel: Die Zeit der Entwicklung. Photographie als Spurensicherung und Metapher. In: Georg Christoph Tholen, Michael Schöll (Hrsg.): *Zeit-Zeichen. Aufschiebe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*. Weinheim 1990, S. 265–280.

8 Apparat und ‹Foto› werden getrennt. Die digitale Aufnahme kann zwar ebenfalls sofort im Apparat betrachtet werden, aber als Datensatz bleibt sie so lange im Fotoapparat oder Computer, bis sie erst später ‹ausgedruckt› worden ist.

9 Hans Magnus Enzensberger: Polaroid, zerfließend. In: *Gedichte in 6 Bänden*. Band 6 (Kiosk), Frankfurt/M. 1999, S. 50.

Die Auflösung des Bildes wird synonym zum Verschwinden einer Epoche, zu der auch das Bild und die Art und Weise, wie es entstanden ist, gehören. Die ‹Furie des Verschwindens› (Enzensberger) ist ein Merkmal der Medienmoderne, deren andere Seite die Hypertrophie des Erscheinens in unendlichen Bilderströmen ist. Im Erscheinen der Bilder ist immer schon der Vorschein ihres Verschwindens enthalten. Man sagt, dass etwa 80 Prozent aller (vor allem frühen) Filme verloren gegangen sind, sie wurden aussortiert, wenn sie auf ihrem Weg durch die Kinos unansehnlich geworden waren, und zerstört, das Silber wurde ausgewaschen und das Zelluloid zu Schuhcreme oder Kämmen verarbeitet. Die Ware Film hatte sich verbraucht, neue Filme waren längst im Umlauf. Wenn dennoch frühe Stummfilme irgendwo überlebt haben, dann hat in der Regel ihr chemischer Selbstzerstörungsprozess irreparable Wunden an ihnen hinterlassen. Zurückgeblieben sind filmische Kadaver, die bestenfalls als solche konserviert werden können. Aber wenn es gelingt, sie wieder zu projizieren, dann ist es gerade ihre Beschädigung, die einen unwiderstehlichen Reiz ausmacht. Diese Ästhetik des Verfalls, die ihnen anhaftet, bestimmt zum Beispiel die Filme, die Peter Delpout 1990 in einer Sammlung *LYRISCHES NITRAT* zusammengestellt hat. Da werden Adam und Eva im Paradies von der Schlange verführt, die Szene ist aber kaum noch zu erkennen unter den Blasen und Verwerfungen, die das Material zerstört haben. Zwei Schichten des Films erzählen ganz unterschiedliche Geschichten, die eine vom Ausgang der Menschen aus dem Paradies, die andere vom Zerfall des Mediums, in dem der Film davon erzählt. Die Mühe, hinter den Beschädigungen noch die Bilder des Films zu erkennen, verbündet sich mit der Melancholie, die ihr Zerfall ausdrückt.

Nicht erst der mediengeschichtliche Bruch zwischen analogen und digitalen Aufzeichnungstechniken hat zu ungeheuren Verlusten an Bildern geführt. Aber dieser Bruch hat in seiner nochmaligen Beschleunigung des Wechsels der Bildformate radikal bewusst gemacht, dass keines der technischen Bilder Identität in einer bestimmten Form beanspruchen kann, vielmehr ist die Transformation der Techniken und Formate die einzige Möglichkeit, das, was sie abbilden, weiter mit ihnen sichtbar zu machen. McLuhan hatte uns mit dem Hinweis trösten wollen, dass immer auch ein altes Medium in einem neuen aufgehoben sei. Gewiss, die Optik einer Super-8-Kamera entspricht im Prinzip der eines digitalen Camcorders, aber sie ist Teil eines technischen Funktionszusammenhangs geworden, der mit ihrem alten Gebrauch nicht mehr vereinbar ist. Die Amateur-Formate 8mm und Super-8, mit denen über Jahrzehnte private Biografien aufgezeichnet und erinnert wurden, vermodern in Kisten und Schränken, ihre Transformation in neuere Videoformate ist in der Regel zu teuer und aufwändig gewesen. Und wenn es gelingt – die Mühe lohnt nicht: Denn wer

«in Betracht zieht, die eigenen Videofilme aufzuheben, etwa um den Kindern später ein paar Eindrücke aus deren Jugend vorzuführen, der sollte sich durchaus den zunehmenden Irrsinn vor Augen führen, mit dem die Unterhaltungsindustrie die Amateurfilmer dieser Welt überschüttet. Einfach gesagt liegt die Sache so: Die meisten der modernen, handlichen Videokameras, die millionenfach über die Elektro-

nikladentische gehen, machen sensationell gute Aufnahmen. Aber fast keinen dieser Filme wird man in ein paar Jahren noch ansehen können.»¹⁰

Mediengeschichte als Verlustgeschichte von Medien ist zunehmend gekoppelt mit dem kulturellen Gedächtnis, wenn es sich den Medien anvertraut. Zurück bleiben alte, unansehnliche Fotos oder Filme/Videos, die nicht mehr projiziert werden können, wenn die Apparate, mit denen sie aufgenommen wurden, kaputt gegangen sind. Was bleibt ist die Melancholie der Bilder.

„Meine Video-Memoiren“

In jedem Menschen – egal in welchem Berufsstand – verbirgt sich ein Schatz von Erfahrungen, Erlebnissen und Lebensweisheit.

Warum sollen solche Werte verloren gehen?

Dank dieser „Video-Memoiren“ kann all das immer erhalten wer-

den und lebendiger durch ihre Anschaulichkeit.

Ein erfahrener Interviewer führt mit Ihnen ein sorgfältig vorbereitetes Gespräch, das zugleich von einem Profi-Kameramann video-gefilmt wird.

Wir senden Ihnen einen ausführlichen Informationsprospekt und kostenlos einen Video-Film über „Meine Video-Memoiren“.

**Dr.-Max-Banush-Produktion
8 München 81, Postfach 112
Englschalkinger Straße 276
Telefon 089/931998**

. . . ein unvergeßliches Weihnachtsgeschenk!

1 Aus: Süddeutsche Zeitung vom 11.11.1989.

10 Patrick Illinger: Filmen für die Tonne. Reisen, Kinder, Hochzeit: Was Millionen Video-Amateure heute aufnehmen, wird in wenigen Jahren verloren sein. In: *Süddeutsche Zeitung*, 18./19.10.2008.

Karl Prümm – Liste der Publikationen

I. Monographien

Die Literatur des Soldatischen Nationalismus der 20er Jahre. Gruppenideologie und Epochenproblematik. 2 Bde. Kronberg/Taunus 1974.

«*Suspense*», «*Happy-end*» und *tödlicher Augenblick. Überlegungen zur Augenblicksstruktur im Film mit einer Analyse von Michelangelo Antonionis «Blow up».* MuK 23. Veröffentlichungen des Forschungsschwerpunktes «Massenmedien und Kommunikation» an der Universität-Gesamthochschule Siegen. Siegen 1983.

Walter Dirks und Eugen Kogon als katholische Publizisten der Weimarer Republik. Heidelberg 1984.

Egon Monk. Broschüre im Auftrag des Goethe-Instituts. München 1985.

Walter Krämer. Von Siegen nach Buchenwald. (Zusammen mit Klaus Dietermann) Siegen 1986.

Kurt Gerron (1897–1944) Gefeierte und gejagt. Das Schicksal eines deutschen Unterhaltungskünstlers. (Zusammen mit Barbara Felsmann) Berlin 1992.

II. Herausgeberschaften

Die deutsche Literatur im Dritten Reich. Themen – Traditionen – Wirkungen. Hrsg. zusammen mit Horst Denkler. Stuttgart 1976.

Eigener Beitrag: Das Erbe der Front. Der antidemokratische Kriegsroman der Weimarer Republik und seine nationalsozialistische Fortsetzung, S. 138–164.

Erik Reger: Union der festen Hand. Roman einer Entwicklung. Kronberg/Taunus 1976. 2. Aufl. 1978 (Auch als rororo-Taschenbuch 4366. Reinbek 1979).

Eigener Beitrag: Nachwort, S. 649–707.

Fernsehsendungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland. Hrsg. zusammen mit Helmut Kreuzer. Stuttgart 1979.

Eigener Beitrag: Vom Buch zum Fernsehfilm (und umgekehrt). Varianten der Literaturverfilmung, S. 94–114.

Erkundungen. Beiträge zu einem erweiterten Literaturbegriff. Festschrift für Helmut Kreuzer. Hrsg. zusammen mit Jens Malte Fischer und Helmut Scheuer. Göttingen 1987.

Eigener Beitrag: Das Eigene im Fremden. Überlegungen zum autobiographischen Erzählen im Medium Fernsehen mit einer Einzelanalyse des Fernsehspiels «Berlin N 65» (1965) von Egon Monk. S. 372–390.

Die Macht der Filmkritik. Positionen und Kontroversen. Hrsg. zusammen mit Norbert Grob. München 1990.

Eigene Beiträge: Filmkritik als Medientransfer. Grundprobleme des Schreibens über Filme, S. 9–24; Nachbemerkung zu einer Debatte, S. 228–232.

Walter Dirks. Gesammelte Schriften (8 Bde.) Hrsg. zusammen mit Fritz Boll und Ulrich Bröckling. Zürich 1987–1991.

Eigene Beiträge: Einleitung. In: *Bd. 1: Republik als Aufgabe*, S. 11–30; Einleitung. In: *Bd. 2: Gegen die faschistische Koalition*, S. 13–47; Mit gebrochener Stimme sich dennoch verständlich machen. Statt einer Einleitung. In: *Bd.3: Feuilletons im Nationalsozialismus*, S. 23–87.

Willy Haas: Der Kritiker als Mitproduzent. Texte zum Film 1920–1933. Hrsg. zusammen mit Wolfgang Jacobsen und Benno Wenz. Berlin 1991.

Eigener Beitrag: Mit den Sinnen denken. Der Filmkritiker Willy Haas, S. 9–25.

Kamerastile im aktuellen Film. Berichte und Analysen. Hrsg. Zusammen mit Silke Bierhoff und Matthias Körnich. Marburg 1999.

Eigener Beitrag: Stilbildende Aspekte der Kameraarbeit. Umriss einer fotografischen Filmanalyse, S. 15–50.

Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen. Hrsg. zusammen mit Heinz-B. Heller und Birgit Peulings. Schriftenreihe der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft (GFF). Marburg 1999.

Eigener Beitrag: Klischee und Individualität. Zur Problematik des Chargenspiels im deutschen Film, S. 93–109.

Über Bilder Sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft. Hrsg. zusammen mit Heinz-B. Heller, Matthias Kraus, Thomas Meder und Hartmut Winkler. Schriftenreihe der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft (GFF). Marburg 2000.

Ungemütliche Bilder. Die Schwarz/weiß-Fotografie des Kameramanns Heinz Pehlke. Hrsg. zusammen mit Michael Neubauer und Alexandra Schwarz. Marburg 2002.

Eigener Beitrag: Bilder der Zeit. Zur Schwarz/Weiß-Fotografie der fünfziger Jahre, S. 61–96.

Raoul Coutard – Kameramann der Moderne. Hrsg. zusammen mit Michael Neubauer und Peter Riedel. Marburg 2004.

Eigener Beitrag: Mobiles Sehen – fluides Denken: Raoul Coutards bewegte Kamera, S. 111–127.

Der Kameramann Frank Griebe. Das Auge Tom Tykwers. Hrsg. zusammen mit Gunnar Bolsinger, Michael Neubauer und Peter Riedel. Marburg 2005.

Eigener Beitrag: Kameraarbeit als Mitschrift am filmischen Text. Die Produktionsgemeinschaft Tom Tykwer & Frank Griebe, S. 52–72.

Die lyrische Leinwand. Die Bildkunst des Kameramanns Robby Müller. Hrsg. zusammen mit Rolf Coulanges, Michael Neubauer und Peter Riedel. Marburg 2006.

Eigener Beitrag: «Just watch how the light changes...» Zur Schwarz/Weiß-Fotografie von Robby Müller, S. 120–146.

Ein Architekt der Sinnlichkeit – Die Farbwelten des Kameramanns Slawomir Idziak. Hrsg.

zusammen mit Andreas Kirchner, Michael Neubauer und Peter Riedel. Marburg 2007.
Eigener Beitrag: Verzerrte Blicke – erweitertes Sehen. Anamorphotische Bildtechniken in den Filmen von Slawomir Idziak, S. 43–81.

Abschied vom Zelluloid? Beiträge zur Geschichte und Poetik des Videobildes. Hrsg. zusammen mit Andreas Kirchner und Martin Richling. Marburg 2008.

Eigener Beitrag: Allgegenwärtige Beweglichkeit. Ausdruckspotentiale der DV-Kamera, S. 72–85.

III. Aufsätze

Neue Sachlichkeit. Anmerkungen zum Gebrauch des Begriffs in neueren literaturwissenschaftlichen Publikationen. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 91 (1972), S. 606–616.

Vom Nationalisten zum Abendländer. Zur politischen Entwicklung Ernst Jüngers. In: *Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur* 6 (1976), S. 7–29.

«Die Zukunft ist vergeßlich». Der antifaschistische Widerstand in der deutschen Literatur nach 1945. In: Hans Wagener (Hrsg.): *Gegenwartsliteratur und Drittes Reich. Deutsche Autoren in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit.* Stuttgart 1977, S. 33–68.

Fernsehkritik. Hinweise auf eine Misere. In: Jörg Drews (Hrsg.): *Literaturkritik–Medienkritik.* Heidelberg 1977, S. 84–102.

Zeilen- und Zeitnot zur Untugend gemacht. Eine Bestandsaufnahme der Fernsehkritik am exemplarischen Fall. In: *Medium. Zeitschrift für Hörfunk, Fernsehen, Film, Presse* 8 (1978), S. 8–13.

Ein Arsenal der Flüchtigkeiten. Zustandsbeschreibung der Fernsehkritik am exemplarischen Fall. In: Anna Luise Heygster, Walther Schmieding (Hrsg.): *Publikum und Publizisten.* Fernsehkritik Bd. X. Mainz 1978, S. 39–56.

Für eine programmatische Fernsehspielkritik. In: *ARD-Fernsehspiel* April/Mai/Juni 1978, S. 20–27.

Afrikanische Reise in die eigene Vergangenheit. Zu einer ZDF-Sendung im November 1977: «Ich widerspreche mir nicht. Mit Ernst Jünger in Afrika». In: *Frankfurter Hefte* 33 (1978) Heft 9, S. 63–65.

Von der Schwierigkeit der Abweichung. Egon Monks Fernsehspiele im gemeinsamen Sommerprogramm der Dritten. In: *epd / Kirche und Rundfunk* Nr. 75 (26.9.1979), S. 1–6.

Tendenz. allgemein lustlos... Zur gegenwärtigen Situation der Literaturkritik. In: *Bertelsmann-Briefe* (Juli 1979), S. 10–16.

Protokolle beschädigten Lebens. Die Drehbücher Dieter Wellershoffs. In: *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 9 (1979) Heft 36, S. 87–99. Erweiterte Fassung in: *Text und Kritik* 88 (1985). Dieter Wellershoff, S. 87–101.

Das Buch nach dem Film. Aktuelle Tendenzen des multimedialen Schreibens bei Tankred Dorst und Heinar Kipphardt. In: *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik.* Beiheft 11. Fernsehforschung und Fernsehkritik. Hrsg.

- v. Helmut Kreuzer. Göttingen 1980, S. 54–74. Teilnachdruck in: Günter Erken (Hrsg.): *Tankred Dorst*. Frankfurt/Main 1989, S. 291–299.
- Robert Prutz: «Das Engelchen» (1851). Experiment eines «mittleren Romans»: Unterhaltung zu den höchsten Zwecken. In: Horst Denkler (Hrsg.): *Romane und Erzählungen des Bürgerlichen Realismus. Neue Interpretationen*. Stuttgart 1980, S. 40–64.
- Expeditionen ins Landesinnere. Das Ruhrgebiet in Reportagen der 20er Jahre. In: *Publizistik. Vierteljahrshefte für Kommunikationsforschung* 27 (1982), S. 361–376.
- Antifaschistische Mission ohne Adressaten. Zeitkritik und Prognostik in der Wochenzeitschrift «Deutsche Republik» 1929–1933. In: Thomas Koebner (Hrsg.): *Weimars Ende. Prognosen und Diagnosen in der deutschen Literatur und politischen Publizistik 1930–1933*. Frankfurt/Main 1982, S. 103–142.
- Bausteine einer Programmgeschichte. Erfahrungen und offene Fragen: Literatur und Hörspiel. In: *Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte* 8 (1982), S. 74–80.
- Selbstporträt der «politischen Poesie». Zu Robert Prutz' Gedicht «Rechtfertigung» (1842). In: Günter Hätzschel (Hrsg.): *Vom Biedermeier zum Bürgerlichen Realismus. Gedichte und Interpretationen*. Bd. 4. Stuttgart 1983, S. 180–190.
- Zwiespältiges auf schwankendem Grund. Bemerkungen zur Neuauflage von Wolfgang Koeppens Roman «Die Mauer schwankt» (1935). In: *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur* 20 (1983), S. 47–51.
- Zu Gerhard Sauder: Der Germanist Goebbels als Redner bei der Berliner Bücherverbrennung. In: Horst Denkler, Eberhard Lämmert (Hrsg.): *«Das war ein Vorspiel nur ...» Berliner Colloquium für Literaturpolitik im «Dritten Reich»*. Schriftenreihe der Akademie der Künste. Bd. 15. Berlin 1985, S. 81–88.
- Jugend ohne Väter. Zu den autobiographischen Jugendromanen der späten zwanziger Jahre. In: Thomas Koebner, Rolf Peter Janz, Frank Trommler (Hrsg.): *«Mit uns zieht die neue Zeit». Der Mythos Jugend*. Frankfurt/Main 1985, S. 563–589.
- Berglinger und seine Schüler. Musiknovellen von Wackenroder bis Richard Wagner. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 105 (1986), S. 186–212.
- Vorläufiges zu einer Theorie der Multimedialität. Erläuterungen am Exempel «Krimi». In: *Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses*. Göttingen 1965. Hrsg. v. Karl Pestalozzi, Alexander von Bormann und Thomas Koebner. Tübingen 1986, S. 367–375.
- Entwürfe einer zweiten Republik. Zukunftsprognosen in den «Frankfurter Heften». In: Thomas Koebner, Gert Sautermeister, Sigrid Schneider (Hrsg.): *Deutschland nach Hitler. Zukunftspläne im Exil und aus der Besatzungszeit 1939–1949*. Opladen 1987, S. 330–343.
- Der Fernsehkrimi – ein Genre der Paradoxien. In: *Rundfunk und Fernsehen* 35 (1987), S. 349–360.
- Literaturkritik im Fernsehen. Beschreibung eines umstrittenen Geschäfts. In: *Der Deutschunterricht* 39 (1987) Heft 5, S. 78–94.
- Multimedialität und Intermedialität. Eine Skizze medienwissenschaftlicher Forschungsfelder. In: *TheaterZeitschrift* 4 (1987) Heft 22, S. 95–103. Nachdruck in:

- Rainer Bohn, Eggo Müller, Rainer Ruppert (Hrsg.): *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*. Berlin 1988, S. 95–100.
- Die Stadt der Reporter und Kinogänger bei Roth, Brentano und Kracauer. Das Berlin der zwanziger Jahre im Feuilleton der «Frankfurter Zeitung». In: Klaus R. Scherpe (Hrsg.): *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*. Reinbek 1988, S. 80–105.
- Ansteckende Genauigkeit. Egon Monk dreht «Die Bertinis». In: *Die Bertinis. Ein Fernsehfilm von Egon Monk nach dem Roman von Ralph Giordano*. Frankfurt/Main 1988, S. 263–268. Gekürzte Fassung in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12.12. 87.
- Schreiben nur über sich selbst? Autobiographisches Erzählen in der Gegenwartsliteratur. In: *Der Deutschunterricht* 41 (1989), S. 72–84.
- Extreme Nähe und radikale Entfernung. Rainer Werner Fassbinders Fernsehfilm «Bolwieser» (1977) nach dem Roman von Oskar Maria Graf (1931). In: Franz Josef Albersmeier, Volker Roloff (Hrsg.): *Literaturverfilmungen*. Frankfurt/Main 1989, S. 155–182.
- Historiographie einer Epochenschwelle: Der Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm in Deutschland (1928–1932). In: Knut Hickethier (Hrsg.): *Filmgeschichte schreiben. Ansätze, Entwürfe und Methoden*. Berlin 1989, S. 93–102.
- Dynamik der Großstadt. Berlin-Bilder im Film der zwanziger Jahre. In: Gerhard Brunn, Jürgen Reulecke (Hrsg.): *Berlin... Blicke auf die deutsche Metropole*. Essen 1989, S. 105–123.
- Lebenszeiten und historischer Augenblick. Der Augenblick des Friedens. In: *Das Jahr 1945. Filme aus fünfzehn Ländern*. Hrsg. v. der Stiftung Deutsche Kinemathek. Berlin 1990, S. 334–337.
- Wunschbilder, Schreckbilder, Wahnbilder. Zur Kulturberichterstattung in der «Schönen Zukunft». In: *Geschichte und Gegenwart. Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, Gesellschaftsanalyse und politische Bildung* 9 (1990) Heft 3, S. 163–175.
- Sprechende und besprochene Bilder. Anmerkungen zu Gerhard Botts «Aufstieg und Fall des Uwe Barschel» (NDR, 24. 3. 1988). In: *Die Barschel-Affäre in den Medien 1987–1989*. Marler Tage der Medienkultur 1 (1990), S. 12–15.
- Dark Shadows and a Pale Victory of Reason: THE TRIAL (1948). In: *The Films of G. W. Pabst*. Edited by Eric Rentschler. New Brunswick and London 1990, S. 197–207. Deutsche Fassung in: Gottfried Schlemmer, Bernhard Riff, Georg Habert (Hrsg.): *G. W. Pabst*. Münster 1990, S. 227–244.
- Lektüre des Audiovisuellen. Film und Fernsehen als Gegenstände einer erweiterten Theaterwissenschaft. In: Renate Möhrmann (Hrsg.): *Theaterwissenschaft heute*. Berlin 1990, S. 217–229.
- Filmmann und Filmkritiker: Willy Haas und Richard Oswald. In: Helga Belach, Wolfgang Jacobsen (Hrsg.): *Richard Oswald. Regisseur und Produzent*. München 1990, S. 73–82.
- Zwischen Jacke und Hemd. Zur aktuellen Berichterstattung der Dff-Länderkette. In: *epd / Kirche und Rundfunk* Nr. 30 (1991), S. 3–7.

- In Bildern zu Hause. Mehr als Handwerk und Technik: Die Cutterin Elfi Kreiter. In: *epd / Kirche und Rundfunk* Nr. 17 (1991), S. 5–7.
- Empfindsame Reisen in die Filmstadt. In: Wolfgang Jacobsen (Hrsg.): *Babelsberg 1912. Ein Filmstudio 1992*. Berlin 1992, S. 117–134.
- Ambivalenz. (Über Wolfgang Koeppens Anfänge) In: *Die Zeit*, 21.02.1992.
- Die schöpferische Rolle des Kameramannes. In: *Ufita. Archiv für Urheber-, Film-, Funk- und Theaterrecht* 118 (1992), S. 23–55.
- Der Supertext des neuen Fernsehens. Die «Lindenstraße» als Erzählung des Echtzeitmediums. In: *agenda. Zeitschrift für Medien, Kultur und Bildung* 1 (1992), S. 9–11.
- Erneueres Lob der Charge. In: *Filmwärts* 23 (August 1992), S. 5–9.
- Lesereisen in die Gutenberg-Galaxis und in die Medienwelt. In: *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 22. Heft 87/88 (1992), S. 86–96.
- Film und Fernsehen. Ambivalenz und Identität. In: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart 1993, S. 499–518. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart 2004, S. 545–566.
- Ergebnisse, Tendenzen, Perspektiven. Zum Stand regionaler Filmforschung. In: Joachim Steffen, Jens Thiele, Bernd Poch (Hrsg.): *Spurensuche. Film und Kino in der Region*. Oldenburg 1993, S. 19–31.
- Die Stadt ist der Film. Film und Metropole in den zwanziger Jahren am Exempel Berlin. In: Peter Alter (Hrsg.): *Im Banne der Metropolen. Berlin und London in den zwanziger Jahren*. Göttingen/Zürich 1993, S. 111 - 130.
- Bilderschrift für das Ohr. In: Wolfgang Jacobsen, Helga Belach, Norbert Grob (Hrsg.): *Erich von Stroheim*. Berlin 1994, S. 231–242.
- «Machtergreifung» 1933 und die Intellektuellen. Reaktionen in Literatur und Publizistik. In: Bozena Chrzastowska/Hans Dieter Zimmermann (Hrsg.): *Umgang mit Freiheit. Literarischer Dialog mit Polen*. Berlin 1994, S. 17–32.
- Erinnerungen an Buchenwald. In: Werner Buchwald und Hermann Simon (Hrsg.): *Gerhard Henrich. Der Verleger. Eine Festschrift zum 70. Geburtstag*. Berlin 1994, S.136–154.
- Die Oberfläche der Dinge. Repräsentation des Alltäglichen im Film, im Theater und im Roman um 1930 am Beispiel von Robert Siodmak, Ödön von Horváth und Hans Fallada. In: Pierre Vaydat (Hrsg.): *Die ästhetische Umsetzung des Zeitgeschehens im deutschsprachigen Raum im 20. Jahrhundert. Germanica* 14 (1994), S. 31–59.
- Die schöne Monade. In: Helga Belach, Wolfgang Jacobsen (Hrsg.): *Buster Keaton*. Berlin 1995, S. 79–108.
- Die beseelte Maschine. Das Organische und das Anorganische in der «Kino-Debatte» und in der frühen Filmtheorie. In: Hartmut Eggert, Erhard Schütz, Peter Sprengel (Hrsg.): *Faszination des Organischen. Konjunkturen einer Kategorie der Moderne*. München 1995, S. 145–172.
- Exzessive Nähe und Kinoblick. Alltagswahrnehmung in Hans Falladas Roman «Kleiner Mann – was nun?». In: Sabina Becker, Christoph Weiss (Hrsg.): *Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*. Stuttgart 1995, S. 255–272.

- Zehn Filmanalysen in: Thomas Koebner (Hrsg.): *Filmklassiker* Bd. 1–4. Stuttgart 1995.
 In der Hölle – im Paradies der Bilder. Medienstreit und Mediengebrauch. In: *Augenblick. Marburger Hefte für Medienwissenschaft* 20 (1995), S. 13–27. Nachdruck in: *Lili. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 26 (1996) Heft 103. S. 52 – 69. Leicht gekürzter Nachdruck in Detlev Schöttker (Hrsg.): *Mediengebrauch und Erfahrungswandel. Beiträge zur Kommunikationsgeschichte*. Göttingen 2003, S. 142–156.
- Insenziertes Dokument und historisches Erzählen. Die Fernsehfilme von Egon Monk.
 In: *Augenblick. Marburger Hefte für Medienwissenschaft* 21 (Sonderheft: Deutsche Geschichten. Egon Monk – Autor, Dramaturg, Regisseur) 21 (1996), S. 34–51.
- Notate eines Reisenden. Zum Tod von Wolfgang Koeppen. In: *Der Deutschunterricht* 48 (1996), S. 81–86.
- Der frühe Tonfilm als intermediale Konfiguration. Zur Genese des Audiovisuellen.
 In: Sabina Becker (Hrsg.): *Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik*. Bd.1. St. Ingbert 1995, S. 278–290.
- Die Bilder lügen immer. Die Digitalisierung und die Krise des dokumentarischen Bildes. In: *MEDIENwissenschaft: rezensionen/reviews* 3 (1996), S. 264–267.
- Unbändiges Gelächter. Was ist an der deutschen Filmkomödie komisch? In: Nils Folkers, Wilhelm Solms (Hrsg.): *Risiken und Nebenwirkungen. Komik in Deutschland*. Berlin 1996, S. 117–131.
- Ironie als Signum der Autorenschaft. Die Filme von Roman Brodmann. In: Dieter Ertel, Peter Zimmermann (Hrsg.): *Strategie der Blicke. Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage*. Close up Bd. 5. Konstanz 1996, S. 29–49.
- In der Endlosschleife. Das Fernsehen ist tot, es lebe das Fernsehen. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20.08.1996.
- Kälte und Pathos. Georg Wilhelm Pabst – ein Regisseur wird sichtbar. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 05.04.1997.
- Der Ohrenzeuge. Filmerinnerungen in den autobiographischen Romanen. In: Benno Rech (Hrsg.): *Sprache fürs Leben – Wörter gegen den Tod. Ein Buch über Ludwig Harig*. Blieskastel 1997, S. 86–97.
- Zeitgenossen. In: Peter Paul Kubitz (Hrsg.): *Der Traum vom Sehen. Zeitalter der Televisionen*. Dresden 1997, S. 180–183.
- Peindre et raconter avec la lumière: De L'esthétique de la caméra de *Mademoiselle Docteur* (1937). In: *Archives. Institut Jean Vigo. Perpignan*. 73 (Dez. 1997), S. 12–16.
- Robert Siodmak. Universeller Erzähler. Realist des Unmittelbaren. In: Wolfgang Jacobsen, Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): *Siodmak Bros. Berlin – Paris – London-Hollywood*. Berlin 1998, S. 61–182.
- Die Rede über das Kino und das Universum der Bilder. Zur kulturellen Funktion der Filmkritik. In: Irmbert Schenk (Hrsg.): *Filmkritik. Bestandsaufnahmen und Perspektiven*. Marburg 1998, S. 164–178.
- Machtvolle Klangmaschine mit Amplitudenbegrenzung. Der Rundfunk in den intermedialen Deabttten 1928/29 in Deutschland. In: *Lili. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 28 (1998) H. 111, S. 28–43.

- Dokumentarisches Fernsehen und Modernisierung. In: Joachim von Gottberg, Lothar Mikos, Dieter Wiedemann (Hrsg.): *Mattscheibe oder Bildschirm. Ästhetik des Fernsehens*. Berlin 1999, S. 95–103.
- Musiktheorie als Filmtheorie. Hans Erdmann und die Stummfilmmusik. In: Sybille Bolik, Manfred Kammer, Thomas Kind, Susanne Pütz (Hrsg.): *Medienfiktionen. Illusion – Inszenierung – Simulation. Festschrift für Helmut Schanze zum 60. Geburtstag*. Frankfurt am Main 1999, S. 293–303.
- Wo ist die Wahrheit? Der Kosovo-Krieg und die Medien. Ein Rückblick In: *epdmedien* Nr. 72 vom 15.09.1999, S. 4–10.
- Phantasma, Spur des Realen und nostalgische Verklärung. Aktuelle Theorien des Fotografischen. In: *MEDIENwissenschaft: rezensionen/reviews* 3 1999, S. 278–290.
- Vom Wegschauen. Der Tschetschenien-Krieg im Fernsehen. In: *epdmedien* Nr. 18 vom 04.03.2000, S. 3–6.
- Vergangenheit ohne Bilder? Martin Walsers Konzept der Erinnerung in dem Roman *Ein springender Brunnen* (1998) und in seiner Rede nach der Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels (1998). In: Julia Bertschik, Elisabeth Emter und Johannes Graf. (Hrsg.): *Produktivität des Gegensätzlichen. Studien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Horst Denkler zum 65. Geburtstag*. Tübingen 2000. S. 267–274. Auch erschienen in einer veränderten Fassung unter dem Titel: Selbstmächtiges und bilderloses Erinnern? Martin Walsers Konzept der Erinnerung in dem Roman *Ein springender Brunnen* (1998) und in seiner Rede nach der Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels (1998). In: Hans-Jürgen Bachorski, Georg Behütuns, Petra Boden (Hrsg.): *Literaturstreit. MITTEILUNGEN des Deutschen Germanistenverbandes* 47 (2000) Heft 4, S. 452–461.
- Korpsgeist und Denkverbot. Das deutsche Fernsehen im Kosovo-Krieg. In: Peter Christian Hall (Hrsg.): *Krieg mit Bildern. Wie Fernsehen Wirklichkeit konstruiert*. 33. *Mainzer Tage der Fernseh-Kritik 2000*. Mainz 2001, S. 79–91.
- Selbstauflösung der Avantgarde. Zur Kameraarbeit in EKSTASE. In: Armin Loacker (Hrsg.): *Ekstase*. Edition Film und Text 4. Wien 2001, S. 265–290.
- Trennungen – Aufbrüche. Filmische Abschiedsszenen auf dem Bahnsteig. In: Jürgen Felix, Bernd Kiefer, Susanne Marschall, Marcus Stiglegger (Hrsg.): *Die Wiederholung*. Marburg 2001, S. 397–406.
- Der Regisseur und sein Kritiker. Fritz Lang und Kurt Pinthus. In: *FILMGESCHICHTE* Nr. 15. (September 2001), S. 15–22.
- Weißer Wal im trüben Strom. Erkenntnispotentiale digitaler Bildbearbeitung. In: *Festschrift für Joachim Paech* 2002 (online).
- Alles sehen, alles fühlen. Zur Entgrenzung der autobiographischen Erinnerung in *Jugend* (1976) von Wolfgang Koeppen. In: Günter Helmes, Ariane Martin, Birgit Nübel, Georg-Michael Schulz (Hrsg.): *Literatur und Leben. Anthropologische Aspekte in der Kultur der Moderne. Festschrift für Helmut Scheuer zum 60. Geburtstag*. Tübingen 2002, S. 281–292. Nachgedruckt in: *Halbjahresblätter der Internationalen Wolfgang Koeppen Gesellschaft* 2 (2005) Heft 2, S. 7–17.

- Abschiede und Aufbrüche. Zur Kultur der European Sixties. In: *FILMGESCHICHTE* 16/17 (Juni 2002), S. 5–10.
- Dokumentation des Unvorstellbaren. *Ein Tag. Bericht aus einem deutschen Konzentrationslager 1939*. Hinweis auf einen noch immer verkannten Film. In: Waltraud «Wara» Wende (Hrsg.): *Geschichte im Film. Mediale Inszenierungen des Holocaust und kulturelles Gedächtnis*. Stuttgart 2002, S. 123–140.
- Kontrollraum der Macht. Polit-Talk-Shows in Zeiten des Wahlkampfes. In: *epdmedien* 66 (24.08.2002), S. 3–7.
- Die neue Beweglichkeit. Zum Gestaltungspotential der DV-Technik anlässlich des Films *Der Felsen* von Dominik Graf und Benedict Neuenfels. In: *CameraMagazin* Nr. 9 (September 2002), S. 29–35.
- Epiphanie der Form. Rudolf Arnheims *Film als Kunst* im Kontext der zwanziger Jahre. Nachwort zur Neuauflage *Film als Kunst* von Rudolf Arnheim [1930]. Frankfurt am Main 2002, S. 275–312.
- Verhinderte Modernisierung. Fernsehdiskurs und Fernsehpolitik im ‚Dritten Reich‘. In: Erhard Schütz, Gregor Streim (Hrsg.): *Reflexe und Reflexionen von Modernität 1933–1945. Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik*. Neue Folge. Bd. 6. Bern/Berlin/Bruxelles/Frankfurt am Main/New York/Oxford/Wien 2002, S. 241–260.
- Blasse Bilder und ferne Klänge. Zu Thomas Schadts Neufilmung des Stadtfilmklassikers *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* von Walther Ruttmann (1927). In: *MEDIENwissenschaft: rezensionen/reviews* 1 2003, S. 10–16.
- Modellierung des Unmodellierbaren. NS-Kriegspropaganda im Film und ihre Grenzen. In: Peter Zimmermann, Kay Hoffmann (Hrsg.): *Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich*. CLOSE UP 16. Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms. Konstanz 2003, S. 319–332.
- Tod der Literatur? Zur Krise der literarischen Formen. In: Monika Estermann, Edgar Lersch (Hrsg.): *Buch, Buchhandel und Rundfunk 1968 und die Folgen*. Wiesbaden 2003, S. 153–165.
- Die bewegliche Kamera im mobilen Raum. *Der letzte Mann* von Friedrich Wilhelm Murnau. In: Thomas Koebner in Verbindung mit Norbert Grob und Bernd Kiefer (Hrsg.): *Diesseits der ‚Dämonischen Leinwand‘. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino*. München 2003, S. 41–55.
- Godard contra Truffaut. Selbstkonstruktion und Programmwurf in der Filmkritik der beiden Antipoden. In: *Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Nr. 34. Dez. 2003, S. 29–37.
- Das Prinzip der Bewegung in den Filmen von Tom Tykwer. In: *Hofgeismarer Protokolle* 331. Hrsg. von Heike Radeck. Hofgeismar 2004, S. 51–66.
- Die untilgbare Spur. Vom diskreten Funktionswandel aktueller Wirklichkeitsbilder. In: Sigrid Schneider, Stefanie Grebe (Hrsg.): *Wirklich wahr! Realitätsversprechen von Fotografien*. Essen 2004, S. 31–36.
- Das schwebende Auge. Zur Genese der bewegten Kamera. In: Harro Segeberg (Hrsg.): *Die Medien und ihre Technik. Theorien – Modelle – Geschichte*. Marburg 2004, S. 235–256.

- Gefährliche Augenblicke. Ernst Jünger als Medientheoretiker. In: Lutz Hagedstedt (Hrsg.): *Ernst Jünger. Politik – Mythos – Kunst*. Berlin/New York 2004, S. 349–370.
- Die Historiographie der «neuen Kriege» muss Mediengeschichte sein. In: *Zeithistorische Forschungen. Studies in Contemporary History* 2 (2005) Heft 1, S. 100–104.
- Ein variables Ensemble vieler Methoden. Helmut Kreuzers Konzeptionalisierung einer literaturwissenschaftlichen Medienwissenschaft in den 1960er Jahren. In: *LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. Jg. 35 (Heft 137) März 2005, S. 8–19.
- Phantastische Beweglichkeit. In: *Schnitt. Das Filmmagazin*. Nr. 39. Sommer 2005, S. 14–18.
- Der *Film noir* der Adenauerära. Die Reihe STAHLNETZ und ihr Erfinder Jürgen Roland. In: Ludwig Fischer (Hrsg.): *Programm und Programmatik. Kultur- und medienwissenschaftliche Analysen. Knut Hickethier zum 60. Geburtstag*. Konstanz 2005, S. 329–338.
- Der Wert des Details. Laudatio auf den Sonderpreisträger Edgar Reitz. In: *epdmedien* 70 (September 2005), S. 12–14.
- Symphonie contra Rhythmus. Widersprüche und Ambivalenzen in Walter Ruttmanns Berlin-Film. In: Klaus Kreimeier, Antje Ehmman und Jeanpaul Goergen (Hrsg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 2 Weimarer Republik 1918–1933*. Stuttgart 2005, S. 411–434.
- «Ich weiss, man kann mit den Mitteln des Films dichten.» Kinematographisches Schreiben bei Wolfgang Koeppen. In: Walter Erhart (Hrsg.): *Wolfgang Koeppen & Alfred Döblin. Topographien der literarischen Moderne. (Treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre. Bd. 1. Hrsg. v. Günter Häntzschel, Ulrike Leuschner, Roland Ulrich.)* München 2005, S. 68–85.
- Die Definitionsmacht der TV-Bilder. Zur Rolle des Fernsehens in den neuen Kriegen nach 1989. In: Ute Daniel (Hrsg.): *Augenzeugen. Kriegsberichterstattung vom 18. zum 21. Jahrhundert*. Göttingen 2006, S. 217–229.
- Der Komödiant als Figurine. Bemerkungen zu Theo Lingen. In: Knut Hickethier (Hrsg.): *Komiker, Komödianten, Komödienspieler. Schauspielkunst im Film: Viertes Symposium (2000)*. Remscheid 2006, S. 74–83
- Le travail de la caméra: une pratique intermédiaire. La conception de l'image du caméraman Eugen Schufftan (1886–1977). In: *intermedialités. Histoire et théorie des lettres et des techniques*. Nr. 6. remédier. Montréal 2006, S. 65–78.
- Die Welt in einem neuen Licht. Bemerkungen zur Bildlichkeit der Nouvelle Vague In: Norbert Grob, Bernd Kiefer, Thomas Klein, Marcus Stiglegger (Hrsg.): *Nouvelle Vague. Genres/Stile # 1*. Mainz 2006, S. 132–141.
- In Bildern zu Hause sein. Heimatgefühle in Edgar Reitz' HEIMAT. In: Susanne Marschall, Fabienne Liptay (Hrsg.): *Mit allen Sinnen. Gefühl und Empfindung im Kino. Für Thomas Koebner zum 65. Marburg 2006, S. 423–429.*
- Begegnungen mit Wolfgang Koeppen. In: *Jahrbuch 2006 der Internationalen Wolfgang-Koeppen-Gesellschaft*. Tübingen 2006, S. 149–154.
- Von der Mise en scène zur Mise en images. Plädoyer für einen Perspektivenwechsel in

- der Filmtheorie und Filmanalyse. In: Thomas Koebner, Thomas Meder (Hrsg.): *Bildtheorie und Film*. München 2006, S. 15–35.
- Neue Sichtbarkeit. Die Fotografie der 1920er Jahre als «zweiter Blick». In: *Augenblick* 39 (März 2007): Technisierung des Blicks. Hrsg. von Angela Krewani und Petra Missomelius. Marburg 2007, S. 22–35.
- Neue Räume, neue Blicke. Die Wahrnehmung des Mediums Film als Modernität in der Literatur der Weimarer Republik. In: Sabina Becker, Helmuth Kiesel (Hrsg.): *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*. Berlin 2007, S. 473–485.
- Genauigkeit und Empathie. Laudatio auf den Drehbuchautor Rolf Basedow. In: *epd medien* Nr. 77 (29.09.2007), S. 23–26.
- Audiovisuelle Medien. In: Thomas Anz (Hrsg.): *Handbuch Literaturwissenschaft*. Band 1. Gegenstände und Grundbegriffe. Stuttgart 2007, S. 232–244.
- Großes Kino im Sekundenformat. Kinematographische Codes in den Wahlwerbespots der Parteien. In: Andreas Dörner, Christian Schicha (Hrsg.): *Politik im Spot-Format. Zur Semantik, Pragmatik und Ästhetik politischer Werbung in Deutschland*. Wiesbaden 2008, S. 181–188.
- Jan Vermeers Lichtbilder und das Kino. Skizze einer intermedialen Konfiguration. In: Joachim Paech/Jens Schröter (Hrsg.): *Intermedialität. Analog/Digital. Theorien – Methoden – Analysen*. München 2008, S. 433–447.
- Verbrechenserzählungen gegen den Strich. Konventionsbrüche und Regelverletzungen im Fernsehkrimi. In: Achim Barsch, Helmut Scheuer, Georg Michael Schulz (Hrsg.): *Literatur–Kunst–Medien. Festschrift für Peter Seibert zum 60. Geburtstag*. München 2008, S. 418–430.
- Revolte gegen den ritualisierten Fernsehkrimi. Götz George und Horst Schimanski – Porträt einer Rolle und eines Schauspielers. In: Kathrin Fahlenbrach, Ingrid Brück, Anne Bartsch (Hrsg.): *Medienrituale. Rituelle Performanz in Film, Fernsehen und Neuen Medien*. Wiesbaden 2008, S. 137–144.
- Muster ihrer Gattung. Zu Klaus Kreimeiers filmgeschichtlichen Essays. Vorwort zu: Klaus Kreimeier: *Prekäre Moderne. Essays zur Kino- und Filmgeschichte*. Marburg 2008, S. 7–11.
- Antonioni auf Weltreise. Bilder-Bewegungen in *Blow up* und *Zabriskie Point*. In: Thomas Koebner, Irmbert Schenk (Hrsg.): *Das goldene Zeitalter des italienischen Films. Die 1960er Jahre*. München 2008, S. 113–128.
- 25 Jahre *MEDIENwissenschaft: rezensionen/reviews* – ein Rückblick. In: *MEDIENwissenschaft: rezensionen/reviews* 4 2008, S. 370–377.
- Selbsthygiene des Mediums. Laudatio auf Senta Berger zur Verleihung des Roland 2009 beim Krimifestival «Tatort Eifel» in Daun. In: *epd medien*. Nr. 78. 03.10.2009, S. 24–25.
- Pionier einer neuen Zeit. Die Mythologie des Frontkämpfers in der Weimarer Republik und die Anschlüsse im nationalsozialistischen Kriegsfilm. In: Rainer Rother, Karin Herbst-Meßlinger (Hrsg.): *Der Erste Weltkrieg im Film*. München 2009, S. 180–200.
- «Hellspürendes Geschöpf der modernen Wildnis». Buster Keaton. In: Norbert Grob, Bernd Kiefer, Roman Mauer, Josef Rauscher (Hrsg.): *Kino des Minimalismus. Genres/Stile # 3*. Mainz 2009, S. 26–44.

- Allumfassende Ubiquität. Die mobile Filmkamera als revolutionärer Darstellungs- und Erfahrungsmodus. In: Martin Stingelin, Matthias Thiele (Hrsg.): *Portable Media. Schreibszenen in Bewegung zwischen Peripatetik und Mobiltelefon*. München 2010, S. 193–214.
- Es ist still geworden. Bemerkungen zur gegenwärtigen Lage der Film- und Fernsehkritik. In: *JournalistikJournal* 13 (2010) Nr. 1, S. 26–27.
- Wunderbares Überleben im Geist der Musik. Roman Polanski verfilmt Wladyslaw Szpilman's Erinnerungsbuch *Der Pianist*. In: *Film-Konzepte* 19. München 2010, S. 107–123.

IV. Interviews und Gespräche

- «Aus dem hohlen Bauch, aber mit vollem Mund...» Interview mit Paul Karalus über seine Einschätzung der Fernsehkritik. In: *Medium. Zeitschrift für Hörfunk, Fernsehen, Film, Presse* 8 (1978) Heft 1, S. 14–15.
- Für das Fernsehen schreiben. Ein Gespräch zwischen Karl Prümm und Dieter Wellershoff. In: Dieter Wellershoff: *Glücksucher. Vier Drehbücher und begleitende Texte*. Köln 1979, S. 315–335. Wiederabgedruckt in: Dieter Wellershoff: *Die Wahrheit der Literatur. Sieben Gespräche*. München 1980, S. 109–137.
- «Was unsere Zeit noch in Bewegung hält». «Geschwister Oppermann». Ein Interview mit Egon Monk. In: *epd / Kirche und Rundfunk* Nr. 10 (05.02.1983), S. 1–5. Nachgedruckt in: *Augenblick* 21. Deutsche Geschichten. Egon Monk – Autor, Dramaturg, Regisseur.
- «Die Situation war schizophoren». Gespräch mit Wolfgang Koeppen über seinen Roman «Die Mauer schwankt» (zusammen mit Erhard Schütz). In: *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur* 21 (1983), S. 7–11. Nachgedruckt in: Eckart Ohelenschläger (Hrsg.): *Wolfgang Koeppen*. Frankfurt/Main 1987, S. 370–382.
- Wenn man auf die Kamera draufdrückt, kostet das Geld. Ein Gespräch zwischen Axel Block und Karl Prümm über Kameraausbildung und Kameraarbeit. In: *Camera Information* (Hrsg. vom Bundesverband Kamera) Dez. 1996, S. 13–18.

V. Varia

- Rezensionen für die Zeitschrift *Germanistik* (seit 1973); *MEDIENwissenschaft: Rezensionen/reviews*;
- Kleinere Aufsätze und Fernsehkritiken für die Fachkorrespondenz *Kirche und Rundfunk* (seit 1976);
- Zeitungsartikel (vor allem für die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* und für den *Tagespiegel*);
- Rundfunksendungen (vor allem für den *Westdeutschen Rundfunk* und für den *Deutschlandfunk*).

Autorenhinweise

Christine N. Brinckmann, Prof. Dr., geb. 1937, emeritierte Professorin für Filmwissenschaft der Universität Zürich. Ab 1979 eigene Filmarbeit im experimentellen Bereich. Veröffentlichungen zu Filmgeschichte, Stilkonzepten und Erzähltheorie, insbesondere des Hollywoodfilms, zum amerikanischen Dokumentarismus, zur Ästhetik des Experimentalfilms und zu feministischen Fragestellungen. 1997 erschien *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration* mit Aufsätzen aus zwei Jahrzehnten. Letzte Publikation: «Zuschauerempathie und Mosaikstruktur in Wisemans PRIMATE». In: Eva Hohenberger (Hrsg.) *Frederick Wiseman: Kino des Sozialen*. Berlin 2009. Herausgeberin der Reihe *Zürcher Filmstudien*, Mitherausgeberin der Zeitschrift *montage/av*.

Ulrich Bröckling, Prof. Dr., geb. 1959, nach Ausbildung zum Heilpädagogen Studium der Soziologie, Geschichte und Philosophie in Freiburg/Br.; zusammen mit Fritz Boll und Karl Prümm Mitherausgeber der *Gesammelten Schriften* von Walter Dirks (8 Bde., Zürich 1987–1991); Promotion 1996, Habilitation 2006; 2007 Professor für Ethik, Politik, Rhetorik am Institut für Politikwissenschaft der Universität Leipzig; seit 2009 Professor für Allgemeine Soziologie an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg); ausgewählte Publikationen: *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*, Frankfurt/M. 2007; *Das Politische denken. Zeitgenössische Positionen*, Bielefeld 2010 (hg. mit Robert Feustel).

Rolf Coulanges, Prof., geb. 1945, studierte erst Philosophie bei Georg Picht, dann an der Film- und Fernsehakademie in Berlin Film. Seit 1979 Director of Photography und Regisseur, Dozent für Kameraarbeit an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (dffb) und der Filmakademie Ludwigsburg. Seit 1992 Gastprofessor und von 1999–2005 Leiter der *Catedra Fotografia* an der Internationalen Filmhochschule in Havana. 2001–2010 Professor für Bildgestaltung und Lichtführung im Film an der Hochschule der Medien Stuttgart. Forschungsarbeiten zur Digital Cinematography und zur digitalen Filmkamera Arriflex D21. Verschiedene Publikationen zur Lichtgestaltung in Murnaus SUNRISE und zur Fotografie der Kameraleute Raoul Coutard und Robby Müller. Wichtige Arbeiten als Director of Photography: SACY PERERE («Outstanding Film of the Year» London Film Festival 1985), DER LAUTLOSE KRIEG (1987–89), DAS PRINZIP DORA (1997), CHERCHER LA VIE (2000) und PATRICE LUMUMBA – EINE AFRIKANISCHE TRAGÖDIE (Grimme-Preis für Regie 2000) sowie der Kinofilm SCARDANELLI (2001).

Andreas Dörner, Prof. Dr., geb. 1960, Professor für Medienwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg. Lehrstuhlvertretungen an den Universitäten Wuppertal,

Duisburg und Dresden. 1996 Distinguished Scholar-in-Residence am Department of Philosophy der University of Denver, Colorado. Mitwirkung in Rundfunk- und Fernsehsendungen, u.a. Münchener Runde (BR), neunzehn (ZDF/3sat), Hart aber fair (WDR-Fernsehen), Kulturzeit (ZDF/3sat), Kontrovers (Deutschlandfunk). Ausgewählte Publikationen: *Sprache des Parlaments und Semiotik der Demokratie. Beiträge zur politischen Kommunikation in der Moderne.* (hrsg. mit Ludgera Vogt). Berlin, New York 1995; *Politainment. Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft.* Frankfurt 2001 (edition suhrkamp, Bd. 2203); *Politik im Spot-Format. Zur Semantik, Pragmatik und Ästhetik politischer Werbung in Deutschland.* Wiesbaden 2007 (hrsg. mit Christian Schicha); *Das Geflecht aktiver Bürger. «Kohlen» – eine Stadtstudie zur Zivilgesellschaft im Ruhrgebiet.* Wiesbaden (hrsg. mit Ludgera Vogt).

Jens Malte Fischer, Prof. Dr., geb. 1943, Studium der Germanistik, Geschichte und Musikwissenschaft in Saarbrücken, Frankfurt/M. und München. Von 1982–89 Professor für Neuere Deutsche, Vergleichende und Allgemeine Literaturwissenschaft an der Universität-GH-Siegen, seit 1989 Professor für Theaterwissenschaft an der Universität München. Fellow des Wissenschaftskollegs zu Berlin. Forschungsschwerpunkte: Die Kultur der Jahrhundertwende um 1900, die Geschichte der deutsch-jüdischen Kultur und des Antisemitismus, Geschichte und Analyse der Oper sowie des Sprechtheaters im 19. und 20. Jahrhundert und des Films. Regelmäßiger Autor und Rezensent für die *Süddeutsche Zeitung*, die *Literarische Welt* und die Monatszeitschrift *Merkur*. Ausgewählte Publikationen: *Oper, das mögliche Kunstwerk.* Anif/Salzburg 1991; *Richard Wagners «Das Judentum in der Musik».* Frankfurt/M. 2000; *Gustav Mahler. Der fremde Vertraute. Biographie.* Wien 2003; *Judenrollen. Darstellungsformen im europäischen Theater von der Restauration bis zur Zwischenkriegszeit.* Tübingen 2009 (hrsg. mit H.-P. Bayerdörfer).

Günter Giesenfeld, Prof. Dr., geb. 1938, Studium in Heidelberg, Münster, Göttingen und Poitiers. Professor für Literatur- und Medienwissenschaft in Marburg (pensioniert). Veröffentlichungen zur Literatur, zur Film- und Fernsehgeschichte, Medienkritiken, sowie Bücher und Aufsätze zur Geschichte und Gegenwart Südostasiens. Autor und Kameramann von Spiel- und Dokumentarfilmen.

Dominik Graf, Prof., geb. 1952, 1972–74 Studium der Germanistik und Musikwissenschaften, danach Wechsel an die Hochschule für Fernsehen und Film München. Seit 2004 Professor für Spielfilmregie an der Internationalen Filmschule in Köln, 2005 zum Honorarprofessor ernannt. Zahlreiche Arbeiten für Film (*DIE KATZE*, *DER FELS*, *HOTTE IM PARADIES*, *DER ROTE KAKADU*) und Fernsehen (u.a. in den Reihen *DER FAHNDER*, *TATORT*, *POLIZEIRUF 110*), zuletzt die Fernsehserie *IM ANGESICHT DES VERBRECHENS*. Mehrfach ausgezeichnet, u.a. mit acht Adolf-Grimme-Preisen, dem Filmband in Gold, dem Deutschen Fernsehpreis sowie dem Bayerischem Film- und dem Bayerischen Fernsehpreis.

Norbert Grob, Prof. Dr., geb. 1949, Examen und Promotion in Berlin, Habilitation in Marburg, Professur für Mediendramaturgie in Mainz. Hrsg. und Autor für *Filme* (Berlin), Kritiker u. a. für *Die Zeit*, Autor zahlreicher Essays (für Bücher und Zeitschriften). Autor und Regisseur von über 20 Filmen des WDR. Ausgewählte Publikationen: *Wenders*. Berlin 1991; *Zwischen Licht und Schatten. Essays zum Kino*. St. Augustin 2002; *Im Kino gewesen... Kritiken zum Film (1976–2001)*, St. Augustin 2003; *Filmgenres: Western* (hrsg. mit Bernd Kiefer). 2. Aufl. Stuttgart 2006; *Just be natural! Notate zur Schauspielkunst*, Remscheid 2006; *Kino des Minimalismus* (hrsg. mit Bernd Kiefer, Roman Mauer und Josef Rauscher). Mainz 2009.

Peter Christian Hall, geb. 1940, Journalist mit langer medienkritischer Berufserfahrung. Nach Stationen bei dem Fachinformationsdienst *epd-Kirche und Rundfunk* (heute: *epd-medien*) – wo Mitte der 70er-Jahre auf seine Einladung hin Karl Prümms erster medienkritischer Text erschien –, der Zeitschrift *medium* und dem *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel* zuletzt fast zwei Jahrzehnte beim ZDF, unter anderem verantwortlich für die Planung, Organisation und Dokumentation der Mainzer Tage der Fernseh-Kritik (bis 1997). Seither arbeitet er aus eigenem Antrieb und ohne Auftrag daran, ausgewählte Medienmanager, Publizisten, Wissenschaftler, Protagonisten des Kulturbetriebs und Politiker für die Dringlichkeit der Deutschen Digitalen Bibliothek zu interessieren.

Ludwig Harig, geb. 1927, arbeitete zunächst als Volksschullehrer, seit 1974 als freier Schriftsteller. Neben literarischen Texten und Übersetzungen brachte er Mitte der sechziger Jahre die Erfahrungen des experimentellen Autors ins «Neue Hörspiel» ein. Ausgezeichnet unter anderem mit dem Marburger Literaturpreis, dem Hörspielpreis der Kriegsblinden und 1994 mit dem Friedrich-Hölderlin-Preis.

Heinz-B. Heller, Prof. Dr., geb. 1944, Studium in Marburg, Paris, Freiburg; 1973 Promotion, 1983 Habilitation; 1973–1984 Wiss. Assistent an der Universität-GH Wuppertal; 1987–2009 Professor für Medienästhetik und Mediengeschichte an der Philipps-Universität Marburg; Gastprofessuren in Austin/TX, Kairo und Moskau. Zahlreiche Veröffentlichungen v. a. zur deutschen und internationalen Filmgeschichte, zur Theorie des Films, zum Dokumentarismus in Film und Fernsehen, zu Problemen und Aspekten der Drehbuchpraxis, zum Komplex «Intermedialität». Letzte Buchveröffentlichungen: *Filmgenres: Komödie* (hrsg. mit Matthias Steinle; 2005); *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms* (hrsg. mit Burkhard Röwekamp, Matthias Steinle; 2007).

Günter Helmes, Prof. Dr., geb. 1954, 1973–1980 Studium der Germanistik, Philosophie und Geschichte in Siegen, Bochum, Iowa City (USA), Madison (USA); 1985 Promotion (Siegen) über den österreichischen Expressionisten Robert Müller; 1995 Habilitation (Paderborn) über den deutschsprachigen naturalistischen Roman; Lehr- und Forschungsaufenthalte an Universitäten des In- und Auslands (u. a. Auck-

land, Dresden, Guangzhou, Halle, Kassel, London, Szeged); seit 2003 Professor für Neuere deutsche Literatur, Medien und deren Didaktik an der Universität Flensburg; (Mit-)Herausgeber von Werke-Ausgaben (Robert Müller, Richard Beer-Hofmann, Gerson Stern, Theodor Weißenborn), literarischen Editionen sowie einer Reihe von Sammelbänden; zahlreiche Beiträge zur Literatur-, Kultur- und Mediengeschichte des 18., 19. und 20. Jahrhunderts.

Knut Hickethier, Prof. Dr., geb. 1945, Studium der Kunsterziehung an der HdK Berlin 1965–1970; Studium der Germanistik und Erziehungswissenschaft an der Technischen Universität Berlin 1970–1974; Promotion 1979 in Berlin; Habilitation 1982 in Osnabrück. 1990–1994 Lehrstuhlvertretung in Marburg. Seit 1994 an der Universität Hamburg. 1982–1994 auch Fernseh-, Film- und Radiokritiker für *epd/Kirche und Rundfunk* (heute: *epd Medien*), *epd Film* u. a. Zeitungen und Zeitschriften. Seit 1977 in zahlreichen Juries des Adolf-Grimme-Preises tätig. Seit 1974 Redakteur und Mitherausgeber der Zeitschrift *Ästhetik und Kommunikation*, Herausgeber der Publikationsreihe «Beiträge zur Medienästhetik und Mediengeschichte» und «Sprache, Literatur, Medien», Mitherausgeber der Reihe «Aufblende».

Wolfgang Jacobsen, geb. 1953. Verantwortet den Bereich Publikationen und Forschung an der Deutschen Kinemathek. Veröffentlichungen zu Film und Literatur.

Hermann Kappelhoff, Prof. Dr., geb. 1959, Promotion 1993 in Berlin, Habilitation 2001. Vertretungsprofessuren in Berlin und Jena, 2003–2008 Professur für Film- und Mediengeschichte und Medientheorie; seit 2008 Professur für Filmwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Vorstandsmitglied im Exzellenzcluster «Languages of Emotion» an der FU Berlin, Fachvertreter der Medienwissenschaft im Fachkollegium der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG). Mitarbeit in der Graduate School of North American Studies und im Dahlem Humanities Center. 2009 Senior Fellowship des IFK (Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften), 2009/10 Max-Kade-Visiting Professur an der Vanderbilt University in Nashville (USA). Herausgeber der Schriftenreihe *Traversen*. Ausgewählte Publikationen: *Realismus: das Kino und die Politik des Ästhetischen*. Berlin 2008, *Almodóvar. Film-Konzepte 9* (hrsg. mit Daniel Illger). München 2008. *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*. Berlin 2004. *Blick. Macht. Gesicht*. (hrsg. in Zusammenarbeit mit Helga Gläser und Bernhard Groß). Berlin 2001. *Der möblierte Mensch. G.W. Pabst und die Utopie der Sachlichkeit. Ein poetologischer Versuch zum Weimarer Autorenkino*. Berlin 1995.

Bernd Kiefer, PD Dr., geb. 1956, Akademischer Rat am Seminar für Filmwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz; Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft, der Neueren Deutschen Literatur und der Philosophie; 2007 Habilitation zum Thema «Passagen der Moderne. Studien zur neueren Filmgeschichte und Filmästhetik»; Ausgewählte Publikationen: *Rettende Kritik der Moderne. Studien zum*

Gesamtwerk Walter Benjamins (1994); als Autor und Herausgeber mit Marcus Stiglegger: *Die bizarre Schönheit der Verdammten. Die Filme von Abel Ferrara* (2000); der mit Norbert Grob herausgegebene Band *Western* (2003), der mit Marcus Stiglegger herausgegebene Band *Pop und Kino* (2004), der mit Werner Nell herausgegebene Band *Das Gedächtnis der Schrift. Perspektiven der Komparatistik* (2005), der mit Marcus Stiglegger herausgegebene Band *Grenzsituationen spielen. Schauspielkunst im Film* (2006), die mit Norbert Grob u. a. herausgegebenen Bände *Nouvelle Vague* (2006), *Kino des Minimalismus* (2009) und *Mythos: Der Pate* (2010).

Andreas Kilb, geb. 1961, Studium der Germanistik, Romanistik, Publizistik und Philosophie in Mainz und Frankfurt. Von 1987 bis 1999 Filmredakteur der *Zeit*. Seit 2000 Feuilletonkorrespondent der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* in Berlin. Ausgewählte Publikationen: *Was von den Bildern blieb. Ausgewählte Filmkritiken 1987 bis 1996*. Potsdam 1997; *Kinoblicke. Ausgewählte Filmkritiken 2000 bis 2007*. Berlin 2008.

Andreas Kirchner, geb. 1979, Studium der Neueren deutschen Literatur und Medien, Politikwissenschaft und Soziologie in Marburg und Mainz. Lehrbeauftragter am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg. Laufendes Dissertationsprojekt über visuelle Konzeptionen in den Filmen Lars von Triers. Aktuelle Publikation (hrsg. mit Karl Prümm und Martin Richling): *Abschied vom Zelluloid? Beiträge zur Geschichte und Poetik des Videobildes*. Marburg 2008.

Thomas Koebner, Prof. Dr., geb. 1941, Studium der Germanistik, Kunstgeschichte, Philosophie in München, erste Lehrerfahrten in München und Köln, Universitätsprofessuren in Wuppertal, Marburg, Mainz – dort für Filmwissenschaft. Anfang der 70er Jahre Filmarbeit im Pressereferat des Bundesminister für wirtschaftliche Zusammenarbeit, Anfang der 90er Jahre Direktor der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB). Einige Studien zur deutschen Literatur, zum Musiktheater, zu Film und Fernsehen. Emeritiert und häuslich geworden, schreibt immer noch – bisweilen Erzählungen für Kinder, zurzeit an einem Buch über Federico Fellini. Unter den jüngsten Publikationen: *Ingmar Bergman. Wanderung durch sein Werk*. München 2009.

Klaus Kreimeier, Prof. Dr., geb. 1938, Studium Theaterwissenschaft, Germanistik und Kunstgeschichte, 1964 Promotion an der FU Berlin. Fernseh dramaturg, *Spiegel*-Redakteur, Dozent an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin, ab 1976 freier Autor. Zahlreiche Reisen durch Schwarzafrika (*Geborstene Trommeln*, Frankfurt/M. 1985). 1997 bis 2004 Professor der Medienwissenschaft an der Universität Siegen; Mitglied im DFG-Forschungskolleg «Medienumbrüche». Buchveröffentlichungen u.a.: *Die Ufa-Story*, München/Wien 1992 (frz. und amerikanische Ausgabe 1994 bzw. 1996; Preis der französischen Filmkritik); *Lob des Fernsehens*, München/Wien 1995; *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Bd. 2: Weimarer Republik (1918–1933)*, hrsg. mit Antje Ehmann und Jeanpaul Goergen, Stuttgart/Weimar 2005; *Prekäre Moderne. Essays zur Kino- und Filmgeschichte*, Marburg 2008.

Dietrich Leder, Prof., geb. 1954. Nach dem Studium der Germanistik, Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften, Pädagogik und Philosophie in Köln Arbeit als Publizist für Tages- und Wochenzeitungen (*Kölner Stadt-Anzeiger*, *FAZ*, *Süddeutsche Zeitung*, *Spiegel*), Fachzeitschriften (*Medium*, *Zelluloid*, *Funkkorrespondenz*), Hörfunk (WDR, RB, DLF) und Fernsehen (WDR, 3sat) sowie als Dokumentarfilmer (*BLINDGÄNGER* mit Fosco Dubini, 1984). Seit 1994 Professor für Fernsehkultur an der Kunsthochschule für Medien Köln. Lehrgebiet: Dokumentarfilm und Spielfilm - Geschichte und Praxis, Mediengeschichte, Fernsehformate. Texte u.a. wöchentlich: *Journal der Bilder und der Töne* auf der Website www.funkkorrespondenz.de, monatlich im *Medientagebuch* der Wochenzeitung *Freitag*: www.freitag.de und jährlich: *Fernsehjahresrückblick* in der *Funkkorrespondenz* (seit 1986) und im *Jahrbuch Fernsehen*, hrsg. vom Grimme-Institut, Marl (seit 1992): www.jahrbuch-fernsehen.de.

Inga Lemke, Prof. Dr., geb. 1960, Universitätsprofessorin für Medienästhetik an der Fakultät für Kulturwissenschaften der Universität Paderborn. Kunst- und Medienwissenschaftlerin. Mehrjährige wissenschaftliche Mitarbeit am Sonderforschungsbereich 240 «Bildschirmmedien» an der Universität Siegen, zweijährige Visiting Scholarship an der New York University, freiberufliche journalistische Tätigkeit. Katalogbeiträge und Kritiken zur zeitgenössischen Kunst. Forschungsschwerpunkte in den Bereichen Medienkunst, Avantgarde- und Experimentalfilm, Theatralität und Performanz, Kunst und Visuelle Kultur, Medium Ausstellungen, mediale Aspekte der Repräsentation von Kunst, Theater, Literatur in Film und Fernsehen. Buchpublikationen: *Documenta-Dokumentationen*. Marburg 1995; *Theaterbühne-Fernsehbilder*. Anif/Salzburg 1998.

Panja Mücke, PD Dr., geb. 1970, nach einem zweijährigen Volontariat bei Zeitung und Fernsehen Studium der Musikwissenschaft, Neuere deutsche Literatur und Medienwissenschaft in Marburg/Lahn. 2000 Promotion mit der Arbeit *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur* (Laaber 2003, ausgezeichnet mit dem Marburger Universitätspreis). 2000–2003 wiss. Mitarbeiterin am Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth, am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Bonn und an der Universität Marburg (Herausgabe von *Giacomo Meyerbeer: Briefwechsel und Tagebücher*). Seit 2003 wiss. Assistentin an der Philipps-Universität Marburg bei Prof. Dr. Lothar Schmidt, seit 2008 auch Lehrbeauftragte an der Universität Siegen und der Musikhochschule Würzburg. Die Habilitation erfolgte 2008 mit der Arbeit *Musikalischer Film – Musikalisches Theater. Medienwechsel und Szenische Collage bei Kurt Weill und anderen Komponisten um 1930*. Im Sommersemester 2009 vertrat sie die Professur von Prof. Dr. Jürgen Heidrich an der Universität Münster, momentan vertritt sie die Professur von Prof. Dr. Lothar Schmidt an der Universität Marburg.

Jürgen E. Müller, Prof. Dr., geb. 1950, Professor für Medienwissenschaft an der Universität Bayreuth. Vertretungs- und Gastprofessuren: Universität Passau, Université

de Montréal, Universität Wien und Universität Salzburg. Herausgeber der Reihe *Film und Medien in der Diskussion*. Leiter des Universitätsprojektes *Campus-TV* an der Universität Bayreuth. Forschungsschwerpunkte: Multi- und Intermedialität; Film und Semiohistorie; Film- und Medientheorie; Geschichte der Audiovision und des Fernsehens; Kino in Québec. Ausgewählte Publikationen: *Blick-Wechsel. Tendenzen im Spielfilm der 70er und 80er Jahre* (hrsg. mit M. Vorauer). Münster 1993; *Semiohistory and the Media* (hrsg. mit E. W. B. Hess-Lüttich). Tübingen 1994; *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster 1996; *Quebek und Kino* (hrsg. mit Michel Larouche). Münster 2002; *Digital mediawa yesului hwagchang*, (*Digitale Medien und die Erweiterung der Kunst*, hrsg. u. a.); Seoul 2006; *Intermédiarité et Sociabilité* (hrsg. mit Marion Froger). Münster 2007); *Media Encounters* (hrsg.). Münster 2008.

Michael Neubauer, Dr., geb. 1958, Ausbildung zum Kameraassistenten an der SFOF/Berlin, freischaffender Kameraassistent (1981–1987) und dokumentarischer Kameramann (ab 1987), daneben Studium der Kommunikationswissenschaft, Politikwissenschaft und Volkswirtschaftslehre an der Ludwig-Maximilians-Universität München, 1995 Promotion. Produktion mehrerer Imagefilme (WWF Deutschland, Universität München, Diakonie, u.a.) und zahlreicher Naturfilme, 1995–2002 externer Trainer für Organisations- und Teamentwicklung bei der Staatlichen Führungsakademie (FÜAK), Autor bzw. Mitherausgeber zahlreicher Publikationen zur Berufssoziologie und Qualifikation von Kameraleuten sowie mehrerer Fachbücher über namhafte Bildgestalter, seit 2000 Geschäftsführer des bvK – Bundesverband Kamera in München, Vorstand der Fördergemeinschaft Filmtechnik und Mitarbeit im Verwaltungsrat der Verwertungsgesellschaft Bild-Kunst.

Joachim Paech, Prof. Dr., geb. 1942, em. Professor für Medienwissenschaft an der Universität Konstanz. Arbeitsgebiete und Forschungsschwerpunkte sind Theorie und Geschichte des Films und der Neuen Medien; Intermedialität des Films, der Literatur und der traditionellen Künste. Buchveröffentlichungen u.a.: *«Passion» oder: Die Einbildungen des Jean-Luc Godard*. Frankfurt/M. 1989; *Film – Fernsehen – Video und die Künste. Strategien der Intermedialität* (hrsg.) Stuttgart 1994; *Literatur und Film*. Stuttgart 1997; *Strukturwandel medialer Programme. Vom Fernsehen zu Multimedia* (zs. mit A. Schreitmüller u. A. Ziemer). Konstanz 1999; *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen* (zs. mit Anne Paech). Stuttgart 2000; *Der Bewegung einer Linie folgen ... Schriften zum Film*. Berlin 2002; *Intermedialität. Analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*. (hrsg. mit Jens Schröter). München 2008; *Warum Medien?* Konstanzer Universitätsreden 2008.

Astrid Pohl, Dr., geb. 1965, LbA am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg, Studium der Agrarwirtschaft, Neuere deutsche Literatur und Medien, Politologie in Kassel und Marburg; Kino- und Filmfestivalarbeit; 2007 Promotion über «Deutschsprachige melodramatische Spielfilme 1933–1945». For-

schungsschwerpunkte: Deutsche und internationale Filmgeschichte, Gender Studies, Genre, filmkulturelle Praxis in Deutschland. Letzte Veröffentlichung: *TränenReiche BürgerTräume*. München 2010.

Benno Rech, Prof. Dr., geb. 1935, Studiendirektor, Mitherausgeber der Werke von Johannes Kühn und Ludwig Harig, Mitherausgeber der kirchenkritischen Zeitschrift *imprimatur*; ausgewählte Publikationen: *Hofmannsthals Komödie. Verwirklichte Konfiguration*. Bonn 1971; *Ludwig Harig: Zum Kap der Guten Hoffnung* (hrsg.). Freiburg, Basel, Wien: Herder, 1994; *Sprache fürs Leben, Wörter gegen den Tod. Ein Buch über Ludwig Harig* (hrsg.). Blieskastel, 1997; *Ludwig Harig: Gesammelte Werke, Bd. 4: Hin- und Rückfahrten. Reiseerzählungen*. München 2007; Johannes Kühn: *Ganz ungetröstet bin ich nicht. Gedichte* (hrsg. mit Irmgard Rech). München 2007.

Heike Radeck, Dr., geb. 1963, Studium der Ev. Theologie in Göttingen, Promotion im Bereich Rezeptionsästhetik und Symboltheorie im Rahmen des Graduiertenkollegs «Religion in der Lebenswelt der Moderne», Marburg. Von 1995–2001 Gemeindepfarrerin in Kassel. Seit 2001 Studienleiterin für den Bereich «Kultur und Spiritualität» an der Ev. Akademie Hofgeismar.

Wolfgang Reif, Dr., geb. 1940. Nach Abschluss des Studiums in Saarbrücken mit einer literaturwissenschaftlichen Doktorarbeit bei Helmut Kreuzer im nordrhein-westfälischen Schuldienst bis 2002. Seitdem in Saarbrücken wohnend und vorwiegend mit literaturtopologischen Studien zur mecklenburg-vorpommerschen Ostseeküste und zur südwestdeutschen Grenzregion zwischen Mosel und Rhein befasst. Publikationen: *Zivilisationsflucht und literarische Wunschräume. Der exotistische Roman im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart 1975. Außerdem Aufsätze u.a. zum Reisebericht der Jahrhundertwende, zur Grenzlandliteratur der Zwischenkriegszeit und zum Alpenenerlebnis im 18. Jahrhundert.

Karl Riha, Prof. Dr., geb. 1935, Promotion 1969, Habilitation 1972. 1975 Professur für Deutsche Philologie / Allgemeine Literaturwissenschaft an der Universität-Gesamthochschule Siegen. 1988–1991 Direktor des Literarischen Colloquiums Berlin, Mitglied des Literaturrates NRW und des P.E.N. 1996 Literaturpreis der Stadt Kassel für grotesken Humor. Ausgewählte Publikationen: *Prämoderne – Moderne – Postmoderne*. Frankfurt/M. 1994; *Dada Berlin*. Stuttgart 1994; Autor zahlreicher literarischer Werke.

Günter Rohrbach, Prof. Dr., geb. 1928, Studium der Germanistik, Theaterwissenschaften und Psychologie in Bonn, München und Paris, 1957 Promotion in Bonn. Arbeit als Journalist für zahlreiche Zeitungen und Zeitschriften. Ab 1961 Redakteur beim WDR, ab 1965 Leiter der Fernsehspielabteilung. 1979–1994 Geschäftsführer der Bavaria Film GmbH, anschließend freier Produzent. Vorsitz des Bundesverbandes Deutscher Filmproduzenten (1992–1998), u. a. Mitglied der Europäischen Filmakademie, der Akademie der Darstellenden Künste sowie Gründungsmitglied und Eh-

renpräsident der Deutschen Filmakademie. Zahlreiche nationale und internationale Auszeichnungen, u. a. zwei Bundesfilmpreise (DAS BOOT, SCHTONK!), zwei Bayerische Filmpreise (DIE UNENDLICHE GESCHICHTE, STALINGRAD), zwei Goldene Kameras (1970 für DAS MILLIONENSPIEL / 1978 für den Ankauf der amerikanischen TV-Serie HOLOCAUST), Besondere Ehrung des Adolf-Grimme-Preises, Ehrenpreis des Bayerischen Filmpreises, Oscar-Nominierung (SCHTONK!), zwei Golden Globe-Nominierungen (DAS BOOT / AIMÉE & JAGUAR), Emmy-Award (TV-Miniserie DAS BOOT). Aktuelle Publikation: *In guter Gesellschaft. Texte über Film und Fernsehen*. Berlin 2008.

Rainer Rother, Dr., geb. 1956, studierte Germanistik und Geschichte; 1988 Promotion. Anschließend filmwissenschaftliche Lehrtätigkeit unter anderem in Hannover. Ab 1991 Programmleiter des Zeughauskinos im Deutschen Historischen Museum in Berlin sowie Ausstellungskurator. Seit 2006 Künstlerischer Direktor der Deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen und Leiter der Retrospektive der Berlinale. Autor und Herausgeber zahlreicher Publikationen zu Themen der Filmgeschichte, zuletzt *Nina Hoss: Ich muss mir jeden Satz glauben. Ein Porträt*. Leipzig 2008.

Helmut Scheuer, Prof. Dr., geb. 1942, Studium der Germanistik und Geschichte in Hamburg und Saarbrücken, Promotion 1970, Habilitation 1978 in Neuerer deutscher Literaturwissenschaft, seit 1981 Professuren in Siegen, Dortmund, Kassel; Mithrsg. *Der Deutschunterricht* von 1988–2008; seit 2007 im Ruhestand. Forschungsschwerpunkte: Drama im 18. Jahrhundert; Biographik; Naturalismus, Heinrich Mann, Gefühlsdiskurse, Familie in der Literatur. Ausgewählte Publikationen: *Arno Holz im literarischen Leben des ausgehenden 19. Jahrhunderts (1883-1896)*. München 1971; *Biographie. Studien zur Funktion und zum Wandel einer literarischen Gattung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Stuttgart 1979; *Liebe; Lust und Leid. Zur Gefühlskultur um 1900* (hrsg. mit Michael Grisko). Kassel 1999; *Familienmuster – Musterfamilien. Zur Konstruktion von Familie in der Literatur* (hrsg. zus. mit Claudia Brinker-von der Heyde). Frankfurt/M. 2004; *Georg Forster. Vom Reisen. Ein Lesebuch* (hrsg. mit Claudia Brinker-von der Heyde). Frankfurt/M. 2009.

Erhard Schütz, Prof. Dr., geb. 1946, Studium der Germanistik, Philosophie u. Wissenschaft v. d. Politik in Gießen u. Würzburg, Lehrstuhl für Neuere deutsche Literatur an der Humboldt-Universität zu Berlin. Publikationen zur Literatur-, Medien- u. Kulturgeschichte der Weimarer Republik, des ‚Dritten Reichs‘ u. der Bundesrepublik Deutschland, sowie zum Kulturjournalismus. Ausgewählte Publikationen: *Benn als Reporter. «Wie Miss Cavell erschossen wurde»* (mit Jörg Döring). Siegen 2007; *Kunst der Propaganda. Der Film im Dritten Reich* (hrsg. mit Manuel Köppen). Berlin 2007; *55 Klassiker des Kulturjournalismus* (hrsg. mit Stephan Porombka). Berlin 2008; *Keiner kommt davon. Zeitgeschichte in der Literatur nach 1945* (hrsg. mit Wolfgang Hardtwig). Göttingen 2008; *Solitäre und Netzwerker. Akteure des kulturpolitischen Konservatismus nach 1945 in den Westzonen Deutschlands* (hrsg. mit Peter Uwe Hohen-dahl). Essen 2009.

Jörg Schweinitz, Prof. Dr., geb. 1953, studierte von 1973 bis 1978 Kunst- und Kulturwissenschaften an der Universität Leipzig und promovierte 1981 mit einer Studie zur Filmästhetik. 1981–85 wissenschaftlicher Assistent an der Universität Leipzig, Sektion Kultur- und Kunstwissenschaften, 1985–92 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Akademie der Künste zu Berlin (Ost), Forschungsbereich Film; 1993-94 Research Fellow an der Princeton University tätig; 2002 Habilitation in Konstanz. Vertretungsprofessuren in Berlin, Klagenfurt, Marburg, Chicago, Bochum und Zürich. 2006 Professor für Mediengeschichte an der Hochschule für Film und Fernsehen Potsdam, seit 2007 Professor am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich. Ausgewählte Publikationen: *Film und Stereotyp: Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin 2006; *DDR erinnern, vergessen. Das visuelle Gedächtnis des Dokumentarfilms* (hrsg. mit Tobias Ebbrecht und Hilde Hoffmann). Marburg 2009.

Peter Seibert, Prof. Dr., geb. 1948, Studium in Saarbrücken und Bonn. Wiss. Assistent an der Universität Siegen, Professor für Literatur und Medien an der Universität Kassel. Publikationen u.a. zur Literatur der Frühen Neuzeit, Literarischen Geselligkeit, Mediengeschichte der Literatur und zu Literatúrausstellungen/Literarischen Gedenkstätten.

Hajo Steinert, Dr., geb. 1952, 1974–1980 Studium und Promotion in Siegen im Fach Germanistik. Neben journalistischen Arbeiten für die Siegener Zeitung und den Kölner Stadtanzeiger langjähriger Kritiker bei der Wochenzeitung *Die Zeit*, beim Züricher Tages-Anzeiger und der Literarischen Welt. Erstellte Schriftsteller-Porträts für Focus, später kamen Arbeiten für Hörfunk und Fernsehen dazu. Seit 1986 ist er beim Deutschlandfunk in Köln, begann dort als Literatur-Redakteur, ist heute Chefredakteur für den Bereich «Kulturelles Wort und Literatur». Mitglied verschiedener Jurys, z. B. der SWR-Bestenliste und dem «Aspekte-Literaturpreis» des ZDF. Als Autor resp. (Mit-) Herausgeber hat er bei Suhrkamp eine Reihe von Büchern publiziert, darunter *Erste Einsichten. Neueste Prosa aus der Bundesrepublik 1990*; *Schöne Aussichten. Neueste Prosa aus der DDR 1991*; *Döblin, dringend gesucht! Berlin-Romane der neunziger Jahre 1995* und *Schnellkurs Fußball 2002*.

Heinz Ungureit, geb. 1931, studierte Publizistik, Germanistik und Geschichte an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. In den sechziger Jahren Feuilleton-Redakteur der *Frankfurter Rundschau*, dann Redakteur in der neu gegründeten ARD-Filmredaktion, Leiter der ZDF-Hauptredaktion Fernsehspiel und Film und schließlich stellvertretender Programmdirektor des ZDF. Mitunterzeichner des Film-Fernsehakkommens. Kooperation mit zahlreichen Regisseuren, u.a. Ingmar Bergmann und Werner Herzog. 1996 mit dem Adolf-Grimme-Preis für sein Lebenswerk ausgezeichnet.

Reinhold Viehoff, Prof. Dr., geb. 1948, Studium der Germanistik, kath. Theologie, Soziologie, Politikwissenschaft und Kommunikationswissenschaft in Bonn, Köln

und Siegen; Lehrer für Deutsch, kath. Religion und Sozialwissenschaften in Bonn; 1979 Promotion in Siegen; 1995 Ruf auf den Lehrstuhl für Medien- und Kommunikationswissenschaften an der Martin Luther Universität Halle-Wittenberg; 2001 Gründungsdirektor des Instituts für Medien- und Kommunikationswissenschaften; 2002–2008 Sprecher der dfg-Forschergruppe 482 «Deutsches Fernsehen ost»; 2003 Vorsitzender HALESMA / A.N.D. «Hallesche Europäische Journalistenschule für Multimediale Autorschaft Alfred Neven DuMont» am An-Institut «Hallisches Institut für Medien»; seit 2006 Dekan der Philosophischen Fakultät 2 «Philologien, Kommunikations- und Musikwissenschaften». Ausgewählte Publikationen: *Schriftsteller und Rundfunk*. Konstanz 2002; *Der deutsche Fernsehkrimi*. Stuttgart 2003; *Die Liebenswürdigkeit des Alltags*. Leipzig 2004; *Geschichte im Fernsehen*. Berlin 2007; *Deutsches Fernsehen Ost*. Berlin 2008.

Guntram Vogt, Prof. Dr., geb. 1937. Studium der Germanistik, Philosophie, Geschichte. Promotion 1967. 1975–2001 Professor am Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften der Universität Marburg. Publikationen zur deutschen Literatur im 20. Jahrhundert, zur Didaktik des Deutschunterrichts und zum Film.

Dieter Wellershoff, geb. 1925, Autor zahlreicher Romane, Erzählungen, Essays, Filmdrehbücher und Hörspiele. Ausgezeichnet u. a. mit dem Heinrich-Böll-Preis (1988), dem Friedrich-Hölderlin-Preis (1991) und dem Joseph-Breitbach-Preis der Akademie der Wissenschaften und Literatur.

Waltraud «Wara» Wende, Prof. Dr., geb. 1957, seit September 2000 Lehrstuhl für «Literatur und Kultur der deutschsprachigen Gebiete» in der «Facultéit der Letteren» der Rijksuniversiteit Groningen (Niederlande) Forschungs-, Lehr- und Verwaltungserfahrungen an den Universitäten Siegen und Witten/Herdecke, an der Universität-Gesamthochschule-Kassel und der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz 1989 Promotion an der Universität Siegen; 1994 Habilitation an der Universität Siegen; Thema der Habilitationsschrift: *Im Vexierspiegel parodistischer Reflexion. Zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Goethes vom späten achtzehnten Jahrhundert bis in die Gegenwart. Studie zur Intertextualität 1989 bis 1994*. Redakteurin und Mitherausgeberin der interdisziplinären Zeitschrift «Diagonal»; Mitglied des DFG-Netzwerkes «Spielformen der Angst»; ordentlichen Mitglied der «Europäischen Akademie der Wissenschaften und Künste»; Mitglied im Kuratorium der Volkswagenstiftung (Hannover), berufen durch das «Bundesministerium für Bildung und Forschung»; im Mai 2010 vom Senat der Universität Flensburg zur Präsidentin gewählt.

Hans J. Wulff, Prof. Dr., geb. 1951, Professor für Medienwissenschaft an der Christian-Albrechts-Universität Kiel. Nach dem Studium acht Jahre kommunale Kinoarbeit. Als Wissenschaftlicher Rat zunächst im Studiengang Publizistik, dann in der Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Ausbildung als Linguist, Pädagoge und Philosoph. Langjährige Tätigkeit in der kommunalen Kino- und Video-

arbeit. Zahlreiche Publikationen zu semiotischen, filmtheoretischen und fernsehwissenschaftlichen Fragen, darunter diverse bibliographische Arbeiten. Mitherausgeber der Zeitschrift *montage/av*. Verantwortlicher Redakteur eines Online-Sachlexikons des Films (2002 ff). Initiator eines Portals zur Filmmusikforschung. Ausgewählte Publikationen: *Zur Textsemiotik des Titels*. Münster 1978; *Die Erzählung der Gewalt*. Münster 1985; *Psychiatrie im Film*. Münster 1995; *Mitteilen und Darstellen. Elemente einer Pragmasemiotik des Films*. Tübingen 1999.