

Politik als Modus der Sinn- und Affektproduktion

Julia Zutavern

In der Diskussion der Frage, wie das Verhältnis von Kunst und Politik zu bestimmen sei, fällt seit einigen Jahren immer wieder der Name Jacques Rancière. Der französische Philosoph begreift Politik als einen Vorgang der Spaltung des Wirklichen, eine Veränderung der «Gestaltungen dessen, was als unser Wirkliches gegeben ist» (2009 [2008], 91), und die Kunst als eine Praxis, die sich seit der Moderne vor allem darüber definiert, eine solche Spaltung zu vollziehen (vgl. u. a. 2006).¹ Für Rancière ist Kunst immer politisch – oder, besser gesagt, nur politische Kunst ist überhaupt Kunst. Mit «politischer Kunst» im üblichen Sinn hat diese Kunst allerdings wenig zu tun. Als «eine Form der sinnlichen Erfahrung [...], die von den normalen Bedingungen der sinnlichen Erfahrung und den sie strukturierenden Hierarchien losgelöst ist» (ibid., 83f), entzieht sie sich bestehenden Interpretations- und Argumentationszusammenhängen und damit auch jeglichen Instrumentalisierungsversuchen. Ihre Politik liegt nicht in den Inhalten, Formen, Intentionen oder Herstellungsweisen eines Werks, sondern in dessen «ästhetischer Differenz» (Rancière 2008, 27), der Distanz der Kunst zu jener «Zirkulation der Wörter, Geräusche, Bilder, Gesten und Affekte», die unsere Erfahrung strukturiert (Rancière 2009, 99). Mit dieser Auffassung unterläuft Rancière die traditionelle Gegenüberstellung einer Politik des Inhalts gegenüber einer Politik der Form zugunsten einer

1 Allerdings unterscheidet Rancière zwischen dem Wirkungsbereich der Politik der Kunst und dem der Politik der Subjekte. Die Politik der Kunst betrifft die «Bedingungen der sinnlichen Erfahrung» des Wirklichen, die Politik der Subjekte hingegen das Wirkliche «selbst» (Rancière 2008 [2004], 17).

Politik der Erfahrung. Ob ein Werk politisch ist oder nicht, entscheidet sich weder an thematischen noch an formalästhetischen Aspekten, sondern daran, *wie es erfahren wird* (vgl. Rancière 2008, 27; 2006, 99). Darin liegt meiner Ansicht nach der interessante Punkt in Rancières Denken, an den sich filmwissenschaftlich anknüpfen lässt.

Ein Ansatz drängt sich hier besonders auf: die Semiopragmatik von Roger Odin (u. a. 1983; 1994; 2000; 2011). Wie für Rancière steht auch für Odin fest, dass es die Erfahrungsweise eines Werks ist, die dessen Bedeutung bestimmt, und er zeigt mit seinen «Modi der Sinn- und Affektproduktion», wie sich diese Erfahrungsweisen operationalisieren lassen:

Ausgangspunkt ist die Hypothese, dass sich jede Textproduktionsarbeit durch die Kombination einer begrenzten Anzahl von *Modi der Sinn- und Affektproduktion* beschreiben lässt, die zu einem spezifischen *Erfahrungstypus* führt (Erfahrungen, die der Leser macht, Erfahrungen, auf die der Sender [*destinateur*] zielt), und die zusammengenommen unsere *kommunikative Kompetenz* [...] bilden (Odin 2002, 42f; Herv.i.O.).

Semiopragmatisch formuliert wäre die Politik des Films im Sinne Rancières also ein Modus, der zu einem spezifischen Erfahrungstypus führt, der insofern spezifisch ist, als er alle anderen Modi – die normalen Bedingungen der sinnlichen Erfahrung – durchkreuzt, das heißt unsere kommunikative Kompetenz übersteigt, und der gerade deshalb die Konventionen, Normen und Regeln sichtbar macht, auf denen diese Kompetenz beruht. Die Operationen, die bei diesem Modus während einer Filmrezeption ablaufen, lassen sich folgendermaßen beschreiben: Die Zuschauerin scheitert in ihrem Versuch, einen Sinnzusammenhang zu konstruieren, eine Botschaft, Moral oder Lehre aus dem Film zu ziehen; sie führt dieses Scheitern auf eine ästhetische Differenz zurück – die Abweichung der filmischen Anordnung von Zeichen und Bildern von den ihr vertrauten, ihre Wirklichkeitsvorstellungen konstituierenden Anordnungen – und sieht sich dadurch veranlasst, ihre Wirklichkeitsvorstellungen zu reflektieren.

Ein semiopragmatisches Modell zur Bestimmung und Analyse der Politik des Films, wie ich es in diesem Aufsatz vorstellen möchte,² kann sich aber nicht mit der Konstruktion eines *politischen Modus* begnü-

2 Ich habe dieses Modell im Rahmen meiner Dissertation zur Analyse der Politik des Bewegungsfilms (gemeint sind filmische [Selbst-]Darstellungen sozialer Bewegungen) entwickelt (vgl. Zutavern 2015).

gen. Um die formal-ästhetischen und historisch-pragmatischen Voraussetzungen untersuchen zu können, unter denen Filme politisch aufgefasst und wirksam werden, muss es auch die im üblichen Sinn «politischen» Erfahrungsweisen eines Films in Modi der Sinn- und Affektproduktion «übersetzen». Deshalb schlage ich die Konstruktion zweier weiterer Modi vor, die ich in Anlehnung an Rancières Begriffe zur Unterscheidung der verschiedenen Positionen in der politischen Philosophie «parapolitisch» und «metapolitisch» nenne (vgl. Rancière 2002 [1995], 73–104). Es handelt sich dabei um Modi, bei denen ein Film nicht im Rancière'schen Sinn politisch wirksam, sondern als «politisch» aufgefasst wird, und zwar entweder aufgrund seiner Argumente, Botschaften, Ideen und Intentionen (*metapolitischer Modus*) oder aufgrund seiner institutionellen, gesellschaftlichen Rahmenbedingungen (*parapolitischer Modus*).³

Die Operationen des metapolitischen Modus verhalten sich entgegengesetzt zum politischen: Der Zuschauerin gelingt es, die filmische Anordnung von Zeichen und Bildern in einen Sinnzusammenhang zu integrieren, den Film mit bereits bestehenden Diskursen in Verbindung zu bringen und ihm so eine eindeutige Botschaft, Moral oder Lehre zuzuschreiben, die sie als «politisch» oder zumindest als «politisch» intendiert qualifiziert.⁴ Der parapolitische Modus hingegen basiert auf nur einer Operation: Die Zuschauerin schreibt dem Film einen «politischen» Produktionszusammenhang zu, sie konstruiert die Instanz, die für das Entstehen des Films verantwortlich gemacht wird (den «Enunziator der Produktion», Odin 2000, 57ff; Übers. J.Z.) als dem gesellschaftlichen Subsystem «Politik» zugehörig.

Methodisch bedingt dieses Modell neben der Filmanalyse auch die Analyse der Distribution und der (historischen) Paratexte (Kritiken, Interviews etc.), die – mit den üblichen Vorbehalten, was die historische Aussagekraft und Repräsentativität solcher Quellen angeht – Rückschlüsse auf die Modi der Produktion und Rezeption eines Films und dessen Wirkung zulassen.⁵ Wie eine solche semiopragma-

3 Das bedeutet nicht, dass ein Film unbedingt als «politisch» bezeichnet werden muss. Es reicht, wenn er in Beziehung zur gesellschaftlichen Wirklichkeit gesetzt wird.

4 Das heißt, die Zuschauerin begibt sich auf die Suche nach «politischen» Werten, sie muss sie dem Film aber nicht unbedingt zuschreiben. Ich setzte «politisch» in einfache Anführungszeichen, um zu signalisieren, dass ich mich auf ein allgemeines Verständnis und nicht auf Rancières Verständnis von Politik beziehe.

5 Die Modi allein sagen noch nichts über die gesellschaftspolitische Wirkung eines Films aus (der politische Modus bezieht sich auf die Politik der Kunst und nicht auf die der Subjekte; vgl. Anm. 1). Die Frage, inwiefern ein Film tatsächlich zur Verän-

tische Analyse der Politik des Films aussehen könnte, möchte ich im Folgenden am Beispiel von Peter Kriegs «fantastischer Reportage» DAS PACKEIS-SYNDROM (BRD 1981/82) zeigen.⁶

DAS PACKEIS-SYNDROM – eine parodistische Satire

DAS PACKEIS-SYNDROM entstand 1981/82 im Auftrag für die Südwestfunkreihe «Menschen und Straßen» (vgl. Hattendorf 1994, 144). Das Konzept der Reihe lautete:

In der Form einer reflektierenden, stark auf den Autor bezogenen Reportage sollen Straßen und Menschen der Rahmen sein, in dem gesellschafts- und sozialpolitisch wichtige Strömungen unserer Zeit eingefasst werden. Dabei sollen filmische Mittel eine besondere Betonung finden (zit. n. Hattendorf 1994, 144).

Krieg hielt sich an die Vorgaben. Er entschied sich für die Bahnhofstraße Zürich, erfand das Packeis-Syndrom in Anlehnung an eine geläufige Metapher der Zürcher Jugendbewegung («Freiheit für Grönland! Nieder mit dem Packeis!») ⁷ für die von ihr bekämpfte kapitalistische Geldherrschaft und inszenierte sich selbst als investigativen Reporter auf den Spuren dieser mysteriösen, oft tödlich endenden Krankheit. Die besondere Betonung filmischer Mittel erzielte er durch die parodistisch-satirische Form der Reportage.

Der Film beginnt mit einem Prolog, in dem der Reporter, ausgestattet mit getönter Brille, Daunenjacke und Mikrofon, in der Unterführung des Zürcher Hauptbahnhofs den «lieben Zuschauern» die Dramatik des von ihm aufgespurten Phänomens vor Augen führt:

Sie alle haben die Klimaveränderungen der letzten Jahre wahrgenommen. Mittlerweile sind fast fünfzig Prozent der Landmasse der europäischen Gemeinschaft von ewigem Eis bedeckt. Und dieses Eis rückt weiter vor. Vor allem in den großen Städten Mitteleuropas droht alles Leben unter Packeis zu ersticken. Noch weiß niemand genau, dieses Phänomen zu erklären. Aber was noch schrecklicher ist, mit der Klimaveränderung ging eine Ver-

änderung des Wirklichen beiträgt, kann nur spekulativ unter Berücksichtigung seiner (historischen) Distribution und Rezeption beantwortet werden.

⁶ An dieser Stelle möchte ich Adrian Gerber danken, der mich auf den Film aufmerksam machte.

⁷ Zur Zürcher Jugendbewegung vgl. u. a. Nigg 2001.



änderung der Menschen selbst einher. Wissenschaftler reden vom «Packeris-Syndrom», aber die Wissenschaftler und Ärzte wissen selbst nicht, um was es sich dabei genau handelt. Ob es eine Art Strahlenkrankheit ist oder ein Virus oder gar eine genetische Mutation unter dem Einfluss der Klimaveränderung – wir wissen es nicht. Niemand weiß es. Die Wissenschaftler wollen herausgefunden haben, dass ausgerechnet die Bahnhofstraße hier in Zürich Ausgangspunkt, sozusagen Herd dieser rätselhaften und grauenhaften Krankheit ist.

1-2 Eiszeit
in Zürich

Während er spricht, rücken zum Beweis seiner Worte Aufnahmen der verschneiten Stadt ins Bild, Menschen kämpfen sich durch den Schnee, und ein Schnittwechsel suggeriert die Existenz eines Eisbergs im Zürichsee.

Krieg parodiert die investigative Reportage, indem er sich an die Regeln und Konventionen dieser dokumentarischen Darstellungsform hält. Er spricht mit Experten, Betroffenen und ehemaligen Betroffenen und untermauert seine These mit Aufnahmen vor Ort: Eine Panoramaaufnahme zeigt die «eisige Stimmung, die über der Bahnhofstraße und fast schon der ganzen Stadt liegt»; Bilder verstopfter Straßen belegen die «Automobilsucht, die mit der Krankheit einhergeht», verursacht durch die «allmähliche Bewegungsunfähigkeit» und das «vereiste Statusdenken» der Betroffenen; eine Reihe von Schaufensterpuppen mit Köpfen unterschiedlichen Abstraktionsgrades demonstriert den raschen Zerfall der «bedauerlichen Opfer der Krankheit» im «Endstadium», die «zu Geschäftszwecken» als «Werbeträger» missbraucht werden; und die Schaufensterauslagen der Uhrenläden an der Bahnhofstraße zeugen vom «schon fast pervers zu nennenden Verhältnis der Erkrankten zur Zeit». Ja, selbst eine Gruppe von Enten auf dem Zürichsee wird kurzerhand in die Beweiskette integriert: «Durch



3-6 «Verfallsprozess bis hin zur totalen Gesichtlosigkeit»

Genmanipulation», erklärt der Reporter aus dem Off, würden diese Enten «dazu missbraucht, durch ständiges Wassertreten die Schifffahrtsstraßen um Zürich eisfrei zu halten». «In der Bahnhofstraße selbst sind die Zeichen für den, der sie sehen will, überall sichtbar, aber niemand hier scheint sie wahrzunehmen», fasst Krieg seine Recherche an einer Stelle zusammen, und deutet damit an, was die Krankheit so gefährlich macht: Die meisten Kranken wollen oder können ihre Krankheit nicht als Krankheit anerkennen. Sie ist für sie «einfach nicht existent, eine bloße Erfindung, vor allem der Jugend».

Die Parodie ist deutlich markiert, nicht nur durch das «fantastische» Phänomen, dem der Reporter nachspürt, durch die eigenwillige Interpretation vertrauter Stadtaufnahmen oder durch die Verwendung von kontextfremdem Bildmaterial. Auch die immer wieder eingespielten Dialog- und Musikschnipsel aus Western und Thrillern, die zum Beispiel den Gang in die Tresorräume der Schweizerischen Bankgesellschaft (dem «Zentrum der neuen Eiszeit») oder den Abbruch des Autonomen Jugendzentrums (dem «letzten eisfreien Refugium») die

gebotene Dramatik verleihen, ironisieren und reflektieren die verwendeten filmischen Verfahren.

Krieg begnügt sich aber nicht damit, die Authentizitäts- und Objektivitätsstrategien der investigativen Reportage parodistisch offenzulegen, er weiß sie auch satirisch zu nutzen.⁸ Das von gegenseitigem Unverständnis geprägte Verhältnis von Krankheitsleugnern (Unternehmer, Bankiers, liberale und rechtskonservative Politiker) und Krankheitsbekämpfern (jugendliche Aktivisten, Intellektuelle, Künstler, Straßenmusikanten) verweist unmissverständlich auf die gesellschaftspolitischen Spannungen im Zuge der Jugendbewegung, die sich zu Beginn der 1980er-Jahre in Zürich und in anderen westeuropäischen Städten formierte.

Für welche Seite die Satire Partei ergreift, zeigt bereits die Grundidee des Films: Eine Metapher der Bewegung wird dazu benutzt, um die von der Bewegung bekämpften sozialen Tendenzen (Kapitalismus, Konsum- und Statusdenken, Umweltverschmutzung etc.) für krank zu erklären.⁹ Es zeigt sich aber auch am Umgang mit den Interviewpartnern: Während die Krankheitsbekämpfer ganz offensichtlich in die satirischen Absichten des Reporters eingeweiht waren – der Psychologe Arno von Blarer erklärt die Symptome des Syndroms, der Maler Guiseppe Reichmuth präsentiert seinen berühmten «Schnappschuss» vom Eisbrecher auf der Limmat, und der Stadtratskandidat der Partei «Das nackte Chaos» Achmed von Wartburg spricht sich für die «Südländisierung» der Bahnhofstraße aus –, wähten sich die Kranken und Krankheitsleugner in einer ernsthaften Fernsehdokumentation: «Schokoladenmagnat Sprüngli» belächelt das «Problem Packeis» als leere Drohgebärde einer kleinen wirtschaftsfeindlichen jugendlichen Minderheit, nicht ahnend, dass er dadurch Kriegs These von der gezielten Verharmlosung der Krankheit durch die sogenannte Bahnhofstraßenkoalition stützt; Bruno Baer und Dr. Michael E. Dreher, «Gründer und Exponenten der Bürgeraktion für weniger Staat», de-

8 Eine «Satire», das ist nach Ziva Ben-Porat die «kritische, immer komische und oft karikatureske Repräsentation einer – im Unterschied zur Parodie – «nicht-modellierten [das heißt, nicht bereits medial oder künstlerisch gestalteten] Realität», die «Sitten, Gesinnungen, Typen, soziale Strukturen, Vorurteile und dergleichen enthalten» kann (1979, 247f, zit. n. Hutcheon 2000 [1985], 49; Übers. J.Z.).

9 Meteorologische und medizinische Metaphern zur Beschreibung des gesellschaftlichen Klimas und dessen Auswirkungen auf das Leben der Menschen kursierten damals in einigen Filmen, zum Beispiel auch in Fredi M. Murers Spielfilm GRAUZONE (CH 1978/79), der der Jugendbewegung als eine Art Motiv- und Metapherngeber diente (vgl. auch Tröhler/Zutavern 2014, 159ff). Die Parallelen zu Murers Film wurden auch in einigen Kritiken erwähnt (vgl. Heusser 1982; Piguet 1982).

7 Reichmuths
«Schnappschuss»
vom Eisbrecher
auf der Limmat



monstrieren, ohne sich dessen bewusst zu sein, das Ausmaß der Verblendung, zu dem die Krankheit führt – sie sprechen sich gegen die «staatliche Einengung der Automobilisten» aus, was für Krieg im Umkehrschluss bedeutet, dass sie «freie Fahrt für das Packeis» fordern; und auch der damalige SVP-Stadtratskandidat Kurt Egloff merkt nicht, wofür der Reporter seine Wahlwerbeaktion (Egloff verteilt Einrapenstücke als «Glücksbringer» und «Ausdruck des Sparwillens») hält: ein «gezieltes Infizieren» der Bevölkerung durch «Infektionsträger in Gestalt von Geldmünzen».

Ein weiteres deutliches Zeichen für Kriegs Parteilichkeit ist auch das Ende des Films, wenn Krieg, bis zur Hüfte im Schnee versunken und «möglicherweise selbst mittlerweile vom Packeis-Syndrom infiziert», die «lieben Zuschauer» mit «dramatischen Bildern» von gewaltigen Eisbergen und einer passenden Musik dazu auffordert, «es in ihrer Stadt nicht so weit kommen zu lassen»:

Tun Sie etwas, setzten Sie sich zu Wehr, richten Sie ein warmes, ein nacktes Chaos an und lassen Sie die kalten Kräfte der Ordnung nicht auch Ihr Leben einfrieren. Es ist noch nicht zu spät. Guten Abend.



8 Schlussappell

Parapolitik, Metapolitik und Politik – drei Modi der Sinn- und Affektproduktion

Die positive Bezugnahme auf die Jugendbewegung legt es nahe, *DAS PACKEIS-SYNDROM* als eine Art Bewegungsfilm¹⁰ zu verstehen, die Reportage also *parapolitisch*, dem gesellschaftlichen Subsystem der Politik zugehörig, zu ›lesen‹. Sie begünstigt aber auch eine *metapolitische* Lektüre, da sie ›politisch‹ konnotierte Diskursivierungsanreize gibt, die die Zuschauerin dazu veranlassen, dem Film einen ›politischen‹ Wert, eine ›politische‹ Absicht oder Aussage, zuzuschreiben. Der wohl offensichtlichste Anreiz dieser Art ist der erwähnte Appell am Ende des Films. Er lässt sich trotz oder gerade wegen seiner deutlichen Ironie als eine ›politische‹ Handlungsanweisung verstehen, als Aufforderung an die Zuschauer, sich wenn auch nicht gleich der Bewegung anzuschließen, so doch für sie Partei zu ergreifen. Und auch Kriegs demonstrativ tendenziöse Argumentationsweise spricht für eine metapolitische Lektüre. Die pseudo-objektive Berichterstattung, mit der sich der Reporter auf die Seite der Bewegung schlägt, kann als ironische Kritik an der vermeintlich neutralen Berichterstattung über die Bewegung in der

¹⁰ Zum Begriff des Bewegungsfilms vgl. Anm. 2.

Öffentlichkeit aufgefasst werden und – etwas subtiler interpretiert – als Ausdruck jener Politik, wie sie die Jugendbewegung vertrat und praktizierte, eine «Politik der ersten Person», die auf die Veränderung der gesamten Lebensverhältnisse zielt und damit auch auf die Regeln und Konventionen «politischer» Kommunikation.

Eine *politische* Lektüre hingegen bietet sich deshalb an, weil Kriegspseudo-objektive Berichterstattung – sein «satirisches Tarnkappenverfahren», wie Manfred Hattendorf das Vorgehen des Filmemachers treffend bezeichnete (1994, 147) – auch irritieren kann, einen Diskursivierungsanreiz gibt, der sich nicht auflösen lässt, der zu keiner Aussage über die Wirklichkeit und keiner Handlungsanweisung zur Veränderung der Wirklichkeit führt, dafür aber ein Nachdenken darüber auslösen kann, wie sich Wirklichkeit überhaupt konstituiert. Der «fantastische» Interpretationsansatz, mit dem Krieg die von ihm «beobachtete» Wirklichkeit präsentiert, der ungewöhnliche (Kamera-)Blick auf diese Wirklichkeit (das Geschehen wird immer wieder aus extremer Unter- oder Aufsicht gezeigt) und die lückenlose Argumentations- und Beweiskette, die seine abenteuerlichen Thesen belegt, zeigen nicht nur – gewissermaßen *ex negativo* –, was in Zürich damals als Fakt galt, sondern zugleich auch, wie Fakten entstehen, wie sehr unsere Wirklichkeit davon abhängig ist, wie wir uns über sie verständigen und wie kontingent deshalb auch unsere Vorstellungen davon sind, was Fakt oder Fiktion ist. Auch diese Reflexion – so könnte man einwenden – ist eine Form der Diskursivierung, der Konstruktion eines Sinnzusammenhangs, einer Botschaft des Films. Anders als die Diskursivierung, so wie Odin sie versteht (vgl. 2000, 35f, 131f), betrifft sie aber nicht die Argumentationskette des Films, sondern im Gegenteil jene Aspekte, die sich nicht in diese Kette eingliedern, die sich an keine bestehenden Diskurse anschließen lassen – kurz: die ästhetische Differenz des Films.

Die Möglichkeiten, die Lektüremodi durch den Film zu determinieren, sind von Modus zu Modus verschieden. Am zuverlässigsten dürfte die parapolitische Lektüeranweisung sein, da die Konstruktion des «politischen» Produktionszusammenhangs aufgrund von Kriterien erfolgt, die gesellschaftlich und institutionell klar definiert sind, zum Beispiel aufgrund des Auftritts «politischer» Akteure (Politiker, Beamte, Polizisten, Aktivisten), der Behandlung «politischer» Themen und Ereignisse (gesellschaftliche Konflikte, Wahlen, Abstimmungen, Kundgebungen, Streiks) oder eines «politischen» Produktions- und Rezeptionskontexts (politische Kampagne, Wahlkampf, soziale Bewegung).

Die metapolitische Lektüeranweisung ist deutlich unzuverlässiger. Auch wenn ein Film eine bestimmte Diskursivierung, die Konstrukti-

on einer bestimmten Botschaft, ausdrücklich verlangt, heißt das noch lange nicht, dass die Zuschauerin diese Botschaft hinsichtlich ihres ‹politischen› Werts evaluiert. Ob sie sich auf die Suche nach ‹politischen› Werten begibt oder nicht, hängt einerseits davon ab, inwiefern der Film oder seine Paratexte eine bestimmte Idee von Politik zu erkennen geben, bestimmte ‹politische› Werte definieren,¹¹ an denen sich die Botschaft des Films messen lässt, und andererseits davon, inwiefern diese Botschaft mit ihrer Auffassung von ‹Politik› korrespondiert. Ein Film wie DAS PACKEIS-SYNDROM, der eine kollektive Handlungsanweisung enthält, also auf die ‹Herstellung und Durchsetzung kollektiver Verbindlichkeiten› zielt und damit einem allgemeinen Verständnis von der Rolle der Politik entspricht, braucht nicht unbedingt eine Idee von Politik zu formulieren, um metapolitisch gelesen zu werden.

Ganz anders verhält es sich beim *politischen* Modus. Er *beschreibt* keine Evaluation, sondern *dient* der Evaluation der Politik eines Films durch die Zuschauerin, die ihn konstruiert – in diesem Fall: mich. Welche Operationen der politische Modus beschreibt und wie zuverlässig er sich programmieren lässt, hängt davon ab, welche Auffassung von der Politik des Films einer Filmanalyse zugrunde liegt. Der politische Modus, so wie ich ihn in Anlehnung an Rancières Politikbegriff vorschlage, ist im höchsten Grade unzuverlässig. Neue ‹Beziehungen zwischen dem, was man sieht, und dem, was man sagt, zwischen dem, was man tut und tun kann› (Rancière 2006, 62) herstellen zu wollen bedeutet, die Kontrolle darüber aufzugeben, wie der Film verstanden wird. Es gibt keine Konventionen, Regeln und Normen, die eine ästhetische Differenz als solche zu erkennen geben, da das, was diese Differenz ausmacht, gerade die Abweichung von jeglichen Konventionen, Regeln und Normen ist. Die ästhetische Differenz besitzt ‹keine Materie oder sinnliche Qualität›, sie muss ‹von Fall zu Fall, von Schritt zu Schritt, in den singulären Strategien› der Filmemacherin konstruiert werden (Rancière 2008, 27), weshalb sie immer Gefahr läuft, von anderen Modi blockiert zu werden.

11 Auch diese Ideen und Werte werden natürlich von der Zuschauerin konstruiert. Ihre Konstruktion wird aber so explizit verlangt, dass der Eindruck entsteht, es wäre der Film, der diese zu erkennen gibt oder definiert. Das trifft zum Beispiel auf Helke Sanders BRECHT DIE MACHT DER MANIPULATEURE (BRD 1967/68) zu, in dem die Filmemacherin und ihr Team immer wieder selbst auftreten, um ihre Vorstellungen von der Politik der Kunst zu referieren.

Intention und Rezeption

Der para- und der metapolitische Lektüremodus waren von Peter Krieg explizit intendiert, wenn auch natürlich nicht unter diesen Bezeichnungen. In einem Interview (Künzel 1982) erklärte der Filmemacher, er habe von Anfang an das Thema «Bahnhofstraße» als einen Vorwand für einen Film über die Jugendbewegung benutzt (parapolitischer Modus), die gesellschaftlichen Ursachen der Bewegung aufzeigen und sein «politisches Verständnis, das ja eher von den Idealen der 68er-Bewegung bestimmt» (ibid.) war, selbstironisch reflektieren wollen (metapolitischer Modus). Und auch der politische Modus dürfte zumindest indirekt beabsichtigt gewesen sein. In Bezug auf SEPTEMBERWEIZEN (Peter Krieg, BRD 1978–80), der zwei Jahre vor DAS PACKEIS-SYNDROM erschienen war, hatte Krieg erklärt, er wolle beim Zuschauer «eigene Anstrengungen» hervorrufen, die «unheimliche Geschlossenheit» des Dokumentarfilms und die damit verbundene «artifizielle Glaubwürdigkeit» vermeiden, so dass sich die Zuschauer «diesen Film «selbst zusammensortieren» müssen» (zit. n. Roth 1981, 125; vgl. auch Hattendorf 1994, 143). Mit seiner Reportage scheint er ein ähnliches Ziel verfolgt zu haben, nur mit umgekehrten Mitteln: Die konventionellen, dokumentarischen Formen zur Herstellung einer unheimlichen Geschlossenheit und artifiziellen Glaubwürdigkeit so auszureizen, dass sie sich selbst entlarven und die Denkarbeit der Zuschauerin anregen.

Den Rezensionen nach zu urteilen, war eine politische Lektüre von DAS PACKEIS-SYNDROM damals aber eher die Ausnahme. Bei vielen Kritikern ging das «Zusammensortieren» nicht über das Entschlüsseln der Krankheits-Allegorie hinaus. Sie lasen die Reportage – unabhängig davon, wie sie den Film beurteilten – parapolitisch und metapolitisch, das heißt als eine Satire mit einer bestimmten Botschaft, die für die Jugendbewegung Partei ergreift, und weniger als Reflexion über die Beschaffenheit der Wirklichkeit. Deutlich negativ äußerten sich die Zürcher Lokalpresse und Pierre Lachat im *Tages-Anzeiger*. Sie sahen in Kriegs Satire nichts weiter als eine «Verdrehung der Tatsachen» (Lachat 1982), die «allzu gesucht und läppisch» daherkomme, «als dass sie zum Nachdenken verleiten könnte» (Baur 1982). Lachat regte sich offen über die, seiner Meinung nach, «minderbemittelte[n] und mit-hin in keiner Weise repräsentative[n] Auch- und Noch-Zürcher» auf, die sich im Film erdreisteten, sich für gesund oder geheilt zu erklären (ibid.); und Karl Lüönd von der *Züri Woche* verglich die Rhetorik des Films gar mit nationalsozialistischer Propaganda (1982).

Ansonsten war das Echo in der Schweizer Presse aber eher positiv (vgl. Hartmann 1982; Helbling 1982; Heusser 1982; H.H. 1982; Piguet 1982; rri 1982). Regula Heusser sprach in der *Neuen Zürcher Zeitung* sogar von einem «brillant gemachten Beitrag», der mit den Stilmitteln von Satire und Sciencefiction die «Theorie der schweizerischen Mammonhörigkeit» aufstelle, wenngleich sie bezweifelte, dass es dem «deutschen, mit den Zürcher Verhältnissen wenig vertrauten Zuschauer» gelinge, «Realität und Fiktion [...] voneinander zu unterscheiden» (1982). Eine Sorge, die sich als unbegründet erwies – sofern man von deutschen Filmkritikerinnen und -kritikern auf den «deutschen Zuschauer» schließen darf. Auch in deutschen Zeitungen durchschaute man Kriegs «Eulenspiegelei», bemängelte allenfalls deren «etwas spröde» Umsetzung (Würker 1982), feierte sie ansonsten aber weitgehend als eine «vorzügliche Reflexion über, besser: nach den Zürcher Jugend-Unruhen» (Fk. 1982), eine «gelungene Satire», vergleichbar mit Andersens Märchen «Des Kaisers neue Kleider», die zeige, «was zu sehen» sei, «wenn man nur richtig» hinsehe, und dabei «den Anspruch des Fernsehens auf Objektivität ad absurdum» führe (H.V. 1982).

Die Reaktionen vor dem Fernseher oder im Kinosaal – Krieg hatte sich die Rechte für die Kinoausstrahlung des Films gesichert (vgl. Hattendorf 1994, 146) – waren ähnlich geteilt: auf der einen Seite das «brüllende Lachen», mit dem Kriegs «Treffsicherheit und seine trockenen Bild-Witze [...] im Kino [...] quittiert» wurde, wie Michel Piguet (1982) in der Zeitschrift *Tell* berichtete, und eine lobende Erwähnung der Jury bei der Verleihung des Adolf-Grimme-Preises (vgl. Hattendorf 1994, 146); auf der anderen Seite die «Protestnote» der Schweizerischen Volkspartei (SVP) des Kantons Zürich, die «in aller Schärfe» gegen die Fernsehausstrahlung der Satire protestierte (ap. 1982). Die SVP warf Krieg vor, er habe «Tatsachen (in grob diffamierender Weise verdreht)» und «die Einwilligung zu Dreharbeiten und Interviews (nachweislich unter Vorspiegelung falscher Tatsachen [...] erschlichen)» (ibid.; vgl. auch Hattendorf 1994, 152). Dabei hatte der Sender einige Vorkehrungen getroffen, um solchen Beschwerden zu entgehen. Krieg war gezwungen worden, den Beitrag zu kürzen – er musste unter anderem den Appell am Ende des Films herausschneiden, da dieser, wie SWF-Direktor Dieter Ertel befand, als «Aufruf zur Gewalt missverstanden werden» könne und damit gegen das Rundfunkgesetz verstoße (o.V. 1982; vgl. auch Hattendorf 1994, 145f). Außerdem war der Sendeplatz (DAS PACKEIS-SYNDROM wurde am 27. Juli 1982 um 23 Uhr im Ersten Programm ausgestrahlt) so festgelegt worden, dass die Chancen stiegen, dass «sowieso nur noch ein paar Eingeweihte vor

dem Kasten sitzen», wie Jörg Helbling damals im *Zoom-Filmlerater* bemerkte (1982, 24).

Die Satire barg also eine gewisse Brisanz, die eine metapolitische Lektüre beförderte. Doch nicht alle Kritiker ließen sich dadurch von einer politischen Lektüre abbringen, wie einige Randbemerkungen in den Rezensionen vermuten lassen. Zum Beispiel wenn H.H. davon spricht, dass «durch den spöttisch schweifenden Kamera-Blick auf die Kultstätten einer rein merkantilen Gesellschaft ›Zeitgeist‹ spürbar und durchschaubar» werde (1982), oder Michel Piguet zum Inhalt des Films bemerkt, «dass Normalität schon immer eine Krankheit war, kann wohl vorausgesetzt werden» (1982). Beide Autoren signalisieren damit, dass für sie die Bedeutung des Films weniger darin bestand, «die Wahrheit über den Zustand der Welt ans Licht oder genauer: ins Fernsehen zu bringen» (H.V.), sondern vielmehr darin, die Kontingenz dieser Wahrheit sichtbar zu machen.

Wie das Beispiel zeigt, schließen die drei Modi einander nicht aus. Ein Film kann sowohl eine para- und eine metapolitische als auch eine politische Lektüre begünstigen, und alle drei Modi können sich in der Rezeption einer Zuschauerin überlagern. Doch das Beispiel zeigt auch, dass bei starken metapolitischen Lektüeranweisungen die Wahrscheinlichkeit der politischen Lektüre sinkt, dass die «politische» Botschaft, deren Konstruktion ein Film verlangt, dessen (mögliche) ästhetische Differenz leicht überdecken kann. Dabei gehen starke metapolitische Lektüeranweisungen – auch das wird in der Rezeption der Reportage deutlich – selten allein vom Film aus. Entscheidend ist vielmehr das Zusammenspiel von Film und Rezeptionskontext: die Frage, wie aktuell die thematisierten Konflikte sind und inwiefern die Zuschauerin von ihnen betroffen ist. Auch die Paratexte können wichtige Impulse geben. Die hier als Lektüren analysierten Rezensionen fungierten damals selbst als potenzielle Lektüeranweisungen. Insbesondere der in vielen Kritiken geäußerte Hinweis auf die Kürzungen, die Krieg «unter Protest» habe durchführen müssen (u. a. Ke/K.M. 1982; Lachat 1982), oder die Spekulationen über die Frage, welcher Sender, welches Kino sich wohl trauen werde, den Film zu zeigen (Kaeppli 1982; Piguet 1982), können als metapolitische Lektüeranweisungen aufgefasst werden, die den Lesern und potenziellen Zuschauern die «politische» Brisanz des Films schon vor Augen führten, bevor diese überhaupt eine Szene davon gesehen hatten.

Dasselbe gilt analog für die politische Lektüre. Auch die Wahrnehmung einer ästhetischen Differenz kann durch entsprechende Paratexte begünstigt werden. Eine Tatsache, die übrigens auch Krieg gezielt

Zum Filmeinsatz:

Diese fantastisch-wissenschaftliche Reportage versucht endlich eine theoretische Erklärung für die Klimaveränderungen der letzten Jahre sowie für die Phänomene, die sich unter der Sammelbezeichnung »Jugendunruhen« verbergen, zu finden. Der Autor hat mithilfe der Meteorologie, der Psychologie und der Ökonomie eine wissenschaftliche Theorie entworfen, die selbst kernphysikalischen Anforderungen standhält.

Der Film gibt dem Pädagogen, Mediziner und auch Meteorologen ein wertvolles didaktisches Hilfsmittel an die Hand. Selbst Seelsorger und Sozialarbeiter können durch die Arbeit mit diesem Film Nutzen ziehen. Allerdings ist eine sorgfältige Vor- und Nachbereitung, vor allem beim Einsatz bei bereits vom Packeis-Syndrom befallenen Personen, unabdingbar. Hierzu liegt umfangreiches Begleitmaterial bereit. (Bitte bei Ihrer Buchhandlung oder beim Ministerium für Jugend, Familie und Gesundheit anfordern) Achtung! Die Vorführung des Films sollte nur in ganzjährig geheizten Räumen stattfinden. Bei vereisten Personen besteht die Gefahr eines Hitzeschocks. In solchen Fällen sofort den Arzt rufen!

**DAS PACKEIS-SYNDROM**

Eine fantastische Reportage von Peter Krieg

Kamera: Otmar Schmid, Produktion: Barfuss Film © 1982, BRD 1982, 16 mm, 60 Min., Farbe, Lichtton

Produktion und Vertrieb: Barfuss Film, Schillerstr. 52, D-78 Freiburg, 0761 - 75776

Verleihgenossenschaft der Filmemacher e.G., Alfonsstr.1, 8 München 19; Tel.: 089 / 1901208

Erste Pressestimmen:

Bild der Wissenschaft: » ... Kriegs Telepassivitätstheorie liefert endlich eine wissenschaftliche Erklärung nicht nur der klimatischen Veränderungen der letzten Jahre, sondern auch solch augenscheinlich davon unabhängiger Probleme wie der Jugendunruhen. Die Verbindung von Ökonomie, Meteorologie und Psychologie in dieser Reportage ist beispielhaft für die Zusammenarbeit verschiedener wissenschaftlicher Fachrichtungen ... «

Bild: »Schweiz diesmal nicht von Krieg verschont — Der deutsche Filmemacher P. Krieg (35), der mit seinem Film »Flaschenkinder« vor Jahren bereits eine andere Schweizer Krankheit, das »Nestlé-Syndrom« ans Licht einer breiten Öffentlichkeit brachte, hat nun erneut in den Apfel unseres Nachbarn geschossen ... «

Neue Zürcher Zeitung: » ... Nestbeschmutzung ohnegleichen. Die Behauptung Kriegs, ausgerechnet die reputierte Zürcher Bahnhofstraße sei Ausgangspunkt einer ansteckenden Krankheit, kann nur als politische Brunnenvergiftung gewertet werden. Jeder senkrechte Eidgenosse sollte dieses Machwerk boykottieren!«

New York Times: »A dazzling piece of investigative reporting. President Reagan proposed an immediate aid package for a freezing Europe: 250 thermonuclear devices should do a great defrosting job ...

Deutsches Ärzteblatt: »Die verdienstvolle Recherche des Autors verdient Beachtung. Der nächste deutsche Ärztetag wird sich mit dem Packeis-Syndrom beschäftigen müssen. Vor allem die Krankenkassen sind jetzt aufgefordert, die Grundlagen für eine Behandlung zu schaffen.«

Osservatore Romano: » ... Seine Heiligkeit ließ allerdings Meldungen dementieren, er habe seinen Besuch in der Schweiz deshalb abgesagt, weil zu befürchten stand, daß er beim Küssen des Schweizer Bodens mit den Lippen festfrieren könnte.«

Spiegel: »Autor Krieg (35) hat mit seiner gefährlichen Expedition ins Packeis der Zürcher Bahnhofstraße eine Leistung Herzog'schen Ausmaßes gebracht. Im halbgefrorenen deutschen Fernsehprogramm so etwas wie ein Hitzeschock ... «

9 Fingierte
Pressezitate zu
DAS PACKEIS-
SYNDROM auf dem
Werbeflyer zum
Film

zu nutzen versuchte, indem er über den Film hinaus, in Werbetexten oder bei öffentlichen Stellungnahmen zum Film, an der dort behaupteten Realität festhielt. Auf die Beschwerde der SVP antwortete er beispielsweise, es sei »sicher richtig«, dass sein Film »gegen die Treue zum und den Glauben an das Zürcher Packeis« verstoße, »jedoch gerade der journalistischen Ehrlichkeit wegen, von der die SVP eine seltsame Auffassung zu haben scheint« (zit. n. Hattendorf 1994, 153). Damit deutete er an, wie er sein Vorgehen verstanden wissen wollte – nicht als »Verdrehung der Tatsachen«, sondern als Neudefinition der Realität, die zeigt, dass Realität genau das ist: eine Frage der Definition.

Bleibt noch zu fragen, welche gesellschaftspolitischen Wirkungen DAS PACKEIS-SYNDROM mit seinen parapolitischen, metapolitischen und politischen Lektüeranweisungen konkret erzielte. Der Bewegung konnte die Satire nicht mehr nützen – sie war längst vorbei, als der Film im Sommer 1982 erschien. Genauso unwahrscheinlich ist, dass sie das Bild von der Bewegung in der Öffentlichkeit rückwirkend veränderte – das zeigt die scharfe Kritik aus dem liberalen und rechtskonservativen Lager. Viel wahrscheinlicher ist, dass es eher der gegnerischen Seite gelang, den Film für sich zu instrumentalisieren, indem sie ihn als weiteren Beweis für die Irrationalität und »Unverfrorenheit«

der Aktivisten und ihrer Sympathisanten ausgab. Und dennoch: Para- und metapolitisch aufgefasst als eine parodistische Satire über die sozialen Auseinandersetzungen im Zuge der Jugendbewegung und deren Verarbeitung in der bürgerlichen Öffentlichkeit, wurde DAS PACKEIS-SYNDROM selbst Teil dieser Auseinandersetzungen und Verarbeitung und dürfte so zur gesellschaftlichen Selbstverständigung beigetragen haben. Was hingegen die Wirkung der politischen Lektüre betrifft, muss festgestellt werden: Nur weil die Reportage von einigen Zuschauern politisch, als eine Neudefinition der Realität, eine Verschiebung der «Beziehungen zwischen dem, was man sieht, und dem, was man sagt, zwischen dem, was man tut und tun kann», aufgefasst wurde und vielleicht noch heute so aufgefasst wird, heißt das nicht, dass sie die bestehende Realität, die bestehenden Beziehungen auch verändern kann. Zumindest in den «großen Städten Mitteleuropas» blieb eine solche Wirkung bisher aus – hier regiert das Packeis noch immer.

Literatur

- ap. (1982) «Protestnote». In: *Der Bund* v. 04.08.1982.
- Baumbach, Nico (2010) Jacques Rancière and the Fictional Capacity of Documentary. In: *New Review of Film and Television Studies* 8,1, S. 57–72.
- Baur, Linus (1982) In einem Anfall von Leichtsinn. In: *Neue Zürcher Nachrichten* v. 29.07.1982.
- Ben-Porat, Ziva (1979) Method in *Madness*: Notes on the Structure of Parody, Based on MAD TV Satires. In: *Poetics Today* 1, S. 245–272.
- Fk. (1982) Weltweite Seuche von menschlicher Unterkühlung. In: *Süddeutsche Zeitung* v. 27.07.1982.
- Hartmann, Stefan (1982) Packeisforschung in Zürich. In: *Die Wochenzeitung* v. 30.07.1982.
- Hattendorf, Manfred (1994) *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz: Ölschläger.
- Helbling, Jörg (1982) DAS PACKEIS-SYNDROM. In: *Zoom-Filmlerater* 34,15, S. 23–25.
- Heusser, Regula (1982) Bahnhofstraße Zürich oder DAS PACKEIS-SYNDROM. In: *Neue Zürcher Zeitung* v. 29.07.1982.
- H.H. (1982) DAS PACKEIS-SYNDROM. In: *FILMDIENST* 16, S. 16.
- Hutcheon, Linda (2000) *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms* [1985]. Chicago: University of Illinois Press.
- H.V. (1982) Bahnhofstraße Zürich oder DAS PACKEIS-SYNDROM. In: *Frankfurter Rundschau* v. 29.07.1982.
- Kaeppli, Rolf (1982) Halbgefrorenes. In: *Tages-Anzeiger* v. 29.07.1982.

- Ke/K.M. (1982) «Eiszeit» in Zürich. Ein Film über die Bahnhofstraße und seine Vorgeschichte. In: *Frankfurter Rundschau* v. 27.07.1982.
- Künzel, Uwe (1982) Bahnhofstraße im Winter. In: *Basler Zeitung* v. 27.07.1982.
- Lachat, Pierre (1982) DAS PACKEIS-SYNDROM. In: *Tages-Anzeiger* v. 27.07.1982.
- Lüönd, Karl (1982) Grüezi. In: *Züri Woche* v. 05.08.1982.
- Nigg, Heinz (Hg.) (2001) *Wir wollen alles, und zwar subito! Die Achtziger Jugendunruhen in der Schweiz und ihre Folgen*. Zürich: Limmat Verlag.
- Odin, Roger (2011) *Les Espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble.
- (2002) Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz. In: *Montage AV* 11,2, S. 42–56.
 - (2000) *De la fiction*. Brüssel: De Boeck.
 - (1994) Sémio-pragmatique du cinéma et de l’audiovisuel. Modes et institutions. In: *Towards a Pragmatics of the Audiovisual. Theory and History*. Hg. v. Jürgen E. Müller. Münster: Nodus, S. 33–46.
 - (1983) Pour une sémio-pragmatique du cinéma. In: *Iris* 1,1, S. 67–82.
- o.V. (1982) ARD: Schnitt ins «Packed». In: *Der Spiegel* 30, S. 131.
- Piguet, Michel (1982) DAS PACKEIS-SYNDROM. In: *Tell* v. 25.08.1982.
- Rancière, Jacques (2009) *Der emanzipierte Zuschauer* [frz. 2008]. Hg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen.
- (2008) Ist Kunst widerständig? [Vortrag auf dem fünften internationalen philosophischen Symposium *Nietzsche und Deleuze: Kunst und Widerstand*, Fortaleza, Brasilien 2004]. In: Ders.: *Ist Kunst widerständig?* Hg. v. Frank Ruda & Jan Völker. Berlin: Merve, S. 7–35.
 - (2006) *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Hg. v. Maria Muhle. Berlin: B-Books.
 - (2002) *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie* [frz. 1995]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Roth, Wilhelm (1981) Verschiedene Methoden des Lernens. Porträt: Peter Krieg und Heidi Knott. In: *Jahrbuch Film 81/82*. Hg. v. Günther Pflaum. München/Wien: Hanser, S. 123–128.
- rri. (1982) Die Reportage ins Absurde geführt. In: *Der Bund* v. 29.07.1982.
- Schaub, Martin (1982) Packed-Revue. In: *Tages-Anzeiger* v. 03.09.1982.
- Tröhler, Margrit/Zutavern, Julia (2014) Stadtkritik und Erinnerungspolitik: Zum Verhältnis von Film und sozialer Bewegung. In: *Wachstumsschmerzen. Gesellschaftliche Herausforderungen der Stadtentwicklung und ihre Bedeutung für Zürich*. Hg. v. Thomas Hengartner & Anna Schindler. Zürich: Seismo, S. 139–167.
- Würker, Wolfgang (1982) Das Zürcher Packed-Syndrom. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 29.07.1982.
- Zutavern, Julia (2015) *Politik des Bewegungsfilms*. Marburg: Schüren [in Vorbereitung].