

An- und Aussichten

Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium, Bd. 26
ISSN 1867-3724

Philipp Blum / Monika Weiß (Hg.)

An- und Aussichten

Dokumentation des 26. Film- und Fernseh-
wissenschaftlichen Kolloquiums

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2016
Alle Rechte vorbehalten
Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Köln
Umschlagfoto: IM SCHATTEN von Thomas Arslan (D 2010)
Druck: Booksfactory
Printed in Poland
ISBN 978-3-89472-990-5

Inhalt

Vorwort

An- und Aussichten.

Eine Einleitung in die Dokumentation des 26. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums vom vierten bis zum sechsten März 2013 in Marburg.....7

Philip Dreher

Edgar Morins Le cinéma ou l’homme imaginaire und der Film als Spiegel – Versuch einer

theoriegeschichtlichen Verortung.....10

Markus Kuegle

Auteur – Akteur – Aktant:

Wie Dokumentarfilme ‹laborantisch› werden... ..24

Karina Kirsten

Film noir, Gangsterfilm und Heist-Movie.

Die ‹multiple Genrehaftigkeit› von Thomas

Arslans IM SCHATTEN.....42

Ömer Alkin

Ist das Gerede um den deutsch-türkischen Film postkolonial? Zum Status des deutsch-türkischen

Migrationskinos, seiner wissenschaftlichen

Bewertung und den ‹verstummt› türkischen

Emigrationsfilmen.....59

Ulrike Mothes

Perspektiven im aktuellen indischen Dokumentarfilm.....78

Danila Lipatov

Berliner Schule:

Möglichkeiten und Grenzen der Ästhetik des

Minimalismus im Spielfilm.....86

<i>Lars Robert Krautschick</i>	
«Geh‘ nicht ins Licht, Carol Anne!» – Was das Medium ‹Licht› im Horrorfilm zu erzählen weiß.....	93
<i>Ates Gürpınar</i>	
Filmspezifische Erkenntnisvermittlung? Reflexionen über Gut und Böse anhand Sergio Leones IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO.....	106
<i>Fabian Rudner</i>	
The Trip – oder Michael Winterbottoms Liebeserklärung an die Heimat.....	117
<i>Peter Podrez</i>	
«Are you ready to kill each other?» Körperlicher Exzess im Metal-Konzert und im Konzertvideo.....	127
<i>Sonja Czekaj</i>	
Audiovisionen des Weltalls. Modale Faktoren eines Subensembles der Non-Fiction.....	142
<i>Alexander Kreische</i>	
Lesbare Körper? Präsentifikation und Explikation von Gestik und Mimik.....	153
<i>Tim Raupach</i>	
Vom Kampf an Körpergrenzen. Zur frühen Semantisierungsgeschichte von AIDS am Beispiel der Kriegsmetapher.....	165
<i>Bernd Leiedecker</i>	
Pulpo Fiction – WM-Krakenorakel Paul im medialen Kontext.....	177
Autorinnen und Autoren.....	192

An- und Aussichten.

Eine Einleitung in die Dokumentation des 26. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums vom vierten bis zum sechsten März 2013 in Marburg

Das 26. Film- und Fernsehwissenschaftliche Kolloquium (FFK) fand nach 1990 und 2003 nun 2013 zum dritten Mal in seiner Geschichte in Marburg statt. Das FFK kann sicherlich und zweifelsfrei als die bedeutendste medienwissenschaftliche Fachtagung für den wissenschaftlichen Nachwuchs im deutschsprachigen Raum gelten. Und ebenso zweifelsfrei ist die thematische Ungebundenheit und Zugangsfreiheit eine, wenn nicht die größte, Stärke dieser Tagung. Erlaubt diese Freiheit doch prinzipiell Themen und Interessen öffentlich zu vertreten und vorzustellen, die sonst Gefahr laufen, ungehört zu bleiben. Gleichzeitig erschwert aber genau diese Offenheit, dem anschließenden Dokumentationsband Form und Richtung zu geben – allein schon auf der Ebene des Titels.

Wir haben uns aus guten Gründen für «An- und Aussichten» entschieden und hoffen, dass diese Gründe in den nun folgenden Ausführungen deutlich werden: Eine Ansicht etwa kann einerseits mit der Meinung, dem Standpunkt und der persönlichen meinungsbildenden Perspektive des forschenden Subjekts synonymisiert werden, andererseits repräsentieren Darstellungen, und solche aus Film und Fernsehen allzumal, Ansichten im Sinne ihrer sinnlichen Erscheinung. Ein Portrait vermittelt, ob nun in der Malerei oder als Einstellungsgröße des Cadre, in diesem Sinne eben eine spezifische Ansicht eines Kopfes. Nicht weniger vieldeutig ist der Begriff der Aussicht, die bekanntlich ja gut oder schlecht sein kann. Die Aussicht bezeichnet einerseits den visuellen Eindruck von einem bestimmten Punkt aus, der ihre Bewertung entscheidend beeinflusst. Das gilt nicht nur für den in der Landschaft verbreiteten Aussichtspunkt, sondern markiert im wissenschaftlichen Feld auch die theoretische, methodische und/oder historische Verortung, von der aus der Gegenstand in den Blick gerät. Eine Aussicht kann aber eben auch eine Zukunftserwartung und -prognose meinen. Die TV-Nachrichten sind von heiter bis wolkig voll davon. Mit der Erwartung einer Zukunft auf Sicht verbindet sich aber immer auch die Gegenwartsdiagnose, von der aus die Aussicht ihren semantischen Gehalt bestimmend erhält. In diesem Sinne vermitteln die Vorträge auf dem FFK und die Beiträge in diesem Band An- und Aussichten

medienwissenschaftlicher und spezifisch film- und fernsehwissenschaftlicher Forschung und Diskursbildung.

Die Gruppierung der Beiträge folgt dabei einem Schema, das das Verhältnis von Theoriebildung und Gegenstandsreflexion fokussiert. Philipp Dreher zeigt in seinem Text die Verwendung der Spiegelmetapher in Edgar Morins *Le cinéma ou l'homme imaginaire* aus dem Jahre 1956 auf und verortet diese theoriegeschichtlich. Markus Kügle exploriert in seinem Beitrag, gestützt u.a. auf Bruno Latour, ein ›Laborantisch-Werden‹ des Dokumentarfilms. Karina Kirsten geht in ihrem Beitrag den multiplen Genre-Setzungen in Thomas Arslans *IM SCHATTEN* (2010) nach und verhandelt diese vor dem Hintergrund aktueller Genretheorie. Zeigen sich in diesen Beiträgen stark theorieaffine Reflexionen als Ansichten der spezifischen Gegenstände (filmtheoretisches Werk, audiovisuelles Gattungsensemble und einzelnes Filmwerk), weiten die folgenden Beiträge den Blick für mediale, vor allem filmisch-kinematographische Formationen historisch und analytisch. Alkin Ömer beschäftigt sich in seinem Beitrag zum deutsch-türkischen Film mit den in Vergessenheit geratenen Emigrationsfilmen der 1960er bis 1980er Jahre und erschließt damit ein wichtiges Feld der Filmgeschichte. Ebenso bearbeitet Ulrike Motes mit dem Thema des aktuellen indischen Dokumentarfilms ein im deutschsprachigen Raum noch weitgehend brachliegendes Feld film- und medienwissenschaftlicher Forschung. Danila Lipatov bespricht die Filme der Berliner Schule als ein Kino des Minimalismus. Lars Krautschick wendet sich in seinem Beitrag der Lichtgestaltung im Horrorfilm zu. Ates Gürpınar schließlich untersucht Sergio Leones *IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO* (1966) als Fallstudie einer filmischen Erkenntnisvermittlung. Die nachfolgenden drei Beiträge weiten den Gegenstandsbereich vom Filmischen auf einen größeren medialen Zusammenhang aus. So untersucht Fabian Rudner das Realitätskonstrukt der Fernsehserie *THE TRIP* (2010), in der die britischen Schauspieler Rob Brydon und Steve Coogan eine Restaurant-Tour durch Nordengland machen. In der Produktion stellen sie überzeichnete Versionen von sich selbst dar. Peter Podrez geht in seinen Ausführungen den medialen und mediatisierten Ausprägungen der Metal-Kultur nach. Beendet wird der Abschnitt mit Sonja Czekajs analytischem Beitrag zu non-fiktionalen TV-Produktionen über Weltall und Außerirdische. Die drei Texte am Ende des Bandes greifen stärker medienkultureller Prozesse auf, als dass sie einzelne Gegenstände analysieren. Alexander Kreische setzt sich mit Medialisierung von Körpern und ihrer Lesbarkeit auseinander. Tim Raupach beschäftigt sich mit den Implikationen des Aids-Diskurses und seinen medialen Manifestationen. Bernd Leiendecker schließt mit seiner Untersuchung des medialen Kontextes der WM-Orakelkrake Paul gleichsam den Abschnitt und den Band.

Uns ist klar, dass diese eher schmale Publikation kein Abbild der inhaltlichen Vielfalt der Vorträge sein kann, die das FFK in Marburg zu der lebendigen und abwechslungsreichen Tagung haben werden lassen, als die sie (hoffentlich) allen Beteiligten in Erinnerung geblieben ist. Trotzdem glauben wir, dass durch die hier veröffentlichten Beiträgen deutlich wird, dass das FFK ein Ort der Vernetzung und des Austausches ist und für den medienwissenschaftlichen Nachwuchs durchaus wertvoll, um die eigenen Arbeiten einem breiteren Kollegenkreis vorzustellen. Wir möchten uns an dieser Stelle bei allen Autorinnen und Autoren für die konstruktive, freundliche und nicht zuletzt auch geduldige Zusammenarbeit sowie für die sehr interessanten Beiträge herzlich bedanken!

*Monika Weiß und Philipp Blum,
Marburg im Oktober 2015*

Edgar Morins *Le cinéma ou l'homme imaginaire* und der Film als Spiegel – Versuch einer theoriegeschichtlichen Verortung*

Einleitung

Edgar Morins filmtheoretische Monographie *Le cinéma ou l'homme imaginaire* erscheint 1956, zu einer Zeit, die sowohl film-, als auch filmtheoriegeschichtlich oftmals als eine Übergangszeit zwischen Klassik und Moderne beschrieben wird. Filmgeschichtlich gelangt der klassische (insbesondere in Hollywood praktizierte) Filmstil der großen Studios in der Mitte des 20. Jahrhunderts in eine ästhetische und ökonomische Krise, während sich die als modern verstandenen «neuen Wellen» von Europa ausgehend formieren und in den 1960er und 70er Jahren ihre Blütezeit erleben. Parallel zu dieser Historisierung der Ablösung eines klassischen durch ein modernes Kino beschreibt Gilles Deleuze den Übergang vom Bewegungsbild zum Zeitbild als filmästhetischen Paradigmenwechsel, der sich zwischen 1948 und 1968 in Europa vollzieht.¹ Aber auch in filmtheoriegeschichtlichen Darstellungen wird in unterschiedlichen Perspektiven der Wechsel einer «klassischen» zu einer «modernen» Filmtheorie beschrieben. Wo genau der Beginn einer modernen Filmtheorie zu verorten ist, scheint dabei weniger eindeutig zu sein, jedoch werden in diesem Zusammenhang insbesondere die zunächst semiologischen und später poststrukturalistisch-psychoanalytischen Arbeiten von Christian Metz und seinem Umfeld genannt. Die Entwicklung der Filmtheorie hin zu modernen Ansätzen wird aber oftmals in Bezug gesetzt zu einer (zunehmenden) Institutionalisierung der Filmwissenschaft und der damit verbundenen Ausdifferenzierung filmtheoretischer Ansätze durch die Einbeziehung und Anwendung von Ansätzen und Theoriemodellen aus anderen wissenschaftlichen Bereichen – womit auch zugleich eine Begründung für die Problematik der eindeutigen historiographischen Verortung geliefert wird.²

* Dieser Artikel ist eine Zusammenfassung der Monografie Dreher, Philip: Morin und der Film als Spiegel – Eine theoriegeschichtliche Verortung der Filmtheorie von Edgar Morin. Stuttgart, 2014.

1 Vgl. Elsaesser, Thomas/ Hagener, Malte: *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg 2007, S. 13, 29, 93, 200. Deleuze, Gilles: *Kino 1. Das Bewegungsbild*. Frankfurt am Main 1989, S. 282.

2 Vgl. Altman, Charles F.: *Psychoanalysis and Cinema – The Imaginary Discourse*. (1977) In: Nichols, Bill (Hrsg.): *Movies and Methods. An Anthology*. Berkeley 1985, S. 517–531. S. 521 ff. Andrew, Dudley: *The Major Film Theories*. Oxford, New York 1976, S. v–x. Ders.: *Concepts in Film Theory*. Oxford, New York 1984, S. viif., 3 ff., 10 ff. Elsaesser/Hagener 2007, S. 12, 25 ff., 77. Schweinitz, Jörg: *Film und Stereotyp*. Berlin 2002. S. 197.

Als erstes Bestreben, eine universitär institutionalisierte, multidisziplinär ausgerichtete Filmwissenschaft zu etablieren, gilt generell die Gründung des Instituts für Filmologie, sowie der damit assoziierten Zeitschrift *Revue internationale de filmologie* unter der Regie von Gilbert Cohen-Séat an der Sorbonne in Paris Ende der 1940er Jahre.³ In jener *Revue internationale de filmologie* veröffentlicht Morin nun in den frühen 1950er Jahren seine ersten filmsoziologischen Texte – ab 1950 ist Morin Mitarbeiter am soziologischen *Institut des Centre national de la recherche scientifique* (C.N.R.S.) unter Georges Friedmann, welcher ihn nach eigenem Bekunden dem Kino als soziologischem und anthropologischem Untersuchungsgegenstand näher bringt.⁴ Dieser institutionelle und raumzeitliche Kontext ist es auch, in dem Morins anthropologischer Essay *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (im Weiteren kurz *L'homme imaginaire*) entsteht.

Rezeption und bisherige Einordnungsversuche

Nach seinem Erscheinen wird *L'homme imaginaire* lange Zeit nur sehr sporadisch rezipiert – auch in der Filmwissenschaft; man findet, abgesehen von Einzelzitate, noch bis heute so gut wie keine umfassendere Beschäftigung mit dem Werk.⁵ Morin selbst kommentiert das im Vorwort zur französischen Neuauflage von 1977 etwas ironisch folgendermaßen:

In seinem Grundprinzip spricht dieses Buch keine besondere Leserschaft an, und es hat seine wenigen Leser nur durch Missverständnisse. Ich hoffe, dass es diesem neuen Vorwort nicht gelingen wird, alle Missverständnisse auszuräumen. Auf den ersten Blick würde ich dieses Buch selbst, gemeinsam mit seinem Satelliten *Les stars*, das im Anschluss (1957) geschrieben wurde, als marginal betrachten [...].⁶

- 3 Vgl. Andrew, Dudley: *The Neglected Tradition of Phenomenology in Film Theory*. (1978) In: Nichols, Bill (Hrsg.): *Movies and Methods. An Anthology*. Berkeley 1985. S. 625–632. S. 628. Kirsten, Guido: Editorial. In: *montage/av* 19/2, 2010a. S. 4–6. S. 4. Ders.: »Tout film est un document social«. Zum prekären Verhältnis von Filmologie und Kinosoziologie. a.a.O. 2010b. S. 7–20; hier S. 7f. Paech, Joachim: Von der Filmologie zur Mediologie? Film und Fernsehtheorie zu Beginn der 60er Jahre in Frankreich. In: Winter, Scarlett/ Schlünder, Susanne (Hrsg.): *Körper – Ästhetik – Spiel. Zur filmischen écriture der Nouvelle Vague*. München 2004, S. 31–46. S. 39. Schweinitz 2002, S. 197.
- 4 Vgl. Morin, Edgar: *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*. (1956) Paris 2007. S. VII. Kirsten 2010a, S. 5. Die hier zitierte Ausgabe der *montage/av. [Filmologie/Soziologie]* beinhaltet vier dieser soziologischen Aufsätze Morins in neuer Übersetzung – die einleitenden Beiträge von Guido Kirsten geben darüber hinaus eine gute Einführung in den Kontext der Filmologie.
- 5 In der deutschsprachigen Filmwissenschaft mag dies noch durch den Umstand bestärkt werden, dass die bisher einzige deutsche Übersetzung von *L'homme imaginaire* von 1958 seit Jahren vergriffen, und darüber hinaus sowohl inhaltlich als auch formal mangelhaft ist.
- 6 Morin 2007, S. vii; eigene Übersetzung.

Morin selbst misst dem Buch also später keine allzu große Bedeutung innerhalb seines akademischen Werkes zu. Andererseits aber wird es in den filmwissenschaftlichen Kontexten, in denen es dann doch aufgegriffen und diskutiert wird, immer wieder als wichtiges und zukunftsweisendes filmtheoretisches Werk bewertet und der Mangel an theoriegeschichtlichen Studien zu Morins *L'homme imaginaire*, sowie der Filmologie allgemein betont.⁷ Karl Sierek fasst diese etwas paradoxe Rezeptionslage in der Ankündigung eines Lektürekurses wie folgt zusammen: «Die filmtheoretische Arbeit des Soziologen Edgar Morin ist – nicht nur im deutschsprachigen Raum – eines der heute wohl am wenigsten gelesenen Hauptwerke über das Kino im 20. Jahrhundert.»⁸ Aber gerade dieser Lektürekurs, oder auch die Ausgabe [*Filmologie/Soziologie*] der Zeitschrift *montage/av*, kann nun selbst als ein Anzeichen für ein in den letzten Jahren gestiegenes Interesse an Morins filmtheoretischer Arbeit in der (deutschsprachigen) Filmwissenschaft angesehen werden.

Bei Betrachtung der verschiedenen historiographischen Zuordnungen von *L'homme imaginaire* ergibt sich allerdings ein sehr uneinheitliches Bild. Wie gegensätzlich die Einordnungen dabei ausfallen können, zeigt eine kurze Gegenüberstellung der Interpretationen von Jörg Schweinitz und Dudley Andrew: Während Schweinitz die Kontinuität zwischen Filmologie und Semiologie betont, und dass die Filmologen – namentlich Cohen-Séat und Morin – ein sprachähnlicher Umgang mit den Bildern fasziniert habe, als «Voraussetzung für eine besondere, nun gesuchte Intelligibilität des Mediums»,⁹ beschreibt Andrew die filmologische Unternehmung einschließlich Morins *L'homme imaginaire* hingegen als phänomenologische Untersuchung, als «study of [a] surplus value unaccounted for by recourse to a science of signification.»¹⁰

Auch andere methodisch-disziplinäre Darstellungen, die sich lediglich auf die soziologische Dimension des Werkes beziehen, oder aber schlicht die soziologischen, anthropologischen, mythen-theoretischen und phänomenologischen Bezüge von *L'homme imaginaire* auflisten,¹¹ tragen nicht zur Klärung des Problems bei – Morins Essay erscheint so vielmehr als ein in gewisser Weise beliebig einzuordnendes, methodisches «Collagenwerk». Und auch der Verweis auf die eingangs angeführte institutionelle Herkunft

7 Vgl. Paech 2004, S. 32; Schweinitz 2002, S. 197.

8 Sierek, Karl 2008. http://www2.uni-jena.de/philosophie/medien/sierek/archiv/lehre_sem_SS2008.html (03.03.2013).

9 Schweinitz 2002, 197f.

10 Andrew 1985, S. 628.

11 Vgl. Casetti, Francesco: *Theories of cinema, 1945 - 1995*. Austin 1999, S. 114ff. Lowry, Edward: *The Filmology Movement and Film Study in France*. Ann Arbor, Michigan, 1982, S. 106–123.

von Morins Theorieansatz im Rahmen der Filmologie scheint letztlich keine weiterführenden Anhaltspunkte für eine schlüssige Einordnung mit sich zu bringen. Zudem wird bemerkenswerter Weise ein weiterer, durchaus relevanter methodischer Bezugspunkt Morins in diesen Darstellungen nie erwähnt: die Psychoanalyse.

Vielversprechender scheinen hier Systematisierungen anhand konzeptueller Metaphern zu sein. In einer der aktuellsten deutschsprachigen Einführungen in die Filmtheorie organisieren Thomas Elsaesser und Malte Hagener deren Geschichte anhand von sieben übergeordneten Metaphern, Konzepten und Begriffsfeldern, mit denen die Zuschauer-Film-Relation in den jeweiligen Theorien semantisiert wird. Für die hier angestellten Betrachtungen sind nur die ersten drei dieser Metaphorisierungen, und insbesondere die dritte, relevant:

1. Fenster und Rahmen – die selbst inzwischen schon klassisch gewordene Konzeptualisierung der Realismus-Formalismus-Dichotomie in der klassischen Filmtheorie,
2. Tür und Leinwand,
3. Spiegel und Gesicht.¹²

Morins *L'homme imaginaire* wird von ihnen – jedoch nur kurz – in ihrem zweiten Kapitel zu Tür und Leinwand erwähnt, und zwar in Bezug auf die Konzeptionierung der Filmfiguren als Doppelgänger und Projektionsflächen des Zuschauers, und des damit verbundenen Einstiegs des Zuschauers in den Film – womit hier interessanter Weise gerade der sonst vernachlässigte psychoanalytische Bezug Morins aufgegriffen wird.¹³

Andererseits aber findet sich in Morins Essay durchgängig eine Spiegelmetaphorik – insbesondere im zusammenfassenden letzten Kapitel »Die halb-imaginäre Realität des Menschen«, das er mit den folgenden Worten beginnt: «Die Welt spiegelte sich im Spiegel des Kinematographen. Das Kino bietet uns das Spiegelbild nicht mehr nur der äußeren Welt, sondern auch des menschlichen Geistes.»¹⁴ Es könnte sich also möglicherweise als zielführend erweisen, dieser Metaphorik des Spiegels nachzugehen.

Die Spiegelmetapher als theoriehistoriographische Figur

Verfolgt man allein die Genese der Spiegelmetapher als theoriehistoriographisches Konzept, ergibt sich eine bereits durchaus aufschlussreiche Verweiskette: Zu Beginn ihres dritten Kapitels, in dem sich Elsaesser und Hagener mit der filmtheoretischen Konzeption der Leinwand,

12 Vgl. Elsaesser/Hagener 2007, S. 7f. .

13 Vgl. ebd. S. 52

14 Morin, Edgar: *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*. Stuttgart 1958, S. 225. .

bzw. des Kinos insgesamt als Spiegel auseinandersetzen, zitieren sie eine Passage aus Dudley Andrews *Concepts in Film Theory* von 1984, in der dieser die Relevanz der Spiegelmetapher für den Wechsel von einer klassischen zu einer modernen Filmtheorie betont.¹⁵ Andrew wiederum bezieht sich in seiner Monographie auf Charles F. Altman und dessen Aufsatz «Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse» von 1977 und bezeichnet Altman sogar als Urheber der systematisierenden Analyse von Metaphern in Filmtheorien.¹⁶ Altman schildert in seinem Text einen Wechsel im Verständnis der Leinwand von den Metaphern des Fensters und des Rahmens in früheren Filmtheorien hin zur Metapher des Spiegels in der zeitgenössischen französischen Filmtheorie, und basiert seine Analyse insbesondere auf André Bazins «Theater und Kino II» von 1951 einerseits, und Christian Metz' «Der imaginäre Signifikant» von 1975 andererseits.¹⁷ In «Der imaginäre Signifikant» schließlich kritisiert Metz einerseits Bazin und dessen «idealistische Kinotheorie», andererseits erwähnt er aber auch Morins *L'homme imaginaire* gleich zu Beginn des Textes als die erste Ausarbeitung des Imaginären im Kino überhaupt – befasst sich aber im Anschluss nicht weiter damit.¹⁸

Vor der Betrachtung der theoretischen Texte von Bazin, Metz und Morin zunächst aber noch einmal zurück zur theoriegeschichtlichen Ebene: Ausgehend von Bazins Postulat in «Theater und Kino II», die Begrenzung des Filmbildes auf der Leinwand funktioniere nicht wie ein Bilderrahmen, sondern wie ein Fenster zur Welt, beschreibt Altman (in Anschluss an Jean Mitry) die Dialektik von Realismus und Formalismus – die er als grundlegendes Paradigma für die gesamte bisherige Geschichte der Filmwissenschaft und -theorie versteht – als Dialektik der Metaphern von Fenster und Rahmen.¹⁹ Gemein sei beiden Positionen bei ihrem Antagonismus die fehlende Problematisierung der Zuschauerwahrnehmung und des Kinodispositivs, und genau dort knüpften nun die französischen psychosemiotischen Theorieansätze, insbesondere vertreten durch Metz, ab Anfang der 1970er Jahre an:

It is in this context, I believe, that we must see the current French attempt to create a new metaphor for the screen, one which would take into account the process of signification itself. First suggested by Jean-Louis Baudry in

15 Vgl. Elsaesser/Hagener 2007, S. 77 .

16 Vgl. Andrew 1984, S. 134

17 Vgl. Altman 1985, S. 521ff.

18 Vgl. Metz, Christian: *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Münster 2000, S. 13f., 51f.

19 Vgl. Altman 1985, S. 521 ff.

«Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base» (Cinéthique 7-8, 1970 [...]), this new metaphor is the *mirror* (the projected text thus being designated as *specular*).²⁰

Dieser so dargestellte Wechsel der Metaphern wird daran anschließend von Andrew in *Concepts of Film Theory* als Übergang von einer klassischen zu einer modernen Filmtheorie verstanden.²¹

So werden diese konzeptuellen Metaphern von Altman und Andrew sukzessive zu Schlüsselmetaphern für ganze Theorieparadigmen erhoben: Zunächst aus einzelnen theoretischen Texten selbst entnommen und als exemplarisch für das jeweilige Theoriemodell gesetzt, werden die Metaphern ausgeweitet auf ganze, mithin damit erst voneinander abgegrenzte Theorieströmungen, um so schließlich größere filmtheoretische Paradigmenwechsel historiographisch fassen und darstellen zu können – wobei es zunehmend nachrangiger wird, ob die jeweiligen Metaphern *expressis verbis* in den theoretischen Texten verwendet werden, solange implizit ein entsprechender Vorstellungsgehalt ausgedrückt wird. Mit der Ausweitung des historiographischen Fokus geht demnach auch eine Zunahme der historiographischen Interpretationsleistung einher.²² Dies ist für übergreifende Darstellungen wie jene von Elsaesser und Hagener sicherlich eine notwendige und zielführende Vorgehensweise der Systematisierung und Sinnstiftung, für den engeren Fokus dieser Betrachtung erscheint es jedoch geeigneter, sich auf die in den filmtheoretischen Texten explizit verwendeten Metaphern zu beschränken.

Gerade bei der Metapher des Spiegels ergibt sich so bei genauerer Betrachtung ein komplexeres Bild der Geschichte ihrer Verwendung, als es bei Altman und Andrew gezeichnet wird: Elsaesser und Hagener weisen bereits darauf hin, dass die Spiegelmetapher in der Filmtheorie deutlich älter ist als die psychosemiotischen Ansätze und sich bereits 1924 bei Balázs finden lässt – und zwar bei dessen Beschreibung der Spiegelung der Welt im Gesicht des Darstellers in der filmischen Großaufnahme.²³ Schon hier wird deutlich, dass es bei der Spiegelmetapher nicht zuletzt auf die jeweilige Konzeption ankommt, also die Frage: Was wird gespiegelt und wovon? Entsprechend unterscheiden Elsaesser und Hagener auch drei unterschiedliche Paradigmen

20 Ebd. S. 522 .

21 Andrew 1984, S. 134

22 Elsaesser und Hagener erklären es entsprechend ausdrücklich zu ihrem Programm, historisch-analytisch auch implizit angelegte Antworten auf ihre Leitfrage nach der Zuschauer-Film-Relation in den diversen Theorieentwürfen herauszuarbeiten; vgl. Elsaesser/Hagener 2007, S. 15f. .

23 Vgl. Elsaesser/Hagener 2007, S. 77. Hierauf nimmt entsprechend auch ihr Kapiteltitlel «Spiegel und Gesicht» Bezug

des «Themenbereiches des Spiegels», von denen hier im Weiteren vor allem das erste relevant ist: Unter dem *Kino als Spiegel des Unbewussten* subsumieren sie die psychosemiotischen Ansätze von insbesondere Baudry und Metz, mit deren Anwendung der Freudschen Theorien des Unbewussten und der Lacanschen Idee des Spiegelstadiums bei der Analyse der Kinosituation.²⁴

Neben den von Elsaesser und Hagener genannten Verwendungen findet sich bei Bazin und Morin aber noch eine weitere Konzeption der Metapher des Spiegels, durch die Einbeziehung welcher sich Morins Theorieentwurf letztlich zwischen die Modelle von Bazin und Metz positionieren lässt.

Die Spiegelmetapher bei Bazin und Metz

In Bazins insgesamt sehr metaphernreichem Text »Theater und Kino II« (der wie beschrieben eine der Grundlagen für Altmans Analyse in Bezug auf die Metaphern des Fensters und des Rahmens bildet) findet sich auch die folgende Passage zum Spiegel:

[...] es nicht mehr so sicher, daß es zwischen der Präsenz und der Abwesenheit keine Zwischenstufe mehr gibt. Der Ursprung für die Wirkung des Films liegt auch auf ontologischem Gebiet. Es ist falsch zu sagen, daß der Film völlig unfähig ist, uns »in die Präsenz« des Schauspielers zu versetzen. Er tut es in der Art eines Spiegels (dem man zugesteht, daß er die Präsenz desjenigen, der sich in ihm spiegelt, überträgt), aber eines Spiegels mit einer verzögerten Reflektion, dessen Beschichtung das Bild zurückhält.²⁵

Seiner realistischen Position entsprechend geht es Bazin hier also wenig überraschend um die getreue Wiedergabe der vorfilmischen Realität aufgrund des ontologischen Bezugs von Bild und Gegenstand, die dem Zuschauer eine spezifische Präsenz des so «Gespiegelten» zwischen der unmittelbaren An-, und der völligen Abwesenheit erfahrbar macht. Die Wahrnehmung des Zuschauers, der das Filmbild als realistisch empfindet (nicht zuletzt deshalb, weil er um die Funktionsweise der photochemischen Reproduktionstechnik *weiß*), ist für Bazin dabei vollkommen unproblematisch.

Diese fehlende Problematisierung der Zuschauerwahrnehmung wird nun von Metz in «Der imaginäre Signifikant» als Naivität der «idealistischen Kinotheorie» Bazins kritisiert, die – wie auch der gemeine Kinogänger – einer «Illusion der Wahrnehmungsbeherrschung» und (Selbst-)Täuschung

24 Vgl. ebd., S. 82f. Als weitere Paradigmen nennen Sie die *Funktion der reflexiven Verdoppelung* im Kino der «neuen Wellen» und das Kino als mimetischer *Spiegel des Anderen* im «Nexus von Spiegel, Gesicht und Großaufnahme». Ebd., S. 82, 93f., 98f.

25 Bazin, André: *Was ist Kino?* Köln 1975, S. 86f. .

erliege.²⁶ Dies versucht er mit der Beschreibung mehrerer, untrennbar mit- und ineinander verschränkter Spiegelverhältnisse darzulegen – was hier aufgrund der Anwendung des voraussetzungsreichen psychosemiotischen Theoriemodells nur sehr überblicksartig zusammengefasst werden kann.²⁷

Auch Metz beschreibt das Filmbild auf einer ersten Ebene als Spiegelung von Personen und Gegenständen, allerdings versteht er diese Spiegelung durch die physisch-körperliche Abwesenheit des «Gespiegelten» als unreal, die vermeintliche Wahrnehmung der Präsenz sei tatsächlich eine Illusion, imaginär:

[Die] Wahrnehmungen sind in einem gewissen Sinne alle «falsch». Oder vielmehr das Wahrnehmen ist wirklich (das Kino ist nicht das Phantasma), doch das Wahrgenommene ist nicht der Gegenstand, sondern sein Schatten, sein Phantom, sein Double, seine Nachbildung in einer neuen Art Spiegel. [...] Der ungewöhnliche Wahrnehmungsreichtum ist schon in seinem Prinzip von einer ungewöhnlich großen Irrealität geprägt. – Stärker oder auf einzigartigere Weise als die anderen Künste bindet uns das Kino ans Imaginäre [...] Insofern gleicht der Film dem Spiegel.²⁸

Metz behält damit in seiner Konzeption eine klare Unterscheidung von An- und Abwesenheit bei, die auch seiner Bezeichnung des Filmbildes als *imaginärer Signifikant* zugrunde liegt: Sehr vereinfacht gesagt vergegenwärtigt das Filmbild für Metz gleich dem Signifikanten des Schriftzeichens Abwesendes, anders aber als der schriftliche Signifikant mit seinem «beschränkte[n] Wahrnehmungsregister»²⁹ sei der kinematographische Signifikant «bestrebt, seine Spuren zu verwischen»³⁰ – durch seinen Wahrnehmungsreichtum wird das eigentlich symbolische Filmbild gewissermaßen mit seinem realen Referenten verwechselt und dadurch imaginär, das Zuschauersubjekt wird getäuscht, bzw. täuscht sich selbst.

Dies erscheint jedoch nur als ein Effekt der «grundlegende[n] Täuschung des *Ichs*»³¹ in der (frühkindlichen) Ontogenese des Subjekts durch die Selbstidentifikation des Kindes mit seinem (gleich dem Filmbild als unreal verstandenen) Spiegelbild und Ausbildung eines (narzisstisch geprägten) «Ideal-Ichs» in der Lacan'schen Spiegelphase, und dem damit verbundenen Eintritt von der Imaginären Ordnung (der imaginären Einheit von Subjekt

26 Vgl. Metz 2000, S. 14, 52f., vgl. Elsaesser/Hagener 2007, S. 84

27 Eine ausführlichere Diskussion von Metz' psychosemiotischer Filmtheorie in Bezug auf die Spiegelmetaphorik findet sich in Dreher, Philip: *Morin und der Film als Spiegel*. Stuttgart, 2014.

28 Metz 2000, S. 46.

29 Ebd.

30 Ebd., S. 43.

31 Ebd. S. 14

und Umwelt) in die Symbolische Ordnung (der Trennung des Ichs von der Umwelt).³²

Das Dispositiv des Kinos als räumliche Anordnung im Kinosaal, mit der reduzierten motorischen Aktionsmöglichkeit und einer gesteigerten, für das Zuschauersubjekt scheinbar ubiquitären Wahrnehmung, spiegelt nun für Metz auf einer übergeordneten Ebene die von Lacan beschriebene Situation des Kleinkindes vor dem Spiegel, die Kinosituation wird so als ein Regress in eine frühere ontogenetische Phase des Subjekts interpretiert – allerdings sozusagen diesseits der «Demarkationslinie» von imaginärer und symbolischer Ordnung.³³ Neben dieser ontogenetischen Parallele besteht für Metz auch das Verhältnis von Zuschauer(körper), bzw. dessen psychischem Wahrnehmungs-Apparat, und Kino-Dispositiv aus einer Reihe von tatsächlichen und metaphorischen Spiegel- und Verdopplungseffekten: etwa zwischen Zuschauerblick und Kamera, zwischen Kamera und Projektor, zwischen Filmstreifen und Leinwand, zwischen Leinwand und Netzhaut.³⁴

Das Kino ist eine Kette zahlreicher Spiegel, eine zerbrechliche und zugleich robuste Mechanik: wie der menschliche Körper, wie ein Präzisionsinstrument, wie eine soziale Institution. Dies ist es tatsächlich alles zugleich.³⁵

Zuletzt spiegele die hier angesprochene soziale Institution des Kinos insgesamt den voyeuristischen Wahrnehmungstrieb des Zuschauers, welcher mit dem Eintritt in die symbolische Ordnung in der Spiegelphase durch die unumkehrbare Trennung von Subjekt und Objekt ein beständiges Begehren nach imaginären Objekten erzeuge, welches sich die Kinoindustrie zunutze mache.³⁶

Zusammengefasst stellt sich das Kino für Metz so über die verschiedenen Abstraktionsebenen als ein Spiegel menschlichen Begehrens dar. Diese Problematisierung und Analyse des Verhältnisses von Zuschauer(körper) und Film/Kino mittels psychoanalytisch-semiotischer Konzepte lässt sich so auch als ein *verändertes* Verständnis des Films als Spiegel mit der Einführung weiterer metaphorischer Abstraktions-, oder Reflexionsebenen fassen, wenn von Metz nicht nur wie von Bazin das Filmbild, sondern auch das räumliche Dispositiv und sogar die soziale Institution Kino mit Spiegelverhältnissen beschrieben werden.

32 Ebd., S. 46f., vgl. Elsaesser/Hagener 2007, S. 85f. ,

33 Metz 2000, S. 47 ff.

34 Vgl. ebd., S. 50f.

35 Ebd., S. 51.

36 Vgl. ebd., 16f., 51, 56 ff.

Die Spiegelmetapher bei Morin

Nach dieser Zusammenfassung der Verwendung der Metapher des Spiegels bei Bazin und Metz erscheint das bereits angeführte Zitat Morins –«die Welt spiegelte sich im Spiegel des Kinematographen. Das Kino bietet uns das Spiegelbild nicht mehr nur der äußeren Welt, sondern auch des menschlichen Geistes»³⁷ – beinahe wie eine vorweggenommene Synthese der beiden anderen Positionen, und zwar durch eine historische Perspektivierung mittels der Unterscheidung von Kinematograph und Kino.

Die Projektion-Identifikation

Ähnlich wie Bazin (und im Prinzip auch Metz) beschreibt Morin das kinematographische (und photographische) Bild als Fixierung und Widerspiegelung physikalischer Lichtreflexe.³⁸ Der von diesen Bildern erzeugte Realitätseindruck und die Wahrnehmung einer Präsenz liegen für Morin dabei aber nicht zunächst in der Art und Qualität der Reproduktion begründet (wiewohl dies ein durchaus relevanter Faktor ist), sondern in einem Prozess der beständigen Wechselwirkung und Übertragung zwischen Psyche und Umwelt, den Morin *Komplex der Projektion-Identifikation*, oder auch (je nach Bezug und Teilaspekt *affektive*³⁹, *filmische*, *imaginäre*, *kollektive*, *soziale*, etc.) *Partizipation(en)* nennt.⁴⁰ Dieser polymorphe und polyvalente Prozess bestimmt nach Morin den grundlegenden Weltbezug des Individuums, und wird von ihm mit Rückgriff auf Gestalttheorie und Psychoanalyse beschrieben. Stark vereinfacht lässt sich das wie folgt darstellen: In einem ersten, elementaren Vorgang werden die im filmischen Bild sichtbaren Erscheinungsformen als selbstidentische und in ihren Dimensionen und Formen konstante Personen und Dinge identifiziert, und zwar mit den im ständigen Austausch zwischen Psyche und (belebter wie unbelebter Um-)Welt von Kind an als real erlernten und in die Welt projizierten *Gestaltstrukturen*⁴¹ und Mustern.⁴² Darauf aufbauend können dann die subjektiven Bedürfnisse, Begehren, Ängste, etc. in diese Gestalten hineinprojiziert werden, und zugleich kann sich das Subjekt, in einer gegenläufigen Bewegungsrichtung, selbst mit den Gestalten identifizieren.⁴³

Morin beschreibt dabei unterschiedlich starke Ausprägungen des Projektions-

37 Morin, Edgar: Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung. Stuttgart 1958, S. 225.

38 Vgl. ebd., S. 9 f., 44f.

39 In der deutschen Fassung wurde die von Morin verwendete Bezeichnung »participation affective« mit »emotionale Partizipation« übersetzt – »affektive Partizipation« erscheint aber treffender, da damit u.a. der bei Morin angelegte Aspekt des externen Reizes, sowie der (potentiell auch spontanen und heftigen) Erregung (vgl. etwa Morin 1958, S. 102) eher konnotiert ist.

40 Ebd., S. 99, 102, 104, 111. Morin 2007, S. 93 ff.

41 «La Gestalt» im Original. Morin 2007, S. 124.

42 Vgl. Morin 1958, S. 105, 134f., 205.

43 Vgl. ebd., S. 98f., 105

Identifikations-Prozesses: Während im automorphen Stadium eigene Charakterzüge und Tendenzen auf andere Personen übertragen werden, bzw. sich in sie hineinversetzt wird,⁴⁴ werden im Anthropomorphismus auch andere Lebewesen, oder gar rein materielle Dinge mit menschlichen Attributen belegt, im komplementären Kosmomorphismus dagegen sieht sich der Mensch als Mikrokosmos – da man beide Aspekte letztlich nicht voneinander trennen könne, spricht Morin auch vom Anthropokosmomorphismus, welcher sich im Kino durch die Identifikation nicht nur mit einer Person, sondern mit allen Personen, mit allen Dingen und Landschaften, kurz mit der »Welt des Films in ihrer Gesamtheit« äußert.⁴⁵

Je stärker sich nun geistige und emotionale Gehalte an Bildern fixierten und darin vergegenständlichten – von der materiell greifbaren Photographie (und jeglichem bildhaften Artefakt) über die flüchtige filmische Projektion (und jeglichem Spiegelreflex und Schattenspiel) bis hin zum rein geistigen Bild –, je höher damit die subjektive Wertigkeit des Bildes werde, desto objektiver, realer und präsenter erscheine es, bedingt durch die von der Projektion-Identifikation bewirkten (Selbst-)Entfremdung und der externalisierten Konkretion des Imaginären.⁴⁶ Wenn diese Dynamik ihre extremste, rein imaginäre Ausprägung erreicht, «am geometrischen Ort der größten Verfremdung und des größten Bedürfnisses, entsteht das *Double*, der Doppelgänger, das Bild-Gespenst des Menschen»⁴⁷ auf Seiten der Projektion, oder die «Besessenheit» des Subjekts durch eine fremde Entität auf Seiten der Identifikation.⁴⁸

Anders aber als bei vollkommen imaginären Vorgängen, wie sie die Halluzination oder auch der Traum darstellten, gebe es im Film «eine Realität außerhalb des Zuschauers: eine *Materialität*, und sei es auch nur die Bildspur auf dem Filmband.»⁴⁹ So bildet der Film einen Komplex aus Realität und Irrealität, denn «obgleich der Film objektiv wahrgenommen wird, obgleich er Spiegelbild realer Formen und Bewegungen ist, wird er vom Zuschauer als unreal erkannt.»⁵⁰

44 Gerade im Kino, so Morin, beschränkt sich die Identifikation dabei keinesfalls nur auf (vermeintlich) wesensähnliche oder idealisierte Figuren (wie Stars und Helden), sondern umfasst – im Gegensatz zum alltäglichen Leben – durchaus auch negative Charaktere und Bösewichte. Ebd. S. 119f.

45 Vgl. ebd., S. 98 ff., 122.

46 Vgl. ebd., S. 28 ff., 33, 41 ff., 44f., 112, 170f.

47 Ebd. S. 30.

48 Ebd. S. 99.

49 Ebd. S. 171; vgl. S. 100..

50 Ebd., Morin fügt an gleicher Stelle hinzu, dass Traum und Wachtraum «eine *closed vision* [sind], in deren leerem Raum sich die subjektiven Phantasien kristallisieren, während der Film eine *opened vision* ist, zur Welt offenstehend, weil durch sie bewirkt» – ein Aspekt, der sich möglicherweise auch zu der von Morin nur ein einziges Mal am Rande erwähnten *kollektiven Partizipa-*

Wenn sich also kurz gesagt «die Welt im Spiegel des Kinematographen spiegelt», dann deshalb, weil durch die filmische Projektion die gleichen Partizipationsprozesse aktiviert werden, die auch den grundlegenden Weltbezug des Menschen bestimmen.

Das Kino als Spiegel des menschlichen Geistes

Mit der historischen Entwicklung des Lichtspiels entstehe nun aber ein wesentliches Merkmal, «das den Film des Kinos vom Film des Kinematographen unterscheidet: die Übernahme der Wahrnehmungsprozesse durch den äußeren Mechanismus.»⁵¹ Der Film wird selbst zu einem «Partizipationssystem», zu einer «Art Geistmaschine oder Denkmachine», zu einem «Ersatz-Bewußtseinsstrom, der zu dem emotionalen und geistigen (coenästhetischen⁵²) Dynamismus des Zuschauers im Verhältnis gegenseitiger Anpassung steht», und «[w]ie der menschliche Geist ist er zugleich lügnerisch und aufrichtig, illusionierbar und scharfsinnig.»⁵³

Doch nicht nur der einzelne Film des Kinos stellt für Morin dergestalt ein Spiegelbild des menschlichen Geistes dar. Morin parallelisiert die gesamte historische Entwicklung des Kinos mit der onto- und phylogenetischen Entwicklung des menschlichen Geistes:

[...] der Film, als Spiegel der menschlichen Partizipationen und Realitäten, [spiegelt] notwendig die Partizipationen und Realitäten dieses Zeitalters [...]. Ebenso wie das Neugeborene die historische Entwicklung der Art nochmals zurücklegt, aber modifiziert durch die Determinierung eines sozialen Milieus – welches selbst wieder nichts anderes ist als ein Entwicklungsmoment in der Geschichte der Art –: ebenso beginnt die Entwicklung des Films von neuem die der menschlichen Geistesgeschichte, erfährt aber von Anfang an die Einflüsse des Milieus, das heißt die durch das Phylum erworbene Erbschaft.⁵⁴

Morin identifiziert dabei drei übergeordnete Entwicklungsstadien des menschlichen Geistes wie auch des Films, deren Darlegung einen beträchtlichen Teil von *L'homme imaginaire* ausmachen und hier nur kurz angedeutet sein sollen:

Als erstes Stadium beschreibt Morin die Magie, als undifferenzierte Einheit von Imaginärem und Realem und erstes Stadium des kindlichen und auch früh-menschlichen Bewusstseins. Gleichermaßen finde sich die

tion als Gruppenphänomen im Kinosaal in Beziehung setzen lässt, insofern die *opened vision* des Films eine kollektive Erfahrungsdimension besitzt, während die Erfahrung des Traums und Wachtraums als *closed vision* immer vollkommen privat ist. Ebd. S. 171, 111.

51 Ebd. S. 141.

52 Für eine Diskussion des Begriffs der Coenästhesie bei Morin s. Dreher, 2014

53 Ebd., S. 117, 225f.

54 Ebd. S. 240.

magische Vorstellung im frühen Film, etwa bei den fantastischen Kurzfilmen Méliès', drücke sich aber auch in der frühen Filmtheorie mit dem Begriff der «Photogenie» bei Jean Epstein und anderen als quasi-magische Eigenschaft des Kinematographen aus.⁵⁵

Im darauffolgenden Stadium der Subjektivität wird das Imaginäre zunehmend vom Realen getrennt, subjektive Empfindungen werden verinnerlicht, und so entwickelt sich auch ein Bewusstsein der Selbst-Identität; parallel dazu steht die Entwicklung des Kinos zu einer Technik der Befriedigung emotionaler und rationaler Bedürfnisse. Verbunden sei damit auch die sukzessive Trennung von Symbolen von dem von ihnen Symbolisierten.⁵⁶

Diese Trennung erreicht in der Vernunft die größtmögliche Abstraktion, wenn die Symbole ihre emotionale Wirksam- und Bedeutsamkeit, und damit auch die Fähigkeit zur Präsentifikation von Konkretem verlieren, und vielmehr der Vermittlung abstrakter Ideen dienen. Dies sieht Morin in der Entwicklung des Kinos dann gegeben, wenn spezifische filmische Bilder typisiert und konventionalisiert, und damit Teil der medialen Ausdrucksform werden, sich also eine «Sprache» des Films entwickelt.⁵⁷

Auf diese Weise stellt der Film des Kinos für Morin einen «anthropologischen Spiegel» dar, in welchem sich die «halb-imaginäre Realität des Menschen» in der Gesamtheit ihrer Phylogenese niederschlägt, die umgekehrt aber durch ihre Entfremdung und Objektivierung in der (nur etwas mehr als ein halbes Jahrhundert andauernden) Ontogenese des Films überhaupt erst zum Untersuchungsgegenstand werden kann.⁵⁸

Fazit: Verortung von Morins *L'homme imaginaire*

Vergleicht man nun zusammenfassend die unterschiedlichen Konzeptionen des Films bzw. Kinos als Spiegel bei Bazin, Morin und Metz, lässt sich festhalten, dass Morin hier sowohl chronologisch als auch systematisch eine Zwischenposition einnimmt. Methodisch durch die psychoanalytisch-psychodynamische Beschreibung der Interaktion von Zuschauerwahrnehmung und Film sowie durch die anthropologische Reichweite seiner Betrachtung etwas näher an Metz, bezieht Morin aber auch Bazins Verständnis des Filmbildes als physikalische Spur, deren Effekt auf den Zuschauer in einen

Zwischenbereich von Realität und Irrealität, von An- und Abwesenheit fällt, mit ein.

55 Vgl. ebd. S. 18 ff., 59, 87f., 101, 204.

56 Vgl. ebd. S. 37f., 100f., 117, 128f., 195.

57 Vgl. ebd. S. 193–197, 203f.

58 Ebd. S. 237, 240f.

Zudem verweist Morin, entgegen den beiden anderen Autoren, auf die historische Genese des Films sowie die Ausdifferenzierung der filmischen Ausdrucksmittel und Formen – seine Beschreibung der filmischen Erfahrung und Bedeutungserzeugung ist entsprechend nicht rein ontologisch, psychoanalytisch oder phänomenologisch, sondern auch funktional; sie hat mithin pragmatistische Anklänge. In diesen groben Grundzügen erinnert Morins *L'homme imaginaire* so auch an Gilles Deleuzes Ausarbeitung von Bewegungs- und Zeitbild – in deren Übergangszeit Morins Arbeit interessanter Weise fällt. Daneben lassen sich schon in der hier gegebenen sehr kurzen Zusammenfassung durchaus Ähnlichkeiten etwa zu Hugo Münsterbergs *The Photoplay* oder auch Vivian Sobchacks phänomenologischer Betrachtung *The Address of the Eye* erkennen – dies sind Aspekte, deren genauere Betrachtung sicherlich eine noch genauere Einordnung, sowie ein umfassenderes filmtheoretisches Verständnis von Morins eklektischem Essai ermöglichen würde.

Aber auch mit Morins Modell selbst lassen sich in gewisser Hinsicht die filmtheoretischen Positionen von Bazin, und historisch vorwegnehmend auch von Metz perspektivieren: So scheinen Bazins Beschreibungen der Wahrnehmung von Präsenz im Film zwischen An- und Abwesenheit in etwa dem von Morin beschriebenen Stadium der Subjektivität zu entsprechen, während der Theorieentwurf von Metz, mit seiner Insistenz auf die Trennung von Zeichen und realweltlichem Referent und dem damit begründeten aufklärerisch-kritischen Gestus, womöglich Morins Stadium der Vernunft zugeordnet werden könnte.

Und nicht zuletzt verweist Morin mit dem Diktum des «Kinos als Spiegel des menschlichen Geistes» und dem weitgefächerten Einbezug diversester Filmtheorien von Epstein bis Eisenstein, von Arnheim über Balász bis Bazin auf ein beständiges Wechselverhältnis von Film und Filmtheorie in der Entwicklung des Mediums – zu dessen selbstreflexiver Hochphase in den «neuen Wellen» er später mit der gemeinsam mit Jean Rouch produzierten *Cinéma-Vérité*-Dokumentation *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* (1961) selbst einen Teil beitragen sollte.

Auteur – Akteur – Aktant: Wie Dokumentarfilme ‹laborantisch› werden...

1. Einleitung

Im Jahre 1993 regte Brian Winston an, dass der Dokumentarfilm als ‹Scientific Inscription›¹ verstanden werden müsse. Unter Rückbezug auf Bruno Latour stellte er heraus, dass wir in einem Labor, also im Rahmen (natur)wissenschaftlicher Forschung, stets mit einem audiovisuellen Spektakel sondergleichen konfrontiert seien: ‹There is a visual set of inscriptions produced by the instrument and a verbal commentary by the scientist.›² Und um nichts anderes handele es sich doch auch bei Dokumentarfilmen. Die Kamera wäre dann das *inscription device* in erster wie letzter Instanz und der Regisseur der *scientist*. So gefasst, erfährt selbstredend das audiovisuelle Konstrukt Dokumentarfilm – spätestens seit den 1980er Jahren in Bezug auf seinen objektiven Aussagegehalt arg in die Kritik geraten – eine ungeheure Aufwertung. Der Filmemacher wird quasi in akademische Ehren erhoben und der universale Wahrheitsanspruch der Naturwissenschaft, welcher zwar scharf kritisiert und kontrovers diskutiert wird, nichtsdestotrotz allerdings immer noch über einen gewissen Bestand und Renommee verfügt, überträgt sich auf den Dokumentarfilm. Hier wie dort soll es also frei nach Winston darum gehen, Wahrheitssuche zu betreiben und per (Nach)Forschung Erkenntnisse zutage zu fördern.³

Paradoxerweise – und dies ist in Bezug auf die schon kurz angesprochene Kritik an der Authentizität von Dokumentarfilmen ebenfalls ein gemeinsamer Punkt – geschieht ein solches Unterfangen mittels betonter Künstlichkeit. Was in der Konstruktion von (wissenschaftlichen) Fakten somit ausgestellt wird, ist, dass zuvörderst durch Abstraktionen Wissen geschaffen wird und diese bewusst verfremdeten Ergebnisse durch Einspeisung in die *scientific community* als allgemein gültig, als echt und wahr zertifiziert werden. Der zu erforschende Gegenstand wird aus seiner natürlichen Umgebung herausgelöst

1 Vgl. Winston, Brian: The Documentary Film as Scientific Inscription. In: Renov, Michael (Hrsg.): *Theorizing Documentary*. New York, London 1993, S. 35.

2 Latour, Bruno, zit. nach: Winston: Documentary Film as Scientific Inscription, S. 41.

3 Als zusätzliche Gemeinsamkeit zwischen naturwissenschaftlicher Forschung und Dokumentarfilm muss zudem die Kritik an der Objektivität der jeweils ausgestellten ‹Tatsachen› erwähnt werden, welche in beiden Fällen in den 1980er Jahren breit angelegt begann und bis in die 1990er Jahre (Science Wars / Krise des Dokumentarfilmes) zuweilen kontrovers diskutiert wurde. Leider kann auf diese interessante Analogie nur kurz eingegangen werden.

und durch Reduktion auf das Wesentliche (im Rahmen des jeweils ausgerichteteten Erkenntnisinteresses) im Labor bearbeitbar und verfügbar gemacht. Wie Latour dargelegt hat, reagiert das Laboratorium zuerst auf ein Vorkommnis in der Welt außerhalb, auf ein «unnatürliches» Ereignis, das der Erforschung bedarf. Der Wissenschaftler «transferiert sich selbst und sein Laboratorium in den Dunst einer von Laboratoriumswissenschaft unberührten Welt». ⁴ Und dank naturwissenschaftlicher Errungenschaften muss nicht mehr das komplette, abnorm gewordene Individuum oder Objekt ins Labor verfrachtet werden, sondern nur noch ein Teil von ihm. Fragmentiert, destilliert, herausgelöst vom Rest: das jeweilige Problem an sich oder was dafür gehalten wird. Karin Knorr-Cetina stellt dies folgendermaßen heraus:

Erstens muss sie [die Laborwissenschaft; d. Verf.] die Objekte nicht so nehmen, *wie sie sind*, sondern kann für diese eine Vielzahl partieller und transformierter Versionen substituieren. Zweitens muss eine Laborwissenschaft einem Naturobjekt nicht dort entgegentreten, *wo es ist* – verankert in seiner natürlichen Umwelt. Laborwissenschaften transferieren Objekte «ins Haus» und manipulieren sie unter ihren eigenen Bedingungen im Labor. ⁵

Und diese Konstruiertheit garantiert somit kurzum «Echtheit». Einem solchen Prinzip folgend werden nun die dokumentarischen Filme ebenfalls im Sinne von Aufstellungen als Anordnungen angesehen, die bewusst künstlich gehalten und scheinbar fern jeder Art von «spielfilmischen» oder wie auch immer gearteten «Realismen» beziehungsweise dramaturgischer Kohärenz sind. ⁶

Die Filme, auf welche sich Winston bezog, waren die Produkte von *Direct Cinema* und *Cinéma Vérité*. Vor allem Jean Rouch muss in einem solchen Kontext eine Vorreiterrolle zugesprochen werden – mit *MOI UN NOIR* (R.: Jean Roch, F 1958) sowie mit *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* (R.: Jean Rouch, Edgar Morin, F 1960). In diesen Dokumentarfilmen wurde sich dem Sujet auf ethnographische Weise genähert, um es sodann als solches auszustellen. Eine Herangehensweise solcherart deckt sich durchaus mit jener von Latour, der – wie Henning Schmidgen anmerkt – zwar «nicht als Soziologe oder Anthropologe ausgebildet worden» ⁷ sei, sondern lediglich ein «sozialwissenschaftlich interessierter

4 Latour, Bruno (2006a): Gebt mir ein Laboratorium und ich werde die Welt aus den Angeln heben. In: Belliger, Andréa/ Krieger, David J. (Hrsg.): *ANThology – Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld 2006, S. 106.

5 Knorr-Cetina, Karin: *Wissenskulturen. Ein Vergleich naturwissenschaftlicher Wissensformen*. Frankfurt am Main 2002, S. 46 (Herv. im Original).

6 Winston 1993, S. 56.

7 Schmidgen, Henning: Bruno Latour zur Einführung. Hamburg 2011, S. 47.

Philosoph»⁸ sei und dementsprechend selbstreflexiv wie kritisch, zuweilen auch ironisch-verspielt mit dieser Methode agiere.

Nun hat sich allerdings zwischenzeitlich eine Art des Dokumentarfilms oder vielmehr jene eines dokumentarisch(anmutend)en Modus' entwickelt, welche den Thesen Latours ungleich näher kommt. Denn spätestens seit der Jahrtausendwende werden diese Filme immer experimenteller. Diese These ist – den Umständen entsprechend – verhältnismäßig knapp oder gar <historisch blind> in den Raum gestellt. Als experimentell in Sachen Darstellung und Argumentation des jeweiligen Sujets müssen im Grunde schon die offiziell ersten Dokumentarfilme (der 1920er und 1930er Jahre) betrachtet werden. Nichtsdestotrotz haben sich seit den 1960er Jahren – vor allem unter dem Einfluss der Direct-Cinema-Bewegung gewisse Schemata, gewisse Form- und Wahrnehmungskonventionen herausgebildet, welche allgemein als <dokumentarisch> angenommen werden oder angenommen werden sollen. Deziert dieser etablierten Ästhetik zuwiderlaufend ist das Bemühen um neue Formen ab der Jahrtausendwende als experimentell zu verstehen. Vor allem, da Versuche von bewusst <anderen> audiovisuellen Möglichkeiten der Vermittlung des zu dokumentierenden Sachverhalts zuweilen kontrovers diskutiert wurde⁹

Des Weiteren ist damit weniger gemeint, dass es mittlerweile einen breit angelegten und ebenso rezipierten Markt für die sogenannten Experimentalfilme gibt. Auch ist nicht gemeint ist, dass die Filme in Sachen Form (digitale Aufnahmetechniken und Nachbearbeitung, Blendeffekte, Montagearten, Vertonung) so ungleich verspielt(er) geworden sind, dass ein Prinzip von *style over substance* nunmehr allgemeiner Usus, ein fixer Bestandteil einer internationalen (Dokumentar)Filmsprache geworden wäre.¹⁰ Nein, gemeint ist, dass die Filme vom Prinzip her selbst zu Experimenten werden, während bei Winston noch eher angedacht war, dass zuvörderst Experimente mit der Kamera aufgeschrieben, ja dokumentiert werden – dass sie also der ursprünglichen Bedeutung, Herkunft und Aussage der Begrifflichkeit <Experiment> entsprechen. These sei somit, dass diese Filme <laborantisch> werden und darüber hinaus, dass aktuell für Phänomene solcherart die Denkfigur eines Labors

8 Schmidgen 2011, S. 47.

9 Siehe: Die Kreimeier-Wildenhahn-Debatte auf der Duisburger Filmwoche 1979 und ihre Folgen in Sachen Dokumentarfilmtheorie. Was allgemein das <Experimentelle> in den dokumentarischen Formen angeht: Vielen Dank hierzu an Philipp Blum für seine konstruktive Kritik.

10 Obwohl dies partiell zweifelsohne der Fall ist (sein könnte) und solche Tendenzen einen gewissen Anteil an jenem Phänomen haben, welches hier zur Debatte steht. Vgl. hierzu WALZ WIH BASHIR (R.: Ari Folman, Israel/F/D 2008), PERSEPOLIS (R.: Vincent Paronnaud, Marjane Satrapi, F 2007), A LIAR'S AUTOBIOGRAPHY: THE UNTRUE STORY OF MONY PYTHON'S GRAHAM CHAPMAN (R.: Bill Jones, Jeff Simpson, Benjamin Timlett, GB 2004). Ähnlich muss auch der digital animierte Chatverlauf mit Bradley Manning in WIKILEAKS – WE STEAL SECRETS(R.: Alex Gibney, USA 2013) betrachtet werden.

filmtheoretisch gute Dienste und großen Nutzen erweisen kann. Exemplarisch nachgewiesen werden soll dies an *SUPER SIZE ME* (R.: Morgan Spurlock, USA 2004), welcher nach seinem Erscheinen große Aufmerksamkeit und Resonanz erfuhr. Maßgeblich verantwortlich hierfür: sein als innovativ und originell angesehenes Konzept. Doch bevor der Film analysiert wird, soll die laborantische Idee kurz umrissen werden.

2. Das Labor als Denkfigur

Die Labore breiten sich aus – vor allem in den Geisteswissenschaften. Als konkreter Forschungsgegenstand ebenso wie als theoretisches Konzept. Vorrangig Bruno Latour hat dabei mit seinen Laborstudien den Blick auf die Begrifflichkeit Wissenschaft maßgeblich verändert. Und diese Forschungsarbeit hat weite Kreise gezogen. Dabei galt es zu Anfang, den immensen Wert und Einfluss dieser Institution für die Gesellschaft empirisch zu erfassen, vor allem in Hinblick auf ihre Produktion von Wissen. Kurz: Verlautbarungen, welche aus einer solchen Einrichtung, einem solchen Kontext kommen, werden gemeinhin als wahr angenommen – zumeist unreflektiert und vorbehaltlos. «Gebt mir ein Laboratorium und ich werde die Welt aus den Angeln heben»,¹¹ proklamierte Bruno Latour im Jahre 1983 selbstbewusst. Dass er damit – frei nach Archimedes – zum einen implizierte, das Labor wäre in unserer Welt und Gesellschaft ein fester Punkt oder müsste zumindest so angesehen werden, war ihm dabei wohl bewusst.¹² Zum anderen hat er den gleichnamigen Artikel geschrieben, um ein paar aufgekommene Missverständnisse und Fehlinterpretationen zu korrigieren. Vier Jahre zuvor war Latours und Steve Woolgars Publikation *Laboratory Life*¹³ erschienen. Betrieben wurde diese Soziologie der Wissenschaft erstmals direkt am Ort der Entdeckung oder vielmehr am Ort der Entstehung von Wissen und Erkenntnissen. Streng genommen, hat es nach Schmidgen zwar bis Oktober 1975, als das Projekt des *Laboratory Life* begann, schon diverse Laborstudien gegeben, doch «waren konkrete Beobachtungen der Forschungspraxis durch Soziologen und Ethnologen noch eine echte Neuheit».¹⁴ Dieses Beispiel von Latour und Woolgar machte in Folge Schule, weswegen nunmehr im Jahre 1983 darauf verwiesen werden konnte, dass die ersten Feldstudien zur Arbeit in Laboren beziehungsweise die ersten Ethnographien von Laboren zwischenzeitlich erschienen waren.¹⁵ «Mikro-Studien»,

11 Latour 2006a, S. 103.

12 Vgl. ebd. S. 117.

13 Vgl. Latour, Bruno/ Woolgar, Steve: *Laboratory Life: The Social Construction of Scientific Facts*. Princeton, N. J. 1979.

14 Schmidgen 2011, S. 46.

15 Exemplarisch hierfür soll Knorr-Cetina angeführt werden; vgl. Knorr-Cetina, Karin: *Die*

welche darauf ausgelegt waren, zuvörderst einen «Zusammenbruch der <Innerhalb>/<Außerhalb>-Dichotomie»¹⁶ zu forcieren. Mehr noch: Das bestehende Paradigma prinzipieller Trennungen zwischen harten und weichen Wissenschaften, ferner zwischen Wissenschaften und Gesellschaften galt es durch ein solches zu ersetzen, das den Fokus auf <Hybride> und <Netzwerke> legte.¹⁷ Das Prinzip einer Beschreibung, die gleichzeitig real, sozial und diskursiv sein sollte, schuf so eine Grundlage, um die Technologie im wechselseitigen Verbund mit dem Menschen und die Natur in der Kultur zu erfassen. So kann nun hinsichtlich dieser speziellen Methodik von einer Expansion des Labors gesprochen werden. Inwieweit nun dieses Paradigma auch für die Film- und Medienwissenschaft von Nutzen sein kann, wird im Folgenden untersucht. Im Fokus steht dabei die Frage:

3. Was ist ein Labor?

Weniger geht es um das Labor als festen Ort. Bruno Latour und Steve Woolgar definierten es 1979 im Wesentlichen als Aufstellung von «inscription devices»¹⁸: Geräte und Apparaturen, welche per Auf-, Ein- und Umschreibung das Sichern und Speichern der gewonnenen Daten ebenso gewährleisten wie das Weiterentwickeln, Verändern und In-Beziehung-Setzen zu anderen Erkenntnissen, welche ebenfalls abstrahiert als Zeichen und Zahlen vorliegen. Dieser Prozess endet jedoch nicht zwangsläufig «an der Türschwelle zum Akademiellaboratorium»,¹⁹ wie Ursula Klein präziserte. Viel eher entscheidet er sich erst

durch regelmäßige mündliche Berichte in den Sitzungen der Akademie, permanente Rechenschaftsablegung und Begründung von Anschaffungen gegenüber dem Direktorium und der ökonomischen Kommission der Akademie, öffentliche Vorlesungen mit Demonstrationsexperimenten und nicht zuletzt durch die zahlreichen schriftlichen Veröffentlichungen.²⁰

Fabrikation von Erkenntnis. Zur Anthropologie der Naturwissenschaft. Frankfurt am Main 1991.

16 Latour 2006a, S. 116.

17 Die mittlerweile berühmt-berüchtigte ANT hat sich allerdings erst im Laufe der 1980er Jahre entwickelt. Folgende Texte erwiesen sich in diesem Zusammenhang als prägend: Callon, Michel: Some Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of Saint Brieuc Bay. In: Law, John (Hrsg.): *Power, Action and Belief: A new Sociology of Knowledge?* London 1986, S.196–223; Latour, Bruno: *The Pasteurization of France.* Cambridge, Mass. 1988.

18 Vgl. Latour/Woolgar 1979, S. 51.

19 Klein, Ursula: Die technowissenschaftlichen Laboratorien der Frühen Neuzeit. In: *NTM – Internationale Zeitschrift für Geschichte und Ethik der Naturwissenschaften* 1, 2008, S. 31.

20 Ebd..

Denn aufgrund von Abstraktionen könne erst die Einspeisung in einen wissenschaftlichen Prozess gelingen. Somit müssten Labore, gleich um welche konkreten Ausformulierung es sich dabei handelt, *per se* als «materiale Einrichtungen, die Zeichen prozessieren»²¹, verstanden werden. Mittels dieses Begreifens des Labors vom Versuchsaufbau her gelingt es Knorr-Cetina sodann, unterschiedlichste Varianten auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen – gleich, ob es sich um Labore der Molekularbiologie, der Teilchenphysik, der Informatik (sogenannte Ringlabore) oder solche der Sexualwissenschaft handelt.²² Diese abstrahierende Beschreibungsmethode gestattet es nun, das Labor *per se* in seinem ganzen kultivierten Facettenreichtum zu erfassen – gleich welcherart Wissenschaft darin betrieben wird. Ferner gelingt es dadurch erst, die Feldforschung, bei welcher ja ebenfalls Fakten konstruiert werden, laborantisch zu verorten. Eine Sichtweise, welche auch der Untersuchung von Laboren im Film oder Filmen als Labor eher zugute kommt als die Idee einer fixen Räumlichkeit, einer materiellen Institution. In diesem Sinne kann nun auch SUPER SIZE ME als laborantisch erfasst werden – und zwar anhand dreier prägnanter Punkte: des Experiments, des Selbstversuchs und der Inskriptionsmechanismen.

4. Das Experiment mit offenem Ausgang

Die Ausrichtung wird unmissverständlich nach drei Minuten und 54 Sekunden gegeben. Gestellt wird die Frage, was geschieht, wenn man sich 30 Tage lang ausschließlich vom Essensangebot des Fast-Food-Konzerns McDonald's ernährt. Dies soll im Rahmen eines Experiments beantwortet werden. Damit besitzt der Film nun eine klare Richtung, noch bevor der Vorspann beginnt. Im Anschluss wird das Experiment situiert. Spurlock verweist darauf, dass ein solches nur unter ärztlicher Aufsicht durchgeführt werden könne. Vorge stellt werden ein Kardiologe, eine Gastrologin und ein Allgemeinmediziner. Diese führen Tests und Untersuchungen am Probanden durch, um somit eine geeignete Ausgangsposition zu setzen. Ferner ergehen zum geplanten Vorhaben die ersten Prognosen, welche sich verhältnismäßig harmlos gestalten. So wäre das «worst case scenario» [08:02–08:03] eine Erhöhung der Triglycerid- und Cholesterinwerte, unter Umständen Herzprobleme – allerdings nur, wenn es in der Familie des Probanden bereits eine Vorgeschichte hierzu gäbe. Gewichtszunahme wird als logische Folge kurz angesprochen. Ferner wird auf das Völlegefühl verwiesen, welches bei einer Ernährung solcherart durchaus einen negativen Einfluss auf die psychische Verfassung haben könnte.

21 Knorr-Cetina, Karin: Das naturwissenschaftliche Labor als Ort der (Verdichtung) von Gesellschaft. In: *Zeitschrift für Soziologie* 2, 1988, S. 91.

22 Vgl. ebd..

Ausgehend hiervon scheint das Experiment ein deduktives zu sein. Henry M. Taylor bringt dies im Kontext vom Experimentieren im Film folgendermaßen auf den Punkt: «Zu den positivistischen Verfahren der exakten Wissenschaften – hier haben wir es mit Chemie zu tun – gehört immer auch das praktische Experiment, die experimentelle Überprüfung vorgängiger Hypothesenbildung.»²³ Und es ist davon auszugehen, dass Spurlock mit einer klaren Vorstellung des Ergebnisses, mit einer dezidierten Hypothesenbildung sein Projekt begonnen hat, dass er sich bereits zu Anfang der Produktion eine bestimmte Meinung über die Lebensmittelindustrie gebildet hatte, welche er nachzuweisen gedachte. Bei Induktion hingegen gilt, knapp gesagt, die Devise *trial & error*. Zwar ist bei den Vorbereitungen Morgan Spurlocks die Ausgangslage klar, der Aufbau der Versuchsanlage gesetzt und es gilt, eine naturwissenschaftlich (ausformuliert)e Hypothese zu beweisen. Doch unter Berücksichtigung jener Aussagen der ersten Minuten des Films *SUPER SIZE ME* entsteht hier ein anderer Eindruck. So wird durch das Verweisen auf die Problematik Adipositas in der US-amerikanischen Gesellschaft suggeriert, dass es mitnichten «nur» zu einem Anstieg der Triglycerin- und Cholesterinwerte kommen kann und wird. Der thematische Aufhänger – sowohl für den Film als auch das Experiment – ist eine gerichtliche Klage zweier Mädchen gegen den Konzern McDonald's gewesen.²⁴ Darauf wird zu Beginn qua Schriftinsert hingewiesen, welche unmittelbar nach der Bekanntmachung des Experiments einsetzen, nochmals rekuriert – mittels musikalischer Untermalung durch den Song *Fat Bottom Girls* von Queen. Dieses Eröffnen, ja Suggestieren eines breiteren Rahmens an Möglichkeiten, was den Ausgang des Experiments angeht, deutet auf ein induktives Verfahren hin. Zudem haben wir es hier mit keiner Versuchsreihe zu tun, sondern es wird von einem Einzelversuch auf eine Regelmäßigkeit geschlossen.

Die «Mal-sehen-was-passiert»-Attitüde, mit welcher der Versuch so zwanglos und leger begonnen wird, kann als «experimentelle Virtuosität» nach Rheinberger beschrieben werden. Denn so linear und klar, wie ein Experiment zuhause in wissenschaftlichen Veröffentlichungen beschrieben wird, ist es in seinem Hergang nicht. Vielmehr stelle es nach Jean-Francois Lyotard *per se* schon ein Paradoxon dar.²⁵ Wie Lorenz Engell, welcher schon das Labor als Denkfigur in den Filmen Lars von Triers untersuchte, präzisiert: «[E]in Tun als Suche nach Regeln, die eben diese Suche bestimmen und nach denen das Tun selbst

23 Taylor, Henry M.: Figurationen des Unsichtbaren. Mediale Selbstreflexivität in «The Invisible Man». In: Krause, Marcus/ Pethes, Nicolas (Hrsg.): *Mr. Münsterberg und Dr. Hyde – Zur Filmgeschichte des Menschenexperimentes*. Bielefeld 2007, S. 159.

24 Im Jahre 2002. Ashley Pelman (14 Jahre) und Jazlyn Bradley (19).

25 Vgl. Lyotard, Jean Francois: Regeln und Paradoxa. In: Ders.: *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*. Berlin 1978, S. 106.

verläuft.»²⁶ Ein Verfahren von *trial & error* also. Rheinberger bezieht sich hinsichtlich dessen auf Thomas Kuhn und spricht davon, dass im Grunde das Feld von hinten aufgerollt wird – also das Gefundene erst im Nachhinein mit Sinn und Struktur angereichert wird.²⁷ Und er spricht des Weiteren davon, dass er sich in einem «von der traditionellen Epistemologie verbotenen Landstrich» befände, wenn er von seiner experimentellen Virtuosität spricht, im «Kontext dessen, was man selbst durchaus irreführend als wissenschaftliche Entdeckung bezeichnet.»²⁸ Damit sei gemeint, dass Forschungsarbeit eben nicht – wie allgemein angenommen – streng deduktiv (mit Hypothese, Vorhersage vor dem Experiment) vonstatten geht. Vielmehr wird ein freier, ja spielerischer Zugang gesucht, um Unbekanntes, Unvorhersehbares freizulegen. «Virtuosität macht Spaß»²⁹, skandiert hierzu Jörg Rheinberger, um auf die Vielzahl an Möglichkeiten, auch und gerade Überraschungen und Emergenzen einer solchen Methode hinzuweisen. Und eben diese experimentelle Virtuosität, dieses «Spiel ohne Grenzen» innerhalb klar festgelegter Grenzen ist an die Stelle jener Idee getreten, welche naturwissenschaftliche Arbeit in Form einer Prophezeiung oder Hypothese begreift. Die Deduktion steht demnach nicht am Anfang eines Experiments, sondern am Ende – wird also dahingehend gewendet, dass ein möglichst positiver Eindruck von zielgerichteter, klar strukturierter Forschung entsteht. Im Wandel des Begriffs der Wissenschaften hat sich demnach auch das Experimentieren im Film gewandelt. Und das Schaffen einer ebensolchen Laborsituation als Exposition mit offeriertem offenem Ausgang schafft so auch dramaturgisch gesehen eine spezifische Spannungsdynamik.

Ramón Reichert hat gleichwohl auf diesen Aspekt verwiesen. So besitze eine eher freie, nicht strikt und geradlinig gehaltene Forschung ein nicht zu unterschätzendes Potential an Unterhaltung. Zwar existiere hier nicht mehr eine klassische *suspense*, welche über einen längeren Zeitraum den Zuschauer zu fesseln imstande sei, sondern es werde per Aneinanderreihung singulärer *surprises* eher auf mehrere kleine Spannungsbögen aufgebaut – jedoch wären diese ebenso imstande, episodenhaft ein langfristiges Dabeibleiben der ZuschauerInnen zu garantieren.³⁰

26 Engell, Lorenz: Versuch und Irrtum. Film als Experimentelle Anordnung. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 2, 2012, S. 792.

27 Vgl. Rheinberger, Hans-Jörg: Experimentelle Virtuosität, 2011, S. 1-18; hier S. 2f. <http://www.dgae.de/downloads/Rheinberger.pdf> (28.01.14).

28 Ebd. S. 1.

29 Rheinberger, Hans-Jörg: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*. Göttingen 2001, S. 18.

30 Vgl. Reichert, Ramón: Kinotechniken im Labor – Das Stanford Prison Experiment (1971). In: *montage/av* 1, 2005, S. 138. Reichert bezog sich in dieser Hinsicht auf ähnliche Umstände in Reality-TV-Shows, wo dieses Prinzip der Forschungsanlage seit der Jahrtausendwende ausgiebig

So gedacht lassen sich nun also auch im Bereich Kino vermehrt Tendenzen feststellen, welche Protagonisten zu Probanden machen. *Suspense* wird dabei – wie schon erwähnt – zwar nicht mehr erzeugt, da der Zuschauer selten mehr weiß als die handelnden Figuren, doch lenkt ein Spannungskonstrukt solcherart umso mehr die Aufmerksamkeit auf die Störfaktoren, die *surprises* im virtuosensystem. Interessanter scheint somit in einer solchen Konstellation weniger der Ablauf der Handlung und das Ende zu sein, sondern mehr die Details der jeweiligen Experimentiersysteme – lapidar gesprochen ist hier quasi der Weg das Ziel. Beständig wird mit der Eventualität kokettiert, dass alles möglich sein könne. Bei *SUPER SIZE ME* wird nach einer angeblichen Herzattacke, welche der Proband eigener Aussage zufolge erlitten habe, diskutiert, inwieweit der Selbstversuch lebensgefährlich sei und ein Abbruch im Rahmen des Experiments an dieser Stelle vertretbar. Auf die Prämisse vom großen Fressen (*LA GRANDE BOUFFET*, R.: Marco Ferreri, F/I 1973) wird hier (wohl durchaus gewollt) mehr oder weniger deutlich verwiesen. Vor allem dann, wenn der Hausarzt, welcher zwar keine mit dem EKG belegbaren Beweise für Spurlocks behauptete Herzbeschwerden findet, das Risiko des Sich-tot-Fressens anklagend in den Raum stellt. Nichtsdestotrotz sei der jeweilige Versuchsaufbau nach Rheinberger allerdings derart frei und offen nun auch wieder nicht gehalten:

Man darf allerdings nicht vergessen, dass sich in einer Experimentalanordnung jeweils eine ganze Menge von Wissen verkörpert, das zu einem bestimmten Zeitpunkt als gesichert gilt. Es nimmt in der Regel die Gestalt von Instrumenten, Vorrichtungen und Apparaten an.³¹

Nicht anders müssen im Falle von *SUPER SIZE ME* die ärztlichen Untersuchungen gewertet werden, darüber hinaus auch der absolvierte Fitnessstest und das «Esstagebuch», welches Spurlock führen soll. Hier wird konkret auf bereits erwiesenes und anerkanntes Wissen aufgesetzt, was eben eine Sicherheit garantiert. Überdies muss natürlich die Form des Dokumentarfilmes, die Idee des Dokumentierens per Kamera, in diesem Kontext ebenso zu den Vorrichtungen gerechnet werden und damit verbunden auch die Notwendigkeit, die Filmaufnahmen spätestens beim Schnitt in eine dramaturgisch ansprechende und effektvolle Form zu bringen. Und nach dem Aufbau all dieser «Instrumente, Vorrichtungen und Apparate» ist es also dann in der 13ten Minute und 18ten Sekunde soweit. Das Experiment kann beginnen.

zelebriert wird – von *BIG BROTHER* über *DER BACHELOR* bis hin zum «Dschungelcamp», diverse Castingshows nicht zu vergessen. Alle gehorchen vom Prinzip her dem eines Sozialexperimentes

31 Rheinberger 2011, S. 18.

5. Selbstversuche: Vom Auteur zum Akteur

Die augenscheinlich naturwissenschaftlichen Ansprüchen gerecht werdende Sorgfalt und Akribie, welche in den vorangegangenen zehn Minuten betrieben wurde – im Zusammentragen von erwiesenen (harten) Fakten, dem Konsultieren von verschiedensten Experten, dem Formieren der Ausgangslage durch Laborwerte – erfährt jedoch durch folgenden Umstand ein irritierendes Moment: Morgan Spurlock, welcher sich selbstbewusst als Produzent, Regisseur, Drehbuchautor und Protagonist von *SUPER SIZE ME* in Personalunion präsentiert hat, führt das Experiment am eigenen Leibe durch. Wie nunmehr rückblickend konstatiert werden kann, handelt es sich beim Selbstexperiment um ein charakteristisches Merkmal im dokumentarfilmischen Schaffen Spurlocks. Die Serie *30 DAYS* (FX Networks, 2005-2008) kann hierfür ebenso exemplifiziert werden, wie auch *WHERE IN THE WORLD IS OSAMA BIN LADEN?* (R.: Morgan Spurlock, USA 2008) oder *THE GREATEST MOVIE EVER SOLD* (R.: Morgan Spurlock, USA 2011). Die(se) Versuchsreihen können somit durchaus als prägend für einen bestimmten Stil, kurzum für einen Nachweis Spurlocks als Auteur angenommen werden.

Der Versuchsleiter wird somit (auch) zur Versuchsperson, der Auteur zum Akteur. Mit Akteur ist nach Latour zunächst eine Handlungsmacht gemeint. Diese würde sich zwar im Rahmen einer Filmproduktion zunächst nicht sonderlich von jener Funktion eines Auteurs unterscheiden, auch nicht in der weiteren Ausführung von Latours Definition: «[D]ie Handlung ihrerseits wird stets im Verlauf eines Versuchs und in einem Versuchsprotokoll – wie rudimentär auch immer – aufgezeichnet.»³² Doch eine zusätzliche Komponente erfährt der Begriff dahingehend, dass der Auteur sich selbst zum Gegenstand seines Filmes macht. So gewendet, soll die (Weiter)Entwicklung Morgan Spurlocks bis zu diesem Punkt im Film verstanden werden.

Sicherlich könnte der *performative mode* von Bill Nichols eine Hilfe zur Beschreibung bieten – so präsentiert sich dementsprechend Morgan Spurlock als Hybrid zwischen den Polen von Präsentator und Agitator. Darüber hinaus denkt Nichols in seinem Ansatz bereits die Vermischung von Dokumentar- und Spielfilm an. Doch der Selbstversuch, das Experiment am eigenen Körper, geht über die Erfordernisse des fünften Modus des Dokumentarischen weit hinaus. Dennoch liegt in dieser inneren, inhaltlichen Performanz, deren Funktion Spurlock in *SUPER SIZE ME* nunmehr ebenfalls besetzt (neben seiner Verantwortlichkeit für Produktion, Regie und Drehbuch) eine gewisse Gefahr. Allerdings weniger eine solche, welche eine kritische Auseinandersetzung mit der Unversehrtheit, der Unverantwortlichkeit gegenüber dem eigenen Körper

32 Latour, Bruno: *Das Parlament der Dinge: Für eine politische Ökologie*. Frankfurt am Main 2009, S. 285.

forciert – wie später im Film herausgearbeitet wird, kommt es zu erheblichen Herzbeschwerden.

Wie Henry M. Taylor anführt, müsse «der Experimentator durch die klare Trennung von Subjekt und Objekt die Herrschaft über das experimentelle System»³³ bewahren. Geschehe dies nicht, befänden wir uns zunehmend in Gefilden «schwarzer Wissenschaft», in welchen die Forschungsarbeit unseriös vonstatten gehe und im Grunde auch nicht als solche anerkannt werden dürfe.³⁴ Taylor argumentiert dahingehend, dass im Rahmen eines solchen Experiments in filmischer Vermittlung nicht mehr der Wissenschaftler die Kontrolle inne habe – «diese hat vielmehr der Film, der selbst als Versuchsanlage fungiert.»³⁵ Und genau eine solche Wahrnehmung wird durch den «laborantischen Dokumentarfilm» evoziert. Auch wird die Beurteilung und die Handlungsmacht dafür an die ZuschauerInnen übertragen, sie diesbezüglich aktivieren – natürlich unter zuvor gesetzten, meinungsbildenden Voraussetzungen.

Dabei ist der Selbstversuch nicht unbedingt ein repräsentatives, ja seriöses Verfahren, um die Glaubwürdigkeit einer (wissenschaftlichen) Aussage zu überprüfen – vor allem nicht, wenn es sich nur um das Experiment an einer einzigen Person handelt, weswegen ein überzeugender empirischer Gehalt der Aussage ebenfalls nicht gegeben ist. Höchstens eine subjektive Wahrheit wäre möglich, diese allerdings im Rahmen ihrer Möglichkeit verifiziert – getreu dem Motto: Ich kann bestätigen, dass etwas so ist, weil ich es selbst so erfahren habe. Selbstdarstellung und Selbstversuch werden mit einer konsequent vorangetriebenen Selbstaussstellung kombiniert, womit Zweifel an der am Ende getroffenen Aussage beziehungsweise der Forschungsergebnisse relativiert, vielleicht gar vollends ausgeschlossen werden.

Dem Dilemma eines Nichtaufrechterhaltens der Trennungen von Objekt und Subjekt – Latours unverwüstliche Grundannahme – wird genau mit jener Ausstellung des Umstands entgegengewirkt. Damit wird der Status des beobachtenden und beurteilenden Wissenschaftlers an die ZuschauerInnen weitergegeben. So wie Karin Knorr-Cetina das Fabrizieren von Erkenntnis durch betontes «Künstlich-Machen» ihrer Objekte ausgewiesen hat,³⁶ ergeht nun ein solcher «Transfer» bei *SUPER SIZE ME*. So wird Spurlocks Subjektivität erstmals herausgestellt – mit biografischen Details und persönlichen Präferenzen –, nur um im weiteren Fortgang quasi als Person hinter der Sache zurückzutreten. Um dies so glaubwürdig wie möglich zu illustrieren wird mit einer Strategie von suggerierter «schonungsloser Offenheit» operiert. Hier kommt der Latour'sche

33 Taylor 2007, S. 160.

34 Vgl. ebd. S. 157f.

35 Ebd. S. 160.

36 Vgl. Knorr-Cetina 2002, S. 46.

Gedankengang, dass ein Akteur «einen anderen in einem Versuch verändert»,³⁷ vollends zum Tragen. «Der Andere», dabei handelt es sich nun um den/die ZuschauerInnen. Ihnen wird letztendlich eine Entscheidung abverlangt, auf sie wird meinungsbildend eingewirkt. Spurlock begegnet einer eventuell an seinem Vorhaben aufkommenden Skepsis mit – wie es scheint – ehrlicher und entwaffnender Darlegung aller Details. So wird zu Anfang auf die peinliche Rektaluntersuchung ebenso verwiesen (und verpixelt gezeigt) wie auch auf die private Meinung seiner Lebensgefährtin, welche durch ihren Beruf als vegane Köchin in Sachen Ernährung als kompetent ausgewiesen wird. Überdies finden sexuelle Probleme im weiteren Verlauf des Experiments Erwähnung. Diese Exhibition soll ein Bemühen um größtmöglichen Wahrheitsanspruch zur Schau stellen. Mittels einer so gearteten Strategie soll Glaubwürdigkeit erzeugt werden. Vielleicht ist zwar nicht der Film authentisch – so könnte an diesen Stellen angenommen werden –, dafür aber immerhin Morgan Spurlock beziehungsweise die von ihm dargestellte «Type», seine mediale Persona.

Im Anschluss an die exhibitionistische Exposition der Person verliert sich diese in der objektiven Aufstellung des Experiments. In dem Handlungsstrang von *SUPER SIZE ME*, welcher den Prozess der 30tägigen McDonald's-«Diät» behandelt,³⁸ reduziert Spurlock seine dargestellte Figur auf das Essen und die Reaktionen darauf beziehungsweise danach.

6. Ein-, Um- und Aufschreibung der eigenen Person

(Medien)technisch wird das so ungemein tapfer anmutende Sich-in-den-Dienst-der-Sache-Stellen konsequent über den ganzen Film voran- und letztendlich auf die Spitze getrieben. Nach den ersten Arztbesuchen und fachlichen Gesprächen oder Beratungen in den Praxen nehmen naturwissenschaftliche Darstellungsformen sukzessive mehr Raum ein – also offiziell (anerkannt)e Beglaubigungen, damit nur ja kein Zweifel am Wahrheitsgehalt der Aussagen aufkommt. Dieses Konzept erreicht am Ende seinen Höhepunkt, wenn sich Spurlock «buchstäblich» selbst in zwei Diagrammen präsentiert [01:29:56–01:30:38]. Er hat sich also spätestens dann selbst objektivieren wollen.

Nun haben wir es hier natürlich mit einem massiven Problem der Darstellung und somit der Vermittlung zu tun. Dies ist ebenso dem nur schwer fassbaren Sujet der Ernährung geschuldet – ein Begriff, welcher je nach sich damit auseinandersetzendem Bereich von Wissenschaften oder Gesellschaften unterschiedlich definiert und sodann variabel ausgestaltet wird. Ernährung mag zwar diskursiv von einer Vielzahl an wissenschaftlichen Disziplinen, jeweils

37 Vgl. Knorr-Cetina 2002, S. 46.

38 Parallel dazu werden die weltweite Erfolgsgeschichte von McDonald's und die Ausbreitung von Adipositas in der US-amerikanischen Gesellschaft behandelt.

ihren Forschungsinteressen gerecht, erfasst werden können, doch wenn es um konkrete Darstellungen geht, besteht noch kein allgemeiner Konsens. Wohl auch aus einem solchen Grund muss hier Latours Annahme gelten, dass ein Sachverhalt nur per Abstraktion fassbar wird. Wissenschaftliche Darstellungen funktionieren somit ausschließlich mit, auf und per «sheet of figures».³⁹ Latour benennt das Ergebnis solcher Prozesse mit *immutable mobiles*, also «unveränderlich mobile Elemente.»⁴⁰ Dabei handelt es sich im Grunde um einzelne, buchstäbliche Punkte in einem Koordinatensystem, Teile eines Graphen oder eine Zahl neben vielen anderen in einer Tabelle. Dies bedeutet, dass diese «Figuren» semiotisch gesehen nicht mehr sind, auch nicht mehr sein können als bloße Indices. Dennoch werden sie gemeinhin mit dem, was sie bezeichnen, worauf sie verweisen, schlicht und einfach verwechselt.

So ließ sich Latour in der Recherche für *Science in Action*⁴¹ von einem Wissenschaftler Endorphin zeigen⁴² oder vielmehr eben nicht zeigen, da es sich hier beim Ausstellungsversuch «lediglich» um einen Punkt einer gezackten Kurve handelte. Wie aktuell die Problematik dieser Debatte um Visualisierungen ist, davon zeugt Ute Holls «Laborgespräch» mit Olivier Simard – seines Zeichens Doktor der Physik am *Conseil Européen pour la Recherche Nucléaire* (CERN) in beziehungsweise unter Genf – aus dem Jahre 2013. Ute Holl wurde das immer noch als mysteriös geltende, also (noch) nicht vollends nachgewiesene Higgs-Boson-Teilchen «gezeigt», jedoch nach «Anschauung» von Physikern, wofür immer noch (beinahe zehn Jahre nach den *Science Wars*) gelten kann, dass ein tatsächliches Sehen «Übersetzung von Energie in Signale und Zahlen [...] und messbare Dinge»⁴³ bedeutet.

Eine solche «Form(ulierung)» erscheint innerhalb der *science community* vordergründig sinnhaft. Nach Bruno Latour muss die laborantische Tätigkeit ja grundlegend «im Sinne einer fortlaufenden Hervorbringung einer Vielfalt von Dokumenten verstanden werden, die zum Zweck einer Umformung von Feststellungstypen gebraucht werden, durch die ihr Stellenwert als Tatsache verstärkt oder vermindert wird.»⁴⁴ Auf diese nichtstoffliche, nichtmaterielle Weise können somit die Themen erst laborantisch verhandelt, in den Laborbe-

39 Latour/Woolgar 1979, S. 49.

40 Latour, Bruno (2006b): Drawing things together. Die Macht der unveränderlich mobilen Elemente. In: Belliger/ Krieger 2006, S. 259.

41 Vgl. Latour, Bruno: *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers through Society*. Milton Keynes 1987.

42 Vgl. ebd. S. 71.

43 Holl, Ute: Olivier Simard im Gespräch mit Ute Holl: Mein Job ist das Zählen: Meiden und Massen der Cern-Teilchenphysiker. In: *zfm – Zeitschrift für Medienwissenschaft* 1, 2013, S. 140.

44 Latour/Woolgar zit. nach Schmidgen 2011, S. 66.

trieb eingespeist werden⁴⁵ – per abstrakter wie abstrahierter Formdarstellung. Laborarbeit habe somit beständig «the effect of transforming statements from one type to another.»⁴⁶

Und diese Idee, dieses Prinzip wird nun von Spurlock dahingehend verwendet, als dass er sich selbst in ein solches *sheet of figure* einschreibt. So wird eine naturwissenschaftlich anmutende Darstellung präsentiert, in welcher er selbst in Form von zwei Fotografien erscheint. Natürlich nicht buchstäblich er selbst, eben als Standbild(er), doch dies immerhin insistierend im von ihm geschriebenen und gesprochenen *Voice Over* – noch dazu erscheint sein Name oben links im Bild. So verweist er anhand dieser visuellen, naturwissenschaftlich als solche anerkannten Beglaubigung darauf, welche physischen und psychischen Veränderungen er im Laufe des Experiments erfahren habe – als Zusammenfassung und Fazit des Films ebenso wie als Forschungsergebnis des Selbstversuchs, ferner als stichhaltiges Dokument für seine gebildete Aussage.

Der bereits vom Auteur zum Akteur gewandelte Spurlock durchläuft hier eine weitere Metamorphose. Er wird zum Aktant. Dieser von Latour verwendete Begriff bedarf allerdings einer gewissen Ausdifferenzierung, bevor er hier zum Einsatz kommen kann. Gerade in seinen früheren Schriften⁴⁷ verwendet Latour Bezeichnungen wie Akteur, Agent und Aktant häufig synonym, worauf auch Schmidgen hinweist.⁴⁸ Latour räumt diese Unschärfe seiner Termini bereitwillig ein: «Ich verwende «Akteur», «Agent» oder «Aktant», ohne irgendwelche Annahmen darüber zu machen, wer sie sein könnten und mit welchen Eigenschaften sie begabt sind.»⁴⁹ Doch gehe es ihm dabei eher um die erweiterten Dimensionen von Handlungs- und Wirkmacht, welche den Dingen inne wohne.

Sehr viel allgemeiner als «Charakter» oder «dramatis persona», haben sie das Hauptmerkmal, autonome Figuren zu sein. Abgesehen davon können sie alles sein – Individuum («Peter») oder Kollektiv («die Masse»), figurativ (anthropomorph oder zoomorph) oder non-figurativ («Schicksal»).⁵⁰

45 Lorraine Daston verweist ebenso auf diesen Aspekt oder vielmehr Fakt der wissenschaftlichen Kommunikation; vgl. Daston, Lorraine: Objectivity and the Escape from Perspective. In: *Social Studies of Science* 4, 1992, S. 608. Ebenso: Haraway, Donna: *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York 1991, S. 152.

46 Latour/Woolgar 1979, S. 81.

47 Exemplarisch angeführt: Akrich, Madeleine/ Latour, Bruno: Zusammenfassung einer zweckmäßigen Terminologie für die Semiotik menschlicher und nicht-menschlicher Konstellationen. In: Belliger/Krieger 2006, S. 372.

48 Vgl. Schmidgen 2011, S. 104.

49 Latour 1988, S. 252.

50 Ebd.

Erst im Jahre 2006, in «On technical Mediation», lieferte Latour ein hilfreiches Unterscheidungsmerkmal von Akteur und Aktant:

Da das Wort «Agent» im Fall von Nicht-Menschen ungewöhnlich ist, ist ein besserer Terminus «Aktant», ein Lehnwort aus der Semiotik, das jede Entität beschreibt, die in einem Plot bis zur Zuweisung einer figurativen oder nichtfigurativen Rolle agiert.⁵¹

Latour trifft also eine Unterscheidung zwischen Figuration und Prä-Figuration, zwischen Akteuren und Aktanten: «[Jede Entität, die] eine gegebene Situation verändert, indem [sie] einen Unterschied macht, [ist] ein Akteur – oder, wenn [sie] noch keine Figuration hat, ein Aktant.»⁵² So soll der Aktant auch hier begriffen werden. Ein (Nicht-)Mensch, welcher noch über keine Figuration verfügt, jedoch über die grundlegenden Anlagen, unterschiedlichste Handlungen auszulösen.

Das hier vorliegende *sheet of figure* kann in dieser Form weder für noch gegen McDonald's verwendet werden. Die Bilder Spurlocks sind in diesem Punkt somit unerheblich, sie dienen lediglich als Orientierung für die Allgemeinheit der ZuschauerInnen. Im Grunde ist es eine Ansammlung von Zahlen und Zeichen – so angeordnet, dass sie in einer zeitlichen Linie (wie in solchen Darstellungen üblicherweise angelegt) einen Prozess der Veränderung, eine Entwicklung beschreiben – je nach Lesart und Interpretation. Auf die Fakten reduziert. Konkrete Zuweisungen und Figurationen erhielt somit diese Grafik erst nach dem Film. Diesbezüglich zeigt sich eine weitere Stärke der Latour'schen Ansätze, dass Filme sowohl in ihrem diskursiven Wirken erfasst werden können als auch in ihrem realen und sozialen. Was für eine wissenschaftliche Erkenntnis ihre Resonanz in der *science community* ist – die Fähigkeit, Diskurse weiter zu treiben oder neu zu begründen – ist im Bereich des Filmes die Resonanz beim Publikum. Und jenes von SUPER SIZE ME erhielt aufgrund von Diskursen über den Film wie auch realen und sozialen Bewegungen reichlich Zusatzmaterial. Dies soll kurz anhand von Beispielen aus dem europäischen Bereich dargelegt werden, da hier die Quellenlage eindeutiger erscheint. Erhard Taverna von der *Schweizerische Ärztezeitung* befürwortete die Aussage des Filmes vorbehaltlos und nahm durch folgenden Verweis eventueller Kritik an der Glaubwürdigkeit des Spurlock-Experiments in Europa prophylaktisch den Wind aus den Segeln:

51 Latour, Bruno (2006c): Über technische Vermittlung: Philosophie, Soziologie und Genealogie. In: Belliger/ Krieger 2006, S. 488.

52 Latour, Bruno: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Frankfurt am Main 2007, S. 123.

Der renommierte «American Council on Science and Health» organisierte Ernährungsberater, die den Film in TV-Spots abqualifizierten, den sie als irreführend, gefährlich und ekelhaft einstufen. Nachdem die Presse Burger King, McDonald's, Coca Cola, ExxonMobil und General Motors als Finanzquellen dieses Councils offenlegte, hat sich der Ton der Gegenpropaganda deutlich gemäßiggt.⁵³

Darüber hinaus gingen die Aussagen des Filmes mit jedem «Schweizerischen Ernährungsbericht» konform. Hierzulande verhielt es sich in Sachen Statement ähnlich. Die Deutsche Gesellschaft für Ernährung stand 2004 quasi hinter Morgan Spurlock, während dies bei einer anderen Einrichtung erheblich kritischer gesehen wurde. Die Ressentiments gegen Spurlock werden im nächsten Kapitel genauer ausgeführt.

7. Kritik an den «Forschungsergebnissen» Spurlocks

Udo Pollmer, seines Zeichens am Europäischen Institut für Lebensmittel- und Ernährungswissenschaften in München tätig, reagierte umgehend, im Mai 2004, auf den deutschen Kinostart des Filmes:

Allein der gesunde Menschenverstand reicht aus, um an diesem Film zu zweifeln. Denn wenn ein ambitionierter Filmeschaffender so viel Zeit und Geld in ein höchst qualvolles Unternehmen investiert, wird er nichts dem Zufall überlassen wollen. Nehmen wir einmal an, es wäre alles mit rechten Dingen zugegangen und Spurlock wäre «nur» vier oder fünf Kilo schwerer geworden, ganz ohne Impotenz und Cholesterin: Dann hätte kein Hahn nach ihm gekräht und sein Film wäre allenfalls als das Werk eines Verrückten in die Filmgeschichte eingegangen.⁵⁴

So mutmaßte er, dass der Anstieg des Cholesterins auf ein paar starke Cholesterinsenker aus der Apotheke zurückzuführen sei, welche Spurlock vor dem Experiment eingenommen habe. Anders wäre der Anstieg vom unnatürlichen Wert 168 Milligramm pro Deziliter auf 230 nicht zu erklären. «Auch die Tatsache, dass Spurlock innerhalb von 30 Tagen 12 Kilo zugelegt hat, gibt zu denken.»⁵⁵ Laut Pollmer gehe dies nicht mit rechten Dingen zu, eher mit «Masthilfen», also einschlägigen Anabiolika, wodurch auch andere Symptome Spurlocks erklärt werden könnten: «Sie belasten die Leber und machen impotent, wie jeder Bodybuilder bestätigen kann.»⁵⁶ Der Mediziner Frederic Nyström

53 Taverna, Erhard: SUPER SIZE ME. In: *Schweizerische Ärztezeitung* 38, 2004, S. 2049.

54 Pollmer, Udo: Dickes Ende: Super Size Me. In: *EU.L.E.n-Spiegel* 5, 2004. http://web.archive.org/web/20070706020751/http://www.das-eule.de/super_size.html (28.01.14).

55 Ebd.

56 Ebd.

stellte den Versuch 2006 unter Laborbedingungen nach und konnte damit die Ergebnisse Spurlocks widerlegen.⁵⁷ Kurioserweise wurde kurz danach an derselben Einrichtung, dem Institut für Innere Medizin der Linköping-Universität, von Stergios Kechagias eine ähnlich gelagerte Studie abgeschlossen, welche «die Beobachtungen des Dokumentarfilmers Morgan Spurlock im Film *«Super Size Me»»*⁵⁸ bestätigte. Es soll nun an dieser Stelle gar nicht darum gehen, zu entscheiden, welche Aussagen mehr oder weniger wahr sind, ob DGE oder EULE, ob Nyström oder Kechagias Recht haben. Es geht nur darum, der oben aufgeführten Grafik ihre *«Aktantenhaftigkeit»* nachzuweisen – dass sie instand ist, je nach Figuration verschiedene Funktionen in einem Diskurs einzunehmen, gleich ob letztendlich für oder wider McDonald's. Und dass sie konkret soziale wie reale Wirkungen auslösen kann.

8. Fazit

Wie nun kurz anhand dreier Merkmale nachgewiesen wurde, ist es hier zu einer Synthese von Dokumentarfilm und naturwissenschaftlichem Experiment gekommen. Dieser Sachverhalt kann nicht mehr mit dem performative mode nach Bill Nichols erfasst werden. Auch wenn daraus hervorgehend Morgan Spurlock gern in eine Linie und auf eine Stufe mit Michael Moore gestellt wird, befindet sich seine Performance auf einem anderen Level. Dies resultiert aus einem laborantischen Dokumentarfilm, also einer Zusammenlegung von Dokumentarfilm und (natur)wissenschaftlichem Experiment. □

Erstmals erscheint diese Synthese nur folgerichtig. Im Dokumentarfilm wie in der wissenschaftlichen Forschung gilt der Anspruch, Wahrheitssuche zu betreiben, fundierte Aussagen über ein Thema, einen Tatbestand treffen zu können. Eine Zusammenführung dieser beiden Tätigkeiten des Filmens und Forschens bestand jedoch über lange Zeit eher darin, entweder die Ergebnisse des wissenschaftlichen Arbeitens (nach vorhergehender Prüfung) per Kamera aufzuzeichnen (Forschungsfilme) oder im Film die daraus resultierenden Erkenntnisse von einem (anerkannten) Experten vortragen zu lassen (Lehrfilme). Dass Filme die Prinzipien harter wissenschaftlicher Forschung übernehmen, beinahe bis zur Selbstaufgabe und somit selbst zum Labor werden oder vielmehr dass ihr Betrachten einer Laborsituation für die ZuschauerInnen gleicht – dieser Aspekt ist vergleichsweise neu.

Kurios mutet dabei an, dass die Tendenz eines hybriden Gemischs der Bereiche begann, nachdem Naturwissenschaft wie Dokumentarfilm hinsichtlich ihrer bis dato allgemein anerkannten Objektivität in die Kritik geraten waren. So betrachtet muss neuerdings die Verschränkung als eine gegenseitige

57 <http://gut.bmj.com/content/57/5/649.full> (28.01.14).

58 http://www.wissenschaft.de/home/-/journal_content/56/12054/1010084/ (28.01.14).

Bestätigung und Bereicherung angesehen werden. Die naturwissenschaftliche Forschung reagiert insofern auf die Kritik als dass – eben mit der Kamera – in die Labore gegangen wird. Will heißen: der Prozess der Forschung wird offen gelegt. Der Dokumentarfilm hingegen greift zunehmend auf die Prinzipien naturwissenschaftlicher Forschung zurück, bedient sich der Methoden der experimentellen Virtuosität, speist daraus ein geeignetes dramaturgisches Modell und verwendet die dafür typischen grafischen Darstellungen. Bei genauerer Betrachtung ist diese Synthese zu einem konstruierten wie konstruktiven, weil sich gegenseitig reflektierenden Miteinander geworden.

Film noir, Gangsterfilm und Heist-Movie. Die «multiple Genrehaftigkeit» von Thomas Arslans IM SCHATTEN

Als 2010 Thomas Arslans Spielfilm IM SCHATTEN auf den 60. Internationalen Filmfestspielen in Berlin seine Premiere hatte, erregte dessen «multiple Genrehaftigkeit» die Aufmerksamkeit von Presse und Filmkritik. Besonders der Umgang mit Elementen des amerikanischen Genrekinos stieß auf eine breite Resonanz. Feuilletonisten feierten einen «waschechten Genrefilm», der mal als «Film noir»,¹ mitunter auch als «Neo-Noir-Thriller»,² angesehen oder mal als «Gangsterfilm» wahrgenommen wurde.³ In filmwissenschaftlichen Kreisen wiederum bezeichnete man ihn als «Heist-Movie», schließlich ginge es zentral um die Planung und Durchführung eines Raubes.⁴ Zugleich war in vielen Besprechungen ein Erstaunen dahingehend festzustellen, dass diese Genrelemente in einem Film der sogenannten «Berliner Schule» wahrzunehmen seien. Seit Jahren zählt Thomas Arslan zusammen mit Christian Petzold und Angela Schanelec zu den ProtagonistInnen dieser jüngeren deutschen Filmgruppierung, einem losen Verbund an FilmemacherInnen, deren Filme erfolgreich auf internationalen Festivals laufen. Hierzulande werden sie als neues deutsches Autorenkino, bei dem häufig von einem filmischen «Realismus der Reduktion und Langsamkeit» die Rede ist, gefeiert. Im Vergleich zu den vorherigen Filmen Arslans, die vom Leben junger Menschen türkischer Herkunft in Deutschland erzählen, ist hier der lakonische Umgang mit Mustern und Motiven des amerikanischen Genrekinos auffällig.⁵ Wie die unterschiedlich wahrgenommenen Genrelemente im vorliegenden Beispiel zu verorten sind, wird in einem ersten Schritt über genrehistorische Kontextualisierungen und

- 1 Kohler, Michael: Paare, Passanten. In: *Frankfurter Rundschau*, 15.02.2010. URL: <http://www.fr-online.de/spezials/internationales-forum-paare--passanten,1473358,2748220.html> (28.05.2015)
- 2 <http://www.3sat.de/page/?source=/film/woche/158488/index.html> (18.02.2014)
- 3 Nicodemus, Katja: Thomas Arslans Gangsterfilm. In: *Die Zeit*, 04.10.2010, URL: <http://www.zeit.de/2010/42/Im-Schatten> (28.05.2015)
- 4 Rebhandl, Bert: Prinzipielle Gesetzlosigkeit. Neuere deutsche Genrefilme reflektieren die Grundlagen des Erzählens. In: Rother, Rainer/ Pattis, Julia (Hrsg.): *Die Lust am Genre. Verbrechergeschichten aus Deutschland*. Berlin 2011, S.159-168, hier S.161.
- 5 Besonders mit seiner Berlin-Trilogie aus den Filmen GESCHWISTER – KARDESLER (1997), DEALER (1999) und DER SCHÖNE TAG (2001) ist Thomas Arslan bekannt geworden.

genretheoretische Konzeptualisierungen beleuchtet, um anschließend bildästhetische Elemente des Film noir und narrative Muster des Gangsterfilms und Heist-Movie eingehender zu betrachten.

1. Zum genrehistorischen Kontext

In *IM SCHATTEN* kehrt ein Mann, gerade aus der Haft entlassen, kurzerhand in sein altes Leben zurück. Nach dem Besuch des ehemaligen Komplizen, mit dem er noch eine Rechnung zu begleichen hat, nehmen die Handlungen von Trojan (Mišel Matičević) ihren routinierten Verlauf: Er sucht alte Bekannte auf, lässt sich in Pläne einweihen und stellt ein Team zusammen, mit dem er den Überfall auf einen Geldtransporter plant. Der Coup gelingt problemlos, aber der im Genre unvermeidliche Polizist (Uwe Bohm), korrupt und auf eigene Rechnung unterwegs, ist hinter ihnen und dem Diebesgut her. Für Trojan bleibt keine andere Möglichkeit als zu fliehen, denn ein erneuter Gang ins Gefängnis ist im Genrekinos keine Option.

Offensichtliche Genreanleihen wie solche sind im Autorenfilm nicht neu, weder im deutschen noch im internationalen Kino. Bereits Wim Wenders und Rainer Werner Fassbinder integrierten im Kino des jungen deutschen Films der 1960er und 1970er Jahre Elemente des Gangsterfilms. Dies sieht Bert Rebhandl in den aktuellen deutschen Filmen u.a. von Benjamin Heisenberg und Christian Petzold in wiederholter Manier aufgegriffen.⁶ Ebenso demonstrierte die Nouvelle Vague bereits den spielerischen Umgang mit Versatzstücken des Genrekinos, exemplarisch dafür steht Jean-Luc Godards *À BOUT DE SOUFFLE* von 1960. Doch auch Filmparodien üben regelmäßig den offenen Umgang mit Genre(vor-)bildern wie *DER WIXXER* (2004) und *NEUES VOM WIXXER* (2007) zeigen. Spätestens im Zuge der Rede vom sog. «postmodernen Film», für den *PULP FICTION* (1994) von Quentin Tarantino aufgrund der lässigen Bedienung aus dem Popularitätspool des Genrekinos als paradigmatisch verstanden wird, und der zunehmenden (selbst-) reflexiven und dekonstruktiven Auflösung filmischer (Genre-)Konventionen sind Filme durch eindeutige Genrekonzepte nicht mehr zu fassen.⁷ Dies ist auch längst im populären Kino zu beobachten. Für eine grundsätzliche Schwierigkeit genretheoretischer Konzeptualisierungen sprechen aber nicht nur eine sog. gegenwärtige «Postmodernität», sondern generell die Umstände, dass Filme an sich polyvalente Konstruktionen darstellen und dass die Vorstellung, dass Genres durch ein Muster bzw. eine

6 Rebhandl 2011, S.163.

7 Auch schon im klassischen Hollywood-Kino gehörten Kombinationen und Mischungen von Genres als gängige Hybridisierungsverfahren zum Standardrepertoire. Auch Blockbuster setzen aufgrund ihrer breiten Zielgruppenadressierung auf plurale Genremarkierungen. Genres sind also selten in Reinform vorzufinden. Siehe Ritzer, Ivo/ Schulze, Peter W. (Hrsg.): *Genre Hybridisation. Global Cinematic Flows*. Marburg 2013.

geschlossene narrative Makrostruktur definierbar seien, einen in der Debatte längst erkannten Trugschluss bildet.⁸

Im Kontext der aktuellen deutschen Filmproduktion erscheint die Konstellation aus Genrekino und Autorenfilm dennoch als Ausnahme, deren exzeptionelle Wahrnehmung bei näherer Betrachtung der finanziellen Umstände sogar von symptomatischer Natur ist. Produziert von einer mittelständigen Produktionsfirma in Koproduktion mit öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten und subventioniert über Filmfördertöpfe entstand *IM SCHATTEN*, wie Andreas Kilb es für viele deutsche Filme abseits der dominierenden Branchengrößen und innerhalb einer kurzlebigen Festivalkultur ausmacht, in einem deutschen Filmproduktionssystem aus Fernsehredaktionen und Fördergremien, deren «Bedürfnis [...] nach Sinnstiftung, Charakterzeichnung, Familienfreundlichkeit und Positivität» eigentlich unvereinbar mit der Produktion populärer Genrefilme scheint.⁹ Umso erstaunter zeigte man sich also gegenüber dem Wahrgenommenen, weil dieses sonst eher selten zu sehen ist.

Erweitert man die Perspektive um einen genrehistorischen Kontext deutscher Filme, so erscheinen die Resonanzen auf *IM SCHATTEN*, hier einen deutschen Genrefilm vorliegen zu haben, ebenso wenig überraschend. Denn filmhistorische Genrestudien zum deutschen Kino sind rar.¹⁰ Vielmehr dominiert weiterhin das Konzept des Autors die deutsche Filmgeschichtsschreibung sowie überwiegen soziohistorische Phasen und Zäsuren als strukturbildende

8 Vgl. Schweinitz, Jörg: «Genre» und lebendiges Genrebewusstsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft. In: *montage/av* 3/2, 1994, S. 99-118, hier S. 108.

9 Kilb, Andreas: Der deutsche Kinotriller findet nicht satt. Notizen zum Stand der Dinge. In: Rother/ Pattis 2011, S. 100-106, hier S. 103ff.

10 Sie bewegen sich vor allem im Bereich von Einzelstudien. Zum Heimatfilm siehe Bahlinger, Dieter/ Kaschuba, Wolfgang (Hrsg.): *Der deutsche Heimatfilm. Bildwelten und Weltbilder*. Tübingen 1989; Greis, Tina Andrea: *Der bundesdeutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre*. Frankfurt/Main 1992; Ludewig, Alexandra: *Screening Nostalgia. 100 Years of German Heimat Film*. Bielefeld 2011; Moltke, Johannes: *No Place Like Home. Locations of Heimat in German Cinema*. Berkeley 2005. Zur Filmkomödie siehe Arnold-de Simone, Silke/ Mielke, Christine: *Charleys Tanten und Aastas Enkel. 100 Jahre Crossdressing in der deutschen Filmkomödie*. Trier 2012; Witte, Karsten: *Lachende Erben, toller Tag. Filmkomödien im Dritten Reich*. Berlin 1995. Zum Kriminalfilm siehe Schenk, Irmbert: Populäres Kino und Lebensgefühl in der BRD um 1960 am Beispiel des Krimigenres. In: Schenk, Irmbert/ Tröhler, Margit/ Zimmermann, Yvonne (Hrsg.): *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption. Film – Cinema – Spectator: Film Reception*. Marburg 2010, S. 261-280. Zum Trümmerfilm siehe Shandley, Robert R.: *Trümmerfilme. Das deutsche Kino der Nachkriegszeit*. Berlin 2010. Zu Genrespekten von UFA-Produktionen. Siehe Pohl, Astrid: *Tränenreiche Bürgerträume. Wunsch und Wirklichkeit in deutschsprachigen Filmmelodramen 1933-1945*. München 2010.

Fixpunkte filmhistorischer Darstellungen des deutschen Films.¹¹ Eine diesbezüglich sich andeutende Leerstelle erkennt aktuell auch Jaimey Fisher in dem von ihm herausgegebenen Band *Generic Histories of German Cinema*: «Yet German film studies, even those works that consider popular films, generally neglect the substantial scholarship on the history and theory of film genres [...].»¹²

Dabei weist der deutsche Film dezidiert Genretraditionen auf, die sich zwangsläufig angesichts des bereits im frühen Kino festzustellenden großen Produktionsumfangs entwickelt haben und bis in den aktuellen Film verlaufen, aber auch mit Genres wie dem Heimatfilm und dem Trümmerfilm oder den Ost-West-Geschichten in der bundesdeutschen Filmwirtschaft der 1950er Jahre spezifisch «deutsche» Formen hervorgebracht haben.¹³ So lässt denn eine Geschichte des deutschen Films, die eben diese Entwicklungslinien beleuchtet und zu der Beispiele wie *IM SCHATTEN* in Bezug gesetzt werden könnten, noch auf sich warten.

Die Genrelemente in *IM SCHATTEN* können also folglich nicht, so zumindest verdeutlicht es der kurze Ausflug in den Kontext deutscher Genreproduktion und -geschichte, an genreeigene Traditionslinien im deutschen Film anschließen,¹⁴ sondern verlaufen entlang von Verweisstrukturen, die in einem doppelten Sinn aus dem eigenen Produktionskontext herausdeuten: Zum einen referieren sie auf innerhalb des amerikanischen Produktionswesens herausgebildete Genrekonventionen, zum anderen legen sie über die werkbiografische Verortung des Films hinaus eine Wahrnehmung als Genrefilm. Dies erfolgt insofern, als dass die Genreformationen in *IM SCHATTEN* eine «Lesart» etablieren, die den Film nicht mehr nur als Autorenfilm von Thomas Arslan und im Umfeld der Berliner Schule bewertet, sondern einen erweiterten Blickwinkel auf Genrebezüge eröffnet. Dabei sind diese Lesarten von «Autor» und «Genre» keineswegs als oppositionelle Wahrnehmungsoptionen zu verstehen, die sich

11 Siehe Elsaesser, Thomas: *German Cinema - Terror and Trauma. Cultural Memory since 1945*. New York 2014; Elsaesser, Thomas: *Der neue deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren*. München 1994; Gras, Pierre: *Good bye, Fassbinder! Der deutsche Kinofilm seit 1990*. Berlin 2014; Ulli, Jung: *Der deutsche Film. Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Trier 1993; Wedel, Michael: *Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film*. Bielefeld 2011.

12 Fisher, Jaimey (Hrsg.): *Generic Histories of German Cinema. Genre and Its Deviations*. Rochester, NY 2013, S.2f.

13 Hickethier, Knut: Genretheorie und Genreanalyse. In: Jürgen Felix (Hrsg.): *Moderne Film Theorie*. Mainz 2002, S. 62-103, hier S. 76f.

14 «Zwar hat es in der deutschen Geschichte des populären Films in Deutschland immer wieder Versuche mit dem Kriminalfilm gegeben, aber zu einem eigenständigen Genre wurde er kaum.» (Georg Seeblen: *Filmwissen. Detektive. Grundlagen des populären Films*. Marburg 2010, S. 203)

gegenseitig verdrängen und ausschließen. Gleichermaßen berechtigt im semio-pragmatischen Sinne bilden sie Lektüremodi, die nebeneinander koexistieren; je nach Perspektive und Schwerpunktsetzung setzt sich eine dominante Lesart gegenüber der anderen durch. Trotz der fehlenden nationalen Traditionslinien funktioniert ‹Genre› aber dennoch problemlos als Orientierungsgröße, wie der folgende Abschnitt näher ausführt.

2. Orientierungsgröße ‹Genre›

Die Verortung des Genres für *IM SCHATTEN* ist zwar problematisch, denn nicht nur genrehistorische Einordnungen erscheinen schwierig. Auch die Genrezuordnungen, die produktionsseitig wie rezeptionsseitig vage bleiben und zwischen Gangsterfilm, Film noir und Thriller variieren, erschweren die Genrebezugnahmen. Angesichts der vielfältigen generischen Zugriffe sollte ‹Genre› aus diesem Grund weniger als fester Genrekern verstanden werden, der in allen zum Genre gehörenden Filmen gleichermaßen zu finden ist. Von essentialistischen Vorstellungen, dass Genres rein textuelle Phänomene bilden, die anhand formallogischer Kriterien und allgemein geteilten Merkmalen als Textklassen eindeutig zu definieren sind, hat man sich in der Filmwissenschaft längst verabschiedet. Die Problematik ist bekannt, dass ‹(sich) Genres als ‹Instanzen des Gleichgewichts› auf veränderte Dispositionen des kulturellen Umfelds einstellen.›¹⁵ Genres sind also nicht einfach nur Gruppierungen von Filmen, die gemeinsame Merkmale aufweisen, sondern sie bilden Bezeichnungsgrößen für generell strukturell komplex angelegte, multidimensionale Zusammenhänge. Was als ‹Genre› verstanden wird, entsteht erst innerhalb der soziokulturellen, institutionellen und produktionstechnischen Konstellationen des jeweiligen Entstehungskontextes eines Films. Dieser Prämisse folgend hat sich denn auch die Forschung stetig Ansätzen zugewandt, die dieser multidimensionalen Komplexität von Genres Rechnung tragen.¹⁶

Wie ist dies nun für ein elaboriertes Verständnis der vielfältigen Genrestrukturen von *IM SCHATTEN* produktiv weiterzuführen? Unter Einbindung aller am Bedeutungsprozess des Films beteiligten Ebenen ist von einem multidimensionalen und diskursiven Genreverständnis auszugehen, welches nicht mehr nur den filmischen Text zentriert, sondern auch Produktion und Distribution sowie Rezeption umfasst. Als sogenannte Instanzen sind sie im Sinne eines Diskursbegriffs nach Foucault ‹als Praktiken zu behandeln, die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen›,¹⁷ sodass erst mit Blick auf die am Diskurs beteiligten Instanzen sowie die vollzogenen Praktiken sich

15 Schweinitz 1994, S. 107.

16 Vgl. Altman, Rick: *Film/Genre*. London 1999, S. 14f.

17 Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens* [frz. 1969]. Frankfurt/Main 1981, S. 74.

die Genrebedeutung sowie die generifizierenden Strukturen erfassen lassen. Schließlich bilden Genres keine sterilen deskriptiven Bezeichnungsgrößen, sondern unterliegen einer prozessual fortschreitenden Nutzungspraxis auf Seiten von Produktion und Rezeption, welche die Genrebegriffe auf Filme wiederholt anwenden, intertextuelle Zusammenhänge zu anderen Filmen des Genres herstellen und Begrifflichkeiten darin konstituieren.

Gern zitiertes Beispiel für diesen Wandel ist das Melodram, für das Steve Neale nachgewiesen hat, dass das, was heute mit emotionaler Färbung und Frauenadressierung in Verbindung gebracht wird, nicht dem Sprachgebrauch der 1930er bis 1950er Jahren entspricht.¹⁸

Für die frühe Filmgenre-Terminologie gilt dies in ähnlicher Weise. Altman verdeutlicht, dass Genrebezeichnungen hier in erster Linie der kurzen Verständigung zwischen Filmverleih und Kinobetreibern dienten, da sie das Thema beschrieben und zudem keineswegs Neuerfindungen darstellten, sondern oftmals etablierten Gattungsbegriffen aus dem Theater und der Literatur entlehnt waren. Bis zur späten Stummfilmzeit spezifizierten sich die Genrebegriffe immer weiter und veränderten ihre Benennungen.¹⁹ Im Zuge der Wiederholungen von Handlungsmotiven, Bildmustern, Erzählungen sowie vorhersehbaren Rezeptionsmustern unter dem gleichen Genre konnten sich Erwartungshaltungen auf Seiten der Zuschauer etablieren und festigen, sodass Genres gerade durch ein rezeptionsseitig gelagertes Bewusstsein getragen werden konnten. Nach Steve Neale bestehen Genres gleichermaßen aus den sie definierenden Filmen wie aus einem spezifischen System rezeptionsgelagerter Erwartungen und Hypothesen, welche den Zuschauern im Rezeptionsprozess ein (Wieder-)Erkennen und Verstehen von Genrelementen ermöglichen.²⁰ Ein innerhalb des Zuschauers zu verortendes Genreverständnis ist auch bei Schweinitz zu finden, wenn er von einem lebendigen und filmkulturell verankerten Genrebewusstsein spricht, welches dafür sorgt, «daß das Konzept <Genre> sowohl bei der Filmproduktion als auch bei der Rezeption als Orientierungsgröße funktioniert».²¹

Gerade der retrospektive Blick auf die historische Entwicklung von Filmgenres lässt erkennen, dass dabei die Vorstellungen davon, was das jeweilige Genre ausmacht, keineswegs festgeschrieben bleiben. Genresemantiken verändern sich im Laufe der Zeit als logische Konsequenz ihres Produktionsme-

18 Neale, Steve: Melo Talks: On the Meaning and Use of the Term <Melodrama> in the American Film Press. In: *Velvet Light Trap*, 32, 1993, S. 66-89.

19 Altman, Rick: Film und Genre. In: Geoffrey Nowell-Smith (Hrsg.): *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart, Weimar 1998, S. 253-259, hier S. 253.

20 Neale, Steve: Questions of Genre. In: Grant, Barry Keith (Hrsg.): *Film Genre Reader IV*. Austin 2012, S.178-202, hier S. 179.

21 Schweinitz 1994, S. 113.

chanismus aus Wiederholung und Varianz sowie ihrer mehrdimensionalen Nutzungspraxis und ihrem diskursiven Prozesscharakter. Für die theoretische Konzeptualisierung heißt dies, von historisch wandelbaren, ergo filmhistorisch dynamischen Konstruktionen auszugehen und Genres in Bezug zu ihrer Mehrdimensionalität zu entwickeln. Innerhalb dieser sehen Kuhn et al. eine «filmhistorische Prozessualität» abgebildet, an der sich die vielfältigen Veränderungen der Produktionsprozesse, Distributions- und Aufführungspraktiken, Rezeptionserwartungen, kulturellen Dispositionen wie gesellschaftspolitischen Verschiebungen abzeichnen.²² Gerade innerhalb von semantischen und strukturellen Verschiebungen der Genres lassen sich kontextuelle Veränderungen ablesen und gesellschaftliche Verschiebungen erkennen.

Gleichsam existieren Genregruppierungen nicht einfach nebeneinander. Überlappende Genregrenzen, gegenseitige Überschneidungen sowie bewusste Genremischungen und -hybridisierungen gehörten bereits im klassischen Genrebetrieb zur festen Produktionspraxis und bilden «eine Konstante der Filmgeschichte».²³ Dabei macht Jason Mittell deutlich, dass es nicht die Filme selber sein können, die sich mischen, sondern dass dies explizit innerhalb einer kulturellen Praxis erfolgt, d.h. vom Produktionspersonal als Antwort auf bereits vorhandene Sehpraktiken des Publikums vorgenommen werden. Darin seien auch Genrebezeichnungen zu verorten und als diskursive Kulturpraktiken anzusehen.²⁴

Dies ist für *IM SCHATTEN* überaus ertragreich, scheinen hier doch mehrere Genres Pate gestanden zu haben. Dass dabei der Gangsterfilm zum Film noir und Thriller in einem engeren Ähnlichkeitsverhältnis stehen mögen als es bspw. der Western und Horrorfilm zueinander sind, ist unstrittig, werden sie doch oftmals als Subgenres des Kriminalfilms gehandelt,²⁵ aber die Diskussion von Verwandtschaftsbeziehungen und Hybriditätsgraden ist hier nicht zielführend. Erkenntnisreicher bleibt vielmehr die Beobachtung, dass die einzelnen Genrewahrnehmungen nebeneinander funktionieren und sich nicht ausschließen. Im Sinne einer uneinheitlichen Anordnung stehen mehrere Genrezugehörigkeiten nebeneinander, was Schweinitz im Zuge einer fortgeschrittenen Evolution von Genres als Hybridisierung charakterisiert.

22 Kuhn, Markus/ Scheidgen, Irina/ Weber, Nicola Valeska: Genretheorien und Genrekonzepte. In: Dies. (Hrsg.): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*. Berlin 2013, S.1-36, hier S. 16.

23 Schweinitz, Jörg: *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie*. Berlin 2006, S. 85.

24 Mittell, Jason: A Cultural Approach to Television Genre Theory. In: *Cinema Journal*, 40, 3, 2001, S. 3-24, hier S. 7f.

25 Siehe Hagener, Malte: Der Begriff Genre. In: Rother, Rainer/ Pattis 2011, S. 11-22, hier S. 13; Hickethier, Knut (Hrsg.): *Filmgenres Kriminalfilm*. Stuttgart 2005, S. 19f. und S. 22-26.

Eine entscheidende Voraussetzung für den hybriden, fragmentarisierenden Gebrauch von Genre-Stereotypen (nach dem Tod der klassischen Filmgenres) ist deren weit fortgeschrittene Evolution. Die Muster haben längst ihre ursprüngliche vitale Funktion verloren und sind im kulturellen Gedächtnis zum flottierenden Zeichenmaterial geworden, das nicht mehr die alten Imaginationswelten mit ihren lebendigen kulturellen Kontexten wachsen lässt, sondern nur noch darauf verweist. Ohne die Konzeption, die Filmgenres als historisch-dynamische Repertoires von Stereotypen begreift, ließe sich ein solcher Vorgang kaum theoretisch abbilden.²⁶

Auch wenn eine Charakterisierung der Genremerkmale in *IM SCHATTEN* als hybride Formationen angesichts der ‹generischen Verwandtschaftsbeziehungen› zu radikal ist, lässt sich ein Wandel im Umgang mit Genremerkmalen feststellen. Ausgehend von der Vorstellung einer evolutionären Genreentwicklung seit dem frühen Kino haben sich Merkmale und Zeichen eines Genres von ihrer vitalen Funktion wie Schweinitz es beschreibt gelöst und bestehen als dynamische und diskursive Sammlung von Zeichen im kulturellen Gedächtnis. ‹Genre› bildet keine Textkategorien, sondern gruppiert vielmehr Elemente in Texten, worin für Mittell eine entscheidende Differenz besteht.²⁷ Die Bezugsgröße ‹Genre› markiert ein Ballungsgemenge an Elementen und Merkmalen, die im Laufe der Zeit von als unter dem Genre geführten Filmen zu einem Pool an Zeichen zusammengeführt wurden und sich im kollektiven Gedächtnis verankert haben und nun zur freien Bedienung und Kombination verfügbar sind. Für *IM SCHATTEN* bedeutet dies, dass von generischen Textelementen auszugehen ist, die nicht gattungskategorisierend sind, sondern vielmehr als *Modi Operandi* des Filmemachens auf der bildästhetischen und narrativen Ebene platziert sind und sich zu einer polyvalenten Genregeschichte verdichten. Im Folgenden wird anhand der Bildästhetik, die sich an die Charakteristik des Film Noirs anlehnt, der Gangsterfigur sowie der Heist-Erzählung des (fast) perfekten Überfalls skizziert, wie diese einzelnen Komponenten sich zusammenfügen.

3. Der Noir-Look

Als abenteuerlich und psychologisiert, wie es Nino Frank noch anhand einiger US-amerikanischer Filme der 1940er Jahre für das neu entdeckte Film noir-Phänomen ausmacht,²⁸ kann die Verbrechensdarstellung in *IM SCHATTEN* nicht beschrieben werden. Für die Annäherung an die Wahrnehmung des Films als

26 Schweinitz 2006, S. 92

27 Mittell 2001, S. 5.

28 Frank, Nino: Un nouveau genre ‹policier›: l'aventure criminelle. In: *L'Écran français*, 61, 28.08.1946.

Noir-Film erscheint der von Röwekamp auf der Basis einer umfangreichen Diskursaufarbeitung vorgelegte Zugriff auf den Film noir als eine «*méthode noire*» geeigneter. Indem der Film noir, wie Röwekamp es vorschlägt, als «eine ästhetische Verknüpfungsregel» begriffen wird, «deren Kombinatorik eine filmische Poetik hervorbringt, die mit Hilfe expressiver Bild-, Ton- und Erzählkompositionen einer bevorzugten Themenwahl Ausdruck verleiht»,²⁹ rücken vielmehr ästhetische Verfahren in den Fokus, die die Erzählung filmisch intensivieren und atmosphärisch verdichten.³⁰ Mit einer Reihe an vor allem bildästhetischen Mitteln der Lichtsetzung und Farbgestaltung wird im Film ein sogenannter *Noir-Look* konstruiert, der zentralen Handlungsereignissen einen expressiven visuellen Ausdruck verleiht. Dies wird vor allem über Aufnahmen in der Dämmerung und Nacht erreicht, die trotz der im Film überwiegend hellen Tag- und Innenraumaufnahmen den gesamten Film ästhetisch dominieren. An exponierter Stelle sowohl in zeitökonomischer als auch narrativer Hinsicht zu Beginn sowie am Ende des Films platziert rahmen diese Aufnahmen den übrigen Handlungsverlauf und verleihen der Geschichte eine dunkle und düstere Noir-Ästhetik.

Der Film eröffnet mit solch einer Dämmerungsaufnahme einer Straßekreuzung in Berlin-Mitte, die in ihrer zweiminütigen Länge und statischen Totalen die Aufmerksamkeit auf das urbane Treiben der Auto-, Fußgänger- und Ampelbewegungen und die raumzeitlichen und wettertechnischen Gegebenheiten lenkt: Die einsetzende Dämmerung, der andauernde Regen und die vielfältigen Beleuchtungseinrichtungen der Straßen und Gebäude überlagern die alltägliche Szenerie (audio-)visuell (Abb. 1). Die Scheinwerfer und Rücklichter der Autos sowie die pinke Gebäudebeleuchtung werden über die Spiegelung auf der nassen Straße optisch zu großflächigen Lichtquellen und zu vertikalen Farbbalken vergrößert, welche die eigentlich dämmerungsbedingt einsetzende Dunkelheit zu einer hellen Szenerie ausgestalten und darin kontrastieren. Lichtbrechungen durchziehen das Bild horizontal und weisen auf eine rahmenlose Glasscheibe hin, durch welche die Szenerie zu beobachten ist. Die zahlreichen hellen und farbigen Lichtquellen, die zu einem ästhetisches Spiel der Bewegungen und Kontraste komponiert scheinen, akzentuieren die spezifisch filmische Qualität der Aufnahme, sodass die natürlich inszenierten Geräusche und die (künstlichen) Lichter besonders wahrnehmbar werden. Das Geschehen selbst, das *was* in der Aufnahme zu sehen ist, nämlich anhaltende

29 Röwekamp, Burkhardt: *Vom film noir zur méthode noire. Die Evolution filmischer Schwarzmalerei*. Marburg 2003, S. 167.

30 Als atmosphärisch ist hier der subjektiv wahrgenommene Eindruck beim Zuschauer zu verstehen.



Abb. 1: Erste Einstellung – Berlin Mitte (Screenshot aus IM SCHATTEN, Min. 2).



Abb. 2: Trojan (Mišel Matičević) im Café (Screenshot aus IM SCHATTEN, Min. 3).

und losfahrende Autos und vorbeilaufende Fußgänger, ist hier zweitrangig und tritt hinter der Darstellung zurück, dem *wie* es zu sehen ist.

Der Beobachtungsmodus wird anschließend als subjektive Perspektive eines schwarz gekleideten Mannes, der aus dem Schaufenster eines Cafés nach draußen blickt, aufgelöst (Abb. 2). Lichtbrechungen durchziehen erneut das Bild, Regentropfen bilden sich auf dem Schaufenster des Cafés ab und betonen erneut die Präsenz einer Glasscheibe. Die Positionen sind gewechselt. Blickte man zuvor noch durch die Scheibe *nach* außen, schaut man jetzt *von* außen durch die Scheibe nach innen. Von der Seite mit directionalem Licht partiell beleuchtet sind die Gesichtskonturen nur teilweise zu erkennen, als dunkle Gestalt isoliert die *low-key*-Lichtsetzung die Figur von der hellen und farbigen Caféumgebung.

Die gezielten Licht- und Farbsetzungen sowie -bewegungen erzeugen bildimmanente Dynamiken und betonen die bild- und tonästhetischen Qualitäten der Aufnahmen: Markante Hell/Dunkel-Kontraste, Verfremdungen, in denen dunkle Straßenflächen hell erleuchten, Lichtbrechungen, die optische Störeffekte erzeugen, provozieren die Wahrnehmung und lenken den Blick selbstreferentiell auf die Darstellung des Geschehens, auf das auditiv/visuell Konstruierte.

Den Szenen des alltäglichen Straßen- und Fußgängerverkehrs und der Café-Kultur wird ein ästhetisches Programm entgegengesetzt, das deutlich an die expressive Bildästhetik im Film noir erinnert. Die titelgebende Licht-Metaphorik von IM SCHATTEN findet hier initiatorisch eine bildästhetische Entsprechung.

Wenn am Ende die bisher parallel geführten Handlungsstränge von Trojan und Meyer im Showdown ineinander laufen und zu einer dramatischen Begegnung eingeführt werden, ist es erneut Nacht. Im fast völligen Dunkel der Wohnung treffen sie aufeinander. Raum und Figuren sind kaum erkennbar, ihre Handlungen werden so zu hypothetischen Handlungen. Die Begegnung endet mit einem Schusswechsel, bei dem der Polizist Meyer wenig dramatisch im kahlen Wohnungsflur stirbt (Abb. 3-5). Ähnlich abgedunkelt vollziehen sich



Abb. 3-5: Schusswechsel zwischen Trojan (Mišel Matičević) und Meyer (Uwe Bohm) (Screenshots aus IM SCHATTEN, ab Min. 64).

auch die Beseitigungsmaßnahmen von Meyers Leiche sowie Trojans Flucht in der Nacht. Nur punktuelle Beleuchtungen oder zartes Streulicht lassen einige räumliche Orientierungen (Kanal, Wald) zu und heben die Figuren und ihre Aktionen silhouettenhaft von der Umgebungsszenerie ab (Abb. 6 und 7).

Bildästhetisch vollzieht der Film eine Gratwanderung zwischen in fast kompletter Dunkelheit versinkender Bildlichkeit, die für kurze Momente die Figuren im Schwarz des Bildes komplett verschwinden lässt und sie der Sichtbarkeit entzieht, und punktuell sichtbaren Handlungspartien, sodass der Verlauf noch zu erahnen ist. Dabei operiert IM SCHATTEN mit kontrastreichen Licht- und Schatteneinsätzen, die eine effektvolle Dramatisierung erreichen.

Die dunklen Nachtaufnahmen kommen im Film zwar nur marginal vor, quantitativ überwiegen in vorwiegender Helligkeit gedrehte Szenen, aber sie überragen deutlich qualitativ

die übrigen Szenen an bildästhetischer Expressivität. Die Lichtsetzung folgt dabei nicht nur der Film noir-typischen Erzeugung von Licht- und Schatteneffekten, sondern auch einem oppositionellen Verfahren, das dunkle mit hellen Szenen in Kontrast zueinander setzt und in ihren Wirkungen verstärkt.³¹

Der *Noir-Look* in IM SCHATTEN bezeichnet auf der audiovisuellen Ebene also im Anschluss an Röwekamp einen spezifischen filmischen «Eigenwert»,³² der über eine Reihe an vor allem bildästhetischen Verfahren exponierte Handlungsmomente zu zentralen Spannungsmomenten verdichtet.

31 Röwekamp 2003, S. 181.

32 Ebd., S. 201.

4. Die Profession des Gangsters

In Gangsterfilmen sind ästhetische Verfahren des Film noirs häufig zu finden, dagegen ist der Detektiv, noch zentrale Figur für den Film noir der 1940er/50er Jahre und als *hard-boiled* Held prototypisch in *DOUBLE INDEMNITY* (1944) und *TOUCH OF EVIL* (1957) verkörpert, im Film noir seltener geworden; so sind seine Charakterzüge auf männliche Hauptfiguren anderer Genres, u.a. auf den Gangster, übertragen worden.³³ Beide Filmgenres zeichnen sich also durch eine genrehistorisch entwickelte, verwandtschaftliche Nähe aus.

Den von Mišel Matičević gespielten Gangster Trojan kennzeichnen einige Eigenschaften eines Noir-Helden. Gerade aus dem Gefängnis entlassen lebt der Einzelgänger in der sozialen Anonymität von Hotelzimmern und halböffentlichen Orten wie Cafés, Bistros und Einkaufszentren. In diesen sogenannten Transiträumen verweilt er nur kurz, seine Aufenthalte sind niemals auf Dauer angelegt. Er ist stetig Getriebener, der seine Aktionen und Orte zweckbestimmt plant.

Die Kamera begleitet seine Handlungen statisch und distanziert. Auf die informationsökonomisch nötigsten Bildausschnitte und Schnittlängen reduziert verfolgt sie die Bewegungen und das Geschehen von Trojan dennoch aufmerksam, rückt aber selten nah an die Hauptfigur heran. Wenn dies erfolgt, zeigt sie Trojan häufig hinter Schau fenstern, die durch die räumliche Trennung wieder eine Distanz herstellen (Abb. 8).

Seine dunkle Gestalt, die durch die schwarze Kleidung zu einer silhouettenhaften Körperlichkeit verschmilzt, separiert ihn von der räumlichen Umgebung, durch die er sich mit Bedacht und Exaktheit



Abb. 6 und 7: Trojan (Mišel Matičević) entsorgt die Leiche und flieht in die Waldhütte (Screenshots aus *IM SCHATTEN*, ab Min. 69).



Abb. 8: Trojan (Mišel Matičević) hinter Fensterscheibe (Screenshot aus *IM SCHATTEN*, Min. 28).

33 Vgl. ebd., S. 132 und S. 136.

bewegt. Im Film bleibt er für den Zuschauer anonym und fremd, denn weder die räumliche Umgebung noch die narrative Perspektive halten psychologisierende oder subjektivierende Hinweise bereit, über die Trojan als Figur und in seinen Motiven greifbar wird. Nur mit Vornamen und einigen Eckdaten aus der Vergangenheit versehen, die für die weiteren Konfliktlinien im Film relevant werden, bleibt er eine biographisch unbekannte Größe. Auch äußerlich ist er in seiner schwarzen Gestaltlosigkeit nicht greifbar. Darin strahlt er aber eine überaus geheimnisvolle und bindende Wirkung aus.

Im Gespräch mit seinem ehemaligen Partner Bauer (Peter Kurth), den er nach seiner Entlassung kurzerhand aufsucht, erfahren wir vom Gefängnisarrest, der gemeinsamen Beteiligung an einem Coup, für den Trojan gesessen hat, und Trojans Schweigen über Bauers Beteiligung daran und schließlich vom Motiv seines Besuchs: seinen Anteil am letzten Coup einzufordern. Der im kurzen Dialog zum Tragen kommende (Genre-)Code, der durch den Aufbau des Noir-looks und der Einführung von Trojan als Gangster zu Beginn des Films bereits etabliert wurde, übersetzt die kryptisch gesprochenen Formeln eines «wieder draußen sein», «einen Namen nicht erwähnen», «seinen Anteil einfordern» sowie «es jetzt zu regeln» in die Gangster(-film)sprache. Bildästhetik, Figurendarstellung und Dialogführung schließen metatextuell an ein Genrewissen an, welches die Szenen genresemantisch auflädt, und fügen sich zu einer filmischen Gangsterwelt zusammen. So ist es denn auch dem Genre entsprechend logisch, dass sich in der Wohnung nicht nur ein Teil des geforderten Geldes in einer Schublade befindet, sondern dort ebenfalls die zu erwartende Waffe vorzufinden ist, die sich Trojan gekonnt in den hinteren Bund seiner Hose steckt und mit dem Geld wortlos verschwindet.

Im Gangsterfilm definiert Britta Hartmann die filmische Gangsterwelt als eine «andere» Welt, die «Unterwelt», die in Opposition zur bürgerlichen Sphäre steht.³⁴ Diese Alterität ist in *IM SCHATTEN* nicht vorzufinden, hier scheinen vielmehr beide Welten zu einer neuen Arbeitswelt verschmolzen zu sein. Selbst die Wohnung von Dora (Karoline Eichhorn), die als einziger «Wohnraum» im bürgerlichen Verständnis einen Rückzugsort markieren könnte, unterscheidet sich nicht wesentlich von den zweckbetont und karg eingerichteten Hotelzimmern, die Trojan bewohnt. Mit dem Tod des korrupten Polizisten in Doras Wohnung hält denn auch die kriminelle Welt endgültig Einzug in die bürgerliche Sphäre. Symptomatisch stehen auch die Transiträume für die Figur des Trojan und seine Profession als Gangster: Es ist eine alltägliche Welt, eine Art Arbeitswelt des Berufsverbrechers, in der er seine Arbeiten plant, organisiert, besorgt, ausführt und Probleme beseitigt. Eine Welt gleichermaßen anonym wie die

34 Hartmann, Britta: Topographische Ordnung und narrative Struktur im klassischen Gangsterfilm. In: *montage/av* 8/1, 1999, S. 110-133, hier S. 115.

Figuren, die sich in ihr bewegen und im nüchternen Rhythmus des alltäglichen Geschäftsgangs professionell und präzise «arbeiten». Zum «Metier» gehört es denn auch, keine Spuren zu hinterlassen, sich unbemerkt zu bewegen und nirgends niederzulassen. Diese Form des routinierten Verbrechens bestimmt den gesamten Rhythmus des Films, in dem die üblichen Anlaufstellen (der Planer als Schreibstuhl-Bürokrat gespielt von Hanns Zischler) aufgesucht werden, auf frühere Kontakte (Dora) zurückgegriffen wird und altbewährte Partner (Nico gespielt von Rainer Bock) aktiviert werden. Die Beziehungsgeflechte im Film entspringen allesamt routinierten Geschäftstätigkeiten, zwischen persönlichen und beruflichen Kontakten ist nicht zu unterscheiden.

Auch nach einem neuen und besseren Leben strebt keiner mehr, deswegen schon nicht, weil der nächste Überfall stets nur der nächste ist und nicht als letzter entscheidender Coup eine psychologische Überhöhung erfährt. Alternativlos präsentiert sich die Gangsterwelt in *IM SCHATTEN*. Das grundsätzliche Fehlen einer anderen, bürgerlichen Sphäre macht dementsprechend auch das Streben nach einer solchen *per se* unmöglich.

Diese De-Emotionalisierungsstrategie der Geschichte findet in distanzierteren, statischen Beobachtungsperspektiven eine bildästhetische Übersetzung, die einer psychologischen Dramatisierung des Verbrechens zuwiderläuft. Dem ordnet sich auch die zum Genre gehörende Gewalt unter, indem Szenen mit Gewaltpotential, die der reinen ästhetischen Stilisierung dienen würden (etwa die Folterung von Nico), ausgespart werden oder über statische Bildgestaltungen, die für räumliche Orientierung und narrative Übersicht sorgen, eingeholt werden, wie es im genretypischen Finale des *body count* erfolgt. Die Profession des Gangsters ist seine Professionalität, die auf die präzise geplante und technisch perfekte Durchführung des Coups zielt.

5. Der (fast) perfekte Raubüberfall

Die Heist-Movies oder auch Big Caper Movies gelten für Georg Seeblen als Nachfolger des Gangsterfilms, insofern dass die Figur des Gangsters in der populären Mythologie einen filmischen Vorläufer der Räuberhelden darstellt. Auch hier wieder lassen sich genrehistorische Verwandtschaften feststellen. Die narrative Perspektive verschiebt sich dabei vom verbrecherischen Leben zum einzelnen Verbrechen und seiner technischen Durchführung.³⁵ In *IM SCHATTEN* fügt sich dies zu einer intrinsischen Einheit zusammen: der verbrecherischen Profession(-alität). Zentrales Element im Heist-Movie ist der Überfall, der an sich immer dem gleichen Muster, der Planung eines technisch perfekten Raubs, folgt.

35 Seeblen, Georg: *Thriller. Kino der Angst*. Marburg 2013, S. 107f.

Die Formel für die *big caper movies* ist relativ eingeschränkt; so wie es für die Helden des Subgenres mehr um die Tat selber, die Herausforderung, geht als um die Beute (die folgerichtig häufig wieder durch Verrat, durch Mißtrauen oder durch die Reihung von Zufällen verlorengelht), so geht es im *big caper*-Film in erster Linie um den Prozeß, die Ausführung eines Plans durch Menschen, die Mut mit Geschicklichkeit und Phantasie verbinden, und die oft genug nichts mehr zu verlieren haben und alles auf eine Karte setzen. Der von langer Hand organisierte und mit handwerklicher Präzision durchgeführte Raub ist eine Art Kunstwerk der Aktion [...].³⁶

Insofern folgt die narrative Entwicklung in *IM SCHATTEN* der konventionellen Geschichte eines aus dem Gefängnis entlassenen Mannes, der einen letzten Coup plant und durchführt, und mit Problemen konfrontiert wird, die ihn zur Flucht zwingen. Perfekt ist der Überfall in seiner Planung und Durchführung, denn in minutiöser Absprache werden die einzelnen Aktionen entworfen, besprochen sowie erfolgreich umgesetzt. Jeder kommt zu seinem vereinbarten Anteil.

Störungen sind von anderen Seiten, von außen, auszumachen: Vom korrupten Polizisten Meyer, der wachsam abwartend die Planungen beobachtet, auf den eigenen Vorteil bedacht nach der Tat schließlich einschreitet und die einzelnen Anteile für sich einsammelt; zudem vom ehemaligen Komplizen Bauer, der Trojans Anteil am früheren gemeinsamen Coup nicht herausrücken will und auf Rache sinnt, und seinen Männern, die Trojan in seiner abgelegenen Waldhütte aufspüren. Beide Gefahren kann Trojan zwar erfolgreich beseitigen, dennoch wird am Ende sein Waldversteck von der Polizei entdeckt. Ohne Geld und Waffe muss er erneut fliehen und ist letztlich wieder da, wo er am Anfang war.

Mit bildästhetischer und montagetechnischer Präzision gestalten sich diese Handlungen zu einem perfekt getakteten Bewegungsablauf. Die chronologische Montage fügt alle Abläufe aktions- und zeitökonomisch präzise und effizient aneinander. Dem Prinzip einer zweckorientierten und zwangsläufigen Aktionsmechanik folgend entsteht eine gleichmäßige und homogene Erzähldynamik, in der sich alle Handlungsabläufe und -bewegungen in logisch-konsequenter Folge aus den vorherigen ableiten. Diese Ökonomie der Bewegungsabläufe, die sich auf die notwendigsten Bewegungen reduziert, übersetzt die De-Emotionalisierungsstrategie des Films in eine konsekutive Struktur, hält aber weiterhin Thrillermomente bereit. Die Parallelführung der Handlungen von Trojan, Meyer und Bauer räumt den Zuschauern durch die bewusst gesetzte Erzählökonomie einen größeren Informationsstand ein. Das Wissen um Meyers Verfolgung und Bauers Rache, von denen die Überfallplanenden

36 Ebd.

nichts ahnen, akzentuiert die Spannung auf die Frage, wann und wie der Raub scheitern wird. Dass er dies wird, ist im Genre bereits angelegt.

6. Fazit: Die Clusterung von Genreelementen

Über die Verortung der Genreelemente in ihren jeweiligen Diskursen verdeutlichte sich eine enge Verwandtschaft von Film noir, Gangsterfilm und Heist-Movie, die aber nicht in einem gemeinsamen Kern, in einer Essenz einer sog. «Krimihaftigkeit» besteht, sondern sich kontinuierlich über gegenseitige Überlappungen und intertextuelle Mischungsprozesse genrehistorisch stetig entwickelt hat. Darin zeigt sich bereits, wie Genreelemente dynamische Bausteine historischer Formationen bilden, die aber nur temporäre Konfigurationen darstellen, deren Elemente sich immer wieder zu neuen multiplen Formationen zusammenschließen können. Begreift man diese filmhistorische Entwicklungsdynamik als für Genres ausschlaggebend, erscheint es sinnvoll, mit dem Begriff des Clusters nach Mittell zu hantieren, der Genres als historisch dynamische Anordnung von diskursiven Elementen versteht. Mit dem Begriff des Clusters lässt sich eher von außen statt von innen heraus operieren, indem Genres innerhalb ihrer diskursiven Kontexte untersucht werden. Nicht die Filme selbst, sondern die sie umgebenden kulturellen und diskursiven Praktiken besitzen generifizierendes Potential und definieren letztlich, was das jeweilige Genre ausmacht. Durch die permanente Produktion, Zirkulation und Rezeption medialer Texte innerhalb kultureller Kontexte sammeln sich Elemente, Merkmale und Konventionen als gemeinsame Schnittmenge eines Genres im kulturellen Gedächtnis an.

Approaching genres as discursive formations enables us to balance notions of genres as both active processes and stable formations. Although genres are constantly in flux and under definitional negotiations, generic terms are still salient enough that most people would agree on a common working definition for any genre. Even if we cannot provide an essential definition of a genre's core identity, we all still know a sitcom when we see one. Discourse theory offers a model for such stability in flux-genres work as discursive clusters, and certain definitions and meanings come together at any given time to suggest a coherent and clear genre.³⁷

So gesehen bilden die hier diskutierten Merkmale Versatzstücke verschiedener Genres, die IM SCHATTEN mit einer generischen Vielfalt ausstatten und ihm einen gewissen polyvalenten *look* verpassen. Sie bilden filmische Oberflächenphänomene, die für ein spezifisch audiovisuelles Erscheinungsbild der zu erzählenden Geschichte sorgen. An Genreelementen bedient man sich nicht aus

37 Mittell 2001, S. 10f.

einem notwendigen, industriell standardisierten Herstellungskontext heraus, sondern vielmehr des modischen Interesses an populären Formen wegen, um sie in lakonischer Weise ineinander zu fügen und eine multiple Genrehaftigkeit zu erzeugen. Film noir, Gangsterfilm und Heist-Movie versprechen hier keine Zugehörigkeiten, sie deuten auch keine Textkategorien oder Gattungen an, sondern sie überführen das bekannte Prinzip der Genreproduktion aus Differenz und Wiederholung metaperspektivisch in ein ‹buntes› Spiel aus intertextuellen Referenzen und Anleihen, welches sich vor allem zeitgenössisch gibt und unterhalten will.

Da ein deutscher (Genre-)Kontext zur Erfassung der ‹multiplen Genrehaftigkeit› von *IM SCHATTEN* nicht weiterführte, ist letztlich grundlegender danach zu fragen, ob nationale Zugänge für Genrediskussionen überhaupt sinnvoll erscheinen. Als „sites of conflicting discourses and representations“³⁸ bilden Genres Aushandlungsfelder für eine hybride Popkultur, die sich im Zuge von globalen Austausch- und Konvergenztendenzen nicht erst seit der Digitalisierung transnational herausbildete.³⁹ Eine ‹Internationalität› oder ‹Hybridität› von Genrereferenzen ist dabei nicht nur für den vorliegenden Film festzustellen. Mischungen aus lokalen und globalen Formen finden sich auch im sogenannten Minor Cinema, wo sie aber keineswegs nur eine Reaktion auf Hollywoods Marktdominanz darstellen. Denn auch in der US-amerikanischen Filmindustrie waren stets globale Genreinflüsse zu beobachten, zum einen durch den Einfluss zahlreicher europäischer Filmexilanten und nicht zuletzt als Verkaufsstrategie zum Zwecke der Markterweiterung. *IM SCHATTEN* steht paradigmatisch für eine generische Praxis, die transnational agiert und hybride Ästhetiken generiert.

38 Ritzer, Ivo/ Schulze, Peter W.: Genre Hybridisation. Global Cinematic Flows. In: dies. (Hrsg.): *Genre Hybridisation. Global Cinematic Flows*. Marburg 2013, S. 9-36, hier S. 18.

39 Zum transnationalen Kino siehe Bergfelder, Tim: National, Transnational or Supranational Cinema. Rethinking European Film Studies. In: *Media, Culture and Society* 2005/27/3, S. 315-331.

Ist das Gerede um den deutsch-türkischen Film postkolonial? Zum Status des deutsch-türkischen Migrationskinos, seiner wissenschaftlichen Bewertung und den «verstummt» türkischen Emigrationsfilmen

1. Wo ist der türkische Emigrationsfilm in der Diskussion geblieben?

Das deutsch-türkische Kino wird seit geraumer Zeit so thematisiert, als wären die filmischen Aufarbeitungen aus der Türkei zum Thema der Emigration nicht oder nicht mehr besprechenswert. Dabei sind aus dem türkischen Kino seit dem Anwerbeabkommen zwischen Deutschland und der Türkei im Oktober 1961 unzählige Filme hervorgegangen, in denen man sich dem Thema der Emigration zentral widmete. In der öffentlichen Sphäre sind diese Filme nicht mehr Bestandteil eines Diskurses und damit ist die aus der Türkei sich konstruierende Imagination über den türkischen Emigranten auch nicht bewusst. Man weiß in Deutschland also kaum, wie die deutsch-türkische Bevölkerung aus ihrer Heimat bisher filmisch konstruiert wurde. Stattdessen entspricht der medialen sowie öffentlichen Reichweite des *neueren* deutsch-türkischen Films – in Fatih Akın ideal personifiziert – ein erhöhtes Interesse im Hinblick auf akademische Fragestellungen zur Identitäts- und Transkulturalitätsproblematik.¹ Hinter dem «blinden Fleck» den türkischen Filmen gegenüber steckt allerdings ein umfassender Komplex aus diskursiven sowie postkolonialen Wirkmechanismen. Das ist meine These.

In deutschsprachigen philologischen Feldern zur wissenschaftlichen Aufarbeitung der türkischen Darstellungen der Emigration im Film zeigte man sich recht uninteressiert. Während es in der Literaturwissenschaft in den vergangenen dreißig Jahren Bemühungen gab, die Literatur zur und aus der Migration

1 Film- und auch kulturwissenschaftliche Arbeiten begreifen die neueren deutsch-türkischen Filme und die in ihnen präsentierten Figuren, Milieus und narrative Konstellationen als Ereignisse, die in ihren Geschichten und als soziomediale Artefakte Transkulturalität exemplifizieren und erzeugen. Beispielsweise thematisiert Kutluğ Ataman in seinem *LOLA UND BILDIKID* (D 1999) das Milieu homosexueller deutsch-türkischer Migranten in Berlin. Dadurch problematisiert sowohl der Filminhalt, als auch der Film als soziomediales, in die Gesellschaft eingelassenes Produkt normative Vorstellungen von Identität, Ethnizität und Geschlecht und zeigt darüber die Labilität geschlechtlicher, nationaler, sowie ethnischer Zugehörigkeitskonstruktionen. Siehe z. B. Clark, Christopher: *Transculturation, Transe Sexuality, and Turkish Germany: Kutluğ Ataman's Lola and Bildikid*. In: *German Life and Letters* 4, 2006.

sowohl aus Deutschland, als auch der Türkei² als Teil einer Hochkultur zu verstehen und anzuerkennen,³ hat man bisher kaum Bemühungen hervorgebracht, die sowohl in der Türkei, als auch in Deutschland zum Thema der deutschen Emigration hergestellten filmischen Werke von den 1960ern bis 1990 systematisch aufzuarbeiten.⁴ Lediglich in der türkischsprachigen Sozial- und Medienwissenschaft liegen wenige Arbeiten vor,⁵ die – ausgehend von einem mimetischen Repräsentationsverständnis von Filmrealität und sozialer Wirklichkeit – die zahlreichen türkischen Filme zur Emigration im großen historischen Kontext der Migration in der Türkei verorten. Dabei rücken die Untersuchungen aus der Türkei die besondere Rolle der Emigration nach Deutschland in den allgemeinen Kontext von Migration, so dass sowohl das Filmkorpus, als auch theoretische Differenzierungen in den Untersuchungen meist undifferenziert bleiben.

- 2 Aufgrund der langen nationalen Beziehungen zwischen Deutschland und der Türkei hat sich eine bereits vorher schon kulturelle Beziehung mit dem Anwerbeabkommen nur noch spezifiziert und intensiviert. Die literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen konnten relativ früh an Werken wie z. B. Ali, Sabahattin: *Die Madonna im Pelzmantel*. Zürich 2008 ansetzen, sodass man durchaus eine durchgehende historische Linie aus der Perspektive der Literaturwissenschaft/Philologie behaupten kann, die sich nach dem Anwerbeabkommen intensiviert und die heutigen trans- und interkulturellen Züge angenommen hat. Die bestehenden transkulturellen Schwierigkeiten jedweder transnationalen Kulturwissenschaft sollen hier jedoch nicht in Abrede gestellt werden. Siehe z. B. Şenocak, Zafer: *Terra incognita – Türkische Literatur in Deutschland*. <http://www.tuerkischdeutsche-literatur.de/terra-incognita-tuerkische-literatur-in-deutschland/articles/terra-incognita-tuerkische-literatur-in-deutschland.html> (06.12.2013).
- 3 Vgl. Adelson, Leslie A.: *The Turkish Turn in Contemporary German Literature: Towards a New Critical Grammar of Migration*. New York 2005.
- 4 Selbstverständlich liegen unzählige Aufsätze vor, die sich dem Verhältnis von Migration im deutsch-türkischen Kontext gewidmet haben. Allerdings mangelt es einer deutsch- oder englischsprachigen umfassenderen Arbeit, die sich auf die Filme von 1960 bis 1990 explizit konzentriert.
- 5 z. B. Tamer, Emel Ceylan: Türk Sinemasında Göçmen İşçi Sorunu. In: *Istanbul Journal of Sociological Studies* 16, 1978, Makal, Oğuz: *Sinemada Yedinci Adam*. İzmir, 1994, Göktenay-Yaylacı, Filiz: *External Migration Process in the Turkish Cinema Eskişehir*, Yazar, Nesrin: Türk Sineması'nda Göç Olgusu. http://yeditpe.academia.edu/NesrinYazar/Papers/984259/Turk_Sinemasında_Goc_Olgusu (23.02.2012), Pişkin, Günseli: Türkiye'de Göç ve Türk Sinemasına Yansımaları: 1960-2009. In: *E-Journal of New World Sciences Academy: Humanities* 1, 2010, Anık, Mehmet: Türk Sinemasında Yurtdışına Göç Olgusu. In: Yılmaz, Ensar (Hrsg.): *Türk sinemasında sosyal meseleler*. İstanbul 2012, S. 31–58. In deutscher Sprache erschienen: Kayaoğlu, Ersel: Figurationen der Migration im türkischen Film. In: Ozil, Şeyda/Dayioğlu-Yücel, Yasemin/ Hofmann, Michael (Hrsg.): *51 Jahre türkische Gastarbeitermigration in Deutschland*. Göttingen 2012, S. 81–104.

Der Thematik der türkischen Immigration widmete 1976⁶ in Deutschland Helma Sanders-Brahms mit *SHIRINS HOCHZEIT* (BRD 1976) einen Kinospießfilm. Gezeigt wird die Emigration der türkischen Arbeitsmigrantin Shirin⁷ nach Deutschland. Der Zwangsheirat entkommen ist sie in Köln auf der Suche nach ihrer Kindheitsliebe Mahmut. Allerdings gestaltet sich ihre Suche in dem fremden Land äußerst tragisch. Sie wird ausgebeutet, später als Putzfrau vergewaltigt und wird von einem deutschen Zuhälter in die Prostitution gedrängt. Demgegenüber wurde in der Türkei bereits zehn Jahre früher, also 1966, der erste Kinospießfilm zur Thematik der Emigration nach Deutschland hergestellt – gänzlich ohne den sozialkritischen Anstrich, der sich in *SHIRINS HOCHZEIT* zeigt. Letztendlich hat man bis heute aus beiden nationalen Richtungen je unterschiedliche filmische Produktionen hervorgebracht, die nicht immer in transnationalen Koproduktionen – wie in Tunç Okans *MERCEDES MON AMOUR* (TR, CH, BRD, FR 1987) – Früchte getragen haben und auch gänzlich anderen Dynamiken unterliegen. Die Formulierung und Kategorisierung des deutsch-türkischen Kinos müsste demnach um die Differenzierungen des türkischen und deutschen Films erweitert werden, um den unterschiedlichen nationalen Produktionsrichtungen gerecht zu werden. Entgegen der hier benannten nationalen Opposition von türkischen und deutschen Filmen hat sich schließlich Ende der 1990er im Kontext der filmwissenschaftlichen Ausprägung des *Transnational* und auch *World Cinema* das Interesse entwickelt, die filmischen Arbeiten der meist jüngeren und hauptsächlich in Deutschland ansässigen türkischstämmigen Regisseure wie Fatih Akin, Thomas Arslan, Buket Alakuş, Yasemin Şamdereli, Aysun Bademsoy, Ayşe Polat u.v.a. als deutsch-türkisches Kino film- und kulturwissenschaftlich zu beleuchten.⁸ Ein nicht unerheblicher Teil des wissenschaftlichen Interesses an den deutschen Filmen zur Emigration liegt insbesondere darin, die transkulturellen Prozesse, die die Vorstellungen von Kultur als abgeschlossene, statische Entität verabschieden, an den

- 6 Früher schon setzte sich Rainer Werner Fassbinder in seinen beiden Werken *KATZELMACHER* (BRD 1969) und *ANGST ESSEN SEELE AUF* (BRD 1974) mit der Problematik des Anderen/Fremden auseinander. Allerdings gibt es in seinen Filmen keinen ausdrücklichen Bezug zur sozialen Wirklichkeit türkischer Gastarbeiter. In *KATZELMACHER* ist es ein griechischer Gastarbeiter, in *ANGST ESSEN SEELE AUF* ein marokkanischer Einwanderer, die im Zentrum der Handlung stehen.
- 7 Die Schreibweise des Vornamens ist eigentlich nicht richtig. Der Vorname Shirin wird im Türkischen «Şirin» geschrieben. Es handelt sich unmissverständlich um eine beabsichtigte Verwestlichung des türkischen Namens.
- 8 Viele dieser Regisseure können auf eigene Emigrationserfahrungen oder einen Emigrationshintergrund verweisen. Zur Unterscheidung der jeweiligen deutsch-türkischen Filmer-Generationen und ihrer Themen; vgl. Cox, Ayça Tunç: Three Generations of Turkish Filmmakers in Germany: Three Different Narratives. In: *Turkish Studies* 1, 2011.

Filmen nachzuvollziehen und zu reflektieren.⁹ Transkulturalität und kulturelle Hybridität sieht man zunehmend an den Filmen über die bi-nationalen Filmfiguren und das deutsch-türkische Milieu verhandelt. In den Anliegen der relativ frühen, populären türkischen Filme kann dieser transkulturelle Ansatz nicht identifiziert werden. Bedingt durch ein für Genrefilme meist typisches und eindeutiges Weltbild, in das die meist sehr affektiven Filme eingebettet sind, zeigen sich in ihnen entsprechend auch vielmehr Nationalismen sowie Stereotypen, die postmodernen und poststrukturalistischen Theorien allenfalls «Futter» zur Dekonstruktion bieten würden. So ist die (unbeabsichtigte) Abkehr und Unkenntnis von den früheren Filmen nicht nur Symptom eines möglichen akademischen Desinteresses, sondern auch eine logische Folge aktueller kulturwissenschaftlicher Entwicklungen und Trends – aufgrund der Fokussierung eher transkultureller und globaler Momente generell.

2. Vom «cinema of the affected» zum subversiven transkulturellen Kino?

Im Kontext der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem deutsch-türkischen Film wird ein Bruch in den 1990ern ausgemacht.¹⁰ Dieser Bruch identifiziert das deutsch-türkische Kino vor den 1990er Jahren als «Betroffenheitskino»/«Cinema of the Affected»,¹¹ das auf der kulturellen Differenz zwischen der deutschen Leitkultur und der archaischen Migrantenkultur insistiere. Die in diesem Kino thematisierten gesellschaftlichen Probleme unterstützten die Entstehung einer «subnationalen Mitleidskultur» in der Gesellschaft.¹² Dadurch, dass in den Narrationen einiger in Deutschland hergestellter Filme die kulturelle

9 Als einige der unzähligen Beispiele seien hier genannt Schäffler, Diana: *«Deutscher Film mit türkischer Seele» Entwicklungen und Tendenzen der deutsch-türkischen Filme von den 70er Jahren bis zur Gegenwart*. Saarbrücken 2007, Nihat Eken, Ali: *Representations of Turkish immigrants in Turkish-German cinema. Teyfik Baser's 40 square metres of Germany and Fatih Akin's Head-on*. Saarbrücken 2009, Gutjahr, Ortrud: Migration in die Ungleichzeitigkeit: Fatih Akins GEGEN DIE WAND und die Wende im deutsch-türkischen Film. In: Koch, Lars/Wende, Waltraud (Hrsg.): *Krisenkino. Filmanalyse als Kulturanalyse: Zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im Film*. Bielefeld 2009, S. 225–250 uvm.

10 Vgl. Burns, Rob: The Politics of Cultural Representation: Turkish–German Encounters. In: *German Politics* 3, 2007, Ezli, Özkan: Von der interkulturellen Kompetenz zur kulturellen Kompetenz. In: Ders./ Kimmich, Dorothee/ Werberger, Annette (Hg.): *Wider den Kulturzwang: Migration, Kulturalisierung und Weltliteratur*. Bielefeld 2009, S. 207–230, Half, Stefan: «40 qm Deutschland» - «Kanak Attack» - «Tatort». Filmischer Migrationsdiskurs im Wandel 1985–2008. In: Nies, Martin (Hg.): *Deutsche Selbstbilder in den Medien: Film 1945 bis zur Gegenwart*. Marburg 2011, S. 225–248, Hake, Sabine/ Mennel, Barbara: Introduction. In: Dies. (Hg.): *Turkish German cinema in the new millennium*. New York 2012. S. 1–18 uvm.

11 Vgl. Burns, Rob: Turkish-German cinema: From Cultural Resistance to Transnational Cinema? In: Clarke, David (Hg.): *German Cinema: Since Unification*. London, New York 2006, S. 127–150.

12 Göktürk, Deniz: Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rol-

Differenz zwischen peripherer Kultur der Migranten (die türkische Kultur) und Leitkultur der so genannten Aufnahmegesellschaft (die deutsche Kultur) behauptet würde, setze sich in ihnen eine essentialisierte Vorstellung von Kultur durch. Beide Kulturen würden als abgrenzbar und voneinander nahezu different und inkommensurabel vorgestellt.¹³ Zum Beispiel werde die in der deutschen Gesellschaft vorherrschende Vorstellung sexueller Selbstbestimmung mit dem der türkischen Kultur zugeschriebenen Ehrenkodex als nicht vereinbar betrachtet, was zu einer häufigen filmischen Thematisierung der Benachteiligung türkischer Frauen im patriarchalischen türkischen System führe. Aus einer Position des Mitleids heraus werde mit filmischen Narrationen wie in Hark Bohms *Yasemin* (BRD 1988) gerade deswegen die viktimisierte Position der Migranten und die hegemoniale Machtposition der bemitleidenden deutschen Gesellschaft gefestigt. Im besagten Film wird die türkische Tochter aus den archaischen und patriarchalischen Zwängen ihrer Familie durch ihren deutschen Geliebten gerettet. Auf solcherlei Weise als Opfer repräsentiert, seien die türkischen Frauen aus den daraus resultierenden imaginativen Vorstellungen in der Gesellschaft zu keiner Beteiligung am gesellschaftlichen Wirken fähig. Ihre Positionen würden immer wieder als machtlos festgeschrieben.

Im Gegenzug dazu entsteht das Deutsche als modern, aufgeklärt, urban, und vor allem antisexistisch bzw. als Raum der freien Entfaltungsmöglichkeiten für Mädchen und Frauen. [...] Die Ergebnisse der Untersuchung des Genres des Migrant_innendramas belegen die Möglichkeit, dass auch affirmative Bilder minorisierter Subjektpositionen deren Minorisierung reproduzieren.¹⁴

Solche Filme seien das Resultat einer einseitigen Repräsentationspolitik, da sie die stereotypen Bilder der vorgefassten sozialen Imagination der Leitkulturen in ihrer modernen Überlegenheit gegenüber der archaischen und islamischen Migrantenkultur reproduzierten. Die in ihrer sozialen Leidrolle repräsentierten Migranten und insbesondere Migrantinnen würden also entmachtet und aus der Teilhabe am gesellschaftlichen Leben gerade aufgrund ihrer sowohl medialen und daraus sozial-imaginativen Viktimisierung ausgeschlossen. Einer der Gründe für die permanente Reproduktion dieses Bildes der Viktimisierung liege in der deutschen Filmförderungs politik mit ihren Förderentscheidungen begründet, die ein bereits in der Öffentlichkeit verfestigtes Bild der

lensspiele? In: Chiellino, Carmine (Hg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart, Weimar 2000, S. 329–347.

13 Ezli 2009, S. 208f.

14 Schaffer, Johanna: *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*. Bielefeld 2008, S. 66–71, hier S. 66, 71.

kulturellen Überlegenheit der deutschen Kultur durch Förderentscheidungen für entsprechende Filme begünstigten und damit reproduzierten.¹⁵ Ab den 1990ern seien demgegenüber allerdings vornehmlich Filme hergestellt worden, die die vermeintliche kulturelle Differenz der beiden Kulturen durch inhaltliche und stilistische Mittel wie Genrehybridisierungen subversiv zu unterlaufen versuchten und spielerische Identifikationsmöglichkeiten anböten. Derartige filmische und auch kulturelle Produktionen zeigten vielmehr mit Ironisierungen und karnavalesken Elementen die Labilität essentialistischer und ethnisierter Vorstellungen von Identität, wie sie das Betroffenheitskino vorher suggerierte.¹⁶ Als eindrucksvolles Beispiel eines solch ironischen und genrehybriden Umgangs bezeichnet Germanistin Deniz Göktürk *BERLIN IN BERLIN* (D 1993) von Sinan Çetin, in dem unterschiedliche Blick- und Narrationskonfigurationen pervertiert würden und darüber die Performativität von Kultur deutlich werde.¹⁷ Die Narration des Films konfrontiert den Zuschauer mit einem deutschen Fotografen, der versehentlich den Ehemann einer türkischen Hausfrau tötet. Fortan sieht sich der Fotograf gezwungen, in der Wohnung der Witwe und ihrer Familie zu verbleiben. Denn nur so kann er verhindern, dass der Bruder der Witwe ihn aus Vergeltung tötet: solange der Fotograf in der Wohnung lebt, muss sich auch der vergeltungssüchtige Bruder an die türkisch-islamische Tradition halten, einem Gast Schutz im eigenen Hause zu gewähren. In dieser *ver-rückten* Konstellation zwischen dem deutschen Fotografen und der türkischen Familie konfiguriert Regisseur Sinan Çetin eine interkulturelle Situation, die das gängige Verhältnis von «türkischer Familie in deutscher Gesellschaft» zu «deutschem Individuum in türkischer Familie» verkehrt. Daraus folgt eine Reflexion der psychologischen Projektionsmechanismen der an dieser Situation beteiligten Figuren, die das bis dato im Betroffenheitskino gezeigte Blickverhältnis von der deutschen hegemonialen Sicht auf die Türken verlagert und verkompliziert. In der möglichen Zuschauerposition, die der Film bereithält, ist man nicht mehr ein Zuschauer, der einem Film zusieht, in dem Türken mit der deutschen Gesellschaft interagieren, sondern ein Zuschauer, der die Interaktionen einer deutschen Figur in einer türkischen Familie betrachtet. Aus einer solchen Position werden einfache Rückschlüsse zu gesellschaftlichen Wirklichkeiten erschwert und problematisiert.

15 Göktürk 2000, S. 332–336.

16 El Hissy, Maha: *Getürkte Türken. Karnevaleske Stilmittel im Theater, Kabarett und Film deutsch-türkischer Künstlerinnen und Künstler*. Bielefeld 2011.

17 Göktürk 2000, S. 337–339.

3. Karnevaleskes und humorvolles Kino als Lösung?

Deniz Göktürk weiß in ihrem vielzitierten Aufsatz *Migration im Kino – Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele* um die Vereinfachung einer Filmgeschichtsschreibung, die die älteren deutsch-türkischen Filme diskreditiert und spezifische Produktionen als gelungen kategorisiert. Ihre Hoffnung jedoch ist, dass die deutsche Diskussion um Multikulturalität so verlaufen wird, «daß wechselseitige Spiegelungen und Grenzverkehr in beiden Richtungen die einseitigen Integrationsbestrebungen ablösen und noch mehr Filmemacher/innen, Produzent/innen und Kritiker/innen lernen, Prozesse der Begegnung und Vermischung gelegentlich auch mit Humor zu reflektieren».¹⁸ Ähnlich wie in Michail Bachtins Analyse zu Rabelais¹⁹ könnten derartige Ironisierungen und karnevaleske Elemente als ein Derealisierungsmoment verstanden werden, aus dem heraus Potentiale für rituelle und kulturelle Neuformierungen und Erprobungen ohne Angst auf Sanktionen möglich würden.²⁰ Als Beispiel *par excellence* dient Hussi Kutlucans Film *ICH CHEF, DU TURNSCHUH* (D 1998), der sowohl in Maha El Hissys Dissertation *Getürkte Türken. Karnevaleske Stilmittel im Theater, Kabarett und Film deutsch-türkischer Künstlerinnen und Künstler* (2012), als auch in Deniz Göktürks Aufsätzen aufgrund seines satirischen Umgangs mit der Asyl- und Abschiebungsthematik eine Sonderrolle einnimmt. Trotz des Eingeständnisses, dass es ältere Filme gibt, die durchaus mit ästhetischer und konzeptioneller Komplexität sich dem Thema türkischer Emigration nach Deutschland annähern, insistiert Göktürk auf der Ablösung des «Betroffenheitskinos» durch ironische und reflektierte filmische Aufarbeitungen der Migrationsthematik, wie sie sich z. B. in Kutlucans Filmen realisiere.

Seit Göktürks Aufsatz sind inzwischen Jahre vergangen. Rückblickend auf das deutsch-türkische Kino, das mit den Filmen Fatih Akins seine größten Erfolge feierte und insbesondere in dessen Film *GEGEN DIE WAND* (D 1998) die Kehrtwende sieht,²¹ hat sich nunmehr eine Filmkultur endgültig durchgesetzt, deren Ableger humorvoll, spielerisch und komplex mit den Identitäts- und Integrationsdebatten umgehen.²² Jahre nach dem Aufsatz sieht die Diskussion um die vermeintliche Integrationsdebatte in politischer Perspektive

18 Göktürk 2000, S. 344.

19 Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt am Main 1998.

20 El Hissy 2011, S. 79–84.

21 Gutjahr 2009, S. 225ff.

22 So z. B. Anno Sauls *KEBAB CONNECTION* (D 2004), Yasemin Şamderelis *ALMANYA – WILLKOMMEN IN DEUTSCHLAND* (D 2011), Bora Dağtekins *TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER* (2012) und einige andere Romantic Comedys, wie *ALLES GETÜRKT* (D 2002), *MEINE VERRÜCKTE TÜRKISCHE HOCHZEIT* (D 2005) und *EVET, ICH WILL!* (D 2008).

allerdings immer noch nicht anders aus. Im Bundestag wird immer noch von Parallelgesellschaften, von integrationsunwilligen Menschen mit Migrationshintergrund gesprochen, wird im Bundestag der Antrag auf die Ermöglichung einer doppelten Staatsbürgerschaft im Juni 2013 mit kritischen Stimmen zur uneingeschränkten Solidarität zur *deutschen* Bevölkerung abgelehnt: wer in Deutschland lebe, solle seine Solidarität zu Deutschland mit der ausschließlich deutschen Staatsangehörigkeit unter Beweis stellen, die nur durch Aufgabe der türkischen erwerbbar ist.²³ Die soziale Immobilität der Subalternen²⁴ wird so weiter gefestigt, gar halten weiterhin Narrationen des Betroffenheitskinos erfolgreich Einzug in aktuelle Spielfilmproduktionen, wie der Kinospießfilm *DIE FREMDE* von Feo Aladağ (D 2009) beweist.²⁵ Der Film thematisiert in freier Anlehnung an den Ehrenmord an der Kurdin Hatun Sürücü in Berlin 2005 – aber auf erstaunlich parallele Weise wie in Hark Bohms *YASEMIN*, weil auch in *DIE FREMDE*, der deutsche Liebhaber als verständnisvoller Mann konträr zu den patriarchalischen Brüdern und Vätern konstruiert wird – das Schicksal einer wieder nach Deutschland zurückkehrenden jungen, türkischen Mutter, die im patriarchalischen und vom Ehrenkodex geprägten System der türkischen Familie um Anerkennung kämpft. Unter solchen Diskussionen und Filmen verhärtet sich der Eindruck, dass die filmische Evolution vom «Kino der Betroffenheit» zum «Transkulturellen Kino» auf gesellschaftlicher Ebene keine Entsprechung gefunden hat. Bevor ich auf die Dynamiken zu sprechen komme, die ich hinter dieser Relation von produzierten Filmen und den wissenschaftlichen Erörterungen komme, möchte ich die Filmgeschichte des türkischen Emigrationsfilms skizzieren.

23 Severin Weiland: <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/csulehnt-vorstoss-der-fdp-zur-doppelten-staatsbuergerschaft-strikt-ab-a-884321.html> (30.05.2015) und <http://www.deutschtuerkische-nachrichten.de/2013/06/477875/umfrage-mehrheit-der-deutschen-befuerwortet-doppelte-staatsbuergerschaft/> (30.05.2015).

24 Für eine Reflexion der Subalternität der Migranten in Deutschland vgl. Dhawan, Nikita: Can the Subaltern Speak German? And Other Risky Questions. <http://translate.eipcp.net/strands/03/dhawan-strands01en> (11.12.2013)

25 Für eine Einordnung des Films in den Gesamtkontext des deutsch-türkischen Migrationskinos siehe Yaren, Özgür: «Die Fremde»: European Space and Women Victims in Migrant Films. https://www.academia.edu/2179613/Die_Fremde_European_Space_and_Women_Victims_in_Migrant_Films (09.12.2013).

4. Der türkische Emigrationsfilm²⁶

Die Filmgeschichte des türkischen Emigrationsfilms lässt sich unabhängig von der deutsch-türkischen lesen. Die türkischen Filme zur deutsch-türkischen Emigration müssen im Kontext der Binnenmigration in der Türkei ab den 1950er Jahren verortet werden. Die immensen Entwicklungen nach dem Ersten Weltkrieg, die in der Republikgründung der Türkei 1923 mündeten, haben auf alle gesellschaftlichen, politischen und institutionellen Bereiche im Land eingewirkt. Mit dem Ersten Weltkrieg zeichnete sich der Untergang des Osmanischen Reiches samt seiner institutionellen und rechtlichen Strukturen ab. Im Vertrag von Sèvres wurde 1920 die Aufteilung des Osmanischen Reiches unter den Siegermächten beschlossen. Durch strategische Siege in den anatolischen Gebieten konnte General Mustafa Kemal «Atatürk» die Aufteilung der Türkei verhindern und im Vertrag von Lausanne 1923 die heute noch gültigen Ländergrenzen beschließen. Als erster Präsident der Republik konnte «Atatürk» (Vater der Türken) damit beginnen, aus dem islamisch geprägten Land, das vorher als das Osmanische Reich noch monarchisch und islamisch geführt wurde, eine moderne, an den europäischen Ländern orientierte, laizistische Republik zu machen. Als Folge setzte eine Reihe von zahlreichen gesellschaftlichen Umwälzungen ein, die sich in kultureller Hinsicht insbesondere an Europa und dem humanistischen Erbe orientierte.²⁷ Später, im Zuge des Kalten Krieges, versuchten die USA dann mit dem Marshallplan auch in der Türkei den Ausbruch kommunistischer Wirkmächt zu unterbinden, sodass die angestrebten Kooperationen beidseitig angenommen wurden. Die immense Anzahl an Traktoren, die die türkischen Großgrundbesitzer und Großbauern in der Folge des Marshallplans erhielten, nahm den Dörflern die Möglichkeit zur Beschäftigung im landwirtschaftlichen Bereich, der den allergrößten Teil der Arbeitsplätze in den dörflichen Gebieten ausmachte. Als Folge migrierten viele Familien und teilweise auch nur Familienväter aus den anatolischen Gebieten in die industrialisierten Großstädte, um sich und ihren Familien durch eine Anstellung bessere Lebensbedingungen zu ermöglichen. Diese umfassenden Migrationsbewegungen von Ost nach West, von den Dörfern in die Städte, hatten erhebliche wirtschaftliche, soziale und kulturelle Auswirkungen zur Folge, die in den fiktionalen Filmen der Türkei entsprechend umfassend aufgegriffen wurden. Genauso wälzte sich auch der Konflikt auf die Filme ab, der zwischen der Modernisierung und der Insistenz auf den Islam als gesamtgesellschaftlicher Kraft bestand. Unter den bekannteren

26 Die nachfolgenden zeit-, sowie filmhistorischen Angaben sind entnommen aus Akşin, Sina: *Kısa Türkiye Tarihi*. Beyoğlu, İstanbul, 2008, Steinbach, Udo: Vom Osmanischen Reich zum EU-Kandidaten: ein historischer Bogen. In: Ders. (Hg.): *Länderbericht Türkei*. Bonn 2012. S. 14–85, Yarar 2012, Kayaoğlu 2012, Pişkin 2010.

27 Konuk, Kader: *East-West Mimesis: Auerbach in Turkey*. Stanford 2010, S. 7–12.

filmischen Werken, die sich mit der Binnenmigration auseinandersetzten, ist Halit Refiğs *GURBET KUŞLARI* (TR 1962) zu nennen, in dem eine Familie aus dem anatolischen Kahramanmaraş nach Istanbul migriert. Eine epischere Auseinandersetzung fand in der *GELİN* (TR 1973), *DÜĞÜN* (TR 1973), *DIYET* (TR 1974)- Trilogie von Ömer Lütfi Akad statt. Die drei in ihrer Narration voneinander unabhängigen melodramatischen Filme thematisieren dabei in je unterschiedlicher Ausprägung die tragischen Auswirkungen der durch das Großstadtleben entfachten ökonomischen Gier auf eine nach Istanbul migrierte anatolische Familie.

Mit dem Anwerbeabkommen mit Deutschland 1961 ergab sich eine weitere Migrationsmöglichkeit für die dörfliche und städtische Bevölkerung der Türkei, die durch die Emigration eine finanzielle Besserstellung anstrebte. Diese Emigrationsmotive wurden im türkischen Kino ebenfalls für die Konstruktion narrativer Figurationen genutzt. Denn ab Mitte der 1950er Jahre wurden mit der Gründung der *Yeşilçam* (deutsch: grünes Nadelholz) Produktionen zahlreiche Hollywoodfilme nachproduziert und viele andere populäre Filme für das türkische Publikum entwickelt. Mit bis zu 400 hergestellten Filmen pro Jahr war es eines der produktivsten Filmherstellungssysteme seiner Zeit, auch wenn es weder über ein Studiosystem verfügte, noch sonst ein institutionell zusammenhängendes oder zentral gesteuertes System war. Die schnelle und kostengünstige Realisierung von Spielfilmen vornehmlich in den populären Genres wie *Melodrama*, *Komödie* und *Action*, machte vom konfliktären Erzählstoff der Emigration erheblichen Gebrauch.

Die Open-Air Kinos waren nahezu in allen Dörfern etabliert und sorgten somit für den größten Teil der Einnahmen. Deswegen war es seitens der Produzenten notwendig, eine entsprechende thematische Auswahl bei der Herstellung von Filmen vorzunehmen. Neben der Binnenmigration vom Land in die Stadt wurde somit auch Emigration ein Narrationselement der fiktionalen Produktionen des *Yeşilçam* Kinos. Diese Konstellationen von Migration stellten eine bekannte dramatische Ausgangsposition dar, die die Zuschauer emotional und affektiv in die Narrationen einband, waren sie denn auch selbst in entsprechende Prozesse der «Deplatzierung» und «Entheimatlichung» eingebunden oder von ihr indirekt betroffen, beispielsweise durch Verwandte, die emigrierten. Migration im Generellen wurde so ein überaus häufiges Motiv in zahlreichen Produktionen. Einer der ersten fiktionalen Film, der den Kontext der Arbeitsmigration nach Deutschland für seine Narration beanspruchte, ist Hülki Saners *TURIST ÖMER ALMANYA'DA* von 1966.²⁸ Die Komödie ist Bestandteil der «Turist Ömer»- Reihe, die von 1964 bis 1973 in neun Spielfilmen die Abenteuer des Vagabunden Ömer erzählt und sich in seiner Machart an den

28 Der Film gilt als verschollen. Siehe Kayaoğlu 2012, S. 84

Jerry Lewis und Dean Martin-Komödien der 1940er und 1950er orientiert. Im Film verliebt sich der Vagabund Ömer nach seiner Ankunft in Deutschland als Gastarbeiter in die Blondine Helga.

In den späteren Jahren setzte sich zunehmend auch eine sozialkritische Auseinandersetzung in den Filmen durch, die die Folgen der Migration für die Migranten und die Gesellschaft näher avisierten und den so genannten «Siebten Mann» ins Zentrum ihrer Handlung stellten. Zu den bekanntesten Vertretern dieser sozialkritischen Filme zählen Şerif Görens Filme *ALMANYA ACI VATAN* (TR 1978) und *POLIZEI* (TR, BRD 1988), Tuñç Okans Filme *OTOBÜS* (TR, SWE 1974) und *MERCEDES MON AMOUR* (TR, CH, FR, BRD 1987), sowie Kartal Tibets *GURBETÇI ŞABAN* (TR 1985). Dennoch zeigen sich auch während der vorwiegend sozialkritischen Phase komödiantische und melodramatische Auseinandersetzungen mit der Thematik der Emigration, wie die Filme *BİR UMUT UĞRUNA* (TR 1991) und *DELİLER ALMANYA'DA* (TR 1980) beispielsweise zeigen. Im ersteren werden die Fremdheits- und Leiderfahrungen eines nach Deutschland emigrierten türkischen Vaters in der unvereinbaren kulturellen Differenz mit seiner Zweit-Ehe mit einer deutschen Frau melodramatisch zugespitzt, während letzterer eine sich in Deutschland abspielende Vertauschungskomödie über einen Sänger und sein Double ist, die die turbulente Verstrickung der beiden mit der türkischen Mafia in Deutschland thematisiert.

Neben dieser Vielfalt findet sich noch eine sehr große Zahl an Filmen, die das Ereignis der Emigration als mehr oder weniger kleinen Teil ihrer Narration nutzen. Das Ereignis der Emigration bildet in diesen Filmen den Hintergrund oder einen Nebenschauplatz für die Spielfilmhandlung. In *YİKILIŞ* (TR 1978) von Natuk Baytan wird die aus Deutschland heimkehrende Familie Zielscheibe einer räuberischen Motorradgang. In Yılmaz Güney's *BABA* (TR 1971) hofft der Familienvater auf die Arbeits-Emigration nach Deutschland, um seine Familie vor dem wirtschaftlichen Ruin zu bewahren. Allerdings wird er vorher ausgemustert, so dass er in der Folge seine gesamte Familie an Vergewaltigung, Prostitution und Drogenhandel verliert. In *YAVRULARIM* (TR 1984) erkrankt die Mutter einer fünfköpfigen Familie nach der Heimkehr aus Deutschland in die Türkei an Krebs und in *EL KAPISI* (TR 1974) reist die Gattin eines intrigant verwundeten türkischen Bauern am Ende nach Deutschland, um die Schulden an den Großgrundbesitzer und die Arztkosten mit dem dort zu verdienenden Geld gleichen zu können.

Die hier in diesem kurzen filmhistorischen Abriss genannten Filme können nicht einfach als «Betroffenheitskino» subsumiert und so parallel zu den in Deutschland hergestellten Betroffenheitsfilmen *ABSCHIED VOM FALSCHEN PARADIES* (BRD 1989) oder *YARA* (D 1998) positioniert werden. Die Unterstellung, dass fast alle Filme vor 1990 die Viktimisierung und somit das repräsentationale Sprechen für die Migranten übernehmen würden, die in der Imagina-

tion der kulturellen Differenz zwischen Leit- und Parallelkultur insistiert, wird nicht der filmhistorischen Komplexität gerecht, mit der das deutsch-türkische Kino betrachtet werden müsste. Noch dürfen jegliche Filme aus der Türkei ausgeblendet werden, die das Ereignis der Emigration als weniger wichtiges Narrationselement einbinden. Diese Kenntnisse sind für eine Konturierung einer türkischen Sichtweise auf das Phänomen der Emigration und die daran angebundene historischen Entwicklungen, so sehr sie auch nationalstaatlich gerahmt und konstruiert sein mögen, notwendig. Ich schlage daher eine aus medienkulturwissenschaftlicher Sicht geführte Diskussion dieser Filme vor, die zur Revision der Filmgeschichtsschreibung insofern einlädt, als dass sie die Filme aus der Türkei als wesentlichen Bestandteil des Ereignisses der Emigration versteht, ohne sie sofort als «Betroffenheitskino» zu kategorisieren.

5. Provinzialisierung der türkischen Filme und Postkolonialismus

Nun macht der filmhistorisch angesetzte Bruch in den 1990ern (Ablösung des «Betroffenheitskinsos» durch komplexere und humorvollere Filme) durchaus Sinn. Betrachtet man die Filme einer bestimmten zeitlichen Periode als Ensemble, so kann man tatsächlich sowohl in ästhetischer wie in narrativer Form einen wahrnehmbaren Wechsel ab den 1990ern ausmachen, der – weg von einer Vorstellung des «Siebten Mannes»²⁹ – in einer spielerischeren, subversiven Repräsentationsstrategie der Filme begründet liegt.³⁰ Die Kehrseite dieser Filmgeschichtsschreibung, die die älteren Filme in ihrer politischen Qualität als viktimisierend und kulturelle Hegemonie reproduzierend kategorisiert, besteht in der Marginalisierung derjenigen Filme, die ab den 1960ern in der Türkei das Ereignis der Emigration fokussierten. In diesem binären Denken von alt/überholt und neu/(post)modern fallen die älteren türkischen Filme aus den Wahrnehmungsschemata aktueller kulturwissenschaftlicher Interessen oder werden voreilig diskreditiert. Es ist deshalb nicht schwierig zu behaupten, dass die akademische Überbewertung des neueren deutschen Migrationsfilms

29 Berger, John/ Mohr, Jean: *Arbeitsemigranten*. Reinbek bei Hamburg 1976. John Berger und Jean Mohr haben den Bildband zunächst auf Englisch publiziert. In dem Buch werden Bilder von Arbeitsemigranten insbesondere aus dem Süden Europas mit Texten kommentiert. Motivation für die Realisierung des Werkes sei eine antikapitalistische Kritik der Lebenssituation der Arbeitsemigranten. Mit dem Band haben sie den Begriff «Der Siebte Mann/The Seventh Man» für das Bild des stummen Gastarbeiters genutzt. «Zu Beginn des Foto-Text-Buchs *A Seventh Man* [herv. d. D.G.] erläutert Berger, daß Mitte der 70er Jahre jeder siebte Arbeiter in Deutschland und Großbritannien ein Einwanderer ist» (Göktürk 2000, S. 333).

30 Schon der Film GÜL HASAN (SWE 1979) von Tuncel Kurtiz stellt eine überaus reflektierte, ironische und subversive Satire dar, die die Themen des Postkolonialismus und der Repräsentation in den Themenbereich der türkisch-deutschen Migration bringt. Insofern lässt sich mit dem Film die gängige binäre filmhistorische Konstruktion von Betroffenheitskino und neuem deutsch-türkischem Kino in Frage stellen.

beteiligt ist an der Unsichtbarkeit der türkischen Filme in den Diskursen. Hito Steyerl argumentiert, dass für ein Verständnis der postkolonialen und biopolitischen Wirkmächte in Deutschland die Anwendung der postkolonialen Theorien nicht aus einem enthistorisierten Verständnis heraus zu erfolgen habe; denn ansonsten würden die Theorien zu einem heuristischen Instrument verkommen, mit dem die gesellschaftliche Realität in Deutschland nicht angemessen erfasst werden könne. Vielmehr erfordere «die fehlende koloniale Komponente des Migrationsdiskurses eine Rekonfiguration des gesamten Feldes, da die in sich heterogenen vorgestellten Gemeinschaften in komplexe Historien eingebettet seien, die nicht in einen theoretisch-spezifischen Kontext eingetaucht werden könnten».³¹ Beispielsweise sei der enthistorisierte Gebrauch des Konzepts der «Hybridität» in Anlehnung an Bhabha³² eine «ästhetisierende Interpretation der Postkolonialität und eine euphorische Segnung der Hybridität ohne Berücksichtigung des biopolitischen Paradigmas»,³³ das kaum eine angemessene analytische Tätigkeit zur Erfassung der gesellschaftlichen Realität ermögliche. Kien Nghi Ha argumentiert, dass die Überbewertung des Ereignisses des Anwerbeabkommens zwischen der Türkei und Deutschland in Diskursen um die Arbeitsmigration die kolonialen Muster desselbigen verschleiert. So würde dadurch z.B. die Frage vermieden, inwieweit bestimmte Vorstellungen des durch den Nationalsozialismus geprägten Deutschlands und die Nachkriegsentscheidung zum Gastarbeiterabkommen in Relation zueinander stünden. Derartige Zusammenhänge würden durch enthistorisierende Praktiken, z. B. durch die Überbetonung von Schlüsselereignissen wie der Unterzeichnung des Anwerbeabkommens, verschleiert.³⁴

Wie lässt sich von solch einem Verständnis der Situation der Subalternen heraus die inflationäre Analyse der Filme Fatih Akins und anderer deutsch-türkischer Regisseure im akademischen Diskurs bewerten, die die in den Filmen präsentierte Ästhetik und Narration als eine Verabschiedung essentialistischer Kulturentwürfe und eben als «ästhetisierende Interpretation der Postkolonialität» zelebrieren?

Die Überbewertung der deutsch-türkischen Filme im deutschen medialen und akademischen Diskurs und Filmförderungspolitiken, die die Reproduktion

31 Vgl. Steyerl, Hito: Postkolonialismus und Biopolitik. In: Dies./ Gutiérrez Rodríguez, Encarnación/ Ha, Kien Nghi (Hg.): *Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik*. Münster 2003. S. 38–55; hier S. 41f.

32 Bhabha, Homi K./ Bronfen, Elisabeth/ Schiffmann, Michael/ Freudl, Jürgen: *Die Verortung der Kultur* Tübingen 2000.

33 Vgl. Steyerl 2003, S. 44 ff.

34 Ha, Kien Nghi: Die kolonialen Muster deutscher Arbeitsmigrationspolitik. In: Steyerl, Hito/ Gutiérrez Rodríguez, Encarnación/ Ha, Kien Nghi (Hg.): *Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik*. Münster 2003, S. 56–107; hier: S. 56 ff.

nur bestimmter westlich-moderner Vorstellungen und Relevanzen durch Filme vorantreiben, verlagern bewusst und unbewusst Sichtbarkeiten und Unsichtbarkeiten, mit denen die soziale Immobilität der Emigranten fortgeschrieben wird. So gesehen bedeutet die Ablösung des «Betroffenheitskinos» durch die «transkulturellen» Filme eben nicht nur eine Ablösung der Viktimisierungsstrategie, sondern es bedeutet nun eine Nivellierung der Problematisierung in harmonisierenden Kulturprodukten, als die man die meist humorvollen Filme der letzten Jahre verstehen kann. Über die Probleme nicht zu reden ist die eine Sache. Mit humorvollen und ironischen Filmen den Eindruck einer Problemlosigkeit durch Zelebration kultureller Hybridität und Transkulturalität zu vermitteln eine andere. Das geschieht durch die Vereinnahmung von Sprechrollen s. g. „nativer“ Intellektueller, die repräsentational das Sprechen für die Subalternen einnehmen und in deren Gewand die transkulturelle Existenz als kulturellen Mehrwert befürworten und dadurch gesellschaftliche Probleme in den Bereich der Unsichtbarkeit drängen. Formen der filmischen Beschäftigung mit den Thematiken um Migration, wie sie Fatih Akin und andere deutsch-türkische Filmemacher realisieren, sind selbstverständlich aner kennenswert und die cineastische wie künstlerische Qualität der Filme steht außer Frage. Problematisch wird es allerdings, wenn die medial erzeugte Omnipräsenz derartiger Filme die gesellschaftlichen Imaginationen spezifisch beeinflusst und sich so konkrete Sichtbarkeitenerzeugen, in denen postkoloniale Praktiken wie latenter Rassismus und sozioökonomische Benachteiligungen der Menschen mit türkischem Migrationshintergrund³⁵ nicht mehr als solche erkannt oder gar entstellt werden. Die seit Jahren in der Öffentlichkeit geführte Integrationsdebatte über die so genannten Migranten zeigt, dass die sehr lange fortwährende inverse koloniale Ausbeutung der subalternen Menschen sich in einem gesamtgesellschaftlichen Verständnis von Gesellschaft und Politik auch heute noch fortführt. Kien Nghi Ha zeigt, dass in der Arbeitsmigrationspolitik der Bundesrepublik Deutschland koloniale Strukturen vorhanden waren und auch immer noch sind. Diese sind nicht in der örtlichen kolonialen Beziehung definiert, wie sie zwischen Kolonialmächten und Kolonien üblich ist, sondern die koloniale Beziehung vollzieht sich vielmehr in der «Inversion kolonialer Expansionsformen».³⁶ In den Prämissen des deutsch-türkischen Anwerbeabkommens sieht Ha diese Inversion ideal realisiert: Die Vorzüge kolonialer Beziehungen verwirklichen sich in der Ausnutzung humaner Einsatzkräfte, als

35 Für eine Einschätzung, dass die gouvernementalen Strategien Deutschlands an den Menschen mit türkischem Hintergrund nekropolitische Züge zeigt, siehe Topal, Çağatay: *Necropolitical Surveillance: Immigrants from Turkey in Germany*. In: Ticineto Clough, Patricia/ Wilse, Craig (Hg.): *Beyond Biopolitics. Essays on the Governance of Life and Death*. Durham 2011, S. 238–357.

36 Vgl. Ha 2003.

die die Gastarbeiter imaginiert wurden, auch ohne dass ein koloniales Abhängigkeitsverhältnis zwischen Deutschland und der Türkei bestand. Die deutsche Wirtschaft konnte dank ihnen auf Humankräfte für die Erledigung schwerer körperlicher Tätigkeiten zurückgreifen, ohne eine spätere finanzielle Last durch die Inanspruchnahme von hohen Sozialleistungen wie Pflege und Rente zu befürchten, die durch die Rückreise der Gastarbeiter auf das Herkunftsland abgewälzt würde. Insofern hätten sich die Ausbeutungsmechanismen realisiert, die man aus der Kolonialpolitik kennt, ohne das dem Kolonialismus inhärente geopolitische Abhängigkeitsverhältnis, das zwischen einem überlegenen Staat und den Völkern eines geographisch entfernteren Landes bestünde. Deswegen ist es ein inverser Kolonialismus. Auch sollte man hier nicht die Verantwortung der türkischen Seite schmälern, die die Interessen der Arbeitsemigranten bis heute kaum vertreten und das Anwerbeabkommen und die sie betreffenden desaströsen Bedingungen ausgehandelt hat.

Darauf zu insistieren, dass diese Menschen ihre Vergemeinschaftung und Integration durch eigenständige Bestrebungen zu erbringen haben, so wie es durch Politik und Öffentlichkeit dargestellt und eingefordert wird, widerspricht dem Verständnis eines Nationalstaats, der sich über einen Begriff der «Schicksalsgemeinschaft» definiert. Denn was ist aus staatlich ökonomischer Sicht die Teilhabe am wirtschaftlichen Erfolg über körperliche Arbeit anderes als der einer Beteiligung an einem volkswirtschaftlich erfolgreichen Schicksal? Das Verschulden einer mangelnden Integration den Subalternen zuzuschreiben bedeutet eine Selbstoffenbarung die zeigt, dass die Migranten per se und auch nach mehr als 50 Jahren als «nicht zur Gemeinschaft gehörend» verstanden werden. Die Nicht-Sichtbarkeit dieser Verhältnisse zeigt, dass Fragen nach Kategorien der Sichtbarkeit, der Visualität, nach einem «Doing Migrant» sowie nach materiellen und immateriellen Bildern gestellt werden müssen. In derartigen Perspektiven ist das visuelle Feld zu untersuchen, nämlich insbesondere im Hinblick darauf, wie sich daraus das Soziale konstruiert.³⁷ Wie wird der türkisch-deutsche Emigrant als Objekt über Filme und visuelle Artefakte in den Imaginationen der Menschen erzeugt? Es geht nicht um «Mehr-Sichtbarkeit» der «richtigen» Probleme, sondern es geht darum, die Praktiken der Sichtbarkeit in ein solches Licht zu rücken, dass hegemoniale Sichtbarkeitsmuster nicht mehr die Unterdrückung der Minorisierten bzw. der Subalternen fortsetzen, als die ich *auch* den Transkulturalitätsdiskurs an den Filmen zu entlarven versucht habe.

Die vorgebrachten Thesen und Argumente verifizieren sich dadurch, dass es bisher nicht eine einzige deutschsprachige Monographie zur türkischen Filmgeschichte, sehr wohl aber eine englischsprachige Publikation zur türkischen

37 Mitchell, William J. Thomas: *Bildtheorie*. Frankfurt am Main 2008, S. 325.

Filmgeschichte gibt.³⁸ Zu stellen wäre hier also die Frage, weshalb in Deutschland, in dem die größte türkische Migrationsbevölkerung lebt, die türkische Filmkultur keine entsprechende wissenschaftliche Aufarbeitung findet. Weder als Teil eines *World Cinema*, noch als Teil eines *National* oder *Transnational Cinema* hat man sich wenigstens auf das dargestellte Ereignis der Emigration im türkischen Kino konzentriert. Kann man da von einem umfassenden oder gar einem filmhistorischen Verständnis der deutsch-türkischen Emigration im Film sprechen? Mehr als 50 Jahre sind vergangen und es gibt keine deutsch- oder englischsprachige monographische Aufarbeitung dieser Filme. Die Diskussionen um den deutsch-türkischen Film, wie sie derzeit geführt werden, offenbaren einen «ästhetisierenden Gebrauch postkolonialer Theorie».³⁹ Die vorgebrachte Kritik, dass die oftmals viktimisierenden und essentialisierenden Darstellungen in den frühen Filmen des deutsch-türkischen Kinos eine einfache Repräsentationspolitik manifestieren, besitzt eine Kehrseite. Durch solche Kritiken und eine solche Kategorisierung vergangener Filme, so ehrbar sie gemeint sind und so simpel sie mit den Filmen umgehen, werden Wahrnehmungen und Kenntnisnahmen von *anderen* und älteren Filmen zu voreilig diskreditiert. Das durchaus angebrachte Argument, dass die früheren deutschen Filme eine «subnationale Mitleidskultur» produzieren, impliziert andere Folgen. Die Bevorzugung oder die Behauptung der kulturellen Emanzipation durch die Produktion ironischer und subversiver Filme und Kulturprodukte, wie sie oftmals als Gegenstrategie artikuliert und analysiert wird, bedeutet *ebenfalls keine* Tilgung der Viktimisierung der Subalternen, sondern hat wiederum andere Benachteiligungen zu Folge: die Behauptung, dass Transkulturalität gesellschaftliche Realität ist, die sich an den Filmen zeigt, führt dazu, dass Themen der Altersarmut von Menschen mit Migrationshintergrund oder latenter Rassismus, wie er sich in den NSU-Fällen offenbart, nicht umfassend problematisiert werden. Insbesondere müsste man meinen, dass in den gefestigten sozialen und familiären Verbündnissen türkischer Migranten, wie sie sich in den neueren komödiantischen Filmen zeigt, die Pflege älterer Personen bzw. der körperlich angeschlagenen ersten Generation durch die zweite und dritte Generation gewährleistet sein müsste.⁴⁰ Sozioökonomische Interessen verhindern, dass man z.B. etwa die Möglichkeit des Bezugs von Grundsicherung für Menschen mit niedrigen Renten⁴¹ extensiv kommuniziert. Die folgende Sta-

38 Gemeint ist die Monographie: Arslan, Savaş: *Cinema in Turkey. A New Critical History*. New York, 2011.

39 Vgl. Steyerl 2003, S. 44.

40 Reinprecht, Christoph: <http://www.bpb.de/apuz/59741/verwundbarkeit-des-alters-in-der-migration-lebensrealitaeten-der-tuerkeistaemmigen-aelteren-bevoelkerung?p=all> (13.05.2015)

41 Roth, Eva: <http://www.fr-online.de/arbeit---soziales/migranten-in-deutschland-altersarmut->

tistik zeigt, dass der Anteil der Einwohner in Deutschland mit eigenem Migrationshintergrund, der von Altersarmut gefährdet ist, fast drei Mal so hoch ist wie der Anteil an denjenigen ohne Migrationshintergrund insgesamt (hier sind allerdings auch nicht-türkische Migranten erfasst).⁴² Solche Statistiken rufen Foucault'sche Formeln zur Biopolitik auf den Plan («[Deutsches Leben] leben machen, [Türkisches Leben] sterben lassen»⁴³), die die Notwendigkeit auch einer medial fiktionalen Thematisierung solcher Probleme jenseits eines Betroffenheitskinos interessant und notwendig machen können.⁴⁴

Während die Filme des Betroffenheitskinos noch durch ihre Problematisierungen politische Fragestellungen in das öffentliche Bewusstsein getragen haben – bei all der Ambivalenz, die man ihnen zusprechen kann – mangelt es im aktuellen deutsch-türkischen Kino genau an jener politischen Sphäre. Kien Nghi Ha beschreibt die Verwertung von Fatih Akins internationalem Erfolg als nationalstaatliche Einverleibung und zeigt, dass selbst Hybridität als Widerstandsstrategie, als die sie Homi K. Bhabha konzipiert hatte,⁴⁵ dem Nationalstaat zuarbeitenden neoliberalen Gestus nicht entkommen kann:

Im deutschen Feuilleton ist der Triumph des Filmemachers Fatih Akin bei der Berlinale 2004 nicht selten deutsch eingerahmt und in den Dienst der Nationalkultur gestellt worden. Statt wie bei anderen Preisträgern die individuellen Leistungen zu betonen, entwickelt sich ein merkwürdiger Diskurs, der die kulturelle Zwischenstellung der Filme von Fatih Akin nicht zuletzt als Nachweis für die Leistungsfähigkeit und internationale Konkurrenzfähigkeit des ‚deutschen Kinos‘ und der deutschen Förderpolitik anführt. Zu den wiederkehrenden Bildern in der Inszenierung junger, moderner und erfolgreicher Migrant/innen gehört der individuelle Aufstieg, der oftmals auch als Teil der nationalen Erfolgsgeschichte Deutschlands erzählt wird. Unter diesen Umständen schlägt die frühere Abwertung in eine selektive Integration in die Nation um, die sich die hybriden Potentiale des Anderen einverleibt.⁴⁶

trifft-besonders-migranten,1473632,23630732.html (30.05.2015).

- 42 <http://www.bpb.de/nachschlagen/zahlen-und-fakten/soziale-situation-in-deutschland/61788/armut-von-migranten> (13.05.2015)
- 43 Foucault beobachtet eine «Transformation des politischen Rechts im 19. Jahrhundert» und formuliert die Machtdynamik einer Souveränitätspolitik, die sich durch die Formel Leben lassen und über Sterben entscheiden charakterisieren lässt, in die hier zitierte um. Foucault, Michel; Ott, Michaela: *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975-76)*. Frankfurt am Main 1999; hier: S. 276f. .
- 44 Dass eine reine Sichtbarmachung solcher Verhältnisse trotzdem ambivalent in seiner Produktivität sein kann und einer komplexen Erörterung bedarf, zeigt Schaffer 2008. .
- 45 Bhabha beschreibt z. B. die mögliche Haltungswiese britischer Bergarbeiterfrauen im Hinblick auf ihren Klassenkampf gegen strukturelle Unterdrückung. vgl. Bhabha 2000, S. 42
- 46 Ha, Kien Nghi: *Unrein und vermischt. Postkoloniale Grenzgänge durch die Kulturgeschichte der Hybridität und der kolonialen «Rassenbastarde»*. Bielefeld 2010, S. 251.

Insofern verstehe ich die aktuellen um die deutsch-türkischen Filme kreisenden Diskurse als mehr oder weniger unbeabsichtigte postkoloniale Dynamiken, in denen die kritischen Aspekte der Thematisierung der *Lebenswirklichkeiten* subalternen Menschen – und dazu gehört latenter alltäglicher Rassismus und ihre Kategorisierung als Problembevölkerung – aus der gesellschaftlichen Wahrnehmung getilgt werden. Dies geschieht durch die Betonung des hybriden und transkulturellen Moments in den Filmen, die eine «ästhetisierende» und keine kritische Interpretation des Postkolonialismus ist.

6. Fazit: Rewriting der deutsch-türkischen Filmgeschichtsschreibung

Die deutsch-türkische Filmgeschichte muss umgeschrieben werden. Denn nur ein wirkliches Interesse an transnationalen, aber auch nationalen Filmkulturen wie der der Auswanderungsheimat der Emigranten legitimiert die Nutzung der Transkulturalitäts- und Hybriditätsdiskurse. Andernfalls ist der Bezug auf diese Diskurse ein ästhetisierender Gebrauch postkolonialer und poststrukturalistischer Theorie um der akademischen Selbstgefälligkeit und Selbstproduktion willen. Aktuelle wissenschaftliche Entwicklungen spiegeln somit eine bestimmte Haltung oder Mentalität wider, die in ihrer Essenz *den Migranten* ebenfalls, aber nur auf andere Weise, zum Schweigen bringt. Zudem behaupte ich, dass ein humoristisches, ironisches und vermeintlich reflektiertes Kino, wie es Deniz Göktürk und einige andere fordern, nicht dazu beitragen kann, auf der Ebene der visuellen Kultur die gesellschaftlichen Essentialisierungen zu durchbrechen. Die Probleme sind komplexer. Vielmehr bin ich der festen Überzeugung, dass durch die Überbewertung der filmischen Diskurse um subversive und transkulturelle Grenz- und Identitätsrollen und die spezifische Art und Weise der Filmgeschichtsschreibung des deutsch-türkischen Kinos, wie ich sie nachzuzeichnen versucht habe, die postkoloniale Oppression der subalternen Migranten unterstützt wird.

Ich schlage eine intellektuelle Auseinandersetzung vor, in der mal mittelbar, mal unmittelbar auf die Problematik der sozialen Immobilität der deutsch-türkischen Subalternen *aller Generationen* auf verschiedenen Ebenen Bezug genommen wird. Dabei sollte man sowohl in kulturwissenschaftliche Diskurse ausholen, als auch speziell die Filmwissenschaft betreffende Mikrotheorien und Reformulierungen vorschlagen: in der Hoffnung die Wirkmechanismen des vermeintlich proaktiven deutsch-türkischen Diskurses in Öffentlichkeit, Politik, Kultur und Wissenschaft als *postkolonialen*, reproduzierenden Machtdiskurs zu entlarven, der an der Konstruktion der so genannten Migranten teilhat. Hierbei scheint mir insbesondere die Berücksichtigung aktueller kritischer Soziologie, wie sie unter anderem in den *Critical Whiteness Studies* verfolgt wird, sinnvoll. Ich argumentiere hier also nicht für oder gegen eine Form der Filme, sondern für eine Überprüfung der Filme hinsichtlich ihrer Konstrukti-

onsqualität. Dabei sind möglichst *alle* filmischen Formen des Umgangs mit der Emigration im deutsch-türkischen Kontext, also des türkischen, deutschen und deutsch-türkischen Films, ohne simplifizierende Kategorisierungen einzubeziehen.

Perspektiven im aktuellen indischen Dokumentarfilm

Film ist in Indien ein importiertes Medium. Nur kurze Zeit nachdem die Brüder Louis und Auguste Lumière ihren Kinematographen und mit ihm die ersten Kinobilder im Pariser Grand Café dem faszinierten Publikum vorführten, wurde die Sensation um den Globus geschickt.¹ Ihre Filmrollen gelangten innerhalb gerade einmal eines halben Jahres auch in die britische Kolonialstadt Bombay und fanden dort sofort Liebhaber. Für den Spielfilm gilt Indien heute als eine der größten Filmnationen weltweit. Indien scheint zudem zu den präferierten Reisezielen westlicher Dokumentarfilmer zu gehören. In den europäischen Kinos werden erfolgreiche dokumentarische Koproduktionen mit indischen Beteiligungen gezeigt, Indien als Subjekt hat einen Stamplatz im dokumentarischen Fernsehen. Vor diesem Hintergrund lassen sich Betrachtungen zu eigenen und fremden Erzählimpuls und Perspektiven im indischen dokumentarischen Film anstellen. Exemplarisch soll hier die Found-Footage-Arbeit STRAIGHT 8 der zeitgenössischen indischen Dokumentarfilmerin Ayisha Abraham betrachtet werden, die koloniale und indische, historische und gegenwärtige filmische Perspektiven zusammenbringt und spielerisch miteinander verwebt.

Ein Staudamm durchschneidet horizontal das Filmbild. Am rechten Bildrand strömt tosend Wasser hervor. Den Rücken der Kamera zugewendet läuft ein Mann den Damm entlang. Kratzer, Blasen und Flecken schwirren durch das in Magenta getauchte Schwarzweißbild. Sie geben die verblichenen Bilder eines Schäferhundes frei, der schwanzwedelnd in die Kamera läuft, sowie eines Fotografen. An der markanten Vignettierung des 4:3-Bildes erkennt man die Filmprojektion. Das Bild erlischt und das Geräusch des Filmprojektors setzt ein, in den eine Filmspule gelegt wird. Mit dem Klicken des Einschaltens beginnt er eine Abfolge flirrender, zerkratzter Privataufnahmen zu zeigen: ein Mann bedient eine Super8-Kamera, unter beinahe unkenntlichen Bildern wird kurz ein an beiden Händen gehaltenes Kleinkind in bauschigem weißen Kittel sichtbar und verschwindet dann wieder unter den dicken Artefakten, die das Bild übermalen, bevor mit nüchterner Schrift der Filmtitel eingeblendet wird: STRAIGHT 8. Mit dem Super8-Material unternimmt die indische Filmemacherin Ayisha Abraham eine Reise in das Bangalore der 1940er Jahre. Die historische

1 Die erste Kinovorführung der Lumière-Brüder fand am 28.12.1895 in Paris, die erste indische Film-Vorstellung am 07.07.1896 im Watson Hotel in Bombay statt.

Dimension ist dem von ihr verwendeten Material anzusehen. Blasiert, angefressen und verblichen erscheinen die Aufnahmen der Busfahrten, Picknicks, und Zirkusaffären. Der Kontext der Filmbilder jedoch, ihr Zusammenschnitt, ist aktuell, Abraham fügte sie im Jahr 2005 zusammen. An dem experimentellen Dokumentarfilm lässt sich das Zusammenspiel der kulturellen Perspektiven zweier Filmemacher ablesen: der eines Amateurfilmers der 1940er Jahre, Tom D'Aguiar, sowie der Ayisha Abrahams, gegenwärtige Videokünstlerin und Dokumentarfilmerin. Beide verbindet die Faszination für den Film und ein gemeinsamer Wohnort, nämlich der Stadtteil Cook Town in Bangalore. Beide dokumentierten mit ihrer Arbeit die Stadt Bangalore in einem Moment großer Veränderungen: D'Aguiar arbeitete während des Zweiten Weltkrieges, kurz vor dem Abzug der britischen Kolonialmächte 1947 und der Staatengründung Indiens, Abraham zum Zeitpunkt der Internationalisierung Bangalores durch IT-Industrie, Call Center und vieles mehr. Beide Momente stellen deutliche Zäsuren auch für das kulturelle Selbstverständnis der Stadt dar.

Mit der Unterstützung mehrerer Kunststiftungen begann Ayisha Abraham 2001 die Recherche für STRAIGHT 8, ihren ersten Found-Footage-Film. Ohne bereits indische Amateurfilmer oder deren Material zu kennen war Abraham fasziniert von der Idee solcher Selbst-Dokumentationen. Ihre Suche nach privatem Filmmaterial war langwierig, da in Indien selbst offizielle Filmdokumente nicht durchgehend archiviert sind.² Das seit 1964 aktive National Film Archive in Poona, einziges staatliches Filmarchiv, bewahrt journalistische Filmfragmente aus der Gründungszeit Indiens, rare historische Filmdokumente von etwa Mahatma Gandhis Protestmärschen und vor allem Kopien herausragender indischer Spielfilme. Für private Aufnahmen ist in dem riesigen Archiv kein Raum, auch Hinweise auf dergleichen private Geschichtsschreibung konnten weder das Archiv noch andere Institutionen geben. «My intention was to create a private archive, which would narrate a different, more particular history of Indian film, multilayered on three levels: visual, metaphorical, and historical»,³ beschreibt die Filmemacherin ihre Erwartungen. 2002 stieß sie in ihrer Nachbarschaft auf den Amateurfilmer Tom D'Aguiar, der ihr vor der Kamera ein Interview zu seinen frühen Tagen des Super8-Filmens im kolonialen Bangalore und dem Leben der angloindischen Gemeinschaft, der er angehörte, gab.⁴ Sein Material war aber nirgends aufzutreiben. Kurz nach dem Interview starb er. Abraham erbt von seinen Söhnen eine Tüte mit Filmrollen

2 Vgl. Gespräch mit Ayisha Abraham in Bangalore, April 2009.

3 Abraham, Ayisha: Deteriorating Memories. Blurring facts and fiction in Home Movies in India. In: Zimmermann, Patricia/ Inhuizuka, Karen L. (Hrsg): *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*. Berkeley und Los Angeles 2008, S.168.

4 Die anglo-indische Kultur/Gemeinschaft entstand im 18. und 19. Jahrhundert durch Eheschließungen zwischen britischen Soldaten oder Angestellten der Ostindien-Kompanie mit

von sehr schlechtem Zustand, digitalisierte sie und setzte aus ihnen das Portrait Tom D'Aguiars zusammen.

Um die kulturellen Perspektiven in Abrahams Film zu verstehen wird im Folgenden untersucht, wer die Amateurfilmer der 1940er Jahre waren, deren Auto-Ethnografie wir als historische Dokumente betrachten. Weiter stehen die hybriden Perspektiven des anglo-indischen Kameramannes und deren hybride Rekonstruktion durch Abraham im Fokus der Betrachtung.

Amateurfilm galt während der 1930er und 1940er Jahre weltweit als Medium der Privilegierten.⁵ Während die meisten Filme in einem kommerziellen Kontext entstanden, leisteten sich nur wenige private Haushalte solch eine schwere, sperrige und kompliziert zu bedienende Filmkamera. Durch britische Soldaten und Kolonialangestellte, die ihr Leben in der Ferne für die Daheimgebliebenen aufzeichneten, gelangten Amateurausrüstungen auch nach Indien. Bei ihrer Heimkehr ließen die Soldaten ihre Apparate häufig zurück und verkauften sie an indische Liebhaber des privaten Films. Es stellt sich die Frage, inwiefern mit der Übernahme der kolonialen Technologie auch die Erzählweise, die Form der Selbstinszenierung, von der regierenden Kolonialmacht mit übernommen wurde. In Tom D'Aguiars Material finden sich – gleich weltweiter Verbreitung – Aufnahmen zu den ersten Gehversuchen seines Kindes, zu Familienausflügen, aber auch zu politischen und kulturellen Ereignissen wie Flugschauen oder die dokumentarischen Aufzeichnungen des gefeierten Bharat-Natyam-Tänzers Ram Gopal sowie kleine inszenierte Filme.

Homi K. Bhabha geht in seinem Schlüsselwerk *Die Verortung der Kultur*⁶ zunächst von einer kolonialen und einer kolonialisierten Kultur aus, die in einem binären Machtverhältnis zueinander stehen und sich durch kulturelle Annahmen oder Stereotype voneinander abzugrenzen versuchen. Anhand dieser Differenzen beschreiben sie ihre eigene kulturelle Identität sowie die der <Anderen>. Beispielsweise beschreibt die Seite der Kolonialmächte sich als <nicht schwarz>, <nicht wild>, <nicht primitiv> etc. und definiert ihre eigene Kulturzugehörigkeit mindestens im selben Masse durch die Andersartigkeit von der lokalen Kultur wie dem Anhängen an Kulturmechanismen des Heimatlandes. Bereits diese Perspektiven sind komplex und ambivalent. Eine verbreitete Kolonial-Fantasie war etwa die des Einheimischen als <Wildem> und <treuem Diener>, faszinierend und furchteinflößend zugleich. Über solche Brüche in den Stereotypkonzepten hinaus haben Bhabha zufolge stets Ver-

indischen Frauen. Die Familien hatten eine Art Sonderstatus zwischen der einheimischen und der britischen Kultur inne.

5 Vgl. Zimmermann, Patricia/ Inhuizuka, Karen L. (Hrsg): *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*. Berkeley, Los Angeles 2008; Schneider, Alexandra: *Die Stars sind wir. Heimkino als filmische Praxis*. Marburg 2004.

6 Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen 2000

handlungsprozesse über die Kolonialgrenzen hinweg stattgefunden. Inwiefern bei der britischen Diasporakultur oder den kolonialisierten Indern angesichts mannigfaltiger Lokalsprachen, Religionen und Ethnien von klar definierbaren Ursprungskulturen zu sprechen ist, bleibt sicherlich offen. Für Austausch- und Übersetzungsprozesse zwischen den beiden Traditionen schlägt Bhabha die Denkfigur des ‹dritten Raumes› vor. Darin kann kulturelle Identität neu ausgehandelt werden. Die im ‹Third Space› entstehenden kulturellen Vermischungen beschreibt er als hybride Kulturen. Mit dem Begriff der ‹Hybridität› löst Homi Bhabha die Trennung zwischen der Auffassung von etwas kulturell ‹Eigenem› und ‹Fremden› auf. Er geht davon aus, dass diese Mischform weit über die Summe der beiden Ursprungskulturen hinausgeht, vielmehr durch einen permanenten Aushandlungsprozess neue kulturelle Identitäten entstehen.

Die von dem Amateurfilmer Tom D'Aguiar beschriebene Gesellschaft der Anglo-Inder in Bangalore, noch vor dem Abzug der Besatzer aus Indien 1947, mag als Paradebeispiel für Bhabhas Theorie gelten. In einem beide Kulturen verbindenden Zwischenraum verknüpft sie Rituale, Religionen und Stereotypen der Selbstdarstellung. Problematisch mag sein, dass einige der Insignien westlichen Lebensstils wie Autos und Telefone auch einfach als Boten der Moderne, des Wohlstands und globalen Handels gelesen werden können.

Mit dem Filmen von Familienergebnissen und Reisen fertigt D'Aguiar persönliche Erinnerungsstücke an, zugleich vergewissert er sich damit seiner eigenen hybriden Identität. Wie artikuliert sich das Selbstbild Tom D'Aguiars in Abrahams Montage? Auffallend sind zunächst die Repräsentation von Lifestyle, Bekleidung, Frisuren, aber auch von Hautfarbe – als Indiz von kultureller Zugehörigkeit und Abstammung. So sind Anglo-Inder im Allgemeinen hellhäutiger als die restliche indische Bevölkerung. Dieser bis heute in Indien noch stark identitäts- und schönheitsideal-formende Fakt wird durch die Schwarz-Weiß-Aufnahmetechnik und die Möglichkeit des Spiels mit Kontrastverhältnissen noch begünstigt.

An welchen Orten und zu welchen Anlässen entstehen die Amateur-Aufnahmen? Die Motive erscheinen zumindest in Zusammenhang mit D'Aguiars Material recht universell und mit denen des westlichen Amateurfilms vergleichbar: Familien-Ereignisse, Aufnahmen der heranwachsenden Kinder, der lächelnden Ehefrau, des liebevoll umsorgten Schäferhunds (Attribut westlicher Lebensart, das im Kontrast zu den indischen Straßenhunden steht), Ausflüge mit Familie und Freunden zu nahegelegenen Zielen. Neben der nach westlicher Manier ausgestaffierten Familie erscheint auch ein Automobil im Bild – zugleich Fortbewegungsmittel und Versicherung der Zugehörigkeit zu einer modernen, wohlhabenden und internationalen Welt.

Besonders stark tritt das ‹Britische› in D'Aguiars Kurzfilm PICNIC zutage, der als Sequenz in Abrahams Film verwendet wird. Darin inszeniert er einen

modernen kolonialen – oder eben «anglo-indischen» – Lebensstil in der Übersetzung von britischem Empire-Lifestyle in tropisch-indische Landschaften und Architektur. Die Damen tragen vornehm-weiße Kleider und Sonnenschirmchen, die Knaben Tropenhelme, man schüttelt sich – ganz europäisch – zur Begrüßung die Hand, unter Palmen werden Brote und Bierflaschen arrangiert, auf dem englischen Rasen schlummert, die Melone auf dem Kopf, das akkurat gekleidete Familienoberhaupt. Komödiantisch wird ihm, während die Familie Fußball spielt, vom bereits aus den Familienaufnahmen bekannten Schäferhund das Gesicht geleckt.

Die schon über mehrere Generationen geformte anglo-indische Gesellschaft dürfte weit über das in PICNIC beschriebene Szenario hinausgehende kulturelle Eigenständigkeit im Bhabha'schen «Zwischenraum» erlangt haben – heute stellt sie in Indien eine staatlich anerkannte ethnische Minderheit dar. Durch ihre Auswahl und Montage des Super8-Materials vermeidet es Abraham, Tom D'Aguiars Figuren als dunkel geratene Europäer in tropischer Landschaft zu präsentieren. Vielmehr wählt sie bewusst widersprüchliche Materialien, um sie zu dem Portrait D'Aguiars zusammenzusetzen. Ein Mittel, das dies besonders unterstreicht, ist jenes der Tongestaltung. Abraham unterlegt D'Aguiars sonst chronologisch eingefügten Kurzfilm mit einer abgespielten Grammophon-Aufnahme von Franz Schuberts «Suleika #2/Suleikas Gesang an den Westwind»⁷. Schubert komponierte das Lied 1821 zu den Strophen eines Gedichts aus der Sammlung *West-Östlicher Divan* von Johann Wolfgang von Goethe, die der Dichter während einer kurzen Phase der Begeisterung für den mystischen Islam schrieb. Die knisternden Piano-Akkorde sind fehler- und lückenhaft und erinnern an Stummfilm-Begleitung. Zugleich spielt Abraham, während sie die Aufnahmen europäisierter Inder in gezähmter tropischer Parklandschaft zeigt, ein subtiles Spiel mit der romantischen Verklärung des Orients in Goethes Liedtext – und der romantischen Verklärung des Westens in der anglo-indischen Selbstinszenierung.

Ihre Montage stellt Abrahams Versuch dar, vergangene Realität zu verstehen und zu rekonstruieren. Dabei muss sie ohne die Erläuterungen des zwischenzeitlich verstorbenen Schöpfers dieser Bilder auskommen – und ihre Version von Tom D'Aguiars Bangalore erzählen, ihre Lesart, an der Grenze zwischen historischer Faktizität und Fiktion:

In my work, I critically examine amateur images of middle-class Indians to reveal this private story. The narratives in amateur films – as well as the narratives I fashion from them - blur fact and fiction [...] Severed from their «real

7 Franz Schubert: *Suleika #2, Op. 31, D 717 / 1821.*

home) these memories and images are made homeless: I house them myself. They thus assume the status of found footage.⁸

Abraham sammelt, reiht das vorgefundene Material, stellt es neu aus und kontextualisiert es. Es ist auffällig, dass sie für das einzige Interview Tom D'Aguiars keinen Kameramann beschäftigte, sondern die Gespräche selbst mit einem kleinen Amateur-Mini-DV-Camcorder aufzeichnete. Dies mag dem Umstand geschuldet sein, dass ihr Recherchegespräch nach dem Tod des Protagonisten zu ihrem einzigen Gegenwarts-Material wurde. Ästhetisch knüpfen Abrahams Aufnahmen jedoch an die des greisen Amateurfilmers in seinem vollgestellten Apartment an. Die wackelige Handkamera, die Verweise auf die filmende Künstlerin im Bild: ihre Hände, die von D'Aguiar Fotos entgegennehmen, und Abrahams leise Stimme hinter der Kamera erwecken den Eindruck eines privaten Gesprächs – zwischen zwei Filmemachern.

Der durch Tom D'Aguiars geöffnetes Fenster hereindringende Verkehrslärm der modernen Großstadt sowie die Rufe von Vögeln erstrecken sich von den Interview-Sequenzen hinein in sein Archivmaterial der 1940er Jahre. Sie kontrastieren mit den Aufnahmen der leeren Straßen eines beschaulichen, historischen Bangalore und machen darauf aufmerksam, dass der Film eine Wiederaufnahme des Materials durch Ayisha Abraham ist. Volko Kamensky und Julian Rohrer postulierten in ihrer Abhandlung über Geräusche und Atmos im Dokumentarfilm, das Geräusch bezeuge «das auf der Bildebene gezeigte Ereignis, behauptet eine über den Bildrand hinaus existierende Wirklichkeit.»⁹

Der Ton, der zu D'Aguiars Archiv-Aufnahmen zu hören ist, kann nicht dokumentarisch und synchron zum Bild sein, denn zu den Super8-Aufnahmen existierte kein Ton. Abraham re-konstruiert Atmosphären und konstruiert damit den Eindruck von akkustischer Kontinuität. Nicht die Herstellung von Evidenz, im Sinne der Absicherung und Bestätigung des Filmbildes steht für Abraham im Vordergrund. Ihr behutsamer Umgang mit dem Ton ist ähnlich dem der Bildmontage: ein Erahnen, ein Ausfüllen von Lehrstellen, ein Evozieren. Versatzstücke aus der Gegenwart des Interviews und einer angenommenen Vergangenheit verschmelzen. Sie werden ergänzt durch das Geräusch des Projektors, das Rattern der Spule, das Knistern des Filmmaterials. Mit der Betonung der Projektion verweist Abraham gleichzeitig auf den Fundstück-Charakter des Materials sowie ihre Reflexion beim Betrachten und ihre Rolle als Vermittlerin in die anglo-indische Vergangenheit. Christa Blümlinger

8 Abraham 2008, S. 168.

9 Kamensky, Volko/ Rohrer, Julian: *Die Kronzeugen. Geräusch und Atmo im Dokumentarfilm*. Zürich 2008, S. 17.

beschreibt diese Ästhetik als «melancholische Dimension» des Found Footage-Films, der auf zwei Ebenen der Vergänglichkeit ausgesetzt sind, nämlich:

[...] materiell, als «letzte» Kopie in einem Filmarchiv dem Vergessen und Verschwinden ausgesetzt, und immateriell, in der Projektion seines steten Entgleitens [...] Das Fragmentarische, Fleckige und zersprungene der Überreste verfallener Nitratfile dominiert dann nämlich in einer eigentümlich farbigen Pracht, um das Ausgangsmaterial in der Gegenwart seines materiellen Überlebens hervorzuheben.¹⁰

Mit diesem Charakter des Fragmentarischen, im Entschwinden begriffenen spielt auch Ayisha Abraham in *STRAIGHT 8*. Indem sie Verfärbungen, Kratzer und Artefakte des abgefilmten Super-8-Materials mit in ihre Montage einbezieht, schafft sie aus gegenständlichen Filmaufnahmen abstrakte und, im Sinne Blümlingers, melancholische Bilder.

Wie der portraitierte Filmemacher sind auch seine Filmrollen gealtert. Wie die kolonialen Villen in Bangalore ist auch seine Vorführtechnik unüblich geworden. Abraham bindet das nostalgische Rattern des Super8-Projektors mit in ihr Sound-Design¹¹ ein und beschwört so auch die Heimkino-Vorführsituation der 1940er Jahre herauf. «The projection of reels through light summons a reemergence of the past. The process functions as an Aladdin's lamp, offering wishes, dreams, and unknown images.»¹² Die Metapher der Wunderlampe verweist auf den Projektor als *Laterna Magica*, welche den Zugang zu über Jahrzehnte unbeachtet im Archiv gelagerten historischen Dokumenten schafft: Durch die Projektion können diese sonst leblosen und unzugänglichen Einzelbilder erneut in Bewegung versetzt werden und bei der Betrachtung einen neuen Dialog kultureller Identität eröffnen.

Abrahams Projekt, das mit der Suche nach einem privaten Filmarchiv in Indien begann, endet wieder im Archivraum. Aus den Regalen in Abrahams Studio in Cook Town verlagert sie schließlich das ihr anvertraute Material in ein Internet-Archiv: die von der Künstlergruppe CAMP aus Mumbai gemeinsam mit dem Alternative Law Forum Bangalore und der Berliner Gruppe 0x2620 gegründete Künstlerinitiative «Pad.Ma». Der Name steht für

10 Blümlinger, Christa: *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*. Berlin 2009, S.36-37. Als Beispiele für dieses bewusste Spiel mit der Materialität zerfallender Filme nennt sie den New Yorker Avantgardefilmer Bill Morrison oder Joachim Paech, der postmodernes Kino durch den willentlichen, gezielten Angriff des Archivfilmmaterials erzeugen will – als melancholisches Begriffspaar der Zerstörung und Verzeitlichung.

11 Das Sound-Design in *STRAIGHT 8*, wurde von Rajivan S.A. realisiert.

12 Abraham 2008, S.172.

«Public Access Digital Media Archive» und ist nebenbei auch die Sanskrit-Bezeichnung für den mit Weisheit assoziierten Lotus. «Pad.Ma» sucht Videos aus dokumentarischer oder künstlerischer Produktion zugänglich zu machen und unterschiedlich zu kontextualisieren – durch Verlinkungen, Umschnitte und Annotationen. Auf der Plattform¹³ finden sich, nach Schlagworten sortiert, vollständige Dokumentarfilme ebenso wie nicht verwendete Schnipsel aus Videos von Künstlern, verworfene oder verwendete Interviews, unveröffentlichte Aufnahmen von Bürgerprotesten und Demonstrationen. Durch ihre Arbeit mit den bröckelnden, verblichenen, fehlfarbenen, sich auflösenden Super8-Filmen hat Abraham die historische Bedeutung solcher Archive für Kleines, Privates, sich normalerweise der großen Geschichtsschreibung Entziehendes aufgedeckt. Die Vielfalt möglicher Formen, Perspektiven und Formate, zu denen sich die filmischen Fragmente von Vergangenheit zusammensetzen können, fasziniert sie: «I find this form quite liberating because it makes me feel that I can do what I would like to do with the footage, if at all. It could be historical material, it could lend itself to another project, it could just be there as a story, or as narrative.»¹⁴ In der offenen Umgebung von «Pad.Ma» greift Abraham Tom D’Aguiars in STRAIGHT 8 recycelte Aufnahmen des Tänzers Ram Gopal erneut auf. In der Datenbank fügte sie ihnen weiteres Material hinzu, etwa die Stimme des alten Ram Gopal, die mit den stummen Jugend-Bildern kontrastiert. Ihre Materialsammlung ist ebenso zugänglich wie die Found-Footage-Arbeiten, die Abraham daraus formt – und von dort aus können sie wiederum in Galerieräume und Festivals hinausgetragen werden, wie etwa die Videoinstallation RAM GOPAL THE DANCER. Potentiell stellt Abraham das Material ihrer filmarchäologischen Grabungen jedoch auch anderen Filmemachern zur Verfügung. Abraham, die Videokünstlerin, die ihre Arbeiten aus den Versatzstücken anderer Autoren zusammensetzt, verwischt mit diesem Schritt die Autorschaft erneut. Mit der Veröffentlichung ihres Archivmaterials können weitere Perspektiven, Interpretationen und Geschichtsschreibungen folgen.

13 <http://pad.ma>

14 Abraham, Ayisha: Talk at CAMP Mumbai <http://pad.ma/TJ/player/00:10:55.500> (24.02.2013).

Berliner Schule: Möglichkeiten und Grenzen der Ästhetik des Minimalismus im Spielfilm

Im folgenden Artikel soll der Frage nachgegangen werden, wie und ob sich die Filme der Berliner Schule stilistisch unter die Sammelkategorie *Ästhetik des Minimalismus* einordnen lassen und welche Kriterien diese besondere Ästhetik im Spielfilm hervorruft.

Forscher aus verschiedenen kunsthistorischen Bereichen (Malerei, Architektur, Design, Fotografie, Tanz, Literatur) untersuchen aktiv jegliche Ausdrucksmöglichkeiten des Minimalismus, aber bis jetzt schenkte man dem Minimalismus im Film leider viel weniger Aufmerksamkeit, obwohl der Begriff «Minimalismus» und das Adjektiv «minimalistisch» häufig in internationalen Filmkritiken vorkommen und die reduzierte Erzählweise zu einer auffälligen Tendenz im Gegenwartskino geworden ist. Des Weiteren ist zu erwähnen, dass Minimalismus, der ursprünglich in seiner reinen Form nur in Experimentalfilmen auffindbar war, nun auch vom Spielfilm erfolgreich übernommen wurde – dieser relevante Prozess verlangt eine tiefgreifende systematische Analyse.

Die Stileinordnung «Minimal Art» erscheint 1965 im gleichnamigen Essay des Kunsttheoretikers Richard Wollheims in Bezug auf Marcel Duchamp, der mit seinen höchst ironischen Readymades bereits 1914 die Kunstszene revolutionierte. Gleichzeitig aber konnte man die Bezeichnung «Minimalismus» bereits 1929 bei David Burlyuk in seinem Katalog für die «Dudensing»-Galerie finden, wo er die objektlosen Bilder des russischen Auswanderers John Graham (Iwan Grazianovich Dombowskij) als Meisterwerke anpries. Komischerweise wird Graham später zum Haupttheoretiker und Begründer der Kunstrichtung Abstrakter Expressionismus ernannt, obwohl diese Strömung nach stilistischen Parametern das genaue Gegenteil von Minimalismus repräsentiert. Aber zu jener Zeit in seiner Kritik hat Burlyuk folgende Merkmale der neuen Kunst festgelegt, die auch bis heute relevant zu sein scheinen: Minimum an stilistisches Mittel, Klarheit (das Bild ähnelt einer mathematischen Gleichung) und Selbstreflexivität (das Objekt der Malerei ist das Bild selbst). Für ihn liefert diese Kunstrichtung die Grundlage für den Realismus in seiner reinsten Form.

Ungeachtet mancher theoretischer Differenzen bezeichnet der Begriff Minimalismus sowohl in der Bildenden Kunst als auch in der Musik ein hochkomplexes und hochreflexives künstlerisches Verfahren, dass sich durch radikale und konsequente Reduktion des Ausdrucksmaterials definiert. Praktisch erfolgt

die Reduktion in der Kunst durch die Auseinandersetzung mit einfachen, geometrischen Figuren, in der Musik mit schlichter Kompositionsstruktur, minimalisierter Tonanzahl und weniger Dynamik. In beiden Fällen sind die grundlegenden minimalistischen Konzepte vergleichbar und äußerst ähnlich – durch konstante Wiederholungen, die man auch als Monotonie bezeichnen könnte, erzeugen die Künstler eine meditative Wirkung, die durch extreme zeitliche Dehnung das Zeitgefühl stark beeinflusst und so verändert, dass man schon nach einer Weile das ursprüngliche Motiv mit einer komplett neuen Sichtweise wahrnimmt. Bei Minimalismus ist immer eine Distanz zwischen Werk und Künstler präsent, bei der das künstlerische Ego aus dem Werk verbannt wird, was eine Emotionslosigkeit und Entdramatisierung mit sich bringt, was auch zu den künstlerischen Voraussetzungen des Minimalismus gehört.

Was den interessantesten Nebeneffekt des Minimalismus ausmacht, ist ein merkwürdiger Prozess, bei dem durch all die oben beschriebenen reduzierenden Vorgänge ein dichteres und komplexeres Inhaltsausmaß erreicht wird. Das Bearbeiten des Materials erfolgt so, dass man bewusst auf alles Überflüssige verzichtet, um das Relevante im Alltäglichen und vermeintlich Nebensächlichen zu entdecken. Das entspricht dem Grundprinzip des Minimalismus – «Less is more», das dem deutsch-amerikanischen Architekten Ludwig Mies van der Rohe zugeschrieben wird. Somit führt der Minimalismus keineswegs zur Minimierung von Sinn und Bedeutung. Im aufklärerischen Artikel *Die Fülle des Minimalismus* vergleicht Yvette Biro¹ die Kunst der Reduktion, die die Ästhetik des Minimalismus von den Künstlern verlangt, mit philosophischen Richtlinien von Zen-Buddhismus und Stoizismus. Dank asketischer Konzentration und Sehnsucht nach Einfachheit konzentrieren sich die Künstler wiederkehrend auf das Banale, bis «die Pulsation der Natur vor den Rezipienten wie nackt erscheint».² Die Intensivierung der Wahrnehmung führt zum Sichtbarwerden der kleinsten Alltagsgegenstände und zur gründlicheren Analyse des aktuellen Standes der Dinge. Solche Herangehensweise verlangt asketische Konzentration, um die kleinsten Veränderungen möglichst unaufdringlich und wahrheitsgetreu zu registrieren. Ähnliche Entwicklungen im Bereich der Zuschauerrezeption sind zuerst im Experimental- und später im Spielfilm vorzufinden.

Der kinematographische Minimalismus wurde zunächst in den amerikanischen Experimentalfilmen entwickelt. Im Lexikon der Filmbegriffe definiert der Filmwissenschaftler Philipp Brunner:

1 Biro, Yvette: The Fullness of Minimalism. In: *Rouge*, 2006. <http://www.rouge.com.au/9/minimalism.html> [letztes Abrufdatum: 01.08.2015].

2 Ebd. .

Als stilistisches Prinzip ist der Minimalismus ein Kennzeichen vor allem von Experimentalfilmen: Die Verwendung künstlerischer und technischer Eingriffe wird auf ein Minimum reduziert, so dass am Ende von einer Ästhetik des Minimalismus gesprochen werden kann, deren Funktion oft in einer bestimmten Art von Realismus liegt. Filme dieser Art haben die Tendenz, zum Beispiel Kamerabewegungen oder Schnitt weitgehend oder ganz zu vermeiden. Außerdem tritt der Filmemacher oder die Filmemacherin ganz in den Hintergrund und signalisiert im Film selbst so wenig Präsenz wie irgend möglich. Ähnlich wie in der Minimal Art – einer Tendenz in der amerikanischen Plastik und Malerei der 1960er Jahre – versuchen die Minimalisten, die Darstellung auf wenige formale Darstellungsmittel einzuschränken.³

In seinem Artikel *The '60 Without Compromise: Watching Warhol's Films*⁴ teilt der Filmwissenschaftler und Regisseur Thom Andersen seine ersten Eindrücke von der 311 Minuten langen Film SLEEP (1964), die im Cinema Theater einen riesigen Skandal auslöste, obwohl der Film nur das war, was der Titel voraussagte – fast in einer endlosen Einstellung dokumentierte die Kamera etwa fünf Stunden aus dem Leben eines jungen Mann, der schläft. Laut Anderson gelingt es Andy Warhol durch statische völlig stumme Einstellungen und zeitliche Dauer eine radikale filmische Reduktion zu erzeugen, die ihm ermöglicht, solche alltäglichen Prozesse wie Schlaf aus einer ganz neuen Perspektive zu betrachten. Durch die enorme Verlangsamung des Rhythmus und die übertriebene Stille schöpft Warhol eine Art Suspense, wobei er durch seltene Schnitte den glatten Erzählfluss unterbricht und gezielt eine Zäsur kreiert. Obwohl man immer nur dieselbe Person aus einem anderen Blickwinkel zu sehen bekommt, scheint so ein Bruch unheimlich und fast schockierend. Obwohl man SLEEP (1964) nur als philosophische Geste oder kritische Herausforderung dem Mainstream-Erzählfilm gegenüber betrachten könnte, schafft der Film eine stilistische Basis für andere Filmemacher, die später dramatisch unbearbeitete Brüche im Alltäglichen in ihren Spielfilmen einsetzen werden. Im amerikanischen Experimentalkino kommen also wieder solche Kriterien wie Reduktion der Gestaltungsmittel, reflexiver Realismus und Unsichtbarkeit des Schöpfers vor. Die darauffolgende Frage ist, wie diese Kriterien im Spielfilm eingesetzt werden können.

Hans Jürgen Wulff beschreibt die besondere Art des filmischen Realismus, die sich von der Ästhetik des minimalistischen Experimentalfilm abgeleitet hat, als «extreme Spielart des realistischen Film», bei der sich der Filmemacher

3 Brunner, Philipp: Minimalismus. Auf: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2925> [letztes Abrufdatum: 13.10.2012].

4 Andersen, Thom: *The '60s Without Compromise: Watching Warhol's Films*. In: *Viennale Catalogue*, 2005.

möglichst detailliert mit zwei filmischen Ebenen befasst: alltägliche Sachlichkeit und wie sich ein Mensch darin physisch und psychologisch neu erfindet. Die Erzählweise vermeidet absichtlich übliche dramaturgische Modelle und narrative Wegweiser durch Verzicht auf Kontinuität in der Montage (unsichtbarer Schnitt). Dabei wird die Aufmerksamkeit der Zuschauer vom Regisseur nicht gesteuert und konzentriert sich oft auf alltägliche Rituale. Solche meditative Betrachtung im Film hat ihre Ursprünge in den asketischen spirituellen Parabeln von Carl Theodor Dreyer und Robert Bresson.⁵

David Bordwell benutzt auch den Begriff «Minimalismus» in Bezug auf solche Regisseure wie Jean-Marie Straub und Chantal Akerman. Sie treiben die minimalistische Erzählweise weiter voran und vermeiden in ihren Filmen jegliche Kamerabewegungen oder Schnitte, um ihre einmalige Vision in statischen Tableaus zu präsentieren. So eine stilisierte lakonische Ästhetik bezeichnet die Filme von den Regisseuren der Berliner Schule, die durch ihre unkonventionellen Filmarbeiten seit den 1990er Jahren auf sich aufmerksam gemacht haben und von internationalen Kritikern sofort als Gruppierung wahrgenommen wurden. In ihren Filmen verwenden sie eine breite Palette der narrativen und visuellen Mittel, die direkt zur Ästhetik des Minimalismus gehören und deren Wirkungskraft beweisen. Außerdem fällt auf, dass die Filmemacher der Berliner Schule nicht nur zu den Reduktionsmethoden der Klassiker (Chantal Akerman, Philippe Garrel, Maurice Pialat, Jean Eustache), sondern auch zu den neuartigen Tendenzen der progressiven asiatischen (Apichatpong Weerasethakul, Hou Hsiao-Hsien) und europäischen Regisseure (Dardenne-Brüder) zurückgreifen.

Obwohl ihre Filme oft markante Parallelen und wiederbelebte Muster aus der Filmgeschichte aufweisen, versuchen die Regisseure der Berliner Schule immer etwas Neues aus den filmischen Traditionen zu schöpfen. Karl Prümm⁶ bemerkt auch, dass es den deutschen Filmemachern gelingt, ihre filmischen Inspirationen in einen persönlichen Stil zu transformieren. Es fällt auf, dass die Filmemacher ihre Affinität und Verwandtschaft nicht verleugnen, aber trotzdem keine *«Nouvelle Vague Allemande»* anerkennen. Christian Petzold, Hauptregisseur der Strömung, nennt die Berliner Schule einen losen Zusammenhang von Filmemachern. Was die erste Generation, zu der Christian Petzold, Angela Schanelec und Thomas Arslan gehören, sicher eint, ist ihre Hochschulausbildung an der Deutschen Film - und Fernsehakademie Berlin, wo sie von den Ideen des Dokumentarfilmemachers Harun Farocki stark beeinflusst wurden

5 Wulff, Hans Jürgen. Auf: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5542> [letztes Abrufdatum: 09.03.2014].

6 Prümm, Karl: Der Geisterfotograf: ein Porträt des Autors und Regisseurs Christian Petzold. In: *AugenBlick 47: Bewegungen im neuesten deutschen Film*, 2010. S. 53.

und viele Projekte unter seiner Schirmherrschaft gemeinsam entwickelten. Harun Farocki verwendet oft Filmbilder, um deren manipulierende Mechanismen zu dekonstruieren, damit der Zuschauer selbst einsieht, auf welche Weise sie ihn beeinflussen. Die Filme der Berliner Schule befinden sich immer in der Schwebelage zwischen Fiktion und Non-Fiktion und sind weder dem reinen Realismus noch der Selbstreflexivität vollkommen treu. Solche farockianische verfremdende Effekte werden oft durch die offene Bildkonstruktion sichtbar gemacht – ein bisschen wie beim strukturalistischen Film, der gewöhnlich aus Parametern des Mediums oder der Drehsituation seine Konzepte schöpft. Dieses Reflektieren über das Medium Film und seine Reduktionsmöglichkeiten wird auch der Ästhetik des Minimalismus zugeschrieben.

So wie frühere Filmbewegungen aus den 1960er Jahren wie Der Neue Deutsche Film entstand die Berliner Schule als Protestbewegung gegen «Papas Kino» - die unrealistische Filmlandschaft der 1980er Jahre, die in ihren Komödien es völlig abgelehnt haben, die turbulente deutsche Gegenwartsentwicklung zu dokumentieren. Die ersten Filme der Berliner Schule wurden 1995 feierlich uraufgeführt - GLÜCK MEINER SCHWESTER von Angela Schanelec auf der Berlinale und PILOTINNEN von Christian Petzold im Rahmen des Max Ophüls Festivals. Bereits diese Ersterscheinungen beweisen, dass es deutsche Filmemacher gibt, die das Lebensgefühl der zeitgenössischen deutschen Gesellschaft übertragen wollen und keine Angst vor politischer und sozialer Thematik empfinden. Im Vergleich zu anderen modernen deutschen Filmen, die dem Zuschauer traditionelle standardisierte Vorstellungen über Deutschland liefern, hat die Berliner Schule etwas ganz anderes anzubieten. Anstatt aktuelle sozial oder politisch engagierte Dramen zu inszenieren, tendiert sie zum filmischen Minimalismus und konzentriert sich eher auf ganz einfache Alltagsgeschichten, die vom Regisseur mit einem möglichst kühlen und distanzierten Blick beobachtet werden. Das ermöglicht den Filmemachern, das Lebensgefühl der zeitgenössischen Gesellschaft in bewegte Bilder zu übertragen und die gleichen politischen und sozialen Themen auf subtile Weise zu behandeln. Unaufdringlich erforschen sie Lebensräume, urbane Orte und Landschaften, wo sich die bislang unklare deutsche Modernität nach der Wiedervereinigung widerspiegelt.

Im Artikel *Berliner Schule – Eine Collage*⁷ wird der filmische Stil der Gruppierung als «reflektierter Realismus» bezeichnet, da sie eine fast ethnographische reduzierte Filmsprache verwendet, die dem Zuschauer viel Raum zum Nachdenken lässt und dazu gut geeignet ist, ein wahrheitsgetreues Bild

7 Baute, Michael et al.: «Berliner Schule» - Eine Collage. In: *Kolik.film*, 2006. <http://www.kolikfilm.at/sonderheft.php?edition=20066&content=texte&text=1> [letztes Abrufdatum: 01.08.2015].

der Modernität und der gegenwärtigen deutschen Kultur zu skizzieren. Unaufdringliche und taktvolle Zurückhaltung ist auch ein wichtiges stilistisches Merkmal dieses besonderen Blickes. Die Regisseure der Berliner Schule kehren sich von assoziativen Montagetechniken ab, da sie keineswegs den Zuschauer manipulieren wollen. Für sie ist es eher relevant, den Filmtext mit einem Geheimnis zu versehen und den Bildern keinen endgültigen Sinn zuzuschreiben, was Angela Schanelec auf folgende Weise formuliert:

All meine Filme beruhen auf dem Gedanken, dass ein Großteil des Lebens undurchschaubar, voller Missverständnisse und dem Zufall überlassen ist. Die Figuren leben im Widerspruch zwischen diesem Ausgeliefertsein und dem mehr oder weniger ständigen Versuch, sich dagegen aufzulehnen.⁸

Dieselbe Besonderheit der Berliner Schule beschreibt der russische Filmwissenschaftler Mikhail Ratgauz in seinem poetischen Artikel benannt nach dem Dokumentarfilm von Werner Herzog «Land des Schweigens und der Dunkelheit», in dem er die innere Affinität der Berliner Schule zum Oeuvre von Anton Tschechow aufweist:

In der Zeit der passiven Modernität ist für den jungen Europäer Zucker, der langsam in der Tasse auflöst, viel wichtiger, als jeglicher Regierungswechsel. Man agiert in der Post-Zeit nach dem Ende der großen Geschichte, in der es keine bedeutenden historischen Ereignisse gibt, nur der Alltag mit all seinen winzigen Lebenskatastrophen, Unstabilitäten. Genau wie Tschechow interessiert die Regisseure der Berliner Schule diese Grenzsituation zwischen Stille und Bewegung, und falls eine unangenehme längere Pause während des Gesprächs entsteht, weichen sie nie ab, sondern blicken unentwegt weiter.⁹

Mit reduzierten Mitteln entwirft die Berliner Schule in ihren Filmen die narrative Ästhetik des filmischen Minimalismus – durch die kausal-schwache Handlung gelingt ihnen ein Kino des ent-dramatisierten, ent-psychologisierten Handelns und Geschehens. Sie verweigern die üblichen Effekte der Dramatisierung: Drei-Akt-Modell mit Kulmination, Finalität der Geschichte, Akzentuierung des Films durch Musik. Aber gleichzeitig spielen manche Regisseure der Strömung, wie Christian Petzold, des Öfteren mit solchen Genre-Konventionen, die im klassischen Hollywood der Studio-Ära etabliert wurden, aber ohne den arglosen psychologischen Realismus des Hollywood-Kinos zu

8 Schanelec, Angela: Presseheft „Marseille“, 2011. <http://www.peripherfilm.de/marseille/Presseheft%20Marseille%2019.04.04.pdf> [letztes Abrufdatum: 01.08.2015].

9 Ratgauz, Mikhail: Land des Schweigens und der Dunkelheit. In: *Seans*, 2012. <http://seance.ru/blog/silence-and-darkness/> [letztes Abrufdatum: 01.08.2015].

erzeugen, da die filmische Erzählweise der Berliner Schule mehr dem subjektiven (oder modernen) Realismus des Art-Kinos zugewandt ist, der viel spielerischer mit narrativen Kanonen umgeht. Außerdem bleiben oft wichtige Handlungsstränge und Motivationen im Bereich der Spekulation, damit kein Kino des Psychologismus entsteht. Durch solche kontemplative und behutsame Vorgehensweisen tragen die Protagonisten keine klassischen psychologischen Eigenschaften wie Detailliertheit oder Tiefgründigkeit – eben deshalb entfaltet sich die Topographie ihrer Innenwelt wie von sich selbst und sie wirken als authentische Figuren, die man trotz der erhobenen Sachlichkeit der Filme nie völlig begreifen kann. Durch diese stilistische Eigenschaft wird das visuelle und verbale Verständnisvermögen der Zuschauer und die menschliche Fähigkeit, aus der Welt endgültig klar zu werden, immer in Frage gestellt.

Es kann somit festgestellt werden, dass sich die Berliner Schule an den Reduktionsmethoden der Ästhetik des Minimalismus bedient, um die unsichtbaren Vorgänge aus dem Leben des wiedervereinigten Deutschlands in den statischen Einstellungen aufzufangen. In den letzten Jahren wächst die Berliner Schule über ihre früheren stilistischen Grenzen hinaus und integriert Bezüge zum und Stilikonen des Genre-Kinos und der fremden Filmlandschaften in das mit der Zeit ein bisschen starr gewordene Gewebe des reinen minimalistischen Stils. Thomas Arslan dreht einen modernen Film-Noir (*IM SCHATTEN*, 2010) und danach einen Western (*GOLD*, 2013), Christoph Hochhäusler einen apokalyptischen Thriller (*UNTER DIR DIE STADT*, 2010), Ulrich Köhler einen postkolonialen Afrika-Film (*SCHLAFKRANKHEIT*, 2011), Angela Schanelec einen godardischen Flughafen-Essay (*ORLY*, 2010), Christian Petzold ein historisches Drama (*BARBARA*, 2012) und davor ein TV-Krimi-Triptychon mit Dominik Graf und Christoph Hochhäusler (*DREILEBEN*, 2010). Jedes Mal sind es faszinierende Experimente, die nicht einfach die festgesetzten ästhetischen Grenzen aufsprengen, sondern immer wieder die Ästhetik des Minimalismus erproben, bereichern und wiederentdecken.

«Geh‘ nicht ins Licht, Carol Anne!» – Was das Medium «Licht» im Horrorfilm zu erzählen weiß

1. Ohne Licht keine Finsternis

Vampire, Werwölfe, Geister, Gremlins... Viele Horrorfilmgestalten reagieren empfindlich auf verschiedenste Lichtquellen. Licht übt eine «fast magische Anziehungskraft» auf sie aus: Teilweise leitet es die Metamorphose zum Monströsen ein – wie beispielsweise das Vollmondlicht die Werwolftransformation auslöst –, teilweise vernichtet das Licht aber auch Schattenwesen wie Vampire oder Gremlins. Allein aufgrund dieser Korrelation von Licht und Horrorfilmfiguren liegt vermeintlich kaum etwas näher, als sich mit dem Thema «Licht im Horrorfilm» auseinanderzusetzen. Dennoch stößt man auf diesem Gebiet in eine extreme Forschungslücke innerhalb der Filmwissenschaft vor.¹ Dieses Desiderat drückt sich vornehmlich in einer schlechten Quellenlage aus: «Licht im Film» ist ohnehin ein nahezu unterforschtes Gebiet; nennenswerte themenbezogene Publikationen lassen sich an zwei Händen abzählen,² zu denen notwendig auch Einzelkapitel aus Arbeiten wie Sipos' Untersuchung zur Horrorfilmästhetik zu rechnen sind.³ Gerade Sipos ist jedoch über seinen Themenkonnex hinaus bemüht, generelle Prinzipien der filmischen Lichtgestaltung nachvollziehbar zu erläutern, um überhaupt einen Eindruck von Filmlicht vermitteln zu können. Wesentlich paradoxer erscheint die desiderate Forschungs-

- 1 Diese Forschungslücke resultiert wohl aus der Schwierigkeit, als Rezipient Lichtquellen im Verlauf der Filmrezeption zuordnen zu können, da sich zur Ausleuchtung der *Mise en scène* die meisten Lichtquellen außerhalb des Bildfelds befinden. Vom Lichtwurf ist teilweise nur durch zusätzliche Informationsquellen auf dessen Ursprung zu schließen, wobei diese zusätzlichen Quellen meist unzugänglich sind, soweit sie sich nicht gänzlich in Luft aufgelöst haben.
- 2 Baxter, Peter: *On the History and Ideology of Film Lighting*. In: *Screen* 3, 1975, S. 83–106; Alton, John: *Painting With Light*. Berkeley 1995; Gans, Thomas: *Filmlicht. Handbuch der Beleuchtung im dramatischen Film*. Aachen 1999; Samlowski, Wolfgang/ Wulff, Hans J.: *Vom Sichtbarmachen zur kunstvollen Gestaltung: Geschichte des Filmlichts*. In: Engell, Lorenz/ Vogl, Joseph/ Siegert, Bernhard (Hrsg.): *Licht und Leitung*. Weimar 2002, S. 169–184; Dunker, Achim: *Licht- und Schattengestaltung im Film. «Die chinesische Sonne scheint immer von unten»*. 4. aktual. & erw. Aufl., München 2004; Blank, Richard: *Film & Licht. Die Geschichte des Filmlichts ist die Geschichte des Films*. Berlin 2009; Keating, Patrick: *Hollywood Lighting from the Silent Era to Film Noir*. New York 2010; Miyao, Daisuke: *The Aesthetics of Shadow. Lighting and Japanese Cinema*. Durham u.a. 2013; Betz, Connie/ Pattis, Julia/ Rother, Rainer: *Ästhetik der Schatten. Filmisches Licht 1915-1950*. Marburg 2014.
- 3 Sipos, Thomas M.: *Lighting the Image*. In: Ders.: *Horror Film Aesthetics. Creating the Visual Language of Fear*. Jefferson 2010, S. 140–175.

lage zu Filmlicht, wird bedacht, dass die Bannung eines Bildes auf Film erst dann möglich wird, sofern zumindest eine (geringfügig leuchtende) Lichtquelle vorhanden ist.⁴ Denn Objekte sind – das lehrt uns die Optik – vom bloßen Auge (und so auch vom «Kameraauge») nur erkennbar, sofern sie überhaupt Licht reflektieren: Ohne Licht gäbe es demnach überhaupt kein Filmbild.

In Bezug auf den Horrorfilm lässt sich die schlechte Quellenlage zum Thema «Lichtgestaltung» relativ eindeutig begründen, schließlich wird mit dem Genre «Horror» eher Dunkelheit, Finsternis, Nacht usw. assoziiert. Schon Freud verbindet das Unheimliche der Dunkelheit mit Orientierungslosigkeit und Kindheitsängsten, wenn er schreibt: «Von der Einsamkeit, Stille und Dunkelheit können wir nichts anderes sagen, als daß dies wirklich Momente sind, an welche die bei den meisten Menschen nie ganz erlöschende Kinderangst geknüpft ist.»⁵ Der Kunstwissenschaftler Baumann verschärft diese These nochmals für den Horrorfilm:

Dunkelheit ist nur ein Synonym für alles, was uns durch seine völlige Unbestimmtheit und Konturlosigkeit in Angst versetzt. Diese Angst ist im reinen Sinne objektlos, da sie nicht die Furcht vor der Dunkelheit selbst ist, sondern vor dem möglichen Bedrohlichen, das sich in ihr verbergen könnte. [...] Wir können unseren eigenen Standort nicht mehr bestimmen, um so weniger die Richtung aus der Gefahr drohen könnte.⁶

Doch selbst Dunkelheit ist ohne Licht filmisch nicht darstellbar. Teilbereiche des Filmbilds mögen in Finsternis gehüllt sein, doch dieser dunkle Bereich wird von einem beleuchteten abgegrenzt; vollständige Dunkelheit käme im Film einem «Schwarzbild» gleich.

Im Horrorfilm setzen die Protagonisten oftmals punktuelle Lichtquellen gegen die Unheil versprechende Dunkelheit ein, um für Orientierung(spunkte) im Dunkel zu sorgen. Derlei Szenen enthalten extreme Spannungsmomente für den Zuschauer: Wird nur ein spezifischer Raumausschnitt von einer mobilen Lichtquelle – wie einer Taschenlampe – *gehighlightet*, löst dies Anspannung aus in Anbetracht dessen, was sich mit dem nächsten zu beleuchtenden Ausschnitt offenbart. Was sich außerhalb des Lichtkranzes im Dunkel verbirgt, bleibt solange unsichtbar, bis es hervorstürzt und attackiert. Selbst der zielgenaue Lichtwurf auf ein Monster offenbart letztlich einen schrecklichen, abscheulichen Anblick, der zwar neugierig erwartet wird, dessen Vorankündigung – aufgrund der unvorhersehbaren physischen Ausgestaltung des Mons-

4 Vgl. Blank 2009, S. 11 & S. 21f.

5 Freud, Sigmund: Das Unheimliche. In: Ders.: *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*. Hamburg-Wandsbeck u.a. 1963, S. 84.

6 Baumann, Hans D.: *Horror: Die Lust am Grauen*. Weinheim u.a. 1989, S. 296f.

ters – allerdings von einem Schauer begleitet wird. Unter diesem Aspekt vermittelt Licht im Horrorfilm wesentliche Informationen wie ‹Wo hält sich das Monster auf?›, ‹Wie sieht es aus?› oder ‹Wie nah ist es bereits in der Dunkelheit herangekrochen?›.

Als eigentliche Primärfunktion des Mediums ‹Licht› versteht auch der kanadische Medienwissenschaftler Herbert Marshall McLuhan (1911–1980) die Vermittlung von Informationen. Zumindest beschreibt McLuhan in seiner Schrift *Understanding Media* (1964) Medien als pure Informationsträger, deren strukturelles Prinzip lautet: ‹the medium is the message›.⁷ Dabei dient ihm ausgerechnet elektrisches Licht als zentrales Ausgangsbeispiel zur Zementierung seiner These:

The electric light is pure information. It is a medium without a message, as it were, unless it is used to spell out some verbal ad or name. [...] The electric light escapes attention as a communication medium just because it has no ‹content›. [...] The message of the electric light is like the message of electric power in industry, totally radical, pervasive, and decentralized. For electric light and power are separate from their uses, yet they eliminate time and space factors in human association exactly as do radio, telegraph, telephone, and TV, creating involvement in depth.⁸

McLuhans Zuweisung, Licht wäre ‹pure Information›, weil es den Informationsgehalt anderer Objekte hervorkehrt, nimmt Bezug auf den symbolischen Gehalt von Licht, wonach Licht für Erkenntnis steht – eben das ‹Licht der (wahren) Erkenntnis›. Dieses Motiv findet sich in der Bibel ebenso wie in zahlreichen Legenden, Mythen und Märchen. Bereits Platon zieht in seinem ‹Sonnengleichnis› Licht als allegorisches Bild zur Erläuterung von Wahrheit und Erkenntnis heran.⁹ Auch den Bestreitern der ‹Aufklärung› (engl. *Enlightenment*) dient die Lichtmetapher als symbolträchtiges ‹Schlaglicht› ihrer Bewegung.¹⁰ Der Lichtwurf auf ein Objekt lässt dieses Objekt überhaupt

7 McLuhan, Marshall: *Understanding Media. The Extensions of Man*. 2. Aufl. Cambridge u.a. 1995, S. 7.

8 Ebd., S. 8f.

9 ‹Die Augen [], wenn sie einer nicht auf solche Dinge richtet, auf deren Oberfläche das Tageslicht fällt, sondern worauf die nächtlichen Schimmer: so sind sie blödsichtig und scheinen beinahe blind, als ob keine reine Sehkraft in ihnen wäre? [] Wenn aber [], auf das, was die Sonne bescheint: dann sehen sie deutlich, und es zeigt sich, daß in eben diesen Augen die Sehkraft wohnt. [...] Ebenso nun betrachte dasselbe an der Seele. Wenn sie sich auf das heftet, woran Wahrheit und das Seiende glänzt: so bemerkt und erkennt sie es, und es zeigt sich, daß sie Vernunft hat. [...] Dieses also, was dem Erkennbaren die Wahrheit mitteilt und dem Erkennenden das Vermögen hergibt, sage, sei die Idee des Guten [...]› (Platon: *Politeia*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 2, 31. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2006, S. 415).

10 Vgl. bspw. Becker, Karin Elisabeth: *Licht – (L)lumière(s) – Siècle des Lumières. Von der*

erst erkennbar werden und somit wird die *«Message»* des Objekts vermittelt. McLuhan knüpft demnach mit seiner These von Licht als purer Information an eine weit zurückreichende Tradition dieses Topos an.¹¹ Auch für das Kino hat Licht eben jene Bedeutung, *«etwas erkennbar zu machen»*, da das *«Lichtspiel»* in den *Lichtspielhäusern* auf die Projektion des Filmbilds per Licht auf die Leinwand angewiesen ist.

Im Horrorfilm erscheinen Licht und Dunkelheit als Oppositionspaar: Die chaotische Dunkelheit steht als Vertreter des Bösen dem erhellenden Licht der Erkenntnis, welches Vertreter des Guten ist, gegenüber. *«Switch off the light. Sense the loss as everything falls back into darkness, into the unknown, into nothingness once again.»*¹²

Angesichts der schlechten Forschungslage auf dem Gebiet des Filmlichts lässt sich für eine Analyse in diesem (kurzen) Artikel ausschließlich ein diesbezügliches Forschungsinteresse anreißer und an eine größer angelegte Untersuchung appellieren. Zum Zwecke der Analyse innerhalb dieses Texts sollen hierfür vornehmlich zwei Kategorien in den Fokus genommen werden, anhand derer der Aspekt *«Licht im Horrorfilm»* eng geführt werden kann: (a) extradiegetisches wie auch (b) intradiegetisches Licht.¹³

(a) Erstere Kategorie beschäftigt sich mit der ästhetischen Konzeption des Lichteinsatzes im Film wie sie durch den für den Zuschauer nicht wahrnehmbaren Schaffensprozess von Regisseur, Kameramann, Beleuchter, *«Gaffer»*, *«Lighting Designer»*, *«Best Boy»* etc. vorgenommen wird – eben die *«Set-Beleuchtung»* o.a. die nachträgliche Lichtausbesserung in der *Post-Production*. (b) Unter die zweite Kategorie fällt die intradiegetische Nutzung von Lichtquellen durch Filmfiguren oder die Wirkung von im Film präsentierten Lichtquellen bzw. die Wirkung von deren Störung/Defektion. Betrachtungen zu diesen beiden Kategorien sollen in folgender Reihenfolge angestellt werden: Im Kontext *«Horror»* werden in einem ersten Schritt die Angstmotive um das Medium *«Licht»* zusammengefasst, die mit dessen Einsatz im Horrorfilm einhergehen. Der zweite Punkt bezieht sich auf den extradiegetischen Lichteinsatz u.a. am Beispiel einer Szene aus John Carpenters *«Slasher» HALLOWEEN* (R: John Carpenter, USA 1978). Im Anschluss daran wird, anhand von verschiedenen Beispielfilmen, die intradiegetische Lichtnutzung vorgestellt, bevor zuletzt ein Resümee gezogen werden kann. So soll aufgezeigt werden,

Lichtmetapher zum Epochenbegriff der Moderne. Köln 1994; Outram, Dorinda: *The Enlightenment.* 3. Aufl., Cambridge u.a., 2012.

11 Vgl. Geuens, Jean-Pierre: *Film Production Theory.* New York 2009, S. 164–169.

12 Ebd. S. 168.

13 *«Diegetic lights are within the story. Nondiegetic lights, though they are in the film, are outside the story. The words derive from diegesis, an ancient Greek term that refers to a story that is told by a narrator»* (Sipos 2010, S. 172).

dass auch die genrespezifische Auseinandersetzung mit Filmlicht weiterführende Erkenntnisse zu den bereits bestehenden Untersuchungen zu Licht im Film beitragen kann.

2. Licht im Horrorfilm: Angstmotive

Licht übt seit jeher eine Faszination des Magischen wie auch Unheimlichen auf den Menschen aus: Angefangen bei der ersten Feuerstelle, die wärmend wie auch Nahrung zubereitend den Menschen das Überleben sicherte, und heute mitunter als Versammlungsstätte für Gruselgeschichtenerzähler dient, bis hin zum Motiv im Märchen, in vielerlei Hinsicht wird Licht mit Magischem, Angst erregendem bzw. Paranormalem assoziiert.¹⁴ In Hans Christian Andersens *Das Feuerzeug* beschwört das Entzünden des nämlichen überdimensionale schwarze Hunde herauf. Bei den Gebrüder Grimm ruft das Entzünden einer Pfeife mit dem *Blauen Licht* einen Geist herbei, der Wünsche erfüllt.¹⁵

In seiner Publikation *Licht und Wahrheit* verdeutlicht Ruchatz welche «magische Vorbelastung» mit der «Laterna magica» – als «Vorfahre des Films» – einhergeht: «Für eine Zeit, die nur noch Naturwunder zuließ und tatsächliche Wunder in biblische Zeiten zurückverwies», schreibt Ruchatz, «bedeutete schwarze Magie nicht mehr, einen Bund mit Dämonen einzugehen, sondern Kenntnisse und Apparate betrügerisch gegen Unwissende einzusetzen.»¹⁶ Als ein solcher Apparat diente die Laterna magica (erf. ca. 1664)¹⁷ bis ins 19. Jh. hinein in Geisterschauen, auf Jahrmärkten, in der Bayreuther Uraufführung des Wagnerschen *Nibelungenringes* (1876) oder aber bei okkultistischen/spiritistischen Sitzungen dazu, über Lichtprojektionen auf Nebel o.ä. ein Publikum in Angst, Schrecken und Erstaunen zu versetzen.¹⁸ In einem hellen Licht gleiten Skelette, germanische Gottheiten, Geister, Walküren etc. – als von Kittler so bezeichnete «Medienbilder»¹⁹ – durch den Nebel. Im heutigen Horrorfilm ist die Gestaltung von Atmosphärenausleuchtung («key light/ Führungslicht») – wie die Geisterschauen zur Hochphase der Phantasmagorien – generell eher dunkel gehalten; eben das «low-key-Verfahren»²⁰:

14 Im Gegensatz zu TV-Formaten wie Kochshows, Talkshows etc., in welchen Licht auch eingesetzt wird, um eine helle Atmosphäre zu schaffen bzw. eine einwandfreie Sicht zu garantieren.

15 Nebenbei bemerkt auch in den gleichnamigen Filmen: *DAS FEUERZEUG* (R: Siegfried Hartmann, DDR 1959) und *DAS BLAUE LICHT* (R: Iris Gusner, DDR 1976).

16 Ruchatz, Jens: *Licht und Wahrheit. Eine Mediumgeschichte der fotografischen Projektion*. München 2003, S. 111.

17 Ebd. S. 103.

18 Schmidt, Gunnar: *Weiche Displays. Projektionen auf Rauch, Wolken und Nebel*. Berlin 2011.

19 Kittler, Friedrich: Theater als Medienästhetik, exemplifiziert am Fall Richard Wagner. In: Leeker, Martina (Hrsg.): *Maschinen, Medien, Performances, Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*. Berlin 2001, S. 568.

20 Keating 2010, S. 140 ff.

Ein low-key wird auf zweierlei Weise definiert: als ein Stil in einer Szene mit hohen Kontrasten, wobei die Schattenbereiche gegenüber den Glanzlichtern dominieren, und als Stil einer Szene, die nur aus dunklen Tönen mit wenig Kontrasten besteht.²¹

Eine solche low-key-Ausleuchtung wird vorwiegend in Horrorfilmen vorgenommen, da gerade in den dort angesiedelten Nachtszenen das Paranormale Einzug in die Diegese hält. Nacht bzw. natürliche Dunkelheit wird – wie bereits unter 1. eingeführt – seit der Kindheit mit Sphären assoziiert, aus der Monster (geboren) werden können. Als Angstmotive hält die (nächtliche) Finsternis dabei Orientierungslosigkeit, missinterpretierbare Schatten sowie Schemen und damit Ungewissheit bereit.

Im Film werden Nachtsimulationssequenzen aufgenommen, indem – wie Gans ausführt – «die Schatten, die das Führungslicht hervorruft, nur mit sehr wenig oder gar keinem Fülllicht aufgehellt [werden]. Ein Gefühl von etwas Verborgenen, etwas Rätselhaftem wird geschaffen.»²² Neben der Nachtsimulation wird auch durchaus nachts gedreht, wobei es zu Raumausleuchtungen kommt, die «[b]ei dominierend schwarzen Bereichen im Bild [auftreten], die nur durch kleine hellere Bereiche unterbrochen werden»²³, bei denen z.B. «ein Darsteller an wichtigen Aktionsstellen schlagartig in das volle Führungslicht tritt. Der Handlungsablauf kann so eine expressive Unterstreichung erfahren.»²⁴ Hanich bezeichnet eine derartig «expressive Unterstreichung» als «Cinematic Shock»²⁵, ebenfalls bekannt unter dem gängigeren Namen «Schockmoment», wobei selbst bei Hanich das Überraschungsmoment für den Rezipienten wie auch die plötzlich anwachsende Lautstärke als eigentliche Schockauslöser angesehen werden.

Der Wechsel von Helligkeit zu simulierter Dunkelheit geht im Horrorfilm meist mit der Störung einer intradiegetisch als solcher ausgewiesenen Lichtquelle bzw. deren manipulativer Defektion durch das Paranormale einher. Mit dem Auftritt des Monströsen beginnen Glühbirnen zu schwingen, Neonröhren zu zucken, Fackeln zu erlischen, Kerzen zu flackern. Diese Störfaktoren versetzen das Licht in einen oszillierenden Zustand zwischen «On» und «Off» – ein «Zwielicht», wenn man so will. Eine flackernde Glühbirne kündigt im Horrorfilm somit meist die Ankunft des Bösen an: Ein Monster bringt quasi die Dun-

21 Gans 1999, S. 168.

22 Ebd.

23 Ebd.

24 Ebd.

25 Hanich, Julian: *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers. The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear*. New York u.a. 2010, S. 127.

kelheit mit sich – sein Oberbefehlshaber ist nun mal der ‹Fürst der Finsternis›. Es kommt demnach zum Zeitpunkt, zu dem das Licht zu flackern beginnt, zu einem Übergangszustand zwischen ‹Helligkeit (= dem absoluten Überblick über die Situation)› und ‹Dunkelheit (= der absoluten Orientierungslosigkeit)›. Erlischt das Licht vollends ist der auf den Gesichtssinn angewiesene Kinoszuschauer orientierungslos verloren. Hanich korrespondiert mit dieser These in einer Randbemerkung zu einer Nachtszene aus *THE BLAIR WITCH PROJECT* (R: Daniel Myrick/ Eduardo Sánchez, USA 1999):

This goes especially for the recurrent night scenes in which we see nothing but blackness. Since the dark screen fails to illuminate the auditorium, the darkness of the filmic enwraps the audience and thus correlates the worlds of the characters and the viewers.²⁶

Ähnlich – und wiederum ganz anders – handhaben dies Filme wie *THE DESCENT* (R: Neil Marshall, USA 2005) oder *PARANORMAL ACTIVITY* (R: Oren Peli, USA 2007). In der düsteren Höhlenlandschaft von *THE DESCENT* suchen die Protagonisten einerseits permanent nach Lichtflecken, um sich zu orientieren und zudem sichtbar für den Zuschauer zu agieren, andererseits greifen sie auf ein Nachtsichtgerät zurück wie es ebenfalls die Figuren in *PARANORMAL ACTIVITY* mit ihrer Kamera tun, um in der Dunkelheit sehen zu können und dem Zuschauer ein grünes, überbeleuchtetes Bild zu liefern. Bereits in *DARKNESS FALLS* (R: Jonathan Liebesman, USA 2003) hechten die Figuren von einem Lichtfleck zum nächsten, halten sich in Lichtkegeln von geringer Größe auf, um den Kontakt mit der Dunkelheit zu meiden, denn in *DARKNESS FALLS* ist der Hexe (Antony Burrows) eine Berührung mit Licht unmöglich: Licht verletzt sie – so sind ihre Attacken ausschließlich in der Dunkelheit möglich. Lichtflecken versprechen deshalb Sicherheit, Taschenlampen werden zu Waffen gegen das Monster und dazugehörige Akkumulatoren können in *DARKNESS FALLS* den Unterschied zwischen Leben (= funktionstüchtiger Akku) und Tod (= dysfunktionaler Akku) der Figuren ausmachen.

Auch Schattenwurf wird nur mittels Licht ermöglicht und für den Horrorfilm bilden gerade Schatten ein wesentliches Stilmittel zur Angsterregung. So kann die richtige Beleuchtung – in Kombination mit der richtigen Kameraeinstellung – einen Figurenschatten autark wirken lassen wie es beispielsweise im Falle von Orloks (Max Schreck) Schatten in *NOSFERATU, EINE SYMPHONIE DES GRAUENS* (R: Friedrich Wilhelm Murnau, DEU 1922) geschieht,²⁷ womit Orloks Körper entmaterialisiert dargestellt wird. Demgegenüber kann Gegen-

26 Ebd. S. 177.

27 Keating 2010, S. 75 ff.

licht Figuren anonymisieren, aber auch dunkle Schemen oder Konturen hinter durchsichtigen Vorhängen, in Türrahmen o.ä. erkennbar werden lassen und damit bedrohliche Präsenzen andeuten.

When used with other lights, a backlight can create a *silhouette*. Like the masks worn by slashers, silhouettes can *empower a threat* by hiding it. Dark and featureless, a silhouette can be anyone or anything. Say a silhouette resembles a person wielding a hatchet. Who is it? [...] Another silhouette might appear misshapen and grotesque. Is it human? Of course, when the lights are turned on, some grotesque silhouettes are revealed to be harmless. Just some furniture, or a prankster in a costume. Conversely, some human-shaped silhouettes are revealed to be monsters.²⁸

Andere Effekte bewirken im Horrorfilm in Szene gesetzte natürliche Lichtquellen: Mondlicht verwandelt den Menschen in einen Werwolf. Sonnenlicht tötet den Vampir oder bewirkt bei ihm zumindest eine *Transluminat*ion. Blitze erhellen kurzzeitig Räume und gewähren einen kurzen Augenblick für den Schockmoment.

Auf ähnliche Art wird in *SHUTTER* (R: Banjong Pisanthanakun/ Parkpoom Wongpoom, THA 2004) ein Schockmoment durch Blitzlichter verschiedener Fotokameras ausgelöst. In einem Fotostudio, in dem die paranormale Präsenz eines Geistes die elektrische Beleuchtung hat ausfallen lassen, beginnen sich Fotokameras zu verselbstständigen und in deren Blitzlichtgewitter blitzt perpetuierlich ein Frauengeist an willkürlichen Stellen des Raumes auf, um dem Protagonisten und dem Zuschauer wiederholt *Cinematic Shocks* zu versetzen.²⁹ Geister und Phantome sind im Film meist selbst transluminizent und kehren damit die vermeintlich guten Eigenschaften des *«Lichts der Erkenntnis»* um. Ausgestrahlte Helligkeit wird in diesem Fall zum bösen Vorzeichen, wenn Geister als *«Leuchtkörper»* durch finstere Räume schweben. Beispielsweise ruft Diane Freeling (JoBeth Williams) auf dem Höhepunkt von *POLTERGEIST* (R: T. Hooper. USA 1982) über eine Verbindung zum *«Jenseits»* ihrer Tochter zu, die sich in einem immateriellen Zustand in einer Parallelwelt befindet, sie solle *nicht* in das Licht gehen, da sie ansonsten verloren sei. Dies entspricht einer Umkehr der religiösen Vorstellung, die Seelen Verstorbener würden nach dem Ableben von einem hellen Licht erfasst und durch dieses in das Himmelreich hinübergeleitet. Ironisch betrachtet konterkariert die Äußerung Diane Freulings aus *POLTERGEIST* diese religiöse Vorstellung und lässt das Licht des Himmelsreiches vielmehr als ewiges Höllenfeuer erscheinen, das (*wärmendes/*

28 Sipos 2010, S. 146.

29 Krautschick, Lars Robert: Repräsentation der medialen Charakteristika von (Geister-)Fotografie im Horrorfilmbeispiel *Shutter* (2004). In: *Zeitschrift für Anomalistik* 1+2, 2013, S. 26f.

brennendes) Licht abgibt und die Tochter Carol-Anne (Heather O'Rourke) anlockt.

Letztlich bleibt als Angstmotiv bzgl. Licht im Horrorfilm noch der Topos zu nennen, bei dem sich Licht, v.a. elektrisches Licht, scheinbar selbsttätig an- und ausschaltet, sich quasi verselbstständigt. Jedoch steckt im Horrorfilm hinter dieser «electronic presence»³⁰ – unter die Jeffrey Sconce derartige fantastische Imaginationen in Zusammenhang mit Technik subsumiert – meist ein fiktiver Dämon oder Poltergeist, der dem Medium «Licht» die unheimliche Erscheinung einer geisterhaften Autonomie aufoktroziert.

3. Extradiegetische Lichtnutzung im Horrorfilm

Zur extradiegetischen Lichtnutzung im Horrorfilm zählt v.a. die unter 2. angeführte «low-key»-Beleuchtung. Davon abgesehen werden ebenfalls der «Normalstil»³¹ wie auch «Natürliche Lichtquellen» eingesetzt, um die Filmsequenzen, die einer realitätsnahen Darstellung ähneln sollen, auch entsprechend einer realitätsnahen Lichtinszenierung umzusetzen. Das «Natürliche Licht» rührt dabei vom «direkten Sonnenlicht, [...] dem Himmelslicht [...] [sowie] dem Licht, das von umliegenden Oberflächen reflektiert wird»³² her. Da diese Lichtquellen jedoch in das Narrativ des jeweiligen Films eingebunden sind, lassen sie sich nicht gänzlich zur extradiegetischen Nutzungsebene hinzuzählen, obwohl sie zumeist als solche eingesetzt werden. Zudem wird selbst bei hellstem Sonnenlicht stets mit zusätzlichen Reflektoren nachkorrigiert, um das Licht zielorientiert einzusetzen. Teilweise werden Tageslichtaufnahmen dahingehend verändert, dass sie unterbelichtet werden, um so den Eindruck einer Nachtszene zu erwecken, da – laut Gans – die Kosten für tatsächliche Nachtaufnahmen erheblich höher liegen bzw. keiner authentischen Nachtaufnahme gleichen.³³

Die zugrundeliegende Intention ist es, die Einstellung soweit abzublenden, daß noch genügend erkennbare Erscheinungen wahrnehmbar sind und der Betrachter noch verschiedene Objekte voneinander unterscheiden kann. Da während der Nacht Farben sehr viel schlechter wahrgenommen werden können, versucht man den Farbeindruck der Aufnahme zu reduzieren.³⁴

30 Sconce, Jeffrey: *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television*. Durham u.a. 2000, hier S. 6.

31 «Der Normalstil entspricht den tagtäglichen Sehgewohnheiten. Die Verteilung von Hell und Dunkel ist ausgewogen. Der Zuschauer empfindet die Szenerie als natürlich und nicht dramaturgisch beeinflusst» (Dunker 2004, S. 22).

32 Gans 1999, S. 52.

33 Ebd. S. 323.

34 Ebd.

Ein solches Verfahren wird auch als ‹Amerikanische Nacht› bezeichnet, weil es oftmals in früheren US-amerikanischen Westernfilmen eingesetzt worden ist, um Schlachtsequenzen, die tagsüber gedreht wurden, wirken zu lassen, als fänden sie nachts statt.

Eine weitere Möglichkeit der Erzeugung von künstlicher Nachtstimmung lässt sich etwa in Carpenters *THE THING* (R: John Carpenter, USA 1982) beobachten. Die vermeintlichen Nachtszenen sind vorwiegend innerhalb der ‹Blauen Stunde› aufgenommen – eine kurze Phase des Dämmerungszustands zwischen Dunkelheit und Sonnenauf- bzw. -untergang mit einer außergewöhnlichen natürlichen Lichtstimmung. Die Lichtverhältnisse am Set von *THE THING* in der Schneewüste von Alaska erzeugen innerhalb dieser Phase eine dominante Blaufärbung des Filmbilds. Vergleichbare Effekte werden durch farbige Lichtfilter erzeugt und haben dabei ebenfalls einen wesentlichen Anteil an der Atmosphäregestaltung wie beispielsweise im Film *SE7EN* (R: David Fincher, USA 1995).

Zudem wird extradiegetisches Licht eingesetzt, um bestimmte Bildpunkte zu betonen oder in den Bildmittelpunkt zu rücken,³⁵ und im Horrorfilm, um den Blick auf das Grauen zu lenken. In Carpenters *HALLOWEEN* kommt es zu einer Szene, in der Laurie Strode (Jamie Lee Curtis) auf der Flucht vor Michael Myers (Nick Castle/ Tony Moran) erschöpft an einem Türrahmen lehnt. Mittels einer hinter der Kamera befindlichen Punktleuchte, deren Lichtstrahl allmählich verstärkt wird, wird über Strodes Schulter hinweg – im dunklen Hintergrund – die Maske von Myers angeleuchtet. Somit scheint Myers ohne geringste Bewegung aus dem Dunkel hinter Strode aufzutauchen. Dieser bewegungslose Auftritt verleiht der Figur von Myers zusätzlich eine paranormale Aura. Der durch die Punktleuchte erzielte Effekt wird dabei vom Rezipienten nicht als weitere extradiegetische Beleuchtung wahrgenommen, aber auch narrativ nicht als intradiegetische Lichtveränderung erklärt.³⁶ Trotzdem evoziert solcherlei Lichtveränderung – wie auch bei Ober- oder Unterlicht – Affekte beim Rezipienten, die ansonsten intradiegetischen Ursprungs sind.

Overhead and underhead lighting, especially when the lighting is hard and is the sole illumination (i.e., no fill lights), can cast actors in an ominous light, disorting their faces with creepy shadows, or hiding their eyes (the windows to the soul) in darkness. Such lighting can also intensify a scene's emotional or dramatic undercurrents.³⁷

35 Keating 2010, S. 82f.

36 ‹Even when the lighting is absolute bizarre [], it is either justified as an effect from some unknown source beyond the limits of the frame or discounted as mere ‹noise›, some strange filtering not really essential for the understanding of the narrative› (Geuens 2009, S. 151).

37 Sipos 2010, S. 151f.

Intradiegetische und extradiegetische Ebene liegen für Zuschauerverständnis an solchen Überschneidungspunkten nicht weit auseinander.

4. Intradiegetische Lichtnutzung im Horrorfilm

Intradiegetische Lichteinsätze werden – entgegen extradiegetischen – narrativ in den Handlungsverlauf integriert und so durch ihn exemplifiziert wie auch motiviert. In *JU-ON* (R: Takashi Shimizu, JAP 2002) greift bspw. Rika Nishina (Megumi Okina) zur Taschenlampe, um dem Dunkel auf dem Dachboden entgegenzuwirken. Dabei irrt der Lichtkegel erst rechtsseitig umher, wo es nichts zu erkennen gilt, bis er links im Bild den auf Nishina zu kriechenden Geist Kayakos (Takako Fuji) enthüllt.

Eine mobile Lichtquelle – wie Nishinas Taschenlampe – verleiht einer Szene, die in einem dunklen Raum spielt, zusätzliche Spannung. Durch die Führung des Lichtkegels wird gleichzeitig die Anspannung der Protagonistin ausgedrückt, denn zittert sie, zittern ebenfalls ihre Hand sowie die darin befindliche Taschenlampe und somit ebenso – überdeutlich sichtbar für den Rezipienten – der Lichtkegel. Zudem wird punktuell der Raum ausgeleuchtet, wodurch sich die Gefahrensituation im Raum erst allmählich erschließt und die Ungewissheit über das Vorhandensein des monströsen Paranormalen im Raum demnach bis zur Auflösung bestehen bleibt.

When we know that a threat is there, but we can't see it clearly, the threat feels all the more potent. Furthermore, the flickering light contributes a kinetic energy to this scene, thus heightening the tension.³⁸

Solcherlei mobile Lichtquellen – wie die Taschenlampe – treten im Genre «Horrorfilm» in diversen weiteren Variationen auf: Neben Taschenlampen sind dies Feuerzeuge, Kerzen, Fackeln, Lagerfeuer, Fahrradlampen, Öllampen, Autoscheinwerfer, Kamerablitzlichter, Streichhölzer, Laptopbildschirme oder leuchtende Handydisplays. Der intradiegetische Rückgriff auf derartige «Leuchtmittel» folgt dabei der narrativen Motivation der Protagonisten, «Licht ins Dunkel zu bringen». Sie gehen als Identifikationsfiguren gegen die sich ausbreitende Finsternis im Horrorfilm vor und verschaffen sich wie auch dem Rezipienten damit Sicht auf Verborgenes.

Zusammen mit den mobilen Lichtquellen führen die Protagonisten demnach einen Funken von Prometheus' Feuer mit sich – einen Funken der Erkenntnis. Dieser Funke reicht meist dazu aus, die Situation kurzfristig überblickbar zu machen, bevor die Protagonisten die Flucht antreten oder bevor das Licht erlischt und die Protagonisten/Zuschauer, die – bevor es dunkel geworden ist –

38 Ebd., S. 170.

das Monster noch wahrgenommen haben, im Dunkel mit Schrecken feststellen müssen, dass sie das herannahende Monster nun nicht mehr orten können. Wie sollen sie ihm ausweichen? Licht und Lichtquellen bieten demnach ebenfalls – wie bereits am Beispiel *DARKNESS FALLS* illustriert – Schutz vor den heran-nahenden Monstren, Hexen oder Geistern.

The monsters lurk in darkness, and can only <get you> if you enter the dark. Naturally, characters try to stay in the light, and carry lots of flashlights and batteries. Which is good, because in [...] [horror] films, power failures strike at the most inopportune times. Unlike other nocturnal threats (e.g., vampires, who can survive light other than sunlight, or in some cases UV rays), these monsters move in darkness itself. As shadows spread across a room, these monsters extend not only their domain, but their presence.³⁹

Oftmals werden jedoch die mobilen Lichtquellen, die eigentlich einer Komposition von natürlichem Licht entsprechen, zusätzlich von Scheinwerfern angestrahlt, um die unzureichende Beleuchtungskraft der mobilen Lichtquellen zu unterstützen. Damit sind die mobilen Lichtquellen intradiegetisch zwar immer noch narrativ motiviert, doch aufgrund der zusätzlichen Verstärkung durch Scheinwerfer verlieren sie die Zugehörigkeit zur rein intradiegetischen Ebene, da sie letztlich mit extradiegetischem Lichteinsatz kombiniert werden. Ihrer intradiegetischen Wirkung für den Rezipienten geht sie dabei dennoch nicht verlustig, zumal dieser den geschickt versteckten extradiegetischen Eingriff nicht aus dem Filmbild abzulesen vermag.

5. Resümee

Der erschreckend schlechten Forschungslage⁴⁰ auf dem Gebiet des Filmlichts ist bald zu begegnen. Dabei ist nach der Umreißung der diesbezüglichen Problematiken in einem ersten Resümee anzudeuten, dass sich Unterschiede von intra- wie auch extradiegetischer Lichtnutzung in verschiedenen Filmgenres ergeben werden, da dem Licht in verschiedenen Genres verschiedene Bedeutungen und Motive zukommen.

Selbst für das Genre <Horrorfilm> kann mit diesem kurzen Aufsatz nur ein geringer Teil der zu untersuchenden Aspekte vorformuliert werden. Festzuhalten bleibt vorerst, dass in den ohnehin bereits geringfügig ausgeleuchteten Horrorfilmsets eher partiell Raumanteile bzw. punktgenau Details ausge-

39 Sipos 2010, S. 163.

40 Noch 2009 bemerkt auch Blank: «Die Literatur über die Geschichte des Filmlichts ist mager. Dabei versprechen die Autoren mit ihren Titeln meist eine umfassende Schilderung. [...] Augenscheinlich wird die Bedeutung des Filmlichts vernachlässigt oder falsch eingeschätzt» (Blank 2009, S. 21).

leuchtet werden, um eine Atmosphäre mit wenigen Orientierungspunkten zu schaffen, die ein unheimliches Gefühl vermitteln soll. Durch die geringfügige Ausleuchtung werden Szenen, abgefilmter Raum und vorliegende Situation bzw. die *Mise en scène* unüberschaubar.

Die extreme Lichtlenkung dient einerseits der Fokussierung des Sichtbaren, das meist dem Ungefährlichen bzw. dem leeren Raum entspricht. Andererseits wird parallel zur Fokussierung des Sichtbaren gerade das «Nicht-Sichtbare» – das Unsichtbare –, was außerhalb des Lichtkranzes im Dunkel lauert, über die Lokalisation im Dunkel ebenso fokussiert. Der Rezipient weiß um – oder erahnt zumindest – das Paranormale, das Andere, das Böse, das Abjekthafte im Dunkel, im nicht-sichtbaren Bereich. Obwohl er darum weiß und dessen Attacke auch erwartet, erschauert er dennoch in Erwartung der Attacke, die prinzipiell aus jeder Richtung (unerwartet) zuschlagen kann, da sich die Bedrohung im Dunkel zwar befindet, allerdings nicht lokalisierbar ist. Der Lichteinsatz im Horrorfilm dient so zwar der Abgrenzung eines nicht-sichtbaren Bereichs von einem sichtbaren, damit letztlich aber wiederum der «Sichtbarmachung» der Monsterfiguren, sofern sie ins Licht treten und ihr Äußeres offenbaren. Denn ohne plötzliches Erscheinen eines Monsters erfolgt auch kein Schockmoment. Dunkelheit steht im Horrorfilm demzufolge stets für das chaotische Böse, das darauf aus ist, die Ratio zu unterdrücken. Die Protagonisten kämpfen gegen die Verdunkelung mit diversen handlich-mobilen Lichtquellen, um das «Licht der Erkenntnis» zu verbreiten.

Ein «Schlaglicht» der Erkenntnis ist auch durch die Diskussionsteilnehmer des 26. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums (FFK) in Marburg auf den Forschungsfortschritt des hier vermittelten Themas geworfen worden, insofern in der Diskussion des Vortragsbeitrags zu «Licht im Horrorfilm» am 04. März 2013 angemerkt worden ist, durchaus auch Literatur zu «Licht im Film noir» heranzuziehen, da diese Untersuchungen möglicherweise gewinnbringende Beiträge zur Erforschung von Lichtinszenierung im Horrorfilm beitragen könne. Inwieweit dem Thema «Filmlicht» jedoch im weiteren Kontext der Filmwissenschaft insgesamt mehr Platz eingeräumt wird, bleibt abzuwarten.

Filmspezifische Erkenntnisvermittlung? Reflexionen über Gut und Böse anhand Sergio Leones IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO

Das Westerngenre zeigt durch das <frontier>-Thema gemeinhin eine Affinität zur Beschreibung und Hinterfragung von Dichotomien, die häufig implizit oder explizit anhand der Grenze zwischen dem wilden, <unzivilisierten> Westen und dem bereits eroberten Osten behandelt werden. So ist eine der zentralen Dichotomien, die nahezu in jedem Western thematisiert wird, die Unterscheidung von Gut und Böse. Für den Italowestern *IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO* (1966) ist dies titelgebend. Der Film gilt gemeinhin als ein Beispiel für die Italowestern, die jegliche Moral im Western hinterfragten: «Die übersichtlichen moralischen Fronten der meisten Hollywood-Western verschwimmen angesichts von Typen [...], die sich von ihren Gegnern allenfalls noch durch ihre Überlegenheit im Umgang mit Schußwaffen unterscheiden.»¹

IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO erlaubt allerdings eine tiefergehende Reflexion über Gut und Böse, als das angeführte Zitat Blumenbergs über Italowestern im Allgemeinen vermuten lässt. Das Besondere an der Reflexionsmöglichkeit und der Erkenntnisgewinnung besteht darin, dass hier dezidiert filmspezifische Elemente eingesetzt werden. Die Auseinandersetzung mit Gut und Böse ist möglich über die Benennung der Hauptcharaktere außerhalb des <plots> – indem die Zuschreibung von «il buono», «il brutto» und «il cattivo» sich gerade nicht in der Erzählung vollzieht, sondern neben dem Titel des Films durch die extradiegetische Einschreibung in die Hauptfiguren. In der jeweiligen filmzeitlichen Rahmung um die Einschreibungen entspinnt sich der Diskurs über Gut und Böse. Hierfür ist auch die Bedeutung des <brutto> entscheidend, die als scheinbare dritte Komponente Einzug hält. Das ästhetisch Hässliche und moralisch Verwerfliche wird in der italienischen Bezeichnung deutlicher als in der deutschen oder auch englischen Übersetzung. Beide Bedeutungen sind für den Diskurs über Gut und Böse in dem Film relevant.

Im Folgenden wird es zunächst um die Nutzung der verschiedenen filmischen und narrativen Mittel gehen, die den Diskurs ermöglichen und etablie-

1 Blumenberg, Hans-Christoph: Der italienische Western – ein Fazit nach sechs Jahren. Vortrag auf den Filmtagen Bad Ems vom 30.4–4.5.1969. In: Baumgarten, Oliver et al. (Hg.): *Um sie weht der Hauch des Todes. Der Italowestern – die Geschichte eines Genres. Essays, Interviews und Register*. 2. erw. Aufl. Bochum 1999, S. 6–13, hier S. 8.

ren. Darüber hinaus werde ich versuchen, die Aussagen des Films zu formulieren, die über das Verschwimmen moralischer Fronten weit hinausgehen.²

1. Der Anfang – Die Etablierung von Gut und Böse

Relevant für die Ermöglichung des Diskurses über Gut und Böse ist die Tatsache, dass die drei Protagonisten ihre Zuschreibungen «il buono», «il brutto» und «il cattivo» nicht in der Diegese erhalten. Die Zuschreibung wird bei den drei Protagonisten auf nahezu identische Art und Weise etabliert: Während diese in einer Filmszene in einer halbnahen Kameraeinstellung bzw. einer Großaufnahme zu sehen sind, wird ein Frame als «freeze-frame» sichtbar. Sodann werden abhängig von der abgebildeten Figur die Schriftzüge «il buono», «il brutto» und «il cattivo» als handschriftliches «insert» eingeschrieben. Zusätzlich ertönt eine für den jeweiligen Charakter spezifische Variante des musikalischen Grundmotivs des Films.³ In der eigentlichen Diegese sind die Namen der Protagonisten sind für il brutto «Tuco», für il cattivo «Sentenza» bzw. im Englischen «Angel Eyes» sowie für il buono «Blondie».⁴

- 2 Der Film hatte als dritter Film einer Trilogie und gleichzeitig als Vorgänger des als Hauptwerk angenommenen, in jedem Fall des bekanntesten Werkes des Regisseurs Sergio Leone, *C'ERA UNA VOLTA IL WEST*, eine denkbar ungünstige Stellung für genaue Beschäftigungen. In jüngerer Zeit gab es insbesondere zwei Arbeiten zu dem speziellen Film, deren Analysen sich von meiner unterscheiden. Cumbows Analyse des Films geht insbesondere auf den Aspekt der im Titel angelegten Dreierheit ein und widerspricht der Darstellung, der ich folgen möchte, dass «brutto» insbesondere im Italienischen sowohl als moralisch wie ästhetisch schlecht verstanden werden kann (vgl. Cumbow, Robert C.: *The Films of Sergio Leone*. Lanham, Toronto, Plymouth 2008, S. 47–64). Aus Steinwenders Beitrag zu *IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO* lassen sich zwei Thesen herauslesen: Einerseits sei der Titel des Films reine Ironie. Der Regisseur Leone entlarve diese Zuschreibungen als reines Klischee des Kinos, da es «Gut, Böse und Hässlich eigentlich nur im Kino» gebe (Steinwender, Harald: *Sergio Leone. Es war einmal in Europa*. 2. Aufl. Berlin 2009, S. 80). Andererseits wird als das eigentlich Böse ein weiterer Akteur des Films entlarvt, der Amerikanische Bürgerkrieg.
- 3 Das musikalische Motiv scheint die Zuschreibungen zu bestätigen und ist auch für die weitere Beweisführung insofern nützlich, als dass Filmmusik für gewöhnlich wie die Einschreibungen ein extradiegetisches Mittel ist. Zum einen ist das Grundmotiv bei Tuco und Sentenza triolisch, das Böse zeigt hier eine grundlegende Übereinstimmung zueinander, während das Gute sich hiervon unterscheidet. Das Motiv bei Blondie wird von Sopranblockflöten beherrscht. Ich widerspreche mit Leinberger Steinwender, der hier kein Instrument, sondern wie bei Tuco elektronisch manipulierte Männerstimmen als motivleitend angibt (vgl. Steinwender 2009, S. 270). Währenddessen wird das Motiv von Tuco eine Oktave tiefer mit einem elektronisch verzerrten Geschrei wiedergegeben. Für Sentenza ertönt das Thema wiederum um eine Oktave tiefer, gespielt von einer Bass-Okarina. Die verschiedenen Tonhöhen und die Verzerrung bei Tuco, häufig verglichen mit einem Kojotenschrei, scheinen die Einschreibungen zu bestätigen (vgl. Leinberger, Charles: *Ennio Morricone's The good, the bad and the ugly*. Lanham, Toronto, Plymouth 2004, S. 71–75).
- 4 Tuco heißt mit vollem Namen Tuco Benedicto Pacifico Juan Maria Ramirez. Blondie scheint eher der Spitzname für die Figur zu sein, die von Clint Eastwood verkörpert wird. Auf die

Von großer Bedeutung sind die rahmenden Szenen, in denen diese inserts eingeschrieben werden. Zur eigentlichen Filmhandlung sind diese als eine breit angelegte Rahmung des Films zu verstehen, am Anfang, in der ersten halben Stunde, sowie am Ende. Zur Diskurseinführung relevant ist selbstverständlich die Einschreibung zu Beginn. In der Reihenfolge werden zunächst Tuco, anschließend Sentenza und zuletzt Blondie vorgestellt.

Tuco wird seine Bezeichnung in der ersten Szene nach dem Vorspann eingeschrieben. Nachdem drei Männer mit einer gezogenen Waffe ein Gebäude betreten haben, ertönen Schussgeräusche, Tuco springt anschließend durch das Fenster des Gebäudes. Im darauf folgenden freeze-frame sind in einer halbnahe Einstellung die Augen zusammengekniffen und die Schultern hochgezogen, zwischen den Zähnen ragt ein Stück Fleisch heraus. Tuco ist im Moment des freeze-frame entstellt: Das gesamte Gesicht entspringt einem Moment des Hässlichen im Sinne einer Abkehr von der üblichen Darstellung der Physiognomie eines menschlichen Gesichts.⁵ Somit erscheint die Einschreibung «il brutto» für diesen angehaltenen Moment und auch im Laufe der Kameraeinstellung plausibel, aber sie wird plausibel *gemacht*, da in einem anders gewählten freeze-frame Tuco nicht entstellt gewesen wäre. Anschließend wird der freeze-frame aufgelöst, die Szene geht in der Bildfolge ohne Schnitt weiter.

Es folgt die Vorstellung Sentenzas. In einem zunächst nicht näher benannten Auftrag reitet dieser zu einer Familie und fragt den Vater nach dem Namen einer dritten Person, den er am gleichen Tag empfangen haben soll. Dann tötet Sentenza ihn sowie den älteren Sohn in provozierte Notwehr. Er kehrt zum Auftraggeber zurück, einem älteren, im Bett liegenden Mann, und erschießt auch diesen. Dies geschieht, wie er behauptet, im Auftrag des Familienvaters, von dem er auch tatsächlich Geld bekommen hat. Schließlich wird auch hier in einem freeze-frame das Bild angehalten und der Schriftzug «il cattivo» dem lachenden Gesicht Sentenzas eingeschrieben.

In den folgenden zwanzig Minuten wird Blondie vorgestellt. Dieser erschießt zunächst drei Kopfgeldjäger, die den steckbrieflich gesuchten Tuco gestellt hatten, und bringt ihn selbst zum Sheriff. Hier wird Tuco zum Tod durch Erhängen verurteilt. Im Moment der Vollstreckung durchschießt Blondie das Seil Tucos und flieht mit ihm aus der Stadt. Die Aktion des Auslieferns

Interpretationen, die auch mit dem Namen Sentenza (in anderer Form auch bei Angel Eyes) möglich wären, wie auch die Nicht-Existenz einer im Gegensatz zu den vielen Namen von Tuco kann hier nicht weiter eingegangen werden. Erinnert sei aber an die vielen Namen des Teufels und das Benennungsverbot von Götternamen in manchen Religionen.

- 5 Umberto Eco beschreibt die Entstellung als ein mögliches Phänomen für Hässlichkeit (vgl. Eco, Umberto: *Die Geschichte der Hässlichkeit*. München 2007, S. 16). Ecos Werk verdient auch für die Beziehung von Hässlichkeit und der Darstellung des Bösen in der Kunstgeschichte weitere Beachtung

und Rettens wiederholen sie in einem zweiten Ort. Nach erfolgreicher Flucht lässt Blondie Tuco an den Händen gefesselt in einer Einöde. Nachdem dieser ihn verflucht, meint er: «Ts, ts, ts, after all these times I saved your life.»⁶ Daraufhin wird ihm «il buono» eingeschrieben.

Werden die filmischen Rahmungen der freeze-frames betrachtet, erscheinen die Einschreibungen durchaus kongruent mit einem allgemeinen Verständnis von buono, brutto und cattivo. Dies bestätigt die Verzerrung des Gesichts Tucos, bei Sentenza das Lachen über die Ermordung eines bettlägerigen Mannes. Blondie stellt die Undankbarkeit eines Menschen fest, dem er das Öfteren das Leben gerettet hat. Auch die bildliche Darstellung folgt einem üblichen Motiv: Blondie wird im freeze-frame vor hellem Hintergrund, Sentenza und Tuco vor dunklem Hintergrund dargestellt.

Dies wird aber schon im Laufe der halbstündigen Einleitung konterkariert, nämlich durch die ästhetische Komponente, da die Verzerrung von Tucos Gesicht zeitlich begrenzt ist und nicht von Dauer sein kann. Diese Einschreibung ist somit nur in einer zeitlich bedingten Rahmung verständlich und lässt keine Aussage über das Aussehen von Tuco zu. Der temporäre Faktor des Ästhetischen deckt sich allerdings mit den moralischen Bewertungen der drei Protagonisten, deren Handlungsweisen moralisch vergleichbar gemacht werden.

Diese Vergleichbarkeit ist durch das Töten gegeben. Vor der jeweiligen Einschreibung töten Tuco, Sentenza und Blondie jeweils drei andere Männer. Diese grundsätzlich moralische Verfehlung ist jedoch bei jedem anders motiviert. Tuco tötet in offensichtlicher Notwehr.⁷ Auch Sentenza handelt in zwei Fällen in Notwehr insofern, als dass er nur reagiert, auch wenn er sich seiner offensichtlichen Überlegenheit sicherlich bewusst ist und die anderen Personen provoziert, bis diese zur Waffe greifen. Unabhängig davon behauptet er jedoch, im bezahlten Auftrag zu handeln. Zwar wird dieses Handeln eines Auftragskillers dadurch in einem Alltagsverständnis von Moral nicht gerechtfertigt; Sentenza benennt jedoch immerhin noch ein Prinzip, welchem er folgt: «[W]hen I'm paid I always follow my job through.» Auch Blondie tötet drei Menschen. Er tötet diese jedoch weder in Notwehr noch mit einem erkennbaren Auftrag, sondern aufgrund der Möglichkeit, mit der «Beute» der von ihm getöteten Kopfgeldjäger Geld zu verdienen, letztlich also aus Geldgier.

6 Abgesehen von den titelgebenden Begriffen wegen der wichtigen Bedeutungsnuance nutze ich die allgemein verständlichere englische Version. Die Bedeutungen der Filmzitate decken sich im Englischen und Italienischen. Es ist insbesondere in einem italienischen Film mit drei auch am Set und bei der Nachsynchronisation englisch sprechenden Hauptdarstellern schwierig, sich auf eine Originalsprache festzulegen.

7 Erst später zeigt sich, dass zumindest einer der drei Opfer nicht tot, sondern nur angeschossen wurde.

Zusätzlich dazu bricht er mit dem Verrat an seinem Partner Tuco eine weitere moralische Regel.

Während der Einschreibungen selbst bzw. der sie umgebenden Kameraeinstellungen sind diese also durchaus auf der Handlungsebene motiviert. Erkennbar zunächst an der offensichtlichen temporären Qualität des Hässlich-Seins wird aber auch die moralische Wertung als temporär, filmisch rahmenbedingt entlarvt. In einem Vergleich zeigen sich sogar die Handlungen Blondies als die verwerflichsten.

So entsteht durch filmische Mittel eine Reflexion über das Prinzip von Gut und Böse: Denn ein *freeze-frame*, ein stehendes Bild, in dem nur auf extradiegetischer Ebene Begrifflichkeiten eingeschrieben werden, die im Bezug stehen zu den sie umgebenden, zeitlich aufeinanderfolgenden Bewegtbildern, scheint mir in der Form nur im Film möglich.⁸ Wie das Hässliche sind auch Gut und Böse als moralische Qualitäten mit einem moralischen Alltagsverständnis nur temporär verständlich und werden in einer weiteren, nächstgrößeren Rahmung *ad absurdum* geführt. So entpuppt sich Blondie eben nur rahmenbedingt als gut. Allerdings soll die Dichotomie nicht als solche aufgelöst verstanden werden, da sie als extradiegetisch etabliert unabhängig von der Diegese Bestand hat. Vielmehr ermöglicht die Zuschreibung einen Diskurs über diese Dichotomie.

2. *Main plot* und *subplot* –

Das Gute und sein notwendiger Partner: das Böse

Anhand des Films lässt sich eine These über Gut und Böse aufstellen, welche auf zwei Ebenen etabliert wird: Notwendigerweise braucht das Gute ein sich davon abgrenzendes Böses.

Zum einen geschieht dies im *main plot*. Dieser beschreibt die Suche der drei Protagonisten nach einem Schatz während des Amerikanischen Bürgerkrieges. Die drei Protagonisten erfahren, dass auf einem Friedhof eine versteckte Kriegskasse begraben liegt. Während Sentenza und Tuco den Namen des Friedhofes kennen, weiß Blondie, in welchem Grab die Kasse begraben ist. Tuco und Sentenza gehen nie gemeinsam vor, Blondie wechselt gleich mehrfach den Partner. Relevant ist hier weniger die Wiederholung der unmoralischen Grundhaltung von Blondie, sondern die Tatsache, dass nicht die beiden Bösen, sondern vielmehr Gut und Böse aufeinander angewiesen sind, um ein Ziel, die Kriegskasse – oder auf filmischer Ebene das Ende der *story* – zu erreichen.

8 Zumindest ansatzweise kann dies auch im Comic dargestellt werden. Dank an Lukas Wilde für den Hinweis.

Ein subplot, der mit der eigentlichen Handlung in keinem weiteren Zusammenhang steht, bestätigt dies. Gerade weil er für die eigentliche Diegese irrelevant ist, scheint er für eine Aussage des Films umso mehr von Belang.

In dieser Szene treffen die beiden ungleichen Brüder Tuco und Pablo aufeinander. Pablo berichtet vom Tod der Eltern, beklagt die Abwesenheit Tucos in den letzten neun Jahren und wirft ihm vor, den Menschen nur Böses zugefügt zu haben. Relevant ist Tucos Antwort:

You think you're better than I am. Where we came from, if one did not want to die of poverty, he became a priest or a bandit. You chose your way, I chose mine. Mine was harder. You talk of our mother and father. You remember, when you left to become a priest, I stayed behind. I must have been ten, twelve, I don't remember which, but I stayed. I tried, but it was no good. Now I'll tell you something. You became a priest because you were too much of a coward to do what I do.⁹

Dies offenbart, stärker noch als im main plot, den hier stattfindenden Diskurs über das Gute und das Böse. Die Entscheidungsmöglichkeit, so zunächst die Aussage Tucos, bestehe in der Wahl zum Guten, dem Priester, oder zum Bösen, dem Bandit. Sein Weg erscheint ihm nicht nur als der härtere. Er nimmt auch die vorher postulierte Wahlmöglichkeit für sich selbst wieder zurück, die nur für seinen Bruder bestanden habe. Sein Bruder hat durch seine Entscheidung Tucos Weg vorgezeichnet. In dem Moment, in dem sein Bruder – aufgrund von Feigheit, nicht, weil er gut sein wollte – sich für das anerkannte Gute, die Priesterschaft, entschied, musste Tuco böse werden. Dass diese Aussage keine einfache Rechtfertigungsrede Tucos sein soll, zeigt sich am Ende der Szene, als Pablo seinen ‹bösen› Bruder um Vergebung bittet.

Hier führt der subplot die Ebene des eigentlichen main plots in geraffter Weise noch einmal aus und deinstalliert wiederum das Gute und das Böse als eigenständige Entitäten. Am Ende, als Pablo als geläutert dargestellt wird und als Priester seinen Bruder um Vergebung bittet, wird er als der moralisch schlechtere Mensch dargestellt. Gleichzeitig soll auch hier die Zuschreibung nicht als aufgelöst verstanden werden. Gut und Böse, zunächst ihrer Alltagsdefinition entledigt, bedingen sich gegenseitig: Das eine ist auf das andere angewiesen, gewissermaßen die Kehrseite des anderen. Dies stellt sich im main plot, aber auch explizit und in geraffter Form im subplot dar. Da diese Erzählung mit der eigentlichen Diegese in keinem weiteren Zusammenhang steht, vergleichbar mit einem Exkurs in einem schriftlichen Text, erzeugt sie eine gesonderte Relevanz des Themas im Film.

9 *Leone, Sergio. Il buono, il brutto, il cattivo* (Zwei glorreiche Halunken). United Artists, 1966, 1:22:35–1:23:04

3. «Deus ex machina» und der Verweis auf die Unergründlichkeit des Guten

Das häufige Auftreten innerfilmisch unmotivierter Handlungen führt zu einer weiteren These des Films, die insbesondere innerhalb des Westerngenres von Relevanz ist: Das Gute muss gewinnen. Mehrfach wird hierfür das dramatische Stilmittel *Deus ex machina* genutzt, ein Stilmittel, welches ursprünglich Aporien auflösen musste und «das vom Mythos ‹geforderte› Ende herbeizuführen»¹⁰ hatte.

Im Unterschied zum Drama, wo es üblicherweise am Ende eingesetzt wird, wird es hier an zwei Stellen genutzt, um Blondie aus ausweglosen Situationen zu retten. Nachdem er Tuco in der Wüste ausgesetzt hat, versucht dieser zweimal, sich zu rächen, was jedoch aufgrund ‹höherer Gewalt› verhindert wird. Zunächst versucht Tuco Blondie zu erhängen. Als dieser mit der Schlinge um den Hals auf einem Sockel steht und Tuco auf diesen zielt, trifft ein Kanonenschuss den Raum, in welchem sich die beiden befinden. Hierauf kann Blondie flüchten. Zwar vernehmen die beiden davor schon Kriegslärm, dieser ist jedoch noch weit entfernt. Die gesamte Stadt wurde zuvor noch nicht getroffen.¹¹

Ein weiteres Mal wird Blondie vor dem Tod bewahrt. In der Wüste, von der Tuco glaubt, dass sich keiner dorthin wagt, foltert Tuco Blondie. Kurz bevor er ihn letztlich erschießen möchte erscheint eine führerlose Kutsche, weswegen Tuco sein Vorhaben des Erschießens aufgibt.¹² Diese beiden Ereignisse sind nahezu vollkommen unmotiviert und erscheinen plötzlich und unvorhersehbar. Die Offensichtlichkeit dieser Nutzung des *Deus ex machina* führt in dem Diskurs über das Gute und das Böse eine andere Komponente ein, die das Prinzip

10 Seidensticker, Bernd: *Deus ex Machina*. In: Brauneck, Manfred/ Schneilin, Gérard (Hrsg.): *Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 5. vollst. überarb. Neuausg. Reinbek bei Hamburg, 2007, S. 291–292; hier S. 292.

11 Interessanterweise vergleicht Tuco diesen Kanonendonner mit den Naturereignissen im Evangelium des Matthäus, allerdings in einer besonderen Verwechslung der dortigen Geschichte: «Even when Judas hanged himself, there was a storm, too.» (Leone 1966, 45:23–45:26) Dieser in Mt 27,4 beschriebene Selbstmord wird aber von keinerlei Sturm begleitet. Nur der Kreuzigung Jesu folgen ähnlich laute Naturereignisse (vgl. Mt 27,51f.). Es ist bezeichnend, dass Tuco die Ereignisse vertauscht, Jesus und Judas verwechselt und damit quasi den jeweiligen Inbegriff von Gut und Böse verkehrt. Für ihn ist Blondie das Böse, die eigentlichen Geschichten – der Bibel wie des Films – lassen es aber bei den jeweiligen Guten donnern.

12 Tonal findet ein Übergang vom eintretenden Hufgeräusch in ein musikalisches Thema statt, bezeichnet als *The Carriage of the Spirits*, gespielt von Trompeten und gesungen von einer Sopranstimme. Die Trompete insbesondere scheint es zuzulassen, sowohl in ihrer klassischen Bedeutung mit Bezug zur Göttlichkeit als auch in der Bedeutung speziell im Western als Ankündigung der rettenden Kavallerie bei einem Indianerangriff dem bewussten Einsatz des *Deus ex machina* Gewicht zu verleihen. Damit widerspreche ich Leinberger, der Titel und Thema auf die toten Körper bezieht, die in der Kutsche sind (vgl. Leinberger 2004, S. 83–85).

im Western hinterfragt, weil das Element des *Deus ex machina* tatsächlich als Wirken eines Gottes zu verstehen ist, als göttliches, nicht planbares Einwirken, welches Blondie vor seiner Vernichtung bewahrt. Im Film ist es nicht von Belang, ob er aus eigener Kraft diesen Mythos zu einem Ende führt: Das Gute wird in jedem Fall und immer wieder gerettet werden.

Das Prinzip des *Deus ex machina* führt zu einem weiteren Aspekt. Es verweist auf ein Außerhalb der eigentlichen story und damit auf ein Außerhalb einer innerfilmischen Begründbarkeit. Dies trifft jedoch nicht nur auf dieses Mittel zu, von welchem Blondie profitiert. Vielmehr sind auch die Handlungen Blondies vielfach unmotiviert und stehen in einem vollkommenen Kontrast zu den Planungen (von langer Hand), die insbesondere Sentenza, aber auf andere Weise auch Tuco auszeichnen. Während die Handlungen und Handlungsfolgen von Tuco und Sentenza geplant und begründet sind oder zumindest verständlich gemacht werden, erfolgen die Handlungen Blondies ohne weitere Begründung. Die Bösen sind zwar weitaus fähiger als die sie umgebenden Figuren und werden damit auch in gewisser Weise (übermenschlich), aber dennoch in ihren Handlungen nachvollziehbar.

Die Handlungen des Guten sind jedoch wie auch das Einwirken in Form des *Deus ex machina* weder verständlich noch nachvollziehbar. Es wird nicht klar, wozu er Tuco in der Wüste aussetzt, ihn am Schluss rettet und das gefundene Gold teilt. Zwar sind manche seiner Handlungen im kleinen Rahmen verständlich und im Alltagsverständnis moralisch gut: Er begleitet zweimal einen sterbenden Soldaten in seinen Tod und versucht, diesen Tod erträglich zu machen, indem er seine letzten Wünsche erfüllt. Es zeigt sich allerdings, dass auch diese guten Handlungen im Alltagsverständnis nicht unbedingt einem guten Wesen entsprechen. In einer kurzen Diskussion zwischen Tuco und Blondie, die sich um den Wunsch eines Soldaten vor seinem Tod entspinnt, wird dies deutlich. Um das Gold zu erreichen, müssen sie über einen Fluss. Süd- und Nordstaatler haben den Auftrag, eine Brücke unzerstört einzunehmen. Der Captain, mit dem sich Blondie und Tuco unterhalten, wünscht sich, dass jemand diese Brücke in die Luft sprengt, um die täglichen Toten zu verhindern. Wieder zu zweit entwickelt sich folgender Dialog zwischen Blondie und Tuco:

Blondie: «I've never seen so many men wasted so badly. I have a feeling it's really going to be a good, long battle.»

Tuco: «Blondie, the money is on the other side of the river [...]. But while the Confederates are there, we can't get across.»

Blondie: «What would happen, if somebody were to blow up that bridge?»

Tuco: «Yeah. Then these idiots would go somewhere else to fight.»¹³

13 Leone, Sergio 1966, 2:15:10–2:16:10.

Dieser kurze Dialog zeigt sich nicht nur als gutes Beispiel einer Mischung aus Zweckrationalismus und moralischem Denken. Er verweist außerdem auf die Rahmung als Bedingung für die Bewertung einer Handlung. Der Captain sieht die Explosion der Brücke als gute Handlung an. Der Dialog deutet schon darauf, dass die später gemeinsam durchgeführte Handlung auf reinem Zweckrationalismus beruht, die zufällig mit einer guten Tat identisch ist. Tuco entlarvt mit dem letzten Satz diese gute Handlung als nur rahmenbedingt gut, indem er meint, dass die Kämpfe woanders weitergingen.¹⁴

In diesem Kontext zeigt sich die schon oben genannte Bedingung eines Rahmens für die Bewertbarkeit von Gut und Böse, durch den Einbezug der *Deus ex machina*-Beispiele und der Handlungen des Guten wird der Diskurs jedoch darüber hinaus geführt. Im kleinen Rahmen ist die Handlung Blondies wieder als eine gute anzuerkennen – das Verhelfen zu einem möglichst schönen Tod –, mit größerem Abstand weniger. Aber auch diese Interpretation von Gut und Böse bleibt nur vorläufig, da der Gesamtfilm selbst nur einen Rahmen bildet, in der Gut und Böse nur vorläufig, nie endgültig als solches bewertet werden können. Das führt jedoch zu einer Grundaussage über das Gute, eine Notwendigkeit für die Existenz des Guten, die der Film etabliert. Wenn das Gute in unserem Alltagsverständnis nur in einem gewissen Rahmen verständlich erscheint, darüber hinaus diesem jedoch widerspricht oder gänzlich unverständlich wird, dann bleibt es in letzter Instanz nur als ein von außen Zugeschriebenes. Der *Deus ex machina* und die verschiedenen unmotivierten Handlungen des Guten verweisen auf einen Aspekt des Guten, der dem Göttlichen nahekommt und in der Bibel in Röm 11,33 als Unerforschlichkeit der Wege Gottes beschrieben wird. Die Nicht-Erfassbarkeit des Guten für den Menschen bezeugt aber auch, dass das Gute eben gut ist, muss angenommen und geglaubt werden. Es ist für den Rezipienten nicht verständlich, wozu Blondie so handelt. Seine Handlungen und er können nur als gut begriffen werden, weil es ihm eingeschrieben wurde. Das letzte, ‹gute› Ziel kann für keinen ersichtlich sein.

14 Blondie relativiert – allerdings nur in der englischen Sprachversion – sein gutes Wesen schon in der Gegenüberstellung, dass so viele Menschenleben auf schlechte Weise vergeudet werden, dies aber in einem guten, langen Kampf passiere. Wenn das Anschauen des Kampfes in ihm ein gewisses ästhetisches Interesse verursacht, wäre seine Aussage über das Vergeuden von Menschenleben wiederum als moralische Aussage *ad absurdum* geführt.

4. <The End> – das Ende des Films

als Zusammenfassung des innerfilmischen Diskurses

Das Ende des Films fasst die Darstellungen des filmisch geführten Diskurses noch einmal zusammen. Einerseits wird der Kampf des Guten gegen das Böse westertypisch zu einem Ende gebracht. Andererseits zeigt sich der etablierte Diskurs der gegenseitigen Bedingung von Gut und Böse als über den Film hinaus existent und der Gute wiederum nur über eine Zuschreibung gut, die in einem filmisch konstruierten Rahmen verständlich ist, darüber hinaus jedoch einer externen Komponente bedarf.

Wie zu Beginn werden auch zum Filmschluss den drei Protagonisten ihre Attribute in einem freeze-frame eingeschrieben. Dies folgt diesmal im direkten Anschluss, die Filmbilder erscheinen also direkt aufeinander, wieder wird Tuco als «il brutto» zuerst, dann Sentenza als «il cattivo» und am Ende Blondie als «il buono» vorgestellt, jeweils begleitet von der spezifischen Variation des musikalischen Grundmotivs. Diese Einschreibungen erfolgen, nachdem Blondie Tuco vom Galgen schießt, welchen er für ihn konstruiert hatte. Das Bild hält an in dem Moment, in dem Tuco mit dem Kopf auf seinen Teil des Schatzes fällt, welcher vor ihm liegt, die Augen schielend, den Mund zum Schrei verzerrt: Wieder zeigt sich das Gesicht entstellt. Hieran schließt die Darstellung des toten Bösen an. Die Darstellung rekurriert auf den typischen Western und legitimiert die Benennung als Böse allein dadurch, dass er im Showdown verloren hat. Allerdings wird dieses typische Westernende aufgelöst, denn von zwei <bösen> Existenzen bleibt einer übrig. Sentenzas Tod löst die vorübergehende Spannung auf, die aus einer Dreiheit resultierte, und führt zur üblichen reinen Dichotomie zurück. Dann wird der Gute vorgestellt, wieder in einem Rahmen, in dem er als Lebensretter fungiert, in der wieder nur die Sequenz als filmischer, zeitlich begrenzter Rahmen das Gute als gut begreifbar macht, da Tucos Rettung durch Blondie nur dadurch möglich wurde, dass Blondie Tuco zuvor in eine lebensgefährliche Situation gebracht hatte.

Somit greift der Film im vernichteten Sentenza das typische Westernklichee auf, führt es jedoch weiter, indem Blondie und Tuco überleben. Denn die Unterscheidung in Gut und Böse ist nur dann noch möglich, wenn der jeweils andere Teil der Dichotomie weiterhin existiert. Blondies nicht motivierte Rettung Tucos wird erst vor dem filmisch geführten Diskurs nachvollziehbar.

Hier beschließt der Film seinen Diskurs über Gut und Böse und fasst die Thesen zusammen: Das Gute benötigt das Böse, um überhaupt zu existieren.

Das Gute muss gewinnen, hier im westertypischen, abschließenden Duell.¹⁵ Es wird nur über die Einschreibung von außen etabliert und ist als solches unergründlich. In *IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO* erweist sich die titelgebende Zuschreibung als extradiegetische Zuschreibung, die nur temporär mit einem Alltagsverständnis kongruiert, dieses Verständnis jedoch im größeren Rahmen torpediert.

15 Der Tod erfolgt zwar nicht durch den Einsatz eines weiteren *Deus ex machina*, jedoch trotzdem auf absurde Art: Indem Blondie dem während einer lauten Schlacht schlafenden Tuco den Revolver entlädt, ist er in der abschließenden Schießerei, dem ‹Triell› zwischen den Dreien, im Vorteil, weil er sich nur auf *Sentenza* konzentrieren muss.

THE TRIP – oder Michael Winterbottoms Liebeserklärung an die Heimat.

Al Pacino, Anthony Hopkins, Sean Connery und Michael Caine treten alle nicht in der sechsteiligen Serie *THE TRIP* von Michael Winterbottom auf, doch sind es die ihren und die Namen und Stimmen vieler anderer Persönlichkeiten, die in den Streitgesprächen zwischen den eigentlichen Protagonisten der Serie immer wieder erklingen.

I was just about to leave, when suddenly there he was, the reigning monarch of Comedy Land, and he was heading in my direction. Unless I was the poorest judge of body language, he seemed to be smiling in recognition. »You're Rob, aren't you? I saw your tape. I thought it was really good. I think you've got something not many have. [...] I'd like to work with you one day.¹

So beschreibt Rob Brydon seine zweite Begegnung mit Steve Coogan. Als er diese Worte für seine Autobiographie *Small Man in a Book* im Jahr 2011 niederschreibt, hat Brydon bereits einige Male mit Steve Coogan zusammen gearbeitet. So auch 2010 im Rahmen der Produktion von *THE TRIP*, in der beide eine Restaurant-Tour im Norden von England machen und dabei in jeder Episode ein Restaurant besuchen.² Damit ist schon der ersten Problempunkt dieser Winterbottom-Kreation erreicht. Denn beide Schauspieler spielen sich in der Produktion selbst. Um es genauer zu beschreiben spielen sie überzeichnete Versionen von sich selbst. Alle anderen Figuren, mit denen sie interagieren, beispielsweise Coogans Freundin oder Brydons Frau, sind Schauspieler, die Rollen im sozialen Gefüge der beiden Protagonisten ausfüllen. Winterbottom orientiert sich an seinem 2005er Film *TRISTRAM SHANDY: A COCK AND BULL STORY* – seinem Adaption-Versuch von Laurence Sterns Roman *The Life and Opinions of Tristram Shandy* –, in dem beide Schauspieler ebenfalls überzogene Varianten ihrer selbst spielen und kleine Wortgefechte am Set eines Filmdrehs miteinander bestreiten. Stephen Rodrick beschreibt einen Moment zu Beginn dieses Films wie folgt:

1 Brydon, Rob: *Small Man in a Box*, London 2011, S. 301.

2 In der Zwischenzeit ist im Jahr 2014 eine ebenfalls sechs Episoden umfassende zweite Staffel erschienen, die beide Protagonisten auf einer Restaurant-Tour durch Italien begleitet. Dieser Aufsatz beschäftigt aber ausschließlich mit den ersten sechs Episoden.

One of the running subplots in the film is the rivalry between the established Coogan and the upstart Brydon. [...] [While shooting a scene for the movie] Brydon stared into his mirror intently and started lifting up his gums and examining his discoloured teeth. [...] When Winterbottom finally stops the proceedings, after nearly half an hour of shooting, it is unclear whether it is Coogan the character or Coogan the actual human being who is angry. Either is fine with Winterbottom, as long as it is real.³

Wie nah an der Realität *THE TRIP* nach diesen Beobachtungen wiederum ist bleibt daher zunächst offen. Dasselbe gilt auch für die Frage, ob es sich in beiden Produktionen um dieselben fiktionalen Versionen beider Schauspieler handelt. Coogan hat beispielsweise in *A COCK AND BULL STORY* einen neugeborenen und in *THE TRIP* einen heranwachsenden Sohn, was gegen die Gleichschaltung beider fiktionaler Welten sprechen würde. Nach den Dreharbeiten zu *THE TRIP* äußert sich Coogan folgendermaßen zu dem Umstand, sich in einem Winterbottom-Werk erneut selbst zu spielen: «I'm playing myself not really knowing what I'm doing, and the fact is that I don't really know what I am doing.»⁴

Von *THE TRIP* existieren zwei verschiedene Versionen, da es zunächst als Serie für die BBC produziert und Ende 2010 auf dem Sender BBC2 in sechs Episoden ausgestrahlt wurde. Neben dieser sechsteiligen 180 Minuten Version⁵ entstand sodann eine um 73 Minuten gekürzte Filmversion, die 2011 unter anderem in den US-amerikanischen Kinos veröffentlicht wurde. Der grundlegende Unterschied – neben der Dauer – ist die Segmentierung der verschiedenen Versionen. Die BBC-Version nutzt die sechs Restaurants, die Brydon und Coogan ansteuern, als Episodentitel – also ein Restaurant pro Episode. In der Filmversion übernehmen die jeweiligen Wochentage hingegen die Untergliederung. Der Fokus soll für diesen Aufsatz aber voll und ganz auf der BBC-Fernseh-Version liegen, weil diese auf Grund der Spieldauer viel mehr Bezug zu den lokalen Einflüssen, die während der Restauranttour präsentiert werden, aufzeigen kann. Zudem werden Imitationen von britischen Prominenten in der kurzen Fassung zum Großteil ausgelassen, die Essen und das Herrichten eben der einzelnen Speisen sind in weiten Teilen gekürzt und auch andere Nuancen, die zur Erscheinung der Identität des Nordens von England entscheidend

3 Rodrick, Stephen: *Michael Winterbottom Gets Naked*, in *Michael Winterbottom Interviews*, hrsg. von Damon Smith, Jackson 2011, S. 71-81, hier S. 81.

4 Thorpe, Vanessa: *Steve Coogan and Rob Brydon are reunited... to do lunch*. <http://www.guardian.co.uk/culture/2010/jul/25/steve-coogan-rob-brydon-restaurant> (08.05.2015).

5 Im Rahmen dieses Aufsatzes wird Bezug auf die DVD-Version aus dem Jahr 2010 von A Revolution Films / Baby Cow / Arbie Production for BBC genommen.

beitragen, fallen den Kürzungen der Kinoversion zum Opfer. Damit soll der Exkurs über die unterschiedlichen Versionen aber auch enden.

Indem die sechs Restaurantnamen den jeweiligen Titel der Episode darstellen,⁶ tritt die Thematik der Restaurant-Tour stärker in den Vordergrund. Dies wird durch die Innenseite des DVD-Covers sogar noch ein weiteres Mal bestärkt, weil sich dort eine Karte befindet, die genau zeigt, wo die jeweiligen Restaurants und damit die Episoden verortet sind. Aber wieso gehen beide Männer auf diesen gemeinsamen Trip? Coogan – gemeint ist hier die diegetische Version – soll für den *Observer* einen Artikel über Restaurants im Norden Englands schreiben. Dieses Angebot hat er seiner Freundin Misha zuliebe angenommen, um ihr seine Heimat und seine familiären Wurzeln zu zeigen. Sie hat sich aber in der Zwischenzeit dazu entschlossen, ihr Leben in Los Angeles weiterzuführen und so steht Coogan ohne Begleitung vor einer Reise, auf die er unter diesen Umständen keine Lust hat. Er entschließt sich, seinen Kollegen Rob Brydon als Misha-Ersatz auf diese Reise mit zu nehmen.

Von Beginn an wird die Dissonanz zwischen den Leben beider Männern ausgestellt. Der verlassene Coogan, allein in seinem innerstädtischen Loft mit eingeschränktem Blick auf einzelne Londoner Sehenswürdigkeiten, und Brydon in seinem traditionell erscheinenden Familienhaus, der sich gar nicht lang genug von Frau und Kind verabschieden kann. Weitere Auffälligkeiten in der Darstellung beider Protagonisten sind unter anderem die Art, wie sie mit anderen Menschen kommunizieren. Wenn Coogan telefoniert, muss er erst einmal Empfang an entlegenen Orten suchen und dann sind es lediglich Gespräche mit seinen Agenten oder seiner Freundin, bei letzterer ist er sich nicht mehr sicher, ob sie dies überhaupt noch ist. Brydons Telefonate finden ausschließlich mit seiner Frau statt und dies auch nur, wenn er abends im Bett liegt. Die gesamte Serie konzentriert sich ausschließlich auf beide Protagonisten, die in der Diegese von *THE TRIP* vollkommen außerhalb ihres Elements – ihrer Welt im britischen Entertainment-Geschäft – erscheinen und in dieser für sie neuen Umgebung miteinander auskommen. Warum lässt Michael Winterbottom beide Protagonisten ausgerechnet eine Restaurant-Tour durch diesen Teil Englands machen, der noch dazu seine Heimat ist?

Generally, Winterbottom renders his filmic worlds in motion. Characters move incessantly, discussing even the most serious of matters while walking or driving. Cameras move just as much, tracing these characters within the worlds

6 Wobei es eine Differenz zwischen DVD-Menü und Cover gibt. So wird die sechste Episode im Menü als *The Angel at Hetton* und auf der Cover-Rückseite als *The Angel Inn* bezeichnet. Im weiteren Verlauf wird der Titel des DVD-Menüs verwendet.

they inhabit, immersed in a mise-en-scène that envelops them and, at the same time, gives rise to their stories.⁷

Der Restaurant-Trip hält beide Protagonisten immer in Bewegung. Sie bewegen sich von Location zu Location – von Restaurant zu Restaurant. Mit dem Voranschreiten der Serie nimmt die Zeit, in der sie gemeinsam am Esstisch sitzen, immer mehr ab und die Unterhaltungen finden immer häufiger im Auto oder in der freien Natur statt. Die Menüs in den Restaurants, die trotzdem einen wichtigen Teil der Erzählung ausmachen, bilden einen Ankerpunkt in jeder Episode. Jay Rayner, der tatsächliche Restaurant-Kritiker des *Observer* und damit der Inhaber des Jobs, den Coogan und Brydon in *THE TRIP* erfüllen, äußerte sich zu dem gezeigten Inhalt wie folgt:

[Let's] be honest: writing about what you had for your tea is a really silly way for a grown man to make a living. [...] But I hope I have enough self-awareness to know that turning the business of eating out into a job is peculiar. It's strange enough when you are visiting restaurants just a short journey from your home. But when, as in *The Trip*, reaching the meals takes serious effort, it does become very weird indeed. It was all there in episode one at *The Inn at Whitewell*, when Coogan found himself sitting in front of a bowl of orange soup, in a restaurant in the middle of bloody nowhere, trying to think of something interesting to say about it. I have been that man. I have sat before that bowl of soup.⁸

Hierbei verweist Rayner auf die Absurdität, die sein eigener Beruf mit sich bringt und erklärt so auch, wie es dazu kommt, dass wir innerhalb der sechs Episoden mit ausgefallenen Speisen und ihren komplizierten Zusammenstellungen konfrontiert werden. Doch was wirklich in Erinnerung bleibt, sind die Kommentare von Coogan und Brydon, die sich mit einem Mal vorstellen, den Rotz von Ray Winstone zu trinken.⁹ Aber es sind nicht nur die Reaktionen auf das präsentierte Essen beider Männer, welche die ästhetisch erscheinenden Menüs zur Nebensache verkommen lassen. Die von Beginn an dargestellte Dissonanz im Lebensstil beider lässt immer wieder einen Konflikt zwischen ihnen entstehen. So weist Brydon seinen Kollegen auf dessen Fehlverhalten beim Weintesten hin, wohingegen Coogan den Waliser Brydon mit seiner Begeisterung für den Norden Englands in Rage versetzt.

7 McFarlane, Brian/Williams, Deane: *Michael Winterbottom (British Film Makers)*, Manchester, 2009, S. 30.

8 Rayner, Jay: *The Trip: a stand-out stand-in?* <http://www.guardian.co.uk/lifeandstyle/wordof-mouth/2010/nov/16/the-trip-rayner-coogan-brydon> (08.05.2015)..

9 *THE TRIP*, Ep. 2: *L'Enclume*, TC 0:08:35.

Is [Coogan] genuinely interested in geology? Does Brydon truly know more about wine? Are the quarrels raging across the dinner tables of the north's best restaurants [...] real or fattened up for the occasion?¹⁰

Laura Barton vom *Guardian* stellt eben diese Frage in einem Artikel über THE TRIP, der vor der Erstausstrahlung der Serie im Jahr 2010 erscheint. Sie wendet sich mit der Frage direkt an Coogan selbst, der ihr wie folgt seine Sicht auf den Umstand schildert:

So some of the conversations with Rob are funny, but some of them are very uncomfortable. They're sort of genuine arguments. It's a sort of an exaggeration of real life. [...] He called me a prick the other day. It was slightly unwarranted, just because I'd annoyed him, and I made him apologise to me. And I meant it.¹¹

Der ständige Schlagabtausch der Imitationen, für den die Serie u.a. bekannt wurde, wird in den ersten zwei Episoden noch besonders exzessiv aufgeführt, verliert aber ab Episode 3 immer mehr an Bedeutung und die Zerrissenheit des diegetischen Coogan tritt stärker in den Vordergrund. Dazu werden – wie bereits erwähnt – die Unterhaltungen vom Esstisch weg immer mehr in das Auto oder sogar in die Natur verlegt.

[Winterbottom] is a filmmaker who ventures into the territories occupied by a range of genres and rarely leaves them as he found them. [...] This is not just a matter of setting but of a smaller-scale, more humanly focused approach to the respective categories.¹²

In Anlehnung an die smaller-scale, ist es ein Telefonat mit seinem Sohn in der fünften Episode – welches Coogan vor Augen führt welche Freundschaft ihn mit Brydon verbindet – bringt eine entscheidende Veränderung in der Dynamik zwischen beiden Protagonisten. Coogan ist und wird kein anderer Mensch durch diese Erkenntnis, aber die Art und Weise, wie beide Männer auf der Rückfahrt nach London gemeinsam einen ABBA Song singen, zeigt eine neue Wertschätzung von Coogan seinem Kollegen gegenüber. Umso stärker wirkt das Ende, an dem Coogan wieder vollkommen allein vor den großen Fenstern in seinem Loft steht und Brydon mit seiner Frau das leicht angebrannte Essen

10 Barton, Laura: *Rob Brydon and Steve Coogan: We're not the big buddies people think we are.* <http://www.guardian.co.uk/culture/2010/oct/26/steve-coogan-rob-brydon> (08.05.2015).

11 Ebd.

12 McFarlane/Williams 2009, S. 100.

genießt, nachdem sich beide Männer zuvor mit einer Umarmung verabschiedet haben.

Auch wenn diese fiktive Version von Coogan am Ende die Diegese von *THE TRIP* physisch gesehen wieder am selben Ort ankommt, an dem die Reise für ihn begonnen hat, so hat sich doch seine Einstellung zu dem Ruhm, den er erreichen will – oder wollte – geändert. Ein wenig scheint er von Brydons bodenständiger Einstellung zum Ruhm gelernt zu haben. Brydon ist ein Mann, der nicht nach der großen Weltkarriere strebt, aber dennoch anerkannt wird. Zu beobachten ist dies z.B. in der dritte Episode. Diese zeigt eine Begegnung zwischen beiden Männern und einer alten Dame. Es ist nicht Coogan, der von dieser Dame als eine prominente Persönlichkeit erkannt wird, sondern der bodenständige Brydon.¹³ Diese Begegnung und auch die Bewunderung Coogans Eltern Brydon gegenüber – die von einem Auftritt des Künstlers schwärmen, dem sie beigewohnt haben – weisen Brydon als einen Mann aus, der mit seinem Zielpublikum zufrieden ist und diesen Status genießt anstelle nach mehr Erfolg und Ruhm in der Welt zu streben, wie es Coogan versucht. In der ersten Episode lehnt Coogan noch Rollenangebote für das britisches Fernsehen, etwa für *DOCTOR WHO* (BBC, seit 2005), ab, erträumt sich Angebote von Hollywoodregisseuren – ein Traumauftritt von Ben Stiller, der Coogan von dem Interesse aller bekannten Regisseure, die den Nachnamen Anderson tragen, berichtet¹⁴ – und spricht davon, mit welchen großen Regisseuren er schon zusammen gearbeitet hat. Konfrontiert mit der Zufriedenheit, die Brydon stellenweise an den Tag legt, gerät Coogans Weltbild immer mehr ins Schwanken. So sehr, dass er sich vor dem Spiegel wiederfindet und versucht, ein bekanntes Element aus Brydons Comedy-Repertoire – die Stimme *Small Man trapped in a Box* – zu imitieren. Doch sind in die gesamte Serie immer wieder Momente eingestreut, in denen Coogan durch Außenstehende fortlaufend von seiner Paraderolle – Alan Patridge¹⁵ – eingeholt wird. Neben diesen Außeneinwirkungen gibt es aber ebenso Momente im Verhalten Coogans, die auf die Alan Patridge Figur verweisen. Besonders prominent sein «AHA!»-Ausruf in die freie Natur.¹⁶ Diese Variation Coogans erscheint also vollkommen Zerrissen zwischen vorhandenem Ruhm, den er von sich weisen will und scheinbar höherem Ruhm, den er erreichen will.

13 *THE TRIP*, Ep. 3: *Holbeck Ghyll*, TC 0:24:51

14 *THE TRIP*, Ep. 2: *L'Enclume*, TC 0:00:26.

15 Eine Figur, die Steven Coogan seit den frühen 1990er Jahren spielt. Die Figur begann als Teil eines Radioformates und wurde dann in Fernsehformate transferiert. Zuletzt tauchte die Figur im Film *ALAN PARTRIDGE: ALPHA PAPA* (Declan Lowney UK 2013) auf.

16 *THE TRIP*, Ep. 3: *Holbeck Ghyll*, TC 0:20:59.

[Coogan has] set himself up here as the man who longs for more, as a man consistently fed up with a world he feels owes him more for the hard work and successes of his past. He feels a pressure of living up to his past success with his post-Partridge work, and that everything is bound to be compared with that character.¹⁷

Am Ende der sechsten Episode lehnt Coogan ein Angebot auf einen HBO-Piloten mit einem siebenjährigen Vertrag und einem damit verbundenen Aufenthalt in den USA ab. Seine Äußerung «I'm not going to spend seven years in the US. I've got kids.»¹⁸ als Begründung für diesen Entschluss zeigt zum ersten Mal eine wirkliche Verbundenheit zu der Heimat, von der er zuvor immer gesprochen und geschwärmt hat, der er aber bis dato immer wieder entfliehen will. Diese Entscheidung steht am Ende von einer Reise durch einen besonderen Teil Englands mit einem guten Freund.

After all, this is, essentially, a love story. It is about a love for the north, and for Britain, of course, about love for their children and their families and their work, about rediscovering a love for life, in a funny old way. But it is also about a love for each other.¹⁹

Auf Grund der vorhandenen gemeinsamen Zusammenarbeit setzt Michael Winterbottom Coogan und Brydon gekonnt ein. Zudem war Coogan zuvor in Winterbottoms *24 HOUR PARTY PEOPLE* (2002), ein Film über die Manchester-Musikszene von 1976 bis 1992, als Musik-Produzent Tony Wilson zu sehen und ist auch der Hauptdarsteller in Winterbottoms Film über das Leben von Paul Raymond *THE LOOK OF LOVE* (2013).

Perhaps of all Winterbottom's films [*24 HOUR PARTY PEOPLE*] is the most concerned with location, in that the film is a documentary-like argument about the vitality and cultural importance of Manchester. In fact, it is as much about Manchester as anything else, as much as, say, Ian Curtis and Shaun Ryder, or Tony Wilson or Factory Records. [...] The film also makes much of the landscape surrounding Manchester and of the urban centre.²⁰

Winterbottom selbst stammt aus dem Norden, den Coogan in *THE TRIP* beschreibt, was ebenfalls ein Verweis sein kann, wieso beide Protagonisten

17 Oakley, Mark: *The Trip episode 3 review: Holbeck Ghyll*. <http://www.denofgeek.com/tv/10098/the-trip-episode-3-review-holbeck-ghyll> (08.05.2015).

18 *THE TRIP*, Ep. 6: *The Angel at Hetton*, TC 0:28:01.

19 Barton, Laura: Rob Brydon and Steve Coogan: *We're not the big buddies people think we are*. <http://www.guardian.co.uk/culture/2010/oct/26/steve-coogan-rob-brydon> (08.05.2015).

20 McFarlane/Williams 2009, S. 41.

gerade dort ihre Tour bestreiten. Ein weiteres Indiz ist die Verwendung von Joy Divisions *Atmosphere* in der ersten Episode,²¹ also eines Song der Band, die einen bedeutenden Teil der Handlung von 24 HOUR PARTY PEOPLE ausmacht. Ein Song, der nach Coogan innerhalb der Handlung perfekt zu der Natur des Nordens passt – im Gegensatz zu dem angenommen industriellen Unterton des Songs.²²

Eine der häufigsten Antworten von Winterbottom auf Fragen in Interviews ist «It's just a story that interests me,»²³ und wie wir an den zuvor aufgeführten Bezügen zum Norden von England in seinem Werk erkennen können, findet der Zuschauer in den Geschichten des Regisseurs immer einen Grad von Heimatverbundenheit. Diese Verbundenheit ist es auch, die in der Filmversion von THE TRIP durch die Kürzung von vielen Natureindrücken, Imitationen britischer Prominenter und der detaillierten Herstellung der Menüs in den Restaurants verloren geht. Diese kleinen Eindrücke vermitteln in ihrer Gesamtkomposition mit dem übrigen Werk ein Gefühl von Realismus oder auch Authentizität, welches wiederum durch das Auftreten von beiden Hauptdarstellern als *sie selbst* bestärkt wird.

Winterbottom's concern for realism, for the most appropriate form of realism for the story he tells, can be traced back to the filmmaking that emerged from the French New Wave [...]. In this regard one notes Winterbottom's love of images from location-shooting, of improvised acting and types rather than fully-fledged characters [...].²⁴

Die Woche endet für das Duo – wie bereits erwähnt – mit einer Umarmung, nach der beide wieder getrennte Wege gehen. Als Brydons diegetische Frau ihren Mann nach seiner Heimkehr fragt, wie sich Coogan verhalten hat, antwortet er mit «He was his usual self.»²⁵ und verweist auf Coogans beständiges Streben, die Figur Alan Partridge hinter sich zu lassen und mehr in der Welt der Prominenz zu erreichen. Es passiert auch in derselben Episode, dass Coogan bei dem Versuch einen Fluss über einen aus einzelnen Steinen gebildeten Pfad zu überqueren buchstäblich in einer Metapher feststeckt – «You've got stuck halfway towards your destination»²⁶ ruft ihm Brydon in diesem Moment entgegen, er kommt einfach nicht voran. Die Geschichte vom Hasen und der

21 THE TRIP, Ep. 1: *The Inn at Whitewell*, TC 0:04:02.

22 Ebd.

23 Smith, Damon: *Introduction*, in Michael Winterbottom Interviews, hrsg. Damon Smith, Jackson 2011, S. ix-xx, hier S. ix.

24 McFarlane/Williams 2009, S. 30.

25 THE TRIP, Ep. 6: *The Angel at Hetton*, TC 0:26:58.

26 Ebd., 8:15.

Schildkröte wird vereinzelt innerhalb der Serie zitiert. Coogan, der Hase, der alle überholen möchte und immer auf der Suche ist – neue Angebote seiner Agenten oder einfach nur Empfang für sein Mobiltelefon – und Brydon, dem sein Schildkröten-Dasein gefällt. Das Ablehnen des HBO-Piloten am Ende zeigt einen Coogan, der sich von der Hasen-Hatz abwendet und sich auf vertrautes Territorium konzentriert. Dem Rezipienten wird der scheinbare Wandel Coogans nachvollziehbar präsentiert, weil er ein Teil von eben dieser Reise beider Akteure – besonders aber der von Coogan – ist. Winterbottoms gezielter Einsatz von ansprechenden Naturaufnahmen – gekoppelt mit dem Erklären von Hunden, Schafen, Vögeln und anderen Tieren als Vertreter für die Geräuschkulisse der Natur im Kontrast zum Lärm der Stadt – erweckt können dabei im Rezipienten ebenso eine Sehnsucht nach dieser Region auslösen, wie bei beide Protagonisten. Dass ausgerechnet die letzten gemeinsamen Essen beider Protagonisten ein traditionelles englisches Frühstück – welches beide als das beste Essen der Reise bewerten – und später eine gemeinsame Tasse Tee mit Kuchen im Elternhaus Coogans sind, stellt einen ausgewiesenen Kontrapunkt zu den exklusiven Speisen der vorangegangenen Episoden dar. Genau diese Essenswahl des englischen Frühstücks unterstreicht jedoch das Gefühl von Heimatverbundenheit. Das *Full English Breakfast* wird zum Sinnbild der gesamten Serie, im Grunde der gesamten Reise. Dadurch, dass der Preis jedes Essens vorher immer wieder betont wird und eben dieses letzte gemeinsame Essen der beiden Männer nicht nur das Beste, sondern auch das Günstigste ist, stellt Winterbottom hier eine idyllische Simplizität aus und bestätigt damit erneut den «smaller-scale, more humanly focused approach»²⁷ seiner anderen Werke. Aus diesem Grund werden die Essen und die damit verbundenen Gespräche zwischen beiden Protagonisten auch immer intimer. Beginnend mit großen Menschenansammlungen um sie herum sitzen sie am Ende fast alleine auf einer Terrasse und genießen die Sonne des englischen Nordens.

THE TRIP ist eine Liebeserklärung an ein ganzes Land – seriell erzählt. Der Zuschauer kann regelmäßig wiederkehrend am heimischen Empfangsgerät im eigenen Wohnzimmer daran teilhaben. Die Bezüge zu Steve Coogans Alan Partridge Figur sind nicht nur Verweis auf die bisherige Karriere Coogans, sondern auch auf die britische Fernsehgeschichte, deren Teil diese Figur seit 1994 ist.²⁸ Winterbottom, der ebenfalls beim Fernsehen angefangen hat, baut mit der Wahl gerade dieser beiden Akteure auf eine bereits vorhandene Vertrautheit – auch Brydon ist durch Fernsehformate wie MARION AND GEOFF

27 McFarlane/Williams 2009, S. 100.

28 Auch die Darbietung des ABBA-Titels *The Winner Takes It All* auf der Heimfahrt nach London kann als eine Anspielung auf die Alan Partridge Figur aufgefasst werden: *Knowing Me Knowing You*, ein weiterer Hit der Band, ist gleichzeitig Titel und Titelsong eines der ersten Formate, in denen diese Kunstfigur im britischen Fernsehen auftritt.

(BBC, 2000–2003) und *GAVIN & STACEY* (BBC, 2007–2010) in der jüngeren britischen Fernsehgeschichte fest verankert. Dies alles fügt sich in Form von *THE TRIP* zu einem cineastischen Liebesbrief an die britische Heimat zusammen.

«Are you ready to kill each other?» Körperlicher Exzess im Metal-Konzert und im Konzertvideo

«Are you ready... to kill?» krächzt die Stimme. Jubel brandet auf, Hunderte von Fäusten werden hochgereckt. «Are you ready to kill *each other*?» Das Krächzen schraubt sich zum heiseren Kreischen empor. Der Jubel wird noch lauter, ohrenbetäubend. «*Pleasure to kill! Pleasure to kill! Pleasure to kill!*» Ein Trommelwirbel, dann das audiovisuelle Inferno, auf das alle gewartet haben: Schlagzeugsalven, dissonante Gitarrenriffs, Stroboskopgewitter, die Stimme keift: «Day turns to night as I rise from my grave – black was the hole were I laid – stalking the city to seek out your blood – I love when it showers from my blade [...] Pleasure to kill!»

Auf diese Weise performt die Thrash Metal-Band Kreator um Frontmann Mille Petrozza ihren Song *Pleasure To Kill* live auf der Bühne – und zwar bei jedem Konzert. Die Ansage wird zu einem Ritual, das Musiker und Fans gemeinsam zelebrieren, und gleichzeitig dient sie als eine Art Intro, das Spannung aufbaut, damit diese sich bei den ersten Takten entladen kann. Denn sobald der Song beginnt, entpuppt sich die beschworene «Freude zu töten» als kollektive, explosive Freisetzung von Bewegungsenergie, als körperlicher Exzess auf und vor der Bühne: tanzen, headbängen und moshen zum rasenden Rhythmus der Musik. Angestrebt wird dabei laut Deena Weinstein eine ekstatische Erfahrung, die sogar Züge einer Epiphanie annehmen kann.¹

Der vorliegende Beitrag geht indes von der These aus, dass besagter Exzess nicht nur integraler Bestandteil einer Kreator-Liveshow ist, sondern ein unabdingbares Merkmal von Metal-Konzerten *allgemein* darstellt. Inwiefern dies der Fall ist, soll in einem ersten Schritt dargelegt werden. In einem zweiten Schritt geht es dann um die Frage, wie *mediale Aufzeichnungen* – also Konzertvideos verschiedener Form – mit diesem Exzess des Live-Ereignisses umgehen und welches eigene Angebot sie dem Zuschauer machen. Da Konzerte und Konzertvideos innerhalb der zunehmenden akademischen Beschäftigung mit Heavy Metal (Label-Freunde mögen sie «Metal Studies» nennen) gerade im deutschsprachigen Raum noch immer unbeachtete Gegenstände sind, hegt die Untersuchung die Hoffnung, einen kleinen Beitrag zum besseren Verständnis der Phänomene aus medienwissenschaftlicher Sicht leisten zu können.

1 Vgl. Weinstein, Deena: The Concert: Metal Epiphany. In: Dies.: *Heavy Metal. The Music and its Culture*. New York 2000, S. 199-235, hier insb. S. 213ff.

1. Das Live-Konzert als exzessive Situation

Rolf F. Nohr und Herbert Schwaab schreiben in der Einleitung des ersten – und deshalb jetzt schon kanonischen – deutschsprachigen Sammelbandes zum Thema Metal aus kulturwissenschaftlicher Perspektive, *Metal Matters*: «Das Erleben des Metals scheint in hohem Maße den Körper aufzurufen, den tanzenden, die Musik nachvollziehenden Körper und erst nachgeordnet das ideologische oder ästhetische Empfinden des Metal-Subjekts. Der moshende, headbangende Ritual-Körper des Metalheads ist [...] zentraler Erfahrungsmodus des Metals».² Was hier etwas unscharf als «Ritual-Körper» beschrieben wird, lässt sich klarer fassen, wenn man aktuelle Positionen aus der Theaterwissenschaft heranzieht, deren Verständnis einer Performance sich, wie schon der Begriff nahe legt, gut auf die Konzertsituation übertragen lässt.

Nach Erika Fischer-Lichte offenbart sich in jeder performativen Situation ein Spannungsfeld menschlicher Körperlichkeit, denn: «Der Mensch *hat* einen Körper, den er wie andere Objekte manipulieren und instrumentalisieren kann. Zugleich aber *ist* er dieser Leib, ist Leib-Subjekt».³ Das bedeutet, einerseits verfügt der Mensch über einen *semiotischen Körper*, den er verwenden kann, um Inhalte zu repräsentieren und Bedeutungen nach außen zu tragen. Der Schauspieler tut dies auf der Bühne, wenn er quasi aus sich selbst herauschlüpft und eine Figur, die mit bestimmten Attributen versehen ist, darstellt, um die im Dramentext niedergelegten Sinnschichten zur Erscheinung zu bringen. Nichts anderes geschieht bei einem Metal-Konzert, bei dem Musiker und Zuschauer ihre Körper als Zeichenträger verwenden können, um Aussagen zu formulieren, etwa durch Mimik und Gestik, aber auch durch Kleidung, Tätowierungen usw. Andererseits aber besteht der Mensch aus einem *phänomenalen Leib*, d.h. er ist unhintergebar in die Welt eingebunden, kann die leibliche Dimension seiner Existenz nicht transzendieren. Seine Physiognomie, seine Motorik, seine Affekte verweisen dabei auf nichts anderes als auf sich selbst, d.h. der phänomenale Leib ist in seinem sinnlichen So-Sein semiotischen Bedeutungen *vorgängig*. Diese Dimension enthüllen Performer insbesondere in «Selbstverletzungssperformances»,⁴ in denen sie sich Verbrennungen, Schnitte usw. zufügen und so ihren Körper in seiner Körperlichkeit, zu der auch Fragilität und Vulnerabilität gehören, ausstellen. Auf das Metal-Konzert bezogen, ist es genau jener phänomenale Leib – von Nohr und Schwaab als «Ritual-Körper» bezeichnet –, der vom Exzess affiziert wird bzw. werden soll,⁵ und zwar bei

2 Nohr, Rolf F./Schwaab, Herbert: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): *Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt*. Münster 2011, S. 9-21, hier S. 14.

3 Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main 2004, S. 129.

4 Ebd., S. 157.

5 Aus diesem Grund wird im Folgenden der Begriff «Körper» im Sinne des phänomenalen

Musikern und Zuschauern gleichermaßen: Die zeichenhafte Bedeutungsstiftung wird zugunsten einer Erfahrung des Sinnlich-Leiblichen aufgegeben, wobei diese sich gerade im Moment der Anstrengung bis hin zur kompletten Verausgabung finden lässt. Welche konkreten Gestalten kann dieser Exzess nun annehmen?

Zunächst einmal ist das Metal-Konzert geprägt von einer ganzen Phalanx exzessiver Bewegungsformen,⁶ deren wohl bekannteste das *Headbanging* – das ‹Schleudern› des Kopfes zum Rhythmus der Musik – darstellt. Headbanging ist innerhalb der Metal-Kultur eine universale, d.h. allgemein einsetzbare und verständliche Geste, die einerseits als Ausdruck des Wohlgefallens an der Musik fungiert⁷ und andererseits dazu dient, die eigene Zugehörigkeit zur Szene auszustellen und sich im selben Zug nach außen abzugrenzen. Es wird bei Konzerten in beiden Funktionen sowohl von Musikern als auch von Zuschauern praktiziert, wobei das exzessive Moment nicht zuletzt in der Dauer der Bewegung liegt: Wer headbangt, tut dies nicht nur für einige Takte, sondern minutenlang, mitunter sogar das ganze Konzert über. Gerade diese Tatsache hat zu in ihrer Ernsthaftigkeit grotesken Diskursen über das Headbanging geführt, die jenes wahlweise als Ursache für tödliche Schädeltraumata oder als Symptom für dämonische Besessenheit beschreiben.⁸ Ein anderes exzessives Bewegungsregister ist das ursprünglich aus der Punk- und Hardcore-Szene stammende *Stagediving*, also der ohne Rücksicht auf Gefahren ausgeführte Sprung von der Bühne – oder in noch extremeren Fällen von Lichtmasten, Traversen u.Ä. – ins Publikum, welches den heranfliegenden Körper mit gestreckten Armen auffängt und durch seine Reihen trägt (letzteres wird auch als *Crowdsurfing* bezeichnet). Ebenfalls aus der Punk- und Hardcore-Kultur in die Metal-Szene ‹importiert› wurde das *Moshing* (auch bekannt als *Pogo* oder *Bodyslamming*), das in verschiedenen Variationen, etwa in Kreisen vor der Bühne, den so genannten *Moshpits* oder *Circle Pits*, durchgeführt wird. Kleinster gemeinsamer Nenner ist dabei stets der durch Springen oder Rempeln gesuchte und mitunter durchaus violente Körperkontakt. Um diesen geht es auch in einer der neuesten exzessiven Bewegungsformen im Metal-Konzert, der *Wall of Death*. Dabei teilt sich das Publikum nach Anweisung der Band

Leibes verwendet.

- 6 Damit sind Metal-Konzerte kinetisch der radikale Gegenpart zu Darbietungen klassischer Musik, etwa Symphonien, in denen gerade die Disziplinierung und Immobilisierung des Zuschauerkörpers im Mittelpunkt steht. Vgl. dazu Canetti, Elias: *Masse und Macht*. Hamburg 1960, S. 37.
- 7 Vgl. Weinstein, S. 227.
- 8 Vgl. etwa die von der Christlichen Literaturverbreitung stammende ‹Mahnschrift›: Bäumer, Ulrich: *Wir wollen nur deine Seele. Rockszene und Okkultismus: Daten – Fakten – Hintergründe*. Bielefeld 1991, v.a. S. 99 ff.

in zwei Gruppen, die sich einander gegenüber aufstellen, wobei in der Mitte eine Gasse offen bleibt. Auf Kommando stürmen die Gruppen dann mit hoher Geschwindigkeit los und kollidieren schließlich mit großer Wucht miteinander.

Alle genannten Aktivitäten sind neben ihrer bloßen Form oder der Dauer ihrer Ausübung insofern exzessiv, als sie stets an die Grenzen der Verausgabung, zum Teil sogar der Selbsterstörung, reichen. Indes handelt es sich nicht um destruktives Chaos, vielmehr sind auch die extremsten Bewegungsregister streng reglementiert; dies beginnt bei allgemeinen Grundsätzen wie der Freiwilligkeit der Partizipation und mündet in spezifische Kodizes, die während des Konzerts auch explizit artikuliert werden, etwa seinem Nebenmann auf die Beine zu helfen, wenn er im Moshpit stürzt. Neben Sicherheitskräften sorgt das Publikum selbst für die Einhaltung der Regeln und sanktioniert Übertretungen: «Mutwillige Schläger werden rüde zur Ordnung gerufen, genau wie Stagediver, die mit den Füßen voran ins Publikum springen».⁹ Die Konzertsituation wird mithin durch externe *und* interne soziale Kontrolle reguliert, der Zuschauer ist dem körperlichen Exzess nicht wehrlos und gegen seinen Willen ausgeliefert, sondern sucht in Konsens mit anderen Teilnehmern gezielt danach.

Neben den erwähnten Bewegungsformen trägt schließlich auch die dauerhafte und extreme Reizung der Sinne zum Exzess bei: «As the concert gets underway the audience is immediately assaulted by a multitude of visual and aural stimuli».¹⁰ Entscheidend ist, dass diese Reize sich auf den gesamten Körper übertragen; die Musik wird gerade beim Metal-Konzert nicht nur über das Gehör aufgenommen, sondern ist aufgrund ihrer Instrumentierung, Frequenzen und Lautstärke *spürbar* und ruft körperliche Reaktionen hervor. Das Hämmern des Schlagzeugs und das Dröhnen des Bass provozieren eine somatische Rezeption.¹¹ Dazu gesellt sich eine Beleuchtung, die auf den treibenden Rhythmus der Musik abgestimmt ist, also ständig innerhalb von Sekundenbruchteilen Intensität und Farbe wechselt und so stroboskopartig nicht nur auf den visuellen Sinneskanal, sondern den gesamten Körper einwirkt. Schließlich tun auch omnipräsente taktile bzw. haptische Reize, wie der Kontakt zu den Körpern der Anderen, oder olfaktorische Stimuli, wie der Geruch von Bier, Schweiß und bei extremeren Performances auch (abgestandenem!) Blut, das auf der Bühne zum Einsatz kommt,¹² ihr Übriges, um den phänomenalen Leib der Konzertteilnehmer zu affizieren.

9 Roccor, Bettina: *Heavy Metal. Die Bands – die Fans – die Gegner*. München 1998, S. 138.

10 Weinstein 2000, S. 214.

11 Vgl. zu diesem Themenkomplex Deliège, Irene/Sloboda, John A. (Hrsg.): *Perception and Cognition of Music*. Hove, New York 1997.

12 So etwa bei Black Metal-Bands von Darkened Nocturne Slaughtercult bis Watain.

Wichtig ist nun, dass diese Exzesse nicht nur stattfinden, sondern stattfinden *müssen*, damit das Live-Erlebnis sowohl von Musikern als auch Zuschauern als gelungen betrachtet wird – im Metal-Konzert herrscht ein *Imperativ der Verausgabung*. Besonders deutlich wird dies auf der Ebene der Bewegungsaktivität. So gilt das Ausmaß, in dem Bands sich selbst und ihr Publikum zum Schwitzen bringen, als Richtlinie dafür, wie gut Bühnenshow und Konzertleistung sind.¹³ Nicht umsonst gerät gerade dieser Umstand in den Live-Reviews von Szenemagazinen wie dem *Rock Hard* besonders in den Fokus. Eine Rezension, die ein Konzert als langweilig bewertet, liest sich dort beispielsweise wie folgt:

Swallow The Sun nehmen pünktlich um 20 Uhr [...] die beachtliche Bühnenbreite ein. Dort verharren die fünf Frontmusiker bis auf Langhaargitarrist Juha recht statisch [...] Ein enorm hochgefahrener Mikrostander bewirkt, dass der mit seiner Baseballkappe ohnehin unvorteilhaft gekleidete Mikko während der Gesangspassagen noch stocksteifer herumsteht [...] [Die Fans] lauschen andächtig und klatschen artig.¹⁴

Eine Kritik hingegen, die ein Konzert besonders lobt, formuliert:

Dass unsere spanischen Freunde '77 zu den besten Liveacts gehören, die es momentan gibt, hat sich mittlerweile herumgesprochen [...] Gitarrist LG Valeta gibt ja sowieso bei jedem Auftritt Vollgas, aber heute hat er irgendwas von einem Rennpferd, das zu lange in der Box warten musste. Der Bursche dreht komplett durch und bleibt nicht eine Sekunde still stehen. Ständig müssen seine Bandkollegen ihm ausweichen [...] Es dauert demzufolge nicht lange, bis der ganze Laden mitrockt...¹⁵

2. Dimensionen des Exzesses in Konzertaufzeichnungen

Die entscheidende Frage lautet nun: Was geschieht mit den exzessiven Dimensionen des Live-Ereignisses in der Aufzeichnung eines Konzertes? Schließlich könnte man nach dem bisher Gesagten intuitiv davon ausgehen, dass ein Großteil dessen, was das Metal-Konzert ausmacht, bei der Übersetzung in das Medium Video – und damit einhergehend dem Wechsel von Dispositiv und Rezeptionsform – verloren geht: Das Betätigen der Play-Taste führt eher selten zu Moshpits vor dem Monitor oder Stagedives von der heimischen Couch aus.

13 Vgl. Diaz-Bone, Rainer: *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der bourdieuschen Distinktionstheorie*. Wiesbaden 2010, S. 308.

14 Jaschinski, Björn Thorsten: Live-Review Paradise Lost, Swallow The Sun. München, Backstage. In: *Rock Hard* 302/2012, S. 129.

15 Albrecht, Frank: Live-Review Psychopunch, '77, Supercharger. Osnabrück, Bastard Club. In: *Rock Hard* 313/2013, S. 118.

Dennoch möchte ich im Folgenden argumentieren, dass das Konzertvideo dem Motiv der Verausgabung einen zentralen Stellenwert einräumt und dabei ein *eigenes* Angebot des Exzesses für diejenigen macht, die nicht am Live-Ereignis teilhaben konnten. Dazu verwendet es eine Vielzahl verschiedener Inszenierungsstrategien, die nun anhand einiger Beispiele dargelegt werden sollen.

2.1 Auf der Bühne: Die Authentizität der Verausgabung

Zunächst einmal zeigt das Konzertvideo diejenigen Dimensionen des Exzesses, die *auf* der Bühne stattfinden. Ein wichtiges Motiv dabei ist der *Körper der Musiker in Bewegung*. Während frühe Formen von Konzertaufzeichnungen, bedingt durch die geringe Anzahl, Positionierung und Immobilität der verwendeten Kameras, oft nur die Bühne aus einem unveränderlichen Blickwinkel abfilmten, dynamisieren zeitgenössische Videos die Bewegung *on stage*, indem sie sie in *filmische* Bewegungen überführen. Deutlich wird dies etwa bei dem Konzertvideo *Bildersturm – Iconoclast II [The Visual Resistance]* (EMI, 2009) der Metalcore-Band Heaven Shall Burn. Die Dynamisierung lässt sich hier auf zwei Ebenen beobachten: Einerseits werden die einzelnen Einstellungen dynamisiert, indem die Bilder nicht nur die Musiker in Bewegung zeigen, sondern auch selbst ständig in Bewegung bleiben. So vollzieht die Kamera die Sprints des Sängers über die Bühne mittels Schwenks nach und nimmt sogar an seinem Headbanging *«teil»*, indem sie selbst Auf- und Abwärtsbewegungen vollführt. Andererseits sind alle Einstellungen sehr kurz gehalten und die Montage vermittelt als *übergreifende Bewegungsorganisation* aufgrund der hohen Schnittfrequenz den Eindruck, das Bühnengeschehen besitze eine rasante Geschwindigkeit. Indem ein ständiger Wechsel zwischen Aufnahmen des Sängers, Bassisten, Schlagzeugers und der beiden Gitarristen stattfindet, wird hervorgehoben, dass jedes Bandmitglied aktiv und agil an der Performance von Heaven Shall Burn *«mitarbeitet»*. Der im *Rock Hard*-Review erwähnte statische Frontmann hätte im Konzertvideo keinen Platz.

Dass der Auftritt hingegen nicht nur energetisch und voller Bewegung ist, sondern die Musiker tatsächlich an die Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit bringt, zeigt sich durch eine Annäherung des filmischen Blicks. Denn wo der aktive Körper stets als Ganzes – also in der Totalen – gezeigt wird, offenbart sich das Moment der Überanstrengung nur bei detaillierter Betrachtung. So ist es konsequenterweise die Nahaufnahme, welche die Evidenz der Verausgabung herstellt, genauer: die Nahaufnahme von Gesichtern, in die sich Erschöpfung eingeschrieben hat. Auch auf *Bildersturm* sind immer wieder solche Aufnahmen zu sehen: schweißüberströmte, vor Anstrengung verzerrte Gesichter, durch und für die Musik leidend. Solche Gesichtsbilder betonen die Authentizität der Verausgabung, gilt doch gerade Schweiß im Metal-Konzert als Zeichen



Abb. 1: Bildersturm: Das Gesichtsbild als Authentizitätsmarker

von «Ehrlichkeit» (vgl. Abb. 1).¹⁶ Gleichzeitig lassen sich die Gesichtsbilder als genuin mediales Angebot lesen: Das Konzertvideo zeigt dadurch seine besondere Fähigkeit, nämlich im Sinne Siegfried Kracauers Dimensionen der physischen Realität enthüllen zu können, die mit bloßem Auge – also beim Besuch des Live-Konzerts!

– nicht wahrzunehmen wären.¹⁷ Schließlich ist es allein schon aufgrund der schwierigen Sichtverhältnisse in der Konzertsituation nur für einen Bruchteil der Zuschauer möglich, das Gesicht eines Musikers zu erkennen – ganz davon abgesehen, dass solche Details im «Rauschzustand»¹⁸ des Konzerts vollkommen untergehen. Erst das Video errettet also mit Kracauer gesprochen diese Sinnschichten der Live-Situation, indem es sie überhaupt sichtbar macht. Und schließlich, um noch eine andere filmtheoretische Perspektive fruchtbar zu machen, kondensiert sich in den Gesichtsbildern die Gesamtheit des Ereignisses, wie es Béla Balázs in seinen Gedanken zur Großaufnahme formuliert hat:¹⁹ Völlige Verausgabung, aber auch Gelöstheit, Ekstase, aber auch Aggression, die sich aus den Gesichtszügen herauslesen lassen, reflektieren die ganze Bandbreite an exzessiven physischen und emotionalen Zuständen innerhalb des Metal-Konzerts im Mikrokosmos der filmischen Nahaufnahme.

2.2 Vor der Bühne: Das Ornament des Moshpits

Indes verweilt das Konzertvideo nicht die ganze Zeit bei der Aktion auf der Bühne, sondern widmet genauso viel Aufmerksamkeit dem Exzess im Publikum. Dessen Darstellung erfolgt auf eine gänzlich andere Weise: Etabliert das Video durch Gesichtsbilder ein intimes Verhältnis zu einzelnen Musikern und betont deren Subjektivität, geht es bei der Inszenierung der Zuschauer um das Aufgehen des Individuums in einer exzessiv agierenden Masse. Nach Elias Canetti sind wesentliche Merkmale der Masse Dichte und Gleichheit²⁰ – beides sucht das Konzertvideo zu unterstreichen, indem es in der Darstellung der Konzertbesucher auf Distanz geht. Die Fans werden bevorzugt in extremen

16 Vgl. ebd., S. 221.

17 Vgl. Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main 1964, insb. S. 71-95.

18 Roccor 1998, S. 136.

19 Vgl. Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt am Main 2001, S. 48 ff.

20 Vgl. Canetti 1960, insbesondere S. 14ff.

Totalen gefilmt, die einerseits ihre große Anzahl verdeutlichen und andererseits jegliche Differenzen nivellieren, oder nochmals mit Canetti gesprochen: «Ein Kopf ist ein Kopf, ein Arm ist ein Arm, auf Unterschiede zwischen ihnen kommt es nicht an».²¹ Auch auf *Bildersturm* ist nicht der einzelne Heaven Shall Burn-Fan entscheidend, sondern die Masse der Zuschauer, die immer wieder ins Bild gesetzt wird. In einigen Momenten zeichnet das Konzertvideo sogar die Auflösung des Individuums in der Masse nach, nämlich wenn es Fans in näheren Einstellungsgrößen zeigt, nur um sie nach Sekundenbruchteilen mittels Zoom-Out in das sie umgebende Kollektiv zu «integrieren» und damit ihre Subjektivität auszulöschen.

Die Gleichheit der Masse darf aber nicht nur negativ als Gleichförmigkeit verstanden werden, sondern bedeutet genauso Gemeinschaft. Und wenn die Zuschauer beim Metal-Konzert laut Weinstein eine temporäre «community of comradeship»²² ausbilden, dann repräsentieren die Bilder des Konzertvideos ebenjene Form von Verbundenheitsgefühl. Sie zeigen, wie das Publikum in Einklang mit dem Rhythmus der Musik klatscht und tanzt, wie gemeinsam die «Teufelshörner» nach oben gereckt werden. Die Konzertaufzeichnung macht sichtbar, dass der Exzess im Publikum immer ein gemeinschaftlicher ist. Und noch mehr: Sie stilisiert diesen kollektiven Exzess als ein ästhetisches Ereignis. In *Bildersturm* wird dies gerade während des Songs *Voice Of The Voiceless* deutlich, an dessen Beginn sich eine Wall of Death formiert. Das Video zeigt diese aus einer starken Aufsicht und in der extremen Totalen (vgl. Abb. 2).

Diese Aufnahme birgt mehrere Implikationen in sich. Erstens wird darin im Sinne des bereits Ausgeführten das Publikum als Masse lesbar. Zweitens führt, wie im Falle der Gesichtsbilder auf der Bühne, das Konzertvideo hier eine Perspektive vor, die den Teilnehmern am Live-Ereignis verwehrt bleibt. Und, am wichtigsten, drittens: Durch eben jene Perspektive wird die Masse gerade nicht als diffuses Phänomen dargestellt, sondern in der Formation der Wall of Death als geometrische Figur, in diesem Fall als Rechteck – das Äquivalent hierzu lässt sich in anderen Konzertvideos in der Kreisform des Circle Pit finden. Diese ästhetisierende Darstellungsweise erinnert an jenes Prinzip, das Kracauer als Ornament der Masse bezeichnet hat, mithin die Verdichtung von «Tausenden von Körpern» zu Figuren «gleicher geometrischer Genauigkeit».²³ Während Kracauer diese Form der Stilisierung freilich als Konsequenz des kapitalistischen Produktionsprozesses anprangert, schwelgt das Konzertvideo in der Ästhetik des Phänomens und scheint sich daran nicht satt sehen zu können. Davon zeugen die nächsten Minuten: Als die Wall of Death bei den

21 Ebd., S. 25.

22 Weinstein, S. 211.

23 Siegfried Kracauer: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt/Main 1963, S. 51.



Abb. 2: Bildersturm: Die Wall of Death als ästhetisches Phänomen

ersten Takten des Songs startet, inszeniert *Bildersturm* die Kollision der Massen als Spektakel, das nicht nur in Zeitlupe, sondern auch mehrfach aus verschiedenen Perspektiven gezeigt wird;²⁴ und auch im weiteren Verlauf kehrt das Video permanent zu den Bildern der Wall of Death zurück.

2.3 Kollektivbildung: Der Exzess als Dialog

Während also für das Konzertvideo die Darstellung des Exzesses *on stage* und im Publikum gleichermaßen wichtig ist, sind die jeweiligen Bilder nicht voneinander getrennt zu betrachten. Vielmehr stellt das Video heraus, dass Bühne und Zuschauerraum – realiter durch Grenzen wie Absperrgitter oder Gräben voneinander geschieden – im Verlauf des Konzertes miteinander verschmelzen und einen *kollektiven Raum des Exzesses* herausbilden. Auf der auditiven Ebene dient dabei die Musik als Bindeglied, das die einzelnen, häufig im Takt geschnittenen Einstellungen als kohärenten Bilderfluss erscheinen lässt. Doch auch durch die Montage verbindet das Konzertvideo Band und Fans zu einer Einheit und inszeniert den Exzess als *dialogische Situation*. Indem es einen solchen Akt der Interpretation vornimmt, verweist es auf die genuine Leistung der medialen Aufzeichnung, dem Live-Ereignis zusätzliche Sinnebenen zuschreiben zu können. Zwei Beispiele von *Bildersturm*, wiederum aus dem Song *Voice Of The Voiceless*, mögen diese Strategie veranschaulichen.

Noch bevor das Stück beginnt, zeigt eine Nahaufnahme den Sänger, der in sein Mikrofon brüllt: «Summerbreeze, seid ihr bereit?» Im Anschluss ist die bereits angesprochene Aufnahme der Wall of Death zu sehen, während lauter Jubel ertönt. Einerseits wird hier sehr offensichtlich die Dialogizität von Frage und Antwort zur Schau gestellt; andererseits lässt sich das Montagemuster, verfolgt man es weiter, auch im Sinne einer räumlichen Dialektik verstehen. Zeigt nämlich Einstellung eins als These den von den Musikern eingenommenen Raum und reagiert Einstellung zwei als Antithese, indem sie den Raum der Fans visualisiert, folgt konsequenterweise die Synthese: die Vereinigung von

24 Auch wenn sich bei einer Konzertaufzeichnung filmtheoretisch nicht ohne Weiteres von einem Spannungsfeld zwischen Narration und Exzess sprechen lässt, so lässt sich doch zumindest an dieser Stelle argumentieren, dass *Bildersturm* mittels dieser «unmotivierten», selbstzweckhaften Wiederholungen und der Dauer der Aufnahmen den Exzess des Metallkonzerts in einen kinematographischen Exzess übersetzt. Vgl. dazu Thompson, Kristin: *The Concept of Cinematic Excess*. In: Rosen, Philip (Hrsg.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York 1986, S. 130-142.

Bühne und Zuschauerraum in einem einzigen Bild. Der Bildraum²⁵ des Mediums Konzertvideo führt somit zwei real voneinander getrennte Handlungsräume des Konzertes zusammen. Und er tut dies im besagten Beispiel gleich zweimal: Um die Gleichgewichtung von Band und Publikum zu verdeutlichen, zeigt das Video als erstes die Einheit von Bühne und Zuschauerraum aus der Perspektive der Fans und sodann aus derjenigen der Musiker. Insgesamt kann diese Schnittfolge Bühne – Zuschauerraum – Bühne *und* Zuschauerraum nicht nur den ganzen folgenden Song über ausgemacht, sondern als Montagekonvention des Konzertvideos allgemein bezeichnet werden.

Lässt sich dieses erste Beispiel als Synthese verschiedener Räume lesen, zeigt das zweite Beispiel aus *Voice For The Voiceless*, wie das Konzertvideo sogar die Körper von Band und Fans verbindet. Während des Refrains, dessen letzte Textzeile «My voice for the voiceless – my fist for the innocent» lautet, ist der Sänger in einer Halbnahen zu sehen, den Arm nach oben gestreckt. Allerdings ist die besungene Faust gerade *nicht* im Bild, sondern wird durch die gewählte Kadrierung abgeschnitten, sozusagen amputiert (vgl. Abb. 3). Vervollständigt wird der fragmentierte Körper erst in der anschließenden Nahaufnahme einer geballten Faust aus dem Publikum (vgl. Abb. 4). Das Video macht auf diese Weise nicht nur klar, dass Fans und Musiker während des Konzertes in fortwährendem Dialog miteinander stehen – hier auf gestischer Ebene –, sondern auch dass sie eine Einheit, einen Kollektivkörper bilden.

2.4 Simulation der Teilhabe: Somatische Attacken

Alle bis dato erörterten Strategien des Konzertvideos zielen darauf ab, in der Darstellung des Exzesses einen Mehrwert der Aufzeichnung gegenüber dem Live-Ereignis zu formulieren. Man könnte nun also den Eindruck gewinnen, der Video-Zuschauer werde gezielt in eine medial vermittelte Beobachterrolle



Abb. 3 u. 4: Bildersturm: Die Verschmelzung von Musiker- und Zuschauerkörper

25 Vgl. zu diesem Begriff bzw. zur Kategorisierung des filmischen Raums das einfache, aber als Grundlage immer noch nützliche Modell von Eric Rohmer in: Rohmer, Eric: *Murnaus Faust-film. Analyse und szenisches Protokoll*. München/Wien 1980, S. 10.

versetzt. Dies ist aber nur die halbe Wahrheit, denn gleichzeitig geht das Video davon aus, dass der eigene Aufzeichnungscharakter zu einem Mangel werden kann, wenn dadurch eine zu große Entfremdung von den Erfahrungen der realen Konzertsituation entsteht. Folglich will es gar nicht erst das Gefühl aufkommen lassen, dass solche Live-Erfahrungen in irgendeiner Art und Weise fehlen und versucht deshalb den Zuschauer *in* das Konzertgeschehen zu versetzen – in der Rolle eines Teilnehmers.

Dies tut es zunächst, indem es die exzessive Wahrnehmungssituation des Konzertes simuliert. Obwohl taktile und olfaktorische Reize dabei selbstverständlich nicht imitiert werden können, übersetzt das Konzertvideo zumindest die Wucht und Fülle an audiovisuellen Stimuli, die beim Live-Ereignis auf den Zuschauer einprasseln, in einen medialen Exzess. Wie bei nur wenigen anderen filmischen Gattungen ist für das letztendliche Ausmaß dieses Exzesses – und damit für den Effekt auf den Zuschauer – das technische Dispositiv, über welches das Video abgespielt wird, maßgeblich. Deutlich wird das besonders auf der Tonebene: Miniaturlautsprecher verwandeln dröhnende E-Gitarren in enervierendes Sirren, lassen wuchtig gespieltes Schlagzeug wie aus Pappe klingen und zerstören so jegliche Annäherung an die auditive Erfahrung eines Live-Konzertes. Dagegen ist ein hochwertiges Soundsystem mit Subwoofer, Lautstärke und Bassfrequenz auf die höchste Stufe gedreht, durchaus in der Lage, die zu Beginn beschriebenen somatischen Attacken via Audio zumindest ansatzweise zu reproduzieren. Auf der visuellen Ebene tragen indes die bereits erwähnten extrem bewegten Bilder und der rasante Schnittrhythmus ebenso wie Reißschwens oder der Einsatz einer entfesselten Kamera dazu bei, die optische Überreizung bei einer Live-Performance nachzuahmen. Mittels einer Ästhetik der Überwältigung, die strukturell derjenigen eines Hollywood-Blockbusters ähnelt,²⁶ soll also dem Video-Zuschauer eine physische und nicht nur eine distanziert voyeuristische Erfahrung ermöglicht werden. Diese Strategie lässt sich als Konvention bei nahezu allen zeitgenössischen Konzertvideos ausmachen; ich möchte im Folgenden aber ein Beispiel diskutieren, das gerade die visuelle <Overkill-Logik> auf die Spitze treibt.

Dabei handelt es sich um das Konzertvideo *Disasterpieces* (Warner, 2002) der Modern-/Nu-Metal-Band Slipknot. Bereits auf dem Cover der DVD wirbt ein Aufkleber bezeichnenderweise mit dem Slogan: «See it. Hear it. *Experience* it. [Herv. PP]». Die Erfahrungsdimension bezieht sich auf den exzessiven Charakter, für den Slipknot-Konzerte Ende der 1990er berüchtigt waren: Eine Performance der neunköpfigen Band war geprägt durch permanente Wahrneh-

26 Zur Ästhetik der Überwältigung in Hollywood-Produktionen vgl. Blanchet, Robert: *Blockbuster – Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodkinos*. Marburg 2003, S. 184-241.

mungsüberforderung – sei es durch den extremen Sound mit bis zu drei Percussionisten gleichzeitig oder durch das Chaos, für das die bizarr maskierten Musiker mit ihren unberechenbaren Aktionen auf der Bühne sorgten. Das Konzertvideo überträgt nun diese Wahrnehmungsüberforderung auf die visuelle Ebene. Der Einsatz von über 30 Kameras bei der Aufzeichnung ermöglicht einen ständigen Perspektivwechsel, der in einer so hohen Geschwindigkeit durchgeführt wird – in dem Song *Liberate* etwa wird innerhalb von 3 Minuten über 300mal geschnitten! –, dass der filmische Raum fragmentarisiert und der Zuschauer desorientiert wird. Es bleibt unklar, welcher Musiker sich wo befindet, ja sogar wie viele gerade auf der Bühne stehen. Die Überwältigung des Zuschauerauges wird noch verstärkt durch die Lightshow des Konzerts, durch die sich das Bild innerhalb von Sekunden mehrfach verfärbt, und bis zum Äußersten getrieben durch den Einsatz spezieller Kameras, die an den Masken der Bandmitglieder befestigt sind. Diese produzieren reine Bewegungsbilder, die nicht weiter semantisiert werden können und einzig auf Kinetik und Chaos der Live-Situation verweisen.

Doch *Disasterpieces* ahmt nicht nur die Reizüberflutung des Live-Ereignisses nach, sondern zeigt noch eine weitere Strategie auf, die Videos verwenden, um dem Zuschauer Teilhabe am Konzert zu suggerieren: Immer wieder wird eine Perspektive etabliert, die einen Blick direkt aus dem Publikum simuliert (vgl. Abb. 5). Wieder lässt sich eine Analogie zum Hollywood-Blockbuster feststellen, denn auch dieser konstruiert – etwa in Actionsequenzen – einen Blickwinkel, der den Zuschauer scheinbar mitten in das Geschehen versetzt.²⁷ Wo der Blockbuster aber mit ausgefeilten Bewegungschoreographien um die Kamera herum oder mit CGI-Effekten arbeitet, gelangt die Konzertaufzeichnung bei dieser Strategie naturgemäß an ihre Grenzen; die Kamera kann sich ja kaum direkt in den Moshpit hineinbegeben. Auch wenn die angesprochenen Bilder also wiederholt das Eintauchen in eine Innenperspektive vermitteln wollen, bleiben sie ein Teilhabeangebot von außen. Ihr Versprechen der Partizipation kann nur durch eine andere Form der Konzertaufzeichnung eingelöst werden.



Abb. 5: Disasterpieces: Eintauchen in das Publikum

2.5 «The best concert footage?» Handyvideos

Wohl jeder, der einmal online nach einem Songtitel gesucht hat, ist schon auf sie gestoßen: Handyaufnahmen von Konzerten sind eine der am häufigsten aufzufindenden Videoarten auf

27 Vgl. Blanchet 2003, S. 211.

Web-Plattformen wie Youtube. Nicht selten erreichen sie mehrere tausend oder sogar zigtausend *views*. Dabei ist ihre Qualität in der Regel bescheiden: Das Bild zeigt verwackelte, winzige Pixel-Figürchen, der Ton rauscht vor sich hin, wenn man das Glück hat, dass er gerade nicht übersteuert. Was ist also das Besondere an dieser Form der Konzertaufzeichnung? Während sie für den Aufnehmenden persönlich als Erinnerung fungiert, wird sie durch den Upload öffentlich zugänglich – das Handyvideo nimmt sodann den Status eines Beweises ein. In Anklang an Roland Barthes bekannte Formulierung zum Medium Fotografie, welches immer aussagt: «Es-ist-so-gewesen»,²⁸ handelt es sich bei der Handyaufzeichnung um die Mitteilung eines «Ich-bin-da(bei)-gewesen». Der Wunsch, diese Augenzeugenschaft nach außen zu tragen, mag also die hohe Präsenz von Handy-Konzertaufnahmen auf Webplattformen erklären – ihre Popularität in der Rezeption erschließt sich dadurch allerdings noch nicht.

Verständlich wird diese erst, wenn man das spezifische Teilhabeangebot der Handyvideos bedenkt: Als einzige Form der Bewegtbildaufnahme verwandeln sie die zuvor beschriebene Außenperspektive der «professionellen» Konzertaufzeichnung in einen Blickwinkel von innen – sie geben tatsächlich wieder, wie exzessiv es *im* Moshpit zur Sache ging. Um wiederum das Beispiel Slipknot aufzugreifen: Gibt man die Suchanfrage „Slipknot Moshpit“ auf Youtube ein, wird als eines der meistgesehenen Videos die Handyaufzeichnung *Chaos in Slipknot Mosh Pit* gelistet.²⁹ Wie der Name schon sagt, zeigt sie aus Sicht eines Konzertbesuchers den Exzess des Publikums während des Songs *Spit It Out*. Das Video beginnt, nachdem der Sänger von Slipknot alle Fans dazu aufgefordert hat, sich auf den Boden zu kauern, um dann auf Kommando hochzuspringen und einen Moshpit zu starten. Der Filmende schenkt der Bühne keine Beachtung und konzentriert sich auf die Reaktionen des Publikums. Bereits beim Versuch, die Masse festzuhalten, ist indes aufgrund der unruhigen Handhabe und der schlechten Auflösung der Handykamera kaum etwas zu erkennen. Und als dann auf das Kommando «Jump the fuck up!» der Moshpit beginnt, an dem auch der Filmende teilnimmt, löst sich jegliche Bildsemantik in Chaos auf: Die Kamera ist mitten im Gemenge, die Bilder stehen Kopf, zu sehen ist nur noch reine, extreme Bewegung, die alle Formen verwischt. Diese Aufnahmen entziehen sich für denjenigen, der die Situation nicht kennt, jeglicher Bedeutungszuschreibung; für den Konzertveteranen verweisen sie jedoch auf die exzessive Erfahrung einer Live-Performance. Das machen auch die Kommentare zu dem Video deutlich, die – neben der

28 Barthes, Roland: *Die Helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt am Main 1989, S. 87.

29 Stand Januar 2014: knapp 210.000 *views*. <http://www.youtube.com/watch?v=DctGezPC2hI> (31.01.2014).

Youtube-üblichen *hate speech* – einerseits Bewunderung für die Aufnahmeleistung äußern («How did you not drop the camera?», «I'm surprised this guy isn't dead») und andererseits eben den Mehrwert solcher Bilder betonen. Auf den Punkt bringt dies die Anmerkung von *kiddyblender*: «That was the best concert footage I have ever seen. Not production wise, but the rawness, first person view really encompasses the feeling of a concert». Handyaufnahmen als beste Form der Konzertaufzeichnung also? Hochgerechnet auf die Rezeption einer 90-minütigen Performance, in der man die Bühne aufgrund von zu großer Entfernung und schwieriger Lichtverhältnisse nur erahnen kann, von den Musikern überhaupt nichts mitbekommt und in der aufgrund der Tonqualität jeder Song gleich klingt, lässt sich dies bezweifeln. Allerdings sind für den erfahrenen Konzertgänger die Teilhabeperspektive, die das Handyvideo offeriert, sowie die Authentizität, die es generiert, durchaus Gründe, bei Youtube auf *play* zu klicken.³⁰

3. Fazit: Das doppelte Angebot des Konzertvideos

Ästhetiken und Funktionen des Konzertvideos sind also nicht nur vom spezifischen Inszenierungsstil, sondern auch von der jeweiligen Form (professionelle Aufzeichnung vs. Handyaufnahme) abhängig; nichtsdestotrotz lassen sich abschließend einige Aspekte benennen, die übergreifende Gültigkeit besitzen. So greift die mediale Aufzeichnung stets den Imperativ der Verausgabung auf, der bei Konzerten vorherrscht – niemals Stillstand zeigen oder selbst still stehen, lautet das oberste Gebot der Bilder. Vielmehr oszilliert das Video zwischen der Visualisierung körperlicher Exzesse auf und vor der Bühne einerseits und der Simulation exzessiver Konzerterfahrungen andererseits. Obwohl kein Livephänomen des Fernsehens, weist es damit Ähnlichkeiten zu dem von Daniel Dayan und Elihu Katz formulierten Konzept des Medienereignisses auf.³¹ Nach Dayan und Katz wirken die *performance* eines Ereignisses und die *performance* des Fernsehens zusammen und verwandeln so das ursprüngliche Event in ein *Medienereignis*, das «keine Beschreibung vom Stand der Dinge [ist], sondern symbolische[s] Hilfsmittel, um diesen Stand der Dinge hervorzubringen».³² Dabei übernimmt das Medium Fernsehen Aufgaben, die analog auch für das Konzertvideo zutreffen: erstens die *Herausstellung kennzeichnender Charakteristika des Ereignisses* sowie die *Abbildung von Primär-*

30 An dieser Stelle ein Gedankenexperiment: Wie würde wohl ein Konzertvideo aussehen, das die professionell gefilmte Außenperspektive mit der Innensicht von Handyaufnahmen der Fans kombinieren würde?

31 Vgl. Dayan, Daniel/ Katz, Elihu: Medienereignisse. In: Adelman, Ralf et al. (Hrsg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*. Konstanz 2002, S. 413-453.

32 Ebd., S. 430.

reaktionen vor Ort; nämlich wird in der Konzertaufzeichnung etwa in den Gesichtsbildern der Musiker bzw. den Aufnahmen von Fans sichtbar. Zweitens die *zusätzliche Bedeutungsstiftung*; diese lässt sich im Konzertvideo exemplarisch an der Ästhetisierung von exzessiven Phänomenen wie der Wall of Death oder der Interpretation von Musikern und Fans als Kollektivkörper nachvollziehen. Und schließlich drittens die *Formulierung eines Teilnahmeangebots*; gerade hierauf legen Konzertvideos durch die Simulation der Live-Erfahrung inklusive der Einführung einer Perspektive aus dem Publikum besonders großen Wert.

Die nicht einzufangende körperliche Dimension der Live-Situation kompensiert das Konzertvideo also durch ein doppeltes Angebot: Einerseits offeriert es dem Zuschauer die Perspektive, *nicht* Teil des Konzertes zu sein, aber durch das Medium in die Rolle eines Beobachters zu schlüpfen und dadurch einen Mehrwert zu genießen – etwa zusätzliche Sinnschichten des Exzesses wie seine ästhetische Form erkennen zu dürfen. Andererseits – und gleichzeitig! – macht das Video dem Zuschauer das Angebot, *eben doch* Teil des Konzertes zu sein, seinen Exzess als Teilnehmer direkt mitzerleben, zumindest soweit die Simulationskraft des Mediums ausreicht, die Erfahrungen der Live-Situation zu reproduzieren.

Freilich richtet sich dieses Angebot an eine spezifische Zielgruppe, nämlich die erfahrenen Konzertgänger. Diejenigen, die noch nie ein Metal-Konzert besucht haben, können dem stundenlangen Anblick von ekstatisch kopfschüttelnden Menschen nicht viel abgewinnen und winken bei Handyaufnahmen aus dem Moshpit irritiert ab. Bei Konzertgängern hingegen werden in der Begegnung mit den Bildern die entsprechenden, auf eigenen Erfahrungen beruhenden Schemata aktiviert und die bekannten Situationen imaginiert: Hört man in diesem Fall also Mille Petrozza krächzen: «Are you ready...?», dann stellt man sich gerne vor, wie man bei einem Kreator-Auftritt im Moshpit steht und die anderen <killt>.

Audiovisionen des Weltalls. Modale Faktoren eines Subensembles der Non-Fiction.

Das Weltall hat gegenwärtig ganz offensichtlich Konjunktur in den audiovisuellen Massenmedien. Dies gilt auch – oder gerade – für den Bereich der Non-Fiction, betrachtet man allein das Fernsehprogramm: So ist beispielsweise die US-amerikanische Produktion des History Channel *GEHEIMNISSE DES WELTALLS*¹ ein Dauerbrenner bei NTV und N24. ARTE wiederum zeigte im August 2012 die bereits 22. Ausgabe der «Nacht der Sterne», während das ZDF den Münchner Astrophysiker und Naturphilosophen Harald Lesch in *LESCHS KOSMOS*² zu Weltall-Themen dozieren lässt und im Rahmen von *TERRA X* seit 2003 eine eigene Serie namens *FASZINATION UNIVERSUM*³ unterhält.

Doch nicht nur im Fernsehen, auch im Internet firmieren auf Videoplattformen wie Youtube, Dokumax, Dokumonster, MyVideo etc. unzählige Weltall Dokumentationen. Auf Facebook läuft die Serie *THE UNIVERSE* mit gegenwärtig 314.025 Likes⁴ gar *STAR TREK ENTERPRISE*, *STAR TREK VOYAGER* und *STAR TREK DEEP SPACE NINE* den Rang ab.⁵

Angesichts der schieren Ubiquität audiovisueller Weltallmodellierung im Modus der Non-Fiction stellt sich die Frage, ob und inwiefern sich über das Sujet hinaus modale Faktoren beschreiben lassen, die innerhalb der Non-Fiction ein mögliches Subensemble bilden.

Diese Fragestellung berührt semiopragmatische Aspekte, insofern audiovisuelle Strategien der Sinn- und Affektproduktion fokussiert werden. Semiopragmatische Ansätze fußen auf der Auffassung, dass der audiovisuellen Textproduktion stets ein doppelter Vorgang zugrunde liegt, wobei der eine die Herstellung, der andere die Lektüre betrifft.⁶ Daneben ist, Roger Odin zufolge,

1 Auch bekannt unter dem Titel *GEHEIMNISSE DES UNIVERSUMS*, in der SUNFILM Entertainment DVD Edition *UNSER UNIVERSUM*, im Original: *THE UNIVERSE*. Die Serie ist seit 2007 in der bisher siebten Staffel vorliegend.

2 Seit September 2013 *FRAG DEN LESCH*.

3 Seit der vierten Staffel ebenfalls moderiert von Harald Lesch.

4 Stand vom 01.11.2013 (auch im Folgenden beziehen sich alle Internetquellen auf den Stand des genannten Datums)

5 *STAR TREK ENTERPRISE*: 199.397 Likes, *STAR TREK VOYAGER*: 236.202 Likes, *STAR TREK DEEP SPACE NINE*: 235.993 Likes.

6 Vgl.: Odin, Roger: Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semiopragmatischen Ansatz. In: *montage/av* 11/2, 2002, S. 42–57, hier S. 42.

jede Textproduktionsarbeit durch eine begrenzte Anzahl von Modi der Sinn- und Affektproduktion beschreibbar, die einen je spezifischen Erfahrungstypus begründen. Daher gilt es zu ermitteln, wann ein spezifischer Lektüremodus in Gang gesetzt wird und wie er sich textuell artikuliert.⁷

Vor diesem Hintergrund wird der Begriff «Non-Fiction» hier also nicht als kategoriale Einteilung gemäß generischer oder ontologischer Zuschreibungen verwendet, sondern als Beschreibung einer audiovisuellen Praxis, die nach Heinz-B. Heller formal mit referenziellen Mehrwertversprechen operiert.⁸ Als entscheidend dafür, ob ein audiovisueller Gegenstand als dokumentarischer rezipiert wird oder nicht, erscheint demnach also weniger die Realität dessen, was sich vor der Kamera abspielt, sondern, wie Odin feststellt, die Konstruktion des Enunziators: «Was die dokumentarisierende Lektüre [...] begründet, ist die präsupponierte Realität des Enunziators und nicht die Realität des Dargestellten.»⁹

1.

Schon als Sujet bietet sich das Weltall für eine produktive Vermischung von Fakt und Fiktion an, wie sich historisch am Beispiel der «Mars-Viskurse» veranschaulichen lässt.¹⁰ So lösten bereits 1878 Schiaparellis Marskarten, die Kanäle auf der Marsoberfläche visualisierten, nachhaltige Spekulationen über die Existenz von Leben auf dem Mars aus:

Obwohl es von ihrer ersten «Entdeckung» an Zweifel an der Existenz der Marskanäle gibt, beschäftigen und bestimmen sie die Marsforschung der nächsten Jahrzehnte. Ein weiterer bekannter Marsforscher, Percival Lowell, bestätigte 1894 nicht nur Schiaparellis Karte, sondern entdeckte über hundert weitere Marskanäle, die er auch auf einer Marskarte veröffentlichte. Im Zusammenhang mit diesen Karten entwickelte sich eine lebhafte öffentliche und wissenschaftliche Diskussion über Leben auf dem Mars.¹¹

7 Vgl. ebd. S. 43.

8 Vgl., Heller, Heinz-B.: Dokumentarfilm als transitorisches Genre. In: Keitz, Ursula von/ Hoffmann, Kay (Hrsg.): *Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895 - 1945*. Marburg 2001, S. 15–26, hier S. 18.

9 Odin, Roger [1984]: Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In: Hohenberger, Eva (Hrsg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. 3. Auflage. Berlin 2006, S. 259–275, hier S. 263.

10 Vgl., Adelman, Ralf: Mars-Viskurse. De- und Re-Kontextualisierungen von wissenschaftlichen Bildern. In: Elia-Borer, Nadja/ Sieber, Samuel/ Tholen, Georg Christoph (Hrsg.): *Blickregime und Dispositive audiovisueller Medien*. Bielefeld 2011, S. 311-335.

11 Ebd. S. 315.

Die Frage nach der Existenz von Leben im Universum bildet fortan ein wiederkehrendes Element, an dem sich das Interesse an der (audio-)visuellen Weltallerkundung entzündet. So widmet sich etwa der ZDF Fernsehfilm *DIE AUSSERIRDISCHEN: MYTHOS UND WAHRHEIT* von Oliver Halmburger aus dem Jahr 2010 schon dem Titel nach den Fiktionen und Fakten rund um extraterrestrisches Leben. Dabei wartet der Film sowohl produktionsseitig als auch vor der Kamera mit Prominenten auf, handelt [es] sich doch um eine Produktion der Loopfilm GmbH unter der Leitung von Guido Knopp, in der, neben anderen, auch der erwähnte Astrophysiker Lesch auftritt. Als serielles Format bietet sich daneben die ebenfalls bereits erwähnte Serie *GEHEIMNISSE DES WELTALLS* mit der Episode *UFOs UND ALIENS* dafür an, im Folgenden einige Schlaglichter auf modale Faktoren audiovisueller Weltallformierungen im Modus der Non-Fiction zu werfen.

2.

Handelt es sich auch um verschiedene Formate und produktionsökonomische Hintergründe: Der Fernsehfilm und die Serienepisode, welche hier exemplarisch herangezogen werden, weisen grundlegende Gemeinsamkeiten im Hinblick auf ihre Weltallmodellierungen auf.

So findet sich in beiden Beispielen eine auffällig hohe Anzahl digitaler Animationen des Weltalls, die sich durch expressive Farb- und Lichtinszenierung sowie eine extrem mobile virtuelle Kamera auszeichnen. Diese suggeriert eine problemlose Überwindung extremer räumlicher Distanzen innerhalb von Sekundenbruchteilen, rast an Planeten vorbei, die in den schillerndsten Farben erstrahlen, durchquert den sternefunkelnden Weltraum mühelos, wobei sie die abenteuerlichsten Manöver vollzieht, einschlagende Asteroiden etwa aus nächster Nähe als Farbspektakel einfängt. Schneller als es dem Licht möglich wäre, bewegt sich die virtuelle Kamera durch Raum und Zeit, womit sie diese Kategorien virtuell aufsprengt und für die Dauer des animierten Spektakels das Unmögliche möglich erscheinen lässt. Nahtlose Übergänge zwischen den Einstellungen sowie deren rasanter Wechsel unterstützen den hierdurch evozierten Effekt einer virtuellen Überwindung von Raum und Zeit, respektive ihrer durch die Naturgesetze definierten Grenzen.

Darüber hinaus verbinden die Fernsehbeiträge authentifizierende mit fiktionalisierenden Strategien, indem sie einen fiktionalisierenden Referenzrahmen einem authentifizierenden gegenüberstellen:

Der fiktionalisierende Referenzrahmen wird durch Rückgriffe auf Spielfilmmaterial und hierbei insbesondere durch den motivischen Rekurs auf *UFOs und Aliens* gebildet. Immer wieder werden audiovisuelle Fiktionen zum Erscheinungsbild der Außerirdischen und ihrer Raumschiffe herangezogen, in rasanter Schnitffrequenz aneinander montiert und mit einem Off-Kommentar

unterlegt, der diesen Rekurs auf die Fiktion mit der Rede von Verschwörungstheorien und Phantasiegeschichten, dem Aufbau von Begegnungs- und Bedrohungsszenarien nach dem Vorbild der Science-Fiction unterstützt. Fortwährend dramatisiert wird die Kompilation dabei durch die Off-Musik.

Dagegen operiert der authentifizierende Referenzrahmen mit visuellen Rekursen auf Technik und Wissenschaft, die sich durch Anspielungen auf das apparative Sehen vermitteln: ein Auge, das durch eine Linse zu blicken scheint, Kreise und Linien, die an den Blick durch eine Kamera, an das Einstellen des Objektivs und an die Sucher-Funktion denken lassen. Auch motivisch werden apparative Wahrnehmungstechniken mit wissenschaftlichem Bezug – wie etwa Teleskope – inszeniert. Die Bilder sind in der Serienepisode zusätzlich zum Teil mit diagrammatischen Darstellungen und durch Schrift überlagert, wodurch zeichenhaft erneut ein wissenschaftlicher Referenzrahmen im Bewusstsein des Zuschauers evoziert wird.

Die apparativen Sehtechniken können gleichzeitig mit investigativem Vorgehen und der dem technischen Blick zugeschriebenen Beweisfunktion in Verbindung gebracht werden. Hierdurch sowie durch die Fragen nach der Existenz von Außerirdischen im Off-Kommentar, der im Falle des Fernsehfilms von der deutschen Synchronstimme des Akte-X-Agenten Fox Moulder gesprochen wird, verleihen sich beide Fernsehbeiträge einen aufklärerischen Gestus. Gestützt wird dieser in *DIE AUSSERIRDISCHEN, MYTHOS UND WAHRHEIT* zusätzlich durch die Inszenierung von Telefon und Laptop, welche auf *«Recherche»* verweisen.

Die hohe Schnittfrequenz in beiden Beispielen sowie die visuelle Überfrachtung – etwa durch die genannten diagrammatischen Darstellungen – führen dazu, dass sich die Bilder tendenziell ihrer Semantisierbarkeit entziehen. Die rasanten Bilderwechsel dramatisieren den Diskurs zusätzlich, so dass sich insgesamt der Effekt eines visuellen Spektakels ergibt.

Unterbrochen wird dieses immer wieder durch die Inszenierung von Filmfiguren, die zunächst nicht mit Namen und Beruf untertitelt sind. Ihre Funktion wird jedoch durch die räumliche Verortung, den Blick schräg an der Kamera vorbei und das Kommentieren unzweifelhaft als jene des *«Experten»* modelliert. Nicht zuletzt dürften die meisten ZDF-Zuschauer den ersten etablierten *«Experten»* aus *DIE AUSSERIRDISCHEN: MYTHOS UND WAHRHEIT* auch ohne Untertitel sofort als Harald Lesch identifizieren, der sich auch in anderen Formaten des Senders als wissenschaftlicher Experte in Weltallfragen verbürgt. Durch die mangelnde namentliche und berufliche Identifizierung der *«Experten»* sowie durch den Umstand, dass sie wissenschaftliche Fakten höchstens oberflächlich anreißen, bleiben sie in ihre Funktion jedoch trotzdem ambivalent.

Ästhetische Markierungen des Archivbildes, verblasste Farben und schwarz-weiße Bilder, legen – unabhängig davon, ob es sich um tatsächliches

Archivmaterial oder Reenactments handelt – eine historisierende Lektüre im Sinne Matthias Steinles nahe.

Der historisierende Modus zeichnet sich dadurch aus, dass er auf der Zeitleiste zurück- und auf <die Geschichte> als realen Enunziator verweist. Im Falle von Archivbildern konkretisiert sich die Äußerungsinstanz zudem in der das Bildmaterial zur Verfügung stellenden Instanz: dem Archiv. Der historisierende Modus ist mit anderen Rezeptionsmodi auf unterschiedlichen Ebenen kombinierbar, [...].¹²

Steinle zufolge kommen Archivbildern bei der historisierenden Lektüre im Wesentlichen drei Funktionen zu: «Vorgefundene Bilder 1) als Beweis im Sinne eines zeithistorischen Dokuments, 2) als Verweis auf etwas Vergangenes im Sinne eines Monumentes und 3) als Illustration ohne referenziellen Mehrwert.»¹³ Der Status von Archivbildern changiere, basierend auf dem Archivdispositiv als diskursivem Rahmen, zwischen Dokument und Monument.¹⁴ Da Archivbilder sich als Wahrnehmungsphänomene «erst im Kommunikationsakt zwischen filmischem Text und Zuschauer» konstituierten, ihnen aufgrund «der Zuschreibung einer Aufbewahrung im Archiv sowie dem Akt der Wiederverwendung» eine «besondere Signifikanz» zugesprochen werde,¹⁵ kann letztendlich auf der Ebene des Gebrauchs und der Funktion alles zum Wahrnehmungsphänomen <Archivbild> werden.

So rekurriert etwa die vermeintliche Autopsie eines Außerirdischen in schwarz-weißen Bildern aus *DIE AUSSERIRDISCHEN. MYTHOS UND WAHRHEIT* motivisch und ästhetisch auf einen 1995 von Ray Santilli in Umlauf gebrachten Film. Nichts Geringeres als die Obduktion eines 1947 in Roswell abgestürzten Außerirdischen sollten die Filmbilder zeigen. Zunächst für authentisch gehalten, stellte sich der Film später jedoch als Fälschung Santillis heraus. Dieser wiederum versicherte, den Film als Nachinszenierung einer tatsächlichen Alien-Autopsie von 1947 gedreht zu haben.¹⁶ Die Nachinszenierung dieser angeblichen Nachinszenierung im Rahmen des Reenactments referenziert und historisiert damit in *DIE AUSSERIRDISCHEN. MYTHOS UND WAHRHEIT* die Fiktion ihres eigenen möglichen Ursprungs in der imaginären Autopsie von 1947.

12 Vgl.: Steinle, Matthias: Das Archivbild und seine <Geburt> als Wahrnehmungsphänomen in den 1950er Jahren. In: Corinna Müller, Irina Scheidgen (Hg.): *Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben*. Marburg 2007, S. 259–282, hier S. 263–264.

13 Ebd. S. 262.

14 Vgl. ebd. S. 266.

15 Vgl. ebd.

16 Vgl., A.d.Ü. [Fußnote 143], in Niney, François: *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen*. Übers. u. hg. v.: Heinz-B. Heller u. Matthias Steinle. Marburg 2012, S. 165.

3.

Auf der Basis der bisher zusammengetragenen Beobachtungen lässt sich ein drittes Beispiel anführen. Es entstammt der 22. Ausgabe der «Nacht der Sterne», die im August 2012 auf ARTE zu sehen war. Es handelt sich um den von der BBC UK produzierten Film *SIND WIR ALLEINE IM UNIVERSUM?* unter der Regie von Gideon Bradshaw aus dem Jahr 2007.

Der Film greift auf ähnliche Verfahren wie die vorangegangenen Beispiele zurück, etwa die Inszenierung von «Experten», welche jedoch durch die Hinweise des Off-Kommentars auf hoch ausgebildete Wissenschaftler, deren räumliche Verortung in direkter Nähe zu Teleskopen sowie durch eigene Angaben über durchgeführte Untersuchungen eindeutiger als Wissenschaftler ausgewiesen werden. Auch Weltall-Animationen mit einer Tendenz zur virtuellen Überwindung von Raum und Zeit sowie expressiver Licht- und Farbinszenierung kehren hier wieder.

Das erste Bild inszeniert das Sehen und den Blick zusammen mit den Schauwerten des Wolkenmeers am Horizont. Wie ein Augenpaar richten sich zwei astronomische Wahrnehmungsapparaturen auf den Horizont, wobei sie den mit der Kamera identifizierten, technisch vermittelten Zuschauerblick auf imaginärer Ebene filmimmanent verdoppeln.



Abb. 1

Bildwechsel, bei denen es zu verschwommenen Konturen und zeitweiligen Einstellungsüberlagerungen kommt, verweisen auf das Einstellen einer Linse oder eines Objektivs, wodurch auch hier das apparative Sehen filmästhetisch mitinszeniert wird. Die besonders dominante Zur-Schau-Stellung von Licht, das beispielsweise starke Spiegeleffekte auf der Kameralinse suggeriert, mithin das Zuschauerauge zu blenden scheint, rekurriert auf das Licht als Bedingung der Möglichkeit analog-apparativen Sehens. Als bald jedoch wird auditiv die Unsichtbarkeit bestimmter astronomischer Phänomene, insbesondere der sogenannten Exoplaneten, thematisiert, welche erst mithilfe digitaler Technik wahrnehmbar gemacht werden konnten. Diese «digitale Wende» ist entscheidender Bestandteil des aufgebauten Narrativs wie auch der ästhetischen Formierung des Films:

Mit den direkten Beobachtungsmethoden konnten Astronomen lediglich unser eigenes Sonnensystem untersuchen, ohne in der Lage zu sein, die Existenz von Exoplaneten nachzuweisen. Wie wollen sie folglich nach etwas Ausschau halten, was sie überhaupt nicht sehen können? Die Antwort darauf lieferte erst-

mals der in Russland geborene Astronom Otto Struwe in einer 1952 erschienenen, kleinen Abhandlung. Struwes Theorie zufolge musste es, auch wenn die Planeten selbst nicht sichtbar sind, trotzdem einen Weg geben, um ihnen ihre Geheimnisse zu entlocken.¹⁷

Eine Schwarz-Weiß-Fotografie, die den Astronom Otto Struwe zeigt und während des hier zitierten Off-Kommentars im Weltall zu verschwinden, sich in diesem aufzulösen scheint, programmiert an dieser Stelle nicht nur die historisierende Lektüre aufgrund der ästhetischen Markierungen des analog-fotografischen Bildes. Bei der visuellen Integration des Archivbildes in den digital animierten Weltraum wird darüber hinaus eine Synthetisierung des analogen mit dem digitalen Bild modelliert – vermittelt über den Effekt einer zunehmenden Transparenz des Fotos sowie durch dessen ‹Verschwinden› im Weltall. Ein Wissenschaftler kommentiert anschließend: «Der Wendepunkt kam nicht mit den Teleskopen. Die besaßen wir bereits seit mehreren Jahrzehnten. Der Wendepunkt kam mit den digitalen Detektoren, mit CCD-Lichtsensoren und natürlich mit den Computern.»¹⁸ Narrativ – vermittelt über den Kommentar – wird die digitale Technik zur Bedingung der Möglichkeit, Exoplaneten und damit hypothetische Welten wahrnehmbar zu machen, wobei sich diese Möglichkeit in der digitalen Weltall-Animation für den vom Film entworfenen Zuschauer sinnlich konkretisiert.

Dies ist die Basis, auf der der Film eine produktive Durchmischung von authentifizierenden und fiktionalisierenden Strategien aufbaut, wie sie sich auch in folgendem Beispiel zeigt:

Die Astrobiologin Dr. Lynn Rothschild ist bei einer fingierten Planeten-Begehung zu sehen, die als over the shoulder shot in wackelnden Bildern wie von einer Handkamera aufgenommen wird. Das Bild ist in deutlich sichtbare Zeilen aufgelöst. Die Astrobiologin kommentiert das Geschehen, als befände sie sich auf einer tatsächlichen Expedition: «Es gibt nicht viel hier draußen. Vielleicht unter den Steinen? Nein. Die UV-Strahlung ist extrem. Hier sind Stromatolithen.»¹⁹ Nach einem Einstellungswechsel in die Totale erscheint die Astrobiologin in leuchtend orangefarbenes Licht getaucht. Die Kamera zittert; schnelle Überblendungen dynamisieren die Szene zusätzlich. Dabei tritt die Lichtinszenierung auffällig hervor, chargiert das Licht doch in unterschiedlichen Orangetönen und erscheint zeitweise so gleißend hell, dass insbesondere im Zusammenhang der Überblendungen die Konturen verschwimmen und sich Überbelichtungseffekte ergeben.

17 Off-Kommentar TC 00:10:06 – 00:10:43..

18 On-Kommentar TC 00:11:20 – 00:11:35

19 On-Kommentar TC 00:28:58 – 00:29:09.

Diese sowie die Auflösung des Bildes in Zeilen können erneut als reflexive Betonungen der technischen Genese respektive der Künstlichkeit des Bildes gelesen werden. Zugleich erzeugen die Aufnahmen einen Unmittelbarkeitseffekt, indem sie im Stile des direct cinema durch das Wackeln des Bildes und den Blick über die Schulter der Wissenschaftlerin eine direkte Involvierung der Aufnahmeapparatur in ein nicht inszeniertes Geschehen suggerieren. Analog hierzu wird die Fiktion der Begehung eines fremden Planeten über die scheinbar spontan geäußerten Beobachtungen Rothschilds authentifiziert. Hierdurch ergibt sich der paradoxe Effekt einer formalästhetischen Authentifizierung der Fiktion einer Planetenbegehung bei gleichzeitiger Fiktionalisierung einer irdischen Landschaftsbegehung, die narrativ und performativ als Planetenbegehung ausgewiesen wird. Der Effekt vermittelt sich auf der Basis jener reflexiven Betonung der Künstlichkeit des Bildes, die das audiovisuell Mediale selbst zum eigentlichen <Schauplatz> der Durchmischung von Authentifizierung und Fiktionalisierung macht: Es ist in erster Linie das audiovisuelle Spiel mit Fakten und Fiktionen, das hier wahrnehmbar gemacht wird.

Im Zeichen der digitalen Wende bei der wissenschaftlichen Beschäftigung mit fremden Planeten konkretisieren sich wissenschaftliche Hypothesen jedoch nicht nur in Form fingierter Planeten-Begehungen, sondern unter anderem auch in Form von Bildüberfrachtungen: Der Astronom und Astrophysiker Frank Drake berichtet von seinem Entwurf einer Formel, mit deren Hilfe sich die Wahrscheinlichkeit der Existenz intelligenter außerirdischer Zivilisationen errechnen ließe. Drake nimmt auf einem Sessel platz, der sich auf einer Waldlichtung befindet. Er führt ein Notizbuch mit sich. Das mit expressiven Lichteffekten überladene und an den Rändern verwischte Bild wird mit der Großaufnahme einer schreibenden Hand überblendet, die die fragliche Formel zu Papier bringt. Variiert wird die Überblendung kurze Zeit später, indem statt der schreibenden Hand Planeten im Weltall über das Bild des Wissenschaftlers gelegt werden.



Abb. 2

Diese Überfrachtung des Bildes mit Licht- und Überblendungseffekten entzieht sich ebenso wie in den vorangegangenen Beispielen tendenziell ihrer Semantisierbarkeit und modelliert hierdurch visuell die mit empirischer Überprüfbarkeit nicht einholbare Faszination des Gedankenspiels zur Existenz von intelligentem Leben im All.

4.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die hier knapp vorgestellten Weltall-Audiovisionen mit einer produktiven Durchmischung von authentifizierenden und fikionalisierenden Strategien operieren. Während diese in den ersten beiden Beispielen durch die Gleichgewichtung zweier entsprechender Referenzrahmen gebildet wird, zwischen denen mit investigativem Gestus «die Wahrheit» über außerirdisches Leben gesucht wird, macht das letzte Beispiel in erster Linie den hypothetischen Charakter und mit ihm den fiktionalen Gehalt der sinnlich konkretisierten Welten explizit. In beiden Fällen jedoch kann die von Heinz-B. Heller beschriebene Verbindung von spielerischen Fiktionen des «Als-ob» und dokumentierendem Zeige-Gestus als die Basis gelten, auf der sich im Modus der Non-Fiction die Fiktionen als intelligent-unterhaltsames Gedankenspiel entfalten:

Spielerische Fiktion des «Als ob» und dokumentierender Zeige-Gestus sind [...] nicht mehr - [...] - ein a priorischer Widerspruch, sondern stellen mit der wechselseitigen Durchlässigkeit ein bewusstes Konstituens filmischen Erzählens und filmischer Sinnstiftung dar. Idealtypisch stellt dieses Verfahren nicht nur Fiktionen auf eine realistische Basis, nimmt es sich ihnen gegenüber also auch latent aufklärerisch aus; gleichzeitig relativiert und reflektiert es die Grenzen konventioneller Repräsentation und eröffnet dieser überdies ehemals oft vorenthaltende und verschlossene Erfahrungsmodi des Möglichen, des nur Vorstellbaren oder – keineswegs geringzuschätzen – schlichtweg des intelligent unterhaltsamen Gedankenspiels.²⁰

Dieses wird gestützt durch die historisierende Lektüre: Programmiert durch ästhetische Markierungen des Archivbildes arbeitet sie gleichermaßen der Fiktion wie der Authentifizierung zu, wie es am Beispiel der Schwarz-Weiß-Bilder einer vermeintlichen Alien-Autopsie und am Beispiel der im Weltall verschwindenden Fotografie von Otto Struwe exemplifiziert wurde.

In allen drei Beispielen – so die These – findet eine spezifische Verkopplung zweier Enunziatoren statt, Wissenschaft und Technik, die als real präsupponierte die dokumentarisierende Lektüre programmieren. So werden etwa im Zuge der digitalen Weltallanimationen die sie bedingenden technischen Prozesse enunziativ wirksam. Das heißt, wie Philipp Blum und Sven Stollfuß ausführen:

20 Heller, Heinz-B.: Mediale Ordnungen und das Imaginäre: Aspekte und Probleme des aktuellen Semidokumentarismus. In: Müller, Corinna/ Scheidgen, Irina (Hrsg.): *Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben*. Marburg 2007, S. 187-200, hier S. 192.

Die Technik, die zur audiovisuellen Vergegenwärtigung des Spektakels führt, schreibt sich in den filmischen Text der Bewegungsbilder ein. [...]. Die Annahme, jede animierte Filmsequenz – ob nun digital oder nicht – sei ob ihrer fehlenden analogischen Verhältnismäßigkeit fiktiv und entbehre jeder Indexikalität, erweist sich als theoretisch fragwürdig, in dem Sinn, dass der vorhergehende reale technische Prozess als Zeichnung oder Algorithmus indexikalisch zum Filmbild zu setzen ist, und empirisch obsolet, sobald neben dem filmischen Genwissen auch ein reales Weltwissen als filmisch referenzierbar angenommen wird.²¹

Digital animierte Bilder können also durchaus die dokumentarisierende Lektüre nahelegen, selbst wenn dem visuellen Spektakel keine indexikalische Beziehung mehr zum außerfilmisch Wahrnehmbaren unterstellt werden kann, bzw. wenn, wie Francois Niney schreibt, «[d]as Prinzip des Digitalen [...] Bilder ohne Sonnen(licht) möglich gemacht [hat]» und «eine Art Film [zum ersten Mal] auf Darsteller, Kulissen, Kamera und sogar auf Licht verzichten [kann].»²² Dies gilt auch für den Einsatz der virtuellen Kamera, die Jens Schröter zufolge «die Eigenschaften der fotografischen (und auch kinematographischen) Apparate simuliert» und damit «eine wirkliche Kamera ist – nicht bloß eine scheinhafte Imitation oder gar bloße Fiktion – die je nach Maßgabe der zur Verfügung stehenden Daten immer mehr ihrem materiellen Vorbild angenähert, aktualisiert werden kann. Diese virtuelle Kamera wird nun benutzt, um ein virtuelles Objektfeld, das von einer virtuellen Lichtquelle beleuchtet wird, virtuell zu fotografieren.»²³

Wissenschaft und Technik sind insofern enunziativ miteinander verknüpft, als die digitale Technik zur Bedingung der Möglichkeit wird, wissenschaftlich-abstrakte Daten visuell anschaulich zu machen. Die wissenschaftlich generierten Daten fundieren das referenzielle Mehrwertversprechen der Weltall-Audiovisionen. In ihnen konkretisiert sich der Enunziator folglich als jene Instanz, die die Daten zur Verfügung stellt.

Die virtuelle Überwindung der durch die Naturgesetze definierten Grenzen von Raum und Zeit in den Weltall-Animationen entwirft auf dieser Basis im Modus der Non-Fiction virtuelle Zeit-Räume außerhalb der sinnlich erfahrbaren Welt. Die expressive Farb- und Lichtinszenierung begründet dabei den sinnlichen Mehrwert des Spektakels jenseits von Fakt und Fiktion.

21 Blum, Philipp/ Stollfuß, Sven: Logik des Filmischen. Wissen in bewegten Bildern. In: *Medienwissenschaft: Rezensionen/Reviews* 3/2011, S. 294–310, hier S. 303.

22 Niney 2012, S. 37.

23 Schröter, Jens: Virtuelle Kamera, Zum Fortbestand fotografischer Medien in computergenerierten Bildern. http://www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=34 (11.12.2013).

Ob die hier herausgearbeiteten modalen Faktoren audiovisueller Weltallmodellierungen im Modus der Non-Fiction tatsächlich ein eigenes Subensemble begründen oder sich aus bereits konventionalisierten stilistischen Systemen speisen, bleibt ebenso zu klären wie etwa die Frage nach der genauen Funktion des historisierenden Modus im Kontext des Reenactments oder jener der Farb- und Lichtinszenierung – etwa mit Blick auf das Attraktionskino. Auch die Experteninszenierung bedarf einer genaueren Untersuchung hinsichtlich ihrer Bedeutung für die Genese fiktionalisierender und dokumentarisierender Lektüeranweisungen – um hier nur wenige Aspekte anzureißen, die das wissenschaftlich bislang kaum beachtete Phänomen der Weltall-Audiovisionen näher beschreibbar machen könnten. Angesichts seiner medienübergreifenden Erscheinungsform, die sich vor dem Hintergrund der Transmedialität bearbeiten ließe, und seiner Popularität, die die Frage nach gesellschaftlichen Funktionen nach sich zieht, bergen Audiovisionen des Weltalls im Modus der Non-Fiction ein reichhaltiges Feld für weiterführende medienwissenschaftliche Auseinandersetzungen.

Lesbare Körper? Präsentifikation und Explikation von Gestik und Mimik

1. Wissen um den menschlichen Körper

Darstellungen des menschlichen Körpers, die Versuche diesen Darstellungen eine Bewegungsillusion hinzuzufügen sowie Diskurse um die Lesbarkeit dieser Darstellungen haben zweifelsohne eine lange, bis in die früheste Geschichte der Menschheit reichende Tradition.¹ Dabei können diese Diskurse sich etwa mit Fragen nach der Ästhetik der Körperdarstellung und des darin gewählten Körperausdrucks auseinandersetzen, sich auf die wissenschaftliche Analyse des mediatisierten Körperbildes beziehen² oder aber auch an einer Schnittstelle zwischen diesen beiden Positionen verortet sein.³ Der folgende Aufsatz soll sein Augenmerk jedoch auf einen besonderen Aspekt des Zuschau-Stellens (*Präsentifikation*) des Körpers richten und sich auf diesem Weg gleichzeitig der grundlegenden Frage nach den Strategien der Differenzsetzung zwischen verschiedenen Medien beziehungsweise der daraus folgenden Behauptung von Medienontologien zuwenden. Eine Möglichkeit der Annäherung, so die hier vertretene These, stellt der Blick auf die – mit der Darstellung des Körpers verbundene – Begründung von Medienspezifika als Potenzial der Sichtbarmachung (*Explikation*) von zuvor in anderen Medien Unsichtbarem dar. So lassen sich in diesem Diskursfeld um die Lesbarkeit des Körpers exemplarisch sowohl Strategien der in einem bestimmten Medium «angemessenen» In-Szene-Setzung des Körpers als auch Strategien der Abgrenzung dieses Mediums von anderen nachzeichnen.

- 1 Marc Azéma etwa wirft in *La préhistoire du cinéma* einen interessanten Blick auf mögliche Versuche der Darstellung von bewegten Körpern in der Höhlenmalerei. Ders.: *La préhistoire du cinéma: Origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe*. Paris 2011.
- 2 Eine Diskurslinie, die etwa Lisa Cartwright in *Screening the Body* im medizinischen Kontext nachverfolgt. Dies.: *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*. Minneapolis 1997.
- 3 So etwa die Serienbilder Eadweard Muybridges, die von diesem beispielsweise in *The Human Figure in Motion* (1901) explizit als für beide Betrachtungsweisen relevant erklärt werden (ebd., S. 8) – was aber auch die dort im Anhang abgedruckte Abonnentenliste mit ihrer Unterteilung in verschiedene Typen von «Scientists», «Artists» und «Authors of Works on Art» sehr schön zeigt. Ders.: *The Human Figure in Motion*. London 1913.

Während sich die intrinsische Verbundenheit dieser beiden Vorgehensweisen zur medialen Differenzbehauptung beispielsweise schon an Lessings *Laokoon-Text*⁴ – der seinen Ausgangspunkt ebenfalls in der Spezifik der Darstellungsmöglichkeit des menschlichen Körpers an der titelgebenden Skulpturengruppe nimmt – gut nachvollziehen lässt, soll in dem vorliegenden Aufsatz der Blick auf einige Fallbeispiele geworfen werden, die in das Zeitalter der Medien der technischen Reproduzierbarkeit. Von Johann Caspar Lavaters Schattenrisen über Körperdarstellungen in der Fotografie bei Charles Darwin schreitet der Aufsatz zu Zuschreibungen des spezifischen Darstellungspotenzials des Films in der Filmtheorie Béla Balázs⁵, dem Dispositiv Video mit Pause-Taste und Jog/Shuttle bis hin zu einem Ausblick auf die Digitalisierung des Bildes. Gezwungenermaßen müssen diese Fallstudien an der Oberfläche des Themas verbleiben, nichtsdestotrotz mit der Hoffnung, eine grundlegende Struktur sichtbar zu machen, welche sich – so die These – über Einzelmedien und historische Grenzen hinaus erstreckt. Die – immer noch umfangreiche – historische Eingrenzung auf technische Medien geschieht dabei nicht zufällig, beobachtet doch auch Petra Löffler, die unter ähnlichen Vorzeichen die Darstellungsstrategien mimischen Ausdrucks untersucht, mit dem Aufkommen der technisch-visuellen Reproduktionsmedien eine «entscheidende Zäsur im Verhältnis von Wissen und Darstellung.»⁶ Dabei wird das oben angesprochene mediale Potenzial der Sichtbarmachung mit einem epistemologischen Einschnitt zusammengeführt.⁶ Mit Löffler übereinstimmend «erscheint es unabdingbar, Sichtbares und Sagbares als Elemente *einer* Epistemologie zu betrachten.»⁷ Bevor sich also den tatsächlichen Beispielen zugewandt wird, soll in einem ersten Abschnitt eine neue Zugriffsweise vorgestellt werden, die diese Differenz zwischen Unsichtbarem und Sichtbarem mit den eng verknüpften Begriffen der *Präsenz* und des *impliziten Wissens* beschreibbar macht und die oben bereits aufgeführten Begriffe *Präsentifikation* und *Explikation* in diesen Kontext rückt und verständlich macht.

2. Präsenz und implizites Wissen

Im Folgenden wird ein kursorischer Überblick über die Begriffe Präsenz und implizites Wissen gegeben, der von einer Interdependenz jener Konzepte ausgeht und diese mit der diskursiven Konstruktion von Mediendifferenzen in

4 Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Stuttgart 1983.

5 Löffler, Petra: *Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik*. Bielefeld 2004, S. 41.

6 Ebd., S. 42ff.

7 Ebd., S. 14.

Verbindung zu bringen versucht.⁸ Präsenz – häufig auch assoziiert mit Begriffen wie «Unmittelbarkeit», «Gegenwärtigkeit» oder «Anwesenheit» (wenn auch nicht synonym) – kann im aktuellen Diskurs (v.a. Hans Ulrich Gumbrecht, Dieter Mersch)⁹ als zweierlei verstanden werden: Auf der einen Seite als sozusagen «gewöhnliche» Präsenz, als alltägliche Erfahrung, auf der anderen Seite als «hervorgehobene» Präsenz, als außergewöhnliche Erfahrungsmomente. Entscheidend für die folgenden Ausführungen ist jedoch, dass es jeweils um eine Verknüpfung mit der anschließenden Frage um die Möglichkeit des Explizierens, also des Sag- oder Sichtbarmachens der präsentischen Erfahrung und dem damit verknüpften Wissen geht. Dabei sprechen Christoph Ernst und Heike Paul von der Gelegenheit, «Präsenzdiskursen [...] mit Blick auf das Motiv eines Wissensüberschusses gegenüber den Möglichkeiten der sprachlichen Explikation nachzugehen.»¹⁰ Die präsentische Vermittlung scheint also ein «Mehr» an Wissen oder Information zu bieten und es soll hier in Übereinstimmung mit Christoph Ernst davon ausgegangen werden, «dass das Phänomen der Inkommunikabilität von Präsenz – im Sinne der sprachlichen Nicht-Artikulierbarkeit von Präsenzerfahrungen –, also die Differenz Sagbarkeit/Unsagbarkeit, eine geeignete Anfangsunterscheidung für Beobachtungen bildet.»¹¹ Bei Hans Ulrich Gumbrecht wird hierbei der interpretative Zugriff auf dieses «Mehr», der einem präsentischen Wirken des Ausdrucks (frei nach dem Sontag'schen «Against Interpretation») gegenübergestellt wird, kritisch betrachtet – es geht ihm primär um eine präsemiotische Erfahrbarkeit des Augenblicks und so wird von ihm «ein irreduzibler Überschuss der Form gegenüber der Bedeutung konstatiert.»¹² In seinem Beitrag zum Begriff «Ausdruck» im historischen Wörterbuch der ästhetischen Grundbegriffe stellt Gumbrecht dementsprechend fest:

Dieselbe Annahme einer Nicht-Kongruenz von Gefühl und Objektivierung [in der metaphorischen Bedeutungskomponente des Begriffs Ausdruck] scheint

- 8 Hierbei bezieht sich der Aufsatz primär auf das Projekt des DfG-Graduiertenkollegs 1718 «Präsenz und implizites Wissen».
- 9 Etwa: Gumbrecht, Hans Ulrich: *Präsenz*. Frankfurt a.M. 2012, oder: Mersch, Dieter: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. München 2009.
- 10 Ernst, Christoph/ Paul, Heike: Präsenz und implizites Wissen. Zur Interdependenz zweier Schlüsselbegriffe der Kultur- und Sozialwissenschaften. In: Dies. (Hg.): *Präsenz und implizites Wissen. Zur Interdependenz zweier Schlüsselbegriffe der Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld 2013, S. 10.
- 11 Ernst, Christoph: Präsenz als Form einer Differenz. Medientheoretische Implikationen des Zusammenhangs zwischen Präsenz und implizitem Wissen. In: Ders./ Paul 2013, S. 51.
- 12 Kirchmann, Kay: Sinn oder Sinnlichkeit? Eine filmhistorische Fallstudie vor dem Hintergrund von Foucaults Freud-Kritik. In: Ernst/Paul 2013, S. 81.

aber auch eine wahrhaft obsessive Lust am Interpretieren ins Werk gesetzt zu haben, von der die westliche Kultur seither nicht mehr ablassen kann. Denn Interpretation wird ja erst da zu einer Kunst [...], wo als Prämisse gilt, daß die Objektivierungen, auf die sie sich bezieht, notwendig hinter dem zurückbleiben, was sie objektivieren. In diesem Sinne stünde hinter jener intensiven Faszination, welche die Physiognomik im 18. Jh. auslöste, nicht einfach die – durchaus traditionelle – Überzeugung, daß sich der Charakter von Personen in ihren Gesichtern manifestiert, sondern eine Komplexifizierung des Verhältnisses von Charakter und Gesicht. Das Gesicht verweist auf den Charakter, aber es bedarf der inspirierten Interpretation, um den Verweis in Gewißheit zu überführen.¹³

Abgesehen davon, dass auch hier bereits die Frage nach der Lesbarkeit des Körpers in dem gewählten Beispiel der Physiognomik aufgerufen wird, wird hier bei Gumbrecht die sprachliche Interpretation als «obsessive», «traditionelle» Zugriffsweise dargestellt, die ein «Mehr» der Objektivierung oder Explikation des Ursprungs nicht verlustfrei übersetzen kann. Genau in diesem Moment kommt der Begriff des impliziten Wissens ins Spiel, der hilft, dieses Problem genauer zu fassen. Michael Polanyi, der dieses implizite Wissen im Original mit dem Begriff des *tacit knowledge* fasst, bringt sein Konzept in einer knappen Formel auf den Punkt: «*we can know more than we can tell.*»¹⁴ Ausschlaggebend ist dabei jedoch, dass Polanyi diese Aussage gleich im Anschluss relativiert und hinzufügt, dass dieser Wissensüberschuss dennoch expliziert werden kann – vorausgesetzt, man bedient sich des geeigneten Ausdrucksmittels:

Take an example. We know a person's face, and can recognize it among a thousand, indeed among a million. Yet we usually cannot tell how we recognize a face we know. So most of this knowledge cannot be put into words. But the police have recently introduced a method by which we can communicate much of this knowledge. They have made a *large collection of pictures* showing a variety of noses, mouths, and other features. From these the witness selects the particulars of the face he knows, and the pieces can then be put together to form a reasonably good likeness of the face. This may suggest that we can communicate, after all, our knowledge of a physiognomy, provided we are given *adequate means for expressing ourselves.*¹⁵

13 Gumbrecht, Hans Ulrich: Ausdruck. In: Breck, Karlheinz et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* (= Band 1). Stuttgart 2010. S. 416–431.

14 Polanyi, Michael: *The Tacit Dimension*. Chicago 2009, S. 4. [Hervorh. i. O.].

15 Ebd., S. 4f. [Hervorh. A.K.].

Neben dem Hinweis, dass auch in dem hier gewählten Beispiel wieder der Aspekt der Lesbarkeit des Körpers in den Vordergrund gerückt wird, stellt sich also als entscheidend heraus, dass ein im Begriff des Präsentischen angelegtes «Mehr» durch einen Medienwechsel – in dem Beispiel Polanyis von der Sprache hin zum Bildmedium – eben doch «adäquat» ausgedrückt werden kann.¹⁶ Dementsprechend stellt Ernst fest:

Die Grenzen der Sprache sind nur die Grenzen eines Mediums *in* der Kommunikation. Markiert wird mit dem Motiv der Grenze des Sagbaren also nicht die Grenze von Erkennbarkeit oder Sinnprozessen an sich, sondern die Grenze des Darstellungspotenzials eines bestimmten Mediums [...]. Somit geht es bei Präsenz als Form der Differenz Sagbarkeit/Nicht-Sagbarkeit zwar um Unsagbarkeit aber nicht um Inkommunikabilität *per se*.¹⁷

Mit dem Begriff der Präsentifikation wird daran anschließend das Zur-Schau-Stellen des «Darstellungspotenzials eines bestimmten Mediums» in selbigem verstanden. Dabei wird in diesem Aufsatz davon ausgegangen, dass die in Medien stattfindenden Behauptungen eines «Mehr» (von etwa Lesbarmachung des Körpers) in diesen nicht nur präsentiert, sondern bewusst ausgestellt und damit reflektiert werden – mit Polanyi: «This name-cum-pointing is called «an ostensive definition»»¹⁸ Dieses deiktische Vorgehen der medialen Behauptungen von Lesbarkeiten des Körpers, deren Kopplungen an das jeweilige Dispositiv und die Thematisierung von Explikation als Sichtbarmachung eines nicht-sprachlichen Wissens sollen im Folgenden anhand einiger Beispiele betrachtet werden.¹⁹

16 Darüber hinaus kommt Polanyi hier auf den Aspekt des über Vergleich arbeitenden Bildarchivs zu sprechen («a large collection of pictures») – ein Faktor, der später erneut aufgegriffen werden soll..

17 Ernst 2013, S. 56. [Hervorh. i. O.]

18 Polanyi 2009, S. 5f. In der deutschen Fassung des Texts wird dieser Begriff als «deiktische Definition» übersetzt.

19 Dass das Dispositiv als Wahrnehmungsanordnung und technischer Apparat berücksichtigt werden muss, wird sich in den Beispielen zeigen, ist aber auch schon in der Explikation als Offenlegung von Sichtbarkeit angelegt. Deleuze stellt in seiner Betrachtung des Foucaultschen Dispositivbegriffs fest: «Die beiden ersten Dimensionen eines Dispositivs [...] sind die Kurven der Sichtbarkeit und die Kurven des Aussagens.» Deleuze, Gilles: Was ist ein Dispositiv? In: Ewald, François/ Waldenfels, Bernhard: *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*. Frankfurt a. M. 1991. S. 153f.

3. Fallstudien visueller Präsentifikation

Wie oben bereits erläutert, wird an dieser Stelle mit dem Einsetzen des Zeitalters der Medien der technischen Reproduktion eingestiegen. Petra Löffler beschreibt die Schattenriss-Arbeiten des Physiognomen Johann Caspar Lavater als ersten «Automatismus der Bildgenerierung, der die subjektive Hand des Zeichners ersetzt»²⁰ und rückt sie damit an die Schnittstelle der bereits genannten «Zäsur im Verhältnis von Wissen und Darstellung». Lavater stellt fest: «Das Schattenbild eines Menschen ist, wenn das Licht in gehöriger Entfernung gestanden; wenn das Gesicht auf eine reine Fläche gefallen – mit dieser Fläche parallel genug gewesen – das wahrste und getreueste Bild, das man von einem Menschen geben kann».²¹ Die Entwicklung des fotografischen Abbildes wird hier bereits antizipiert, die scheinbar objektive Abbildung der menschlichen Physiognomie von der Zeichnung und dem Kupferstich abgegrenzt und mit einer genuinen Erkenntnisleistung, die sich so in den gegenübergestellten «Ausdrucksmitteln» nicht finden lasse, verbunden.²² Aus der abgebildeten Silhouette, so der Anspruch Lavaters (und damit der Physiognomik), lasse sich der Charakter – wie etwa «feinsinnige Weisheit» – des Abgebildeten ideal herauslesen. Damit greift Lavater auf alte Lesarten zurück, die beispielsweise im Vergleich von menschlichen Gesichtszügen mit Tierköpfen eine Übereinstimmung von Charaktereigenschaften vorzufinden meinen.²³ So werden einem Mann, dessen Kopfform der eines Löwen ähnelt, etwa Attribute wie Stärke, Mut oder Führungsqualität zugeschrieben. In der Reduktion auf die Silhouette, der Fragmentarisierung des Körpers, von dem nur der Kopf bis zum Schulteransatz zu sehen ist, der ovalen Rahmung desselben und der Präsentifikation mehrerer Köpfe neben- und untereinander stellen die Darstellungen Lavaters die erforderliche Lesart als eine des zwischen den Bildern vor- und zurückspringenden Vergleichs aus, die auf die Unterschiede der verschiedenen Köpfe hinzeigt – wie sie in dem oben aufgeführten Beispiel des Bildarchivs der Polizei bei Polanyi evoziert wird. Ob Lavaters Anspruch dabei kritischen Betrachtungen standhält oder wieder auf die Ebene der sprachlichen Wissensvermittlung zurückfällt, ist bei dieser Betrachtung irrelevant, geht es doch im Sinne einer metaphorischen Intermedialität «nicht um technische, faktisch beschreibbare Mediendifferenzen, sondern um die Behauptung von

20 Löffler 2004, S. 25f.

21 Siegrist, Christoph (Hg.): *Johann Caspar Lavater. Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe (1775-1789). Eine Auswahl.* Stuttgart 1984, S. 152.

22 Löffler 2004, S. 24ff.

23 Etwa in den Arbeiten Giambattista della Portas aus dem 17. Jahrhundert..

Mediendifferenz.»²⁴ Es handelt sich dabei also um «gleichsam deklarative Sprechakte, nicht um die fragliche ontische Differenz selbst.»²⁵

Eine weitere Differenz gegenüber der Zeichnung nimmt knappe einhundert Jahre später Charles Darwin in seinem einflussreichen Werk *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872) vor, in welchem er fotografische Reproduktionen menschlicher Körperausdrücke einsetzt: «Several of the figures in these seven Heliotype Plates have been reproduced from photographs [...]. [T]hey are faithful copies, and are much superior for my purpose to any drawing, however carefully executed.»²⁶ Während in den Ausführungen Lavaters noch das Differenzkriterium des «Automatismus» der Reproduktion im Sinne von vermeintlicher Objektivität des Resultats in den Vordergrund gestellt wird, spielt bei Darwin jedoch ein anderer Aspekt die zentrale Rolle. So ist es hier die Instantaneität des fotografischen Prozesses, die bei dem Vergleich von Gesichtsausdrücken als entscheidendes Abgrenzungsmerkmal herangezogen wird,²⁷ wie folgendes Zitat belegt: «I have found photographs made by the instantaneous process the best means for observation, as allowing more deliberation. I have collected twelve, most of them made purposely for me; and they all exhibit the same general characteristics.»²⁸ Ebenso wie bei Lavater bedeutet Lesbarkeit auch bei Darwin das Zur-Schau-Stellen mehrerer Bilder nebeneinander, der Lesemodus ist der des vergleichenden Blicks.²⁹ Während dieser, wie oben angesprochen, bei Lavater jedoch die Unterschiede zwischen den Physiognomien und damit den Charakteren der dargestellten Personen präsentifizieren soll, geht es in den Bilderreihen des Evolutionsforschers um das Generieren eines genau entgegengesetzten Erkenntniseffekts – durch die fotografische Explikation müssen bestimmte mimische Ausdrücke erkennbar als universell betrachtet werden. Sowohl Lavater als auch Darwin müssen

24 Scheid, Torsten: *Fotografie als Metapher. Zur Konzeption des Fotografischen im Film*. Hildesheim 2005, S. 22. Die metaphorische Intermedialität wird hier durch Scheid von der ontologischen Intermedialität abgegrenzt, welche von einer wesenhaften Differenz der Medien ausgeht, während es der metaphorischen Intermedialität um die Beobachtung von in den Medien stattfindenden diskursiven Formen geht.

25 Kirchmann 2013, S. 79.

26 Darwin, Charles: *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. London 1872, S. vi.

27 Eine Instantaneität, die der Fotografie freilich nicht von Beginn an zugeschrieben wurde, als die langen Belichtungszeiten das Einfangen solcher Momente unmöglich machten. Auch hier muss innerhalb der Fotografie-Geschichte dementsprechend die technisch-materielle Voraussetzung mitgedacht werden.

28 Darwin 1872, S. 148.

29 In Bezug auf die Arbeiten von Bertillon stellt Gunning dazu fest: «The act of recognition relies on comparison, and knowledge resides not in the single photograph, but within a vast photographic archives [sic!], cross indexed by systems of classification.» Gunning, Tom: In Your Face: Physiognomy, Photography, and the Gnostic Mission of Early Film. In: *Modernism, Modernity* 4/1, 1997. S. 16.

demzufolge dabei in ihren Präsentifikationsstrategien der Bilderreihen ganz klar von denen Muybridges getrennt werden. Nur bei diesem geht es darum, mit den Serienfotografien einen Bewegungsablauf sicht- und damit lesbar zu machen. Während bei Lavater der zeitliche Aspekt also so gut wie keine Rolle spielt, da die Gesichtscharakteristika einer Person sich höchstens im Laufe von Jahren ändern und Darwins Heliotypen versuchen, den Höhepunkt einer mimischen Expression einzufangen und so einen (mit Deleuze) singulären aber doch beliebigen Moment abbilden,³⁰ steht also bei Muybridge das Abbilden einer temporären Phase im Vordergrund. So kann man zwar Darwin und auch andere Wissenschaftler, die sich mit Fotografien von mimischen Expressionen beschäftigen (etwa Duchenne de Boulogne) einer von Gunning beschriebenen Entwicklungslinie zuschreiben: «The belief that the physical effects of motion had laws indicate Duchenne's place within a modern line of scientific investigation that would lead directly to the invention of the cinema.»³¹ Aber in den Präsentifikationsstrategien ihrer Arbeiten steht nicht der Bewegungsablauf eines Körpers sondern der Vergleich eines Ausdrucks mit anderen im Fokus.



Abb. 1: Darwins Heliotypen als Bilderreihe im System des Abgleichens

Mit dem in Bewegung versetzten fotografischen Bild tritt die Auseinandersetzung mit der Sichtbarmachung von zuvor unbeschreibbaren Aspekten des menschlichen Körpers in ihre nächste Phase. Als ein deutliches Beispiel unter vielen, in dem nun der Film als Möglichkeit der Explikation von vormals Unsagbarem beschrieben wird,³² kann exemplarisch der filmtheoretische Zugriff Béla Balázs' in den Blick genommen werden. Balázs sieht mit dem Aufkommen des Films das Zeitalter einer neuen visuellen Kultur eingeläutet und grenzt diese gegen eine begriffliche Kultur ab, die ihren Darstellungsmodus im geschriebenen Wort findet: «Doch in der Kultur der Worte ist die Seele [...] fast unsichtbar geworden. Das hat die Buchpresse gemacht.»³³ Und Balázs bemerkt weiter: «In der reinen Visualität des Films

30 Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino I*. Frankfurt a. M. 1997. S. 16ff.

31 Gunning 1997, S. 8.

32 Man denke etwa an Walter Benjamins Kunstwerk-Aufsatz, in welchem er feststellt: «Vom Optisch-Unbewußten erfahren wir erst durch sie [die Kamera].» Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Pias, Claus et al. (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart 1999, S. 28.

33 Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt a. M. 2001. S. 17.

kann aber jenes «Unbestimmte» erscheinen, das auch bei den besten Roman-dichtern nur zwischen den Zeilen zu lesen ist.»³⁴ Dem Film wird also nun in Differenz dazu die Fähigkeit zugeschrieben, Unbewusstes (oder «die Seele») durch die Präsentifikation des Körpers sichtbar zu machen:

[Die Kamera] durchleuchtet die Vielschichtigkeit der Physiognomie. Sie zeigt das Gesicht, das dahinter steckt. Hinter dem Gesicht, das man macht, das Gesicht, das man hat und nicht ändern noch kontrollieren kann. Die nahe Kamera zielt auf die unbeherrschten kleinen Flächen des Gesichts und kann das Unterbewusste photographieren. Aus dieser Nähe wird das Gesicht zum Dokument wie die Schrift für den Graphologen. Aber Graphologie ist eine seltene Begabung und eine Wissenschaft. Diese Mikrophysiognomie hingegen ist uns allen geläufig geworden.³⁵

Wesentlich deutlicher als bei den vorhergegangenen Beispielen wird bei Balázs erkennbar, dass die Erkenntnisse, die mit dem Sichtbarwerden des menschlichen Körpers einhergehen, nicht mehr einer «inspirierten Interpretation» nach Gumbrecht bedürfen, sondern sich qua ihres visuellen Wesens universal und unmittelbar erschließen sollen. Auch Gertrud Koch betont diesen Punkt, wenn sie feststellt: «Balázs's strength, after all, rests with [...] his insisting upon the priority of the expressive nature of the image over its semiotic determination.»³⁶ In dieser Unmittelbarkeit des filmischen Bildes bei Balázs spiegelt sich die eingangs beschriebene Figur der Präsenz besonders klar – er selbst spricht davon, dass dieses Bild eine «konkrete Gegenwart»³⁷ habe. Dementsprechend heißt es auch bei Engell zur Temporalität des Films: «Es gehe dem Film nicht mehr um das Barthes'sche *«Es ist so gewesen»*, sondern um ein *«Es ist so»*, also um ein ganz präsentisches oder *«echtzeitliches»* Operieren.»³⁸ Die filmspezifischen Präsentifikationsstrategien lassen sich nach Balázs insbesondere in der Großaufnahme und in der Bilderführung (Montage) finden. Der deiktische Charakter des Sichtbarmachens findet sich demzufolge in ersterer – sie «ist ein stummes Hindeuten auf das Wichtige und Bedeutsame, womit das dargestellte Leben zugleich interpretiert wird.»³⁹ Und im präsentischen Charakter der Montage finden sich nach Balázs neben dem

34 Ebd., S. 85.

35 Balázs 2001, S. 19.

36 Koch, Gertrud: Béla Balázs: The Physiognomy of Things. In: *new german critique* 40, 1987. S. 176.

37 Balázs 2001, S. 29.

38 Engell, Lorenz: Teil und Spur der Bewegung. Neue Überlegungen zu Iconizität, Indexikalität und Temporalität des Films. In: Sponsel, Daniel (Hg.): *Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film*. Konstanz 2007. S. 32.

39 Balázs 2001, S. 50.

Zugewinn eines räumlichen Multi-Perspektivismus ebenso Bilder, «die uns immer überraschend und neu sein werde, wie die Momentaufnahmen einer Bewegung, die uns ganz unbekannt Positionen des Körpers zeigen.»⁴⁰ Und schließlich möchte man fast meinen, Polanyi habe Balázs gelesen, wenn es auch in dem gut sechzig Jahre älteren Text heißt: «Offenbar haben wir viele Dinge zu sagen, die mit Worten nicht zu sagen sind.»⁴¹

Paul Ekman, ein amerikanischer Psychologe, schloss mit einem seiner zentralen Forschungsgebiete direkt an die Arbeiten Charles Darwins an und unternahm den Versuch, die Universalität bestimmter mimischer Ausdrücke zu belegen.⁴² Die Resultate seiner Arbeit – sieben Gesichtsausdrücke (Freude, Trauer, Angst, Ekel, Überraschung, Verrachtung und Wut) seien universell vorhanden – werden hier noch primär über fotografische Reproduktionen präsentiert, die nach nahezu demselben Prinzip wie die Heliotypen Darwins organisiert sind. Doch um mimische Bewegungen mit den «angemessenen Ausdrucksmitteln» nach Polanyi explizieren zu können, scheint die Fotografie bald nicht mehr auszureichen. Um die Emotionen Trauer und Schmerz visuell greifbar zu machen, greift Ekman auf eine Fotografie Bettye Shirleys zurück – die Mutter eines ermordeten Kindes. Dabei grenzt Ekman einerseits das Medium der Schrift als inadäquat ab, realisiert aber ebenso den scheinbaren «Mangel» des Mediums Fotografie. «None of these words seem strong enough for the emotion shown by Bettye Shirley», stellt Ekman fest, nur um kurz darauf fortzuführen: «We cannot tell from the facial expression in this photograph whether Bettye is feeling sadness or agony. It would be more apparent if we could see her expressions for a few seconds, hear what she said, and see her body movements.»⁴³ Es verwundert demzufolge nicht, dass in Ekmans nächstem großen Projekt, seiner Forschung an den sogenannten *micro expressions*, das Dispositiv Video zur Präsentifikation dieser in den Mittelpunkt gerückt wird. «Micro expressions are very brief facial expressions, lasting between 1/25th and 1/15th of a second. They occur when a person either deliberately or unconsciously conceals an emotion being felt.»⁴⁴ Die Möglichkeit, mit Jog/Shuttle und Pause-Taste das Video an genau jenen Moment zu bringen, an dem die sich in Sekundenbruchteilen abspielenden Bewegungen der Gesichtsmuskulatur stattfinden, stellt Ekman in unzähligen Videos zu dem Thema heraus.

40 Ebd., S. 85.

41 Ebd., S. 18.

42 Ekman, Paul/ Sorenson, E. Richard/ Friesen, Wallace V.: Pan-Cultural Elements in Facial Displays of Emotion. In: *Science* 164/3875, 1969. S. 86–88.

43 Ekman, Paul: *Emotions Revealed. Understanding Faces and Feelings*. London 2003. S. 85.

44 Ekman, Paul: What are Micro Expressions? www.paulekman.com/me-historymore/ (08.02.2014).

«We have the equipment to see these things»,⁴⁵ meint er in einer Dokumentation, in der er sein Konzept vorstellt und in der er – ebenso wie in den meisten anderen Aufnahmen von ihm in diesem Kontext – mit dem technischen Apparat und dessen Bedienung ins Bild gerückt wird. Neben der einfachen Tatsache, dass Ekman in dem erwähnten Ausschnitt mit dem Finger auf die entscheidende Stelle der Stirn zeigt, die dort eine Person der Lüge überführen soll, schreibt etwa Winfried Pauleit dem Präsentifikationsmodus des Videos grundsätzlich eine deiktische Funktion zu: «Im Video wird der Film handhabbar. Pausetaste und Jog Shuttle funktionieren wie ein technischer Zeigefinger, der sich wie beim Studium eines Schrifttextes über die Videoaufzeichnung bewegen lässt.»⁴⁶

4. Abschließende Gedanken und ein Blick auf das digitale Bild

Im vorliegenden Aufsatz wurde anhand einiger Beispiele aufgezeigt, wie visuellen Medien ab dem Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit vom Schattenriss bis zum Dispositiv Video bei Paul Ekman immer wieder eine Erkenntnisleistung zugeschrieben wird, die diese von anderen, meist älteren und nun als unzureichend empfundenen medialen Wahrnehmungsanordnungen abgrenzen soll. Mit der Grundannahme einer intrinsischen Verbundenheit von Präsenz und implizitem Wissen lässt sich – so die hier vorgestellte These – diese Form der Erzeugung «metaphorischer Intermedialität» unter einem neuen Blickwinkel besonders gut fassen. Gerade in der Explikation von Körperexpressionen, also hier der Sichtbarmachung von zuvor nicht Sag-

, Beschreib- oder Abbildbarem dieser, wird dabei ein breites und fruchtbares Diskursfeld erkennbar, welches unter den oben aufgeführten theoretischen Vorzeichen weiter ausgebaut oder vertieft werden kann. So ließe sich ein noch detaillierterer Blick auf die jeweils als spezifisch vorgestellten Präsentifikationsstrategien vorstellen, der etwa nochmals die temporalen



Abb. 2: Ekman, die micro expressions und das Dispositiv Video

Eigenheiten dieser fokussiert oder auch die Aufmerksamkeit verstärkt auf das Zusammenwirken unterschiedlicher Explikationen richtet, wenn etwa bei Darwin Schrift und Fotografie im Buch aufeinandertreffen. Darüber hinaus

45 THE HUMAN FACE: FACE TO FACE. R.: James Erskine, David Stewart, GB: BBC 2001.

46 Pauleit, Winfried: Filmwissenschaft und Videoüberwachung. In: Brinkmann, Ulrich et al. (Hg.): *Nach dem Film* 5, 2004. <http://nachdemfilm.de/content/filmwissenschaft-und-video%C3%BCberwachung> (08.02.2014).

würde sich die vorliegende Untersuchung ebenso unter diesen Vorzeichen weiterdenken lassen. Mit dem Aufkommen des digitalen Bildes wird so eine weitere Phase der Mediendifferenzsetzung betreten, in der neue Strategien der epistemologischen Präsentifikation beschreibbar werden. Wird etwa bei Balázs dem Film in Bezug auf dessen Räumlichkeit über die Möglichkeit der Montage bereits ein oben kurz angesprochener Multi-Perspektivismus zugesprochen, der von ihm am Beispiel des Sports beschrieben wird,⁴⁷ erweitert sich diese Raumerfassung nach Engell im digitalen Zeitalter zu einem «Pan-Perspektivismus künftiger Sportübertragungen, bei denen der Zuschauer denselben Vorgang aus fünf oder zehn verschiedenen Kameraperspektiven auf fünf oder zehn verschiedenen Kanälen wahrnehmen kann.»⁴⁸ Und während in Bezug auf die Temporalität des Films bei Balázs von einer «konkreten Gegenwart» gesprochen wird, spricht Engell beim digitalen Bild von einer «Verzehnfachung der Gegenwart.»⁴⁹ Solche Phänomene ließen sich deutlich in den nachträglichen digitalen Berechnungen von eigentlich nicht vorhandenen Zwischenbildern zur Konstruktion von künstlichen Zeitlupen mit Programmen wie etwa *Twixtor*⁵⁰ oder in den digital gerenderten Zwischenbildern zur Erzeugung von räumlicher Omnipräsenz mit der *freeD*-Technologie⁵¹ erkennen. Und es verwundert letztendlich nicht, dass auch Paul Ekmans *Facial Action Coding System* (FACS) mit seinen ausführlichen Kategorien mimischer Variationen inzwischen vom fotografischen Archiv zu einem digitalen Programm übergegangen ist, mit dem durch computerberechnetes Tracking Gesichtsausdrücke analysiert werden können.⁵²

47 Balázs 2001, S. 79f.

48 Engell, Lorenz: *Ausfahrt nach Babylon. Essays und Vorträge zur Kritik der Medienkultur*. Weimar 2000. S. 200.

49 Ebd. S. 201.

50 «Twixtor synthesizes unique new frames by warping and interpolating frames of the original sequence.» www.revisionfx.com/products/twixtor/ (08.02.2014).

51 «freeD™ allows producers and directors to create «impossible» camera views of a given moment in time.» <http://replay-technologies.com/technology/> (08.02.2014).

52 «The system automatically tracks faces in a video, extracts geometric and texture features, and produces temporal profiles of each facial muscle movement.» Hamm, Jihun et al.: Automated Facial Action Coding System for Dynamic Analysis of Facial Expressions in Neuropsychiatric Disorders. In: *J Neurosci Methods* 200/2, 2011. S. 237.

Vom Kampf an Körpergrenzen. Zur frühen Semantisierungsgeschichte von AIDS am Beispiel der Kriegsmetapher

AIDS, vor 30 Jahren entdeckt und damals gebrandmarkt als moderne Variante der Pest, welche die Welt zu entvölkern droht, gilt Medizinern heute als chronische Krankheit. Seit der Entwicklung von Kombinationstherapien Ende der 1990er Jahre sind die Aspekte Leiden und Tod zurückgetreten und haben AIDS zu einer kalkulierbaren, aber keineswegs heilbaren Krankheit gemacht. Auch in der ‹domestizierten› Form bleibt AIDS weiterhin ein gesellschaftspolitisches Thema, denn als chronische Krankheit ist sie nach wie vor mit einem Stigma belegt, das es Infizierten schwer macht, ein normales Leben zu führen. Eine entsprechende öffentliche Sichtbarkeit besitzen aktuell Aufklärungsinitiativen und -kampagnen, in denen neben den etablierten präventionistischen Motiven der Appell an die soziale Verantwortung der Nichtbetroffenen dominiert, die für die Reintegration der Infizierten in soziale und berufliche Kontexte von zentraler Bedeutung ist.¹

An der rhetorischen Strategie deutschsprachiger Aidspräventionskampagnen, die seit Ende der 1980er Jahre in Broschüren, Plakaten, TV- und Werbespots an unterschiedliche Bevölkerungsgruppen gerichtet worden sind, wird im Fortgang des Aidsdiskurses in den folgenden Jahrzehnten eine sich verändernde Dramaturgie ablesbar, die zugleich als Geschichte einer sich langsam entwickelnden Bewältigungsstrategie des westlichen AIDS-Diskurses gedeutet werden kann. Sie beginnt mit einer fundamentalen Erschütterung der westlichen Medizinsysteme. Bis zum Ende des 20. Jahrhunderts zeigen sich diese durch Anpasstheit ihrer hygienischen Maßnahmen, ihre präventiven Impfprogramme, durch logistische und organisatorische Schnelligkeit der Intervention in der Bekämpfung von Epidemien außerordentlich erfolgreich. Mit dem plötzlichen Aufkommen einer bisher nicht bekannten Infektionskrankheit und ihrem vorausberechneten pandemischen Potential, verursachte AIDS Anfang der 1980er Jahre eine diskursive Verunsicherung, die nicht nur das Medizinsystem betraf, sondern schon bald innerhalb des gesamten westlichen Gesellschaftssystems zu Auseinandersetzungen führte. Die von dieser Zeit ausgehende Stigmatisierung der Infizierten als ‹Gefahrenquelle› ist auch

1 Vgl. Schappach, Beate: *Aids in Literatur, Theater und Film. Zur kulturellen Dramaturgie eines Störfalls*. Zürich 2012, S. 25 ff.

gegenwärtig mehr oder weniger latent wirksam und weist zurück auf etablierte Schemata, die kulturgeschichtlich bis zu den mittelalterlichen Pestszenarien zurückreichen. Um zu einer historischen Vergegenwärtigung der Gestalt- und Sprachwerdung von AIDS im öffentlichen Diskurs zu gelangen, müssen Formen der Diskursivierung folglich im Kontext wiederkehrender Diskursstrukturen gesehen werden. Die historischen Verbindungslinien, die zwischen AIDS und seinen epidemischen Vorläufern existieren, sollen dabei hinsichtlich ihrer spezifischen Rhetorik thematisiert werden. Eine historisch-reflektierte Betrachtung der Semantisierungsgeschichte von AIDS müsste dazu systematisch zwischen zwei diskursiven Ebenen vermitteln: Die erste Ebene fokussiert mögliche Analogien zwischen AIDS und dessen seuchengeschichtlichen Kontext. Dazu werden die auf erster Ebene vorhandenen Spezialdiskurse der Medizin auf der zweiten diskursiven Ebene hinsichtlich ihrer Bezugnahme auf seuchengeschichtliche Narrationen aus dem Bereich des Populären befragt. Diese Ebenentrennung hat freilich nur heuristischen Wert. Sie dient zur Unterscheidung der Form von Bezugnahme des Populären, die jedoch nicht als einseitig ablaufender Transferprozess von einer Ebene zur anderen beobachtbar ist. Vielmehr scheint ein solches ‹Top-down-Modell› der Wissensvermittlung ungeeignet, die Semantisierung von AIDS im öffentlichen Raum zu analysieren, da gerade medizinische Repräsentationen in nicht-medizinischen Kontexten mitnichten lediglich eine illustrative Funktion erfüllen, Laienpublikum die Resultate medizinischer Forschung in leicht verständlicher Weise vorzuführen. Ausgehend von einer anti-essentialistischen Epistemologie wird das Populäre daher nicht auf eine ‹öffentliche Meinung›, die ‹Öffentlichkeit› oder das ‹Volk› referieren. Vielmehr handelt es sich aus einer von den Cultural Studies informierten Perspektive um einen ‹umkämpften› Begriff, eine diskursive Artikulation, die Bedeutungsmuster fasst, welche allgemeinverständlich, gut zugänglich und emotional tief verankert sind.² Allgemeinverständlichkeit und Zugänglichkeit verweisen auf den Aspekt der Inklusion.

In Niklas Luhmanns Systemtheorie ist die Form der Inklusion wesentliches Merkmal der Logik funktionaler Differenzierung. Funktionssysteme gelten erst dann als vollständig ausdifferenziert, wenn sie prinzipiell für jeden zugänglich sind, der ihre ausschließlich funktionsspezifischen Zugangskriterien erfüllt. Es würde quer zur Logik der Funktionssysteme stehen, wenn jemand wegen systemfremder Kriterien ausgeschlossen wird: Das Rechtssystem beispielsweise steht prinzipiell allen Rechtssubjekten offen, das politische System ist für alle Staatsbürger zugänglich etc. Dies steht nicht notwendig im Widerspruch zum

2 Vgl. Stähli, Urs: Das Populäre zwischen Cultural Studies und Systemtheorie. In: Udo Göttlich/Rainer Winter (Hg.): *Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies*. Köln 2000, S. 321-336, hier: S. 325f.

Begriff des Populären, dessen strategische Gemeinsamkeit mit dem ‹liberalen› Inklusionsmodell gesellschaftlicher Funktionssysteme darin liegt, dass in beiden Fällen eine allgemeine Zugänglichkeit proklamiert wird. Verbindet sich mit dem Populären systemisch nicht nur eine auf prinzipieller Offenheit beruhende, liberale Inklusionsweise, sondern eine ‹persuasiv› verstärkende, so verstärkt diese den Universalitätsanspruch des Systems, ohne die existierenden Selektionsformen seiner Zugänglichkeit aufzuheben. Nach Urs Stähli ist darin genau das Funktionsprinzip des Populären als ‹persuasiv arbeitende Inklusionsweise› beschrieben, da populäre Kultur nicht nur leicht zugänglich ist, sondern auch explizit versucht, Gefallen zu erwecken:³

Das Populäre wirkt als ‹Attraktor› für Kommunikation, indem es das System für die Generierung von neuen Kommunikationen interessant macht. Man denke hier etwa an Auftritte von Politikern in Talkshows, um Stimmen zu gewinnen; an Werbung, die neue Zahlungen im ökonomischen System generieren soll; an den Pop-Intellektuellen am Rande des Wissenschaftssystems und die Popularisierungsanstrengungen des Wissenschaftssystems etc. Solche Außendarstellungen weichen häufig von den internen verwendeten Identitätskonstruktionen und anspruchsvollen Reflexionstheorien ab. Sie zeichnet stets aus, daß diskursive Strategien angewandt werden, die das ‹Volk› oder die ‹Leute› zu einem imaginären Fluchtpunkt gerinnen lassen – zu einem Bild des Außen des Systems.⁴

Die populären Inklusionsweisen bewegen sich folglich am Rande funktionaler Differenzierung, indem sie den Universalitätsanspruch der einzelnen Systeme durch persuasiv überformte Inklusionsweisen steigern und dadurch gleichzeitig zur Unentscheidbarkeit der auf diese Weise ausgedehnten Systemgrenzen beitragen können. Diese ambivalente Doppelfunktion des Populären macht es zu einem privilegierten Reflexionsbegriff um den Austausch und ‹Verkehr› im diffusen Grenzbereich zwischen medizinischen Spezialdiskursen und seuchengeschichtlichen Narrationen analytisch näher zu kommen. Andreas Hepp hat darauf hingewiesen, dass solche diskursiven Zirkulationen und Austauschprozesse in differenzierten und fragmentierten ‹multidiskursiven› Gesellschaften komplizierter und widersprüchlicher sind als noch in den von Foucault untersuchten neuzeitlichen Diskursen. Daher sei jede Diskursanalyse mit einem weit größeren Geflecht von Prozessen der diskursiven Auseinandersetzung konfrontiert.⁵ Diese Entwicklung ist für Jürgen Link Resultat einer fortschreitenden Ausdifferenzierung in unterschiedliche gesellschaftliche Spezialdiskurse. Sie

3 Stähli 2000, S. 325.

4 Stähli 2000, S. 327.

5 Vgl. Hepp, Andreas: *Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung*. Opladen 1999, S. 264ff.

stehen sich allerdings nicht miteinander unverbunden gegenüber. Den <Kitt> zwischen den Spezialdiskursen stellt ein sogenannter «Interdiskurs».⁶ Systemtheoretisch ist er der Ort des Populären, d.h. er übernimmt die Aufgabe soweit entspezialisiert zu sein, dass er die einzelnen Spezialdiskurse als gesellschaftliche Teilsysteme vermitteln und aufeinander beziehen kann.⁷ Für diese besondere Kommunikation bedarf es eines diskursübergreifenden Sprachvorrates, der sich für Link aus «Figuren, Klischees, Stereotypen, Vorstellungsarten und pragmatischen Ritualen» zusammensetzt.⁸ Solcherart ausgestattet, formiert sich der Interdiskurs durch die Auswahl von Elementen aus verschiedenen Spezialdiskursen, die sich für den Zweck der reintegrativen Kommunikation besonders eignen und ein Ensemble «diskursiver Schnittstellen» konstituieren, zu dem Link auch das System der Kollektivsymbole zählt. Kollektivsymboliken sind für Link diskurstragende Kategorien, welche die Gesamtheit der sogenannten <Bildlichkeit> einer Kultur umfassen, d.h. die Gesamtheit ihrer etablierten und populären Allegorien, Embleme, Modelle und Metaphern.⁹

Unter Kollektivsymbolen möchte ich Sinn-Bilder (komplexe, ikonische motivierte Zeichen) verstehen, deren kollektive Verankerung sich aus ihrer sozialhistorischen [...] Relevanz ergibt und die gleichermaßen metaphorisch wie repräsentativ-synekdochisch und nicht zuletzt programmatisch verwendet werden.¹⁰

Im Kontext der Semantisierung von AIDS bezieht eine historisch-reflektierte Betrachtung die Wertigkeit spezifischer Kollektivsymbole aus deren mehr oder weniger expliziten Bezugnahme auf historische Vor- und Leitbilder seuchengeschichtlicher Narrative. Prämisse hierbei ist, dass sich Kollektivsymbole als rhetorische und illustrative Figuren mit ihrer offenen Mehrdeutigkeit und ausgeprägten Assoziationskraft nicht nur im Bereich des Interdiskurses antreffen lassen, sondern alle gesellschaftlichen Teilsysteme transversal durchziehen. Dass Wissenschaftler auf ihrem Weg zu <wahrer> und <objektiver> Erkenntnis sich einer rein rationalen und unzweideutigen Terminologie bedienen, darf daher zum Bereich der wissenschaftlichen Mythologie gerechnet werden. Für den Beginn des modernen medizinischen Denkens lässt sich vielmehr umge-

6 Link, Jürgen: Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik. In: Jürgen Fohrmann, Harro Müller (Hg.): *Diskurs-theorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt a.M. 1988, S. 284-307, hier: S. 289.

7 Vgl. Winkler, Hartmut: *Diskursökonomie. Versuch über die innere Ökonomie der Medien*. Frankfurt a.M. 2004, S. 185ff.

8 Link 1988, S. 289.

9 Weingart, Brigitte: *Ansteckende Wörter. Repräsentationen von AIDS*. Frankfurt 2002, S. 27.

10 Link 1988, S. 286.

kehrt behaupten, dass dieses erst mit einer Ausdifferenzierung einer «grobe[n] Kriegsmetaphorik» beginnt.¹¹ Denn dort wo diese die Form der gesundheitlichen Aufklärung dominiert, scheint die bellizistische Gegenüberstellung von «Gesellschaft» und «Krankheit» bereits konnotiert:

Hier wird die Krankheit regelmäßig als etwas bezeichnet, was «in die Gesellschaft eindringt», und die Bemühungen um Verringerung der Sterblichkeitsrate bei einer bestimmten Krankheit verstehen sich selbst als «Kampf», als «Ring(en)», als «Krieg».¹²

Auch Kollektivsymboliken von AIDS sind folglich von tiefer liegenden und teilweise schon historisch präfigurierten Kollektivsymboliken durchzogen, die – wie beispielsweise die Arbeiten von Foucault zur Lepra gezeigt haben – immer auch ein historisches Gedankensystem oder einen bestimmten Denkstil darstellen.¹³ In diesen fügen sich die populären Darstellungsweisen von AIDS insofern ein, wie auch andere Infektionskrankheiten oft mit kämpferisch-kriegerischen Ausdrücken beschrieben werden. Der Rückgriff auf den militärischen Jargon in der verbalen Auseinandersetzung mit Infektionskrankheiten ist epistemologisch bereits in den 1930er Jahren von dem Wissenschaftshistoriker Ludwig Fleck untersucht worden. Fleck hat damals am Beispiel der Syphilisforschung auf die Rolle von Denkstilen für die Entstehung wissenschaftlicher Tatsachen aufmerksam gemacht, wie sie auch in der signifikanten Verbreitung und Zirkulation von Kampfbildern innerhalb medizinischer Forschungszirkel, aber auch in der Öffentlichkeit zum Ausdruck gekommen sind.¹⁴ Die bis dahin von Robert Koch in den 1870/1880er Jahren entwickelte, paradigmatische Infektionslehre sah in den pathogenen Bakterien die spezifische und einzig determinierende Ursache für eine Infektionskrankheit. Um diesen Kausalnexus zu untermauern verwendet die medizinische Bakteriologie unter der Ägide Kochs militärische Diktionen vom «tückischen» und «unsichtbaren Feind», dessen Intension hinsichtlich seines Wirtskörpers ebenso metaphernreich als «Invasion», «Einschleppung», «Migration» oder «(Ein-)wanderung» beschrieben wird.¹⁵ Nichts schien sachgemäßer als die Vorstellung, dass im

11 Sontag, Susan: *Krankheit als Metapher. Aids und seine Metaphern*. Frankfurt a.M. 2003, S. 82.

12 Sontag 2003, S. 82.

13 Vgl. Foucault, Michel: *Wahnsinn und Gesellschaft*. Frankfurt a.M. 1995.

14 Vgl. Fleck, Ludwig: *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre von Denkstil und Denkkollektiv*. Frankfurt 1980, S. 129ff.

15 Sarasin, Philipp: Die Visualisierung des Feindes. Über metaphorische Technologien der frühen Bakteriologie. In: ders., Silvia Berger, Marianne Hänslér e.al. (Hg.): *Bakteriologie und Moderne. Studien zur Biopolitik des Unsichtbaren*. Frankfurt 2007, S. 427-461, hier: S. 445.

Fall der Infektion pathogene Mikroorganismen irgendwie und irgendwann in den Körper eingedrungen sein müssen und folglich dieses Eindringen als der entscheidende Vorgang zu betrachten sei, der in letzter Konsequenz über Leben und Tod des Wirtsorganismus entscheide.¹⁶ Daher schien es nur plausibel, in den Anfängen der Bakteriologie in Deutschland beispielsweise von «Bacterinvasion», von außen in den Organismus eindringenden und im Organismus sich weiter entwickelnden Krankheitsverursachern, oder, wie Koch, von der «Mikrokokkeninvasion» zu sprechen bzw. mit Edwin Klebs eine Infektion als «Colonisation und Propagation, bezw. Invasion» des Körpers durch Mikroorganismen zu begreifen.¹⁷ Auf diese Weise ließen sich Infektionsvorgänge plausibel beschreiben: «Die Milzbrandbacillen vermehren sich zuerst local am Orte der Invasion, werden von dort in die Blutbahn aufgenommen und gelangen so in die übrigen Körperorgane.»¹⁸ Für die Ausweitung von Einzel- zur Massenerkrankung der Epidemie wies die «orthodoxe Bakteriologie Koch'scher Prägung» dem Faktor der Übertragung von Infektionskeimen eine entscheidende Rolle zu.¹⁹ Relativ rasch wurden aus dem Weltbild der Bakteriologen biopolitische Konsequenzen gezogen. Die Seuchenbekämpfung bekam im Deutschen Reich eine hohe Priorität. Die bis dahin bereits existierenden hygienischen Maßnahmen, eine nicht enden wollende Vielfalt von Rezepten und Details, wurde unter Kochs Federführung auf ihre Nützlichkeit überprüft. Am 30. Juni 1900 trat das «Reichsseuchengesetz» in Kraft.

Seit dem Ende des Ersten Weltkrieges und verstärkt ab Mitte der 1920er Jahre häuften sich allerdings in deutschen medizinischen Zeitschriften Artikel und Berichte, welche für einen Anschauungswandel in der Infektionstheorie plädierten: «Überall [wird] das starre bakteriologische Denken verlassen» resümierte ein Autor in der *Münchener Medizinischen Wochenzeitschrift* 1924.²⁰ Eine andere populärwissenschaftliche Zeitschrift stellte 1929 maliziös den «Rückzug» der «Pilzlehre» und der Bakterien fest.²¹ Die orthodoxe Bakteriologie Koch'scher Prägung, die bisher bei der Erklärung von Infektionskrankheiten das herrschende Paradigma verkörperte, schien seine Deutungshoheit zu verlieren. In den 1920er Jahren ging man bei den Deutungen von Infektionskrankheiten und Epidemien zu komplexeren Deutungsmustern über. Für die

16 Vgl. ebd.

17 Vgl. Sarasin 2007, S. 445ff.

18 Sarasin 2007, S. 445-446.

19 Berger, Silvia: Umdeuten, Ausblenden, Beharren: Zur Persistenz wissenschaftlicher Denkstile am Beispiel der deutschen Bakteriologie 1890-1918. In: Rainer Egloff (Hg.): *Tatsache – Denkstil – Kontroverse: Auseinandersetzungen mit Ludwig Fleck*. Zürich 2005, S. 71-78, hier: S. 71.

20 Berger 2005, S. 71.

21 Ebd.

Entstehung und den Verlauf von Massenerkrankungen schienen nicht nur die verschiedenen Eigenschaften des Erregers, sondern auch diejenigen des Wirts sowie zahlreiche Reaktionen zwischen diesen eine tragende Rolle zu spielen.²² Eine Epidemie entsprach nunmehr der Störung eines diffizilen und komplexen Gleichgewichts menschlicher und bakterieller Populationen. Auf konzeptueller Ebene wurde damit das Verhältnis zwischen Mensch und Bakterium, das sich bisher in der Rede von der «Invasion», «unsichtbarer Feinde» und dem «Kampf» zweier antagonistischer Organismen manifestiert hatte, durch neue Wahrnehmungsmuster ersetzt. Diese heben auf eine multifaktorielle und interdependente Beziehung zwischen Makro- und Mikroorganismus ab und betonen darin die gesellschaftliche Anpassungsfähigkeit sowie die Option eines für beide Seiten vorteilhaften *Modus vivendi*.²³ So lange die Wahrnehmung in der Infektionslehre allerdings maßgeblich vom «Krieg» und der «Invasion» als Leitvorstellung geprägt war, konnten gewisse Phänomene wie das Gleichgewicht zwischen Mikro- und Makroorganismus kaum erkannt werden.

Die spätestens in den 1920ern einsetzende Entwicklung von medizinischen hin zu biologischen und vor allem ökologischen Deutungsmustern, welche die Entstehung und Ausbreitung von Infektionskrankheiten populationsökologisch und evolutionstheoretisch zu erklären versuchen, läutet allerdings nicht das Ende des biomedizinischen Reduktionismus ein, der aus dem Paradigma der bakteriologischen Infektionstheorie zuvor entstanden war. Am Beginn einer gut sechzig Jahre später einsetzenden Seuchenerzählung mit dem Namen AIDS vollzieht sich ein deutlicher Rückgriff auf monokausale Konzepte krankmachender Mikroorganismen. Das zunächst unklassifizierbare Wesen unbekanntes Ursprungs steht am Beginn der neu auftretenden Seuche. Mit der biomedizinischen Identifikation des HI-Virus als Verursacher einer heimtückischen Geschlechtskrankheit mit langer Latenz breitet AIDS unter der Topik des Viralen Kollektivsymboliken im öffentlichen Diskurs aus, die auch weniger prominenten biomedizinischen Konzepten und Begriffen wie etwa dem «Immunsystem» zu einer neuen Begriffskarriere verhelfen. Die Geschichte des biomedizinischen Diskurses über das Immunsystem ist durchzogen von antagonistischen Semantisierungen zwischen eindringenden *feindlichen* Mikroorganismen einerseits und dem Immunsystem als *Abwehrzentrale* des Körpers, ausgestattet mit *Fress-, Killer-,* und *Helferzellen* andererseits. Das Immunsystem wie auch die Komplementärfigur des angreifenden *Krankheitserregers* liefern auf der Ebene von Kollektivsymboliken Modelle für die Grenzziehung zwischen Eigenem und Fremden. Bezogen auf die Verteidigung von Körpergrenzen konzentriert das virale Feindbild der todbringenden Geschlechtskrankheit

22 Vgl. ebd.

23 Vgl. ebd.

daher Kollektivsymboliken primär auf den Schutz der Schleimhäute von Geschlechtsorganen und rückt in Safersex-Kampagnen das Kondom in den Mittelpunkt der öffentlichen Darstellung. Gleichzeitig verdichtet sich die Visualisierung des Hautangriffs durch das HI-Virus in den frühen Jahren der massenmedialen Berichterstattung im Bild einer seltenen Krebsart, dem so genannten Kaposi-Sarkom. Mit diesen frühen Kollektivsymboliken des viralen Syndroms AIDS ist eine inhärente <binäre Abwehrlogik> verbunden. Sie beabsichtigt zum einen über die Form des <Schutzanzuges>, konkret, der schützenden Latexschicht, zum anderen über die Form einer kollektiv lesbaren (Körper-)Markierung und damit auch Isolierung des infizierten Individuums die Herstellung einer semantischen Differenz sowohl zu den bereits an der Immunschwäche Erkrankten wie auch zu den unter der Bevölkerung lebenden Risikogruppen.²⁴

Existierte bereits bei Erkrankungen wie Krebs die Suche nach dem Zusammenhang «zwischen Primärorganen oder -systemen und bestimmten Verhaltensweisen, die als verwerflich gelten», um die Erkrankung als Resultat einer «Willensschwäche oder Unvorsichtigkeit oder Abhängigkeit von zwar legalen, aber gefährlichen Drogen» zu werten, so radikalisiert sich im Fall AIDS die Stigmatisierung der Risikogruppen nochmals hinsichtlich deren krimineller und sexueller Neigungen:²⁵ «Das gefährliche Verhalten, das Aids hervorruft, gilt nicht mehr als Schwäche. Es ist Ausschweifung, Kriminalität – Abhängigkeit von Drogen, die illegal sind, und von Formen der Sexualität, die als abartig gelten.»²⁶ Die Zuspitzung des Schuld- und Ausgrenzungsdiskurses ist charakteristisch für die Krisenstimmung der 1980er Jahre, für die in den Massenmedien produzierte AIDS-Hysterie, die das frühe Stadium der medialen Berichterstattung beherrscht. Diese Phase findet sich nach der materialreichen Studie von Marco



Abb. 1: Quelle: <http://img.webme.com/pic/a/aids-projekt/1.jpg> (20.05.2015)



Abb. 2: Quelle: <http://img.webme.com/pic/a/aids-projekt/1.jpg> (20.05.2015)

24 Vgl. Nohr, Rolf F.: Medien(a)nomalien. Viren, Schläfer, Infiltrationen. In: Rolf F. Nohr (Hg.): *Evidenz... Das sieht man doch!* Münster 2004, S. 57-89, hier: S. 72 ff.

25 Sontag 2003, S. 95.

26 Ebd.

Pulver auch in den historischen Diskursivierungen von AIDS in der Bundesrepublik Deutschland im Zeitraum von 1982 bis 1998 und lässt sich nach dramaturgischen Schemata beschreiben, welche diese Diskursivierungen mit der Geschichte europäischer Seuchennarrative wie beispielsweise den Kriegsmetaphoriken der frühen Bakteriologie verbinden.²⁷ Am Beginn der öffentlichen Wahrnehmung einer Epidemie steht für Pulver eine Form ihrer Mystifizierung, welche die Krankheit als völlig neuartig, überraschend und quasi ursprungslos erscheinen lässt. Dies zeichnet sich klar in den teilweise bis heute noch in öffentlichen Diskursen existierenden Fremdzuweisungen ab, welche zur Verarbeitung der Krise mobilisiert worden sind, die AIDS in den 1980ern ausgelöst hatte. Über die Frage nach der Herkunft entsteht in dieser Phase eine umfangreiche Diskussion in den Massenmedien, in der sich zwei Formen der Konstruktion eines Ursprungs unterscheiden lassen, zum einen das «Invasionsschema», zum anderen das «Provokationsschema»: Beim *Invasionsschema* wird das Eindringen der Bedrohung von außen in eine gesunde Gesellschaft erzählt, wobei die Krankheit durch Vertreter fremder Kulturen eingeschleppt wird oder von einer bestimmten Randgruppe innerhalb der Gesellschaft ausgeht, die eine bestimmte Disposition zur Ausbildung des Krankheitsbildes besitzt. Damit einhergeht eine Form der Schuldzuweisung: beide Gruppen werden als alleinige Verursacher der Krankheit dargestellt. Ihnen wird unterstellt, diese bewusst zu verbreiten. Innerhalb des Invasionsschemas erweisen sich entsprechende Abwehrversuche als wirkungslos angesichts der unterstellten feindlichen Absicht der fremden Seuchenträger. Demgegenüber zielt das *Provokationsschema* darauf ab, den Ausbruch der Krankheit als Folge der Verletzung religiöser oder moralischer Werte und Regeln innerhalb einer Gesellschaft zu plausibilisieren, d.h. es zielt vor allem auf die gesellschaftlichen Randgruppen ab. In frühen Berichterstattungen über AIDS finden sich Beispiele der sukzessiven Abfolge beider Schemata. So berichtete das bundesdeutsche Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* Anfang der 1980er Jahre von einer Krankheit, die vor allem in Großstädten der USA unter männlichen Homosexuellen grassiere. Durch das ausschweifende Sexualverhalten dieser Personengruppe, die in der Spiegelberichterstattung als triebhaft und hypersexuell dargestellt werden, wird nach dem Topos der Provokation ein Kausalnexus zwischen der Verbreitung von AIDS als Folge eines bestimmten Lebensstils hergestellt.²⁸ Dies geschieht über Referenz auf den Fachdiskurs der Medizin, der eben diesen Lebensstil der «fröhlich swingenden Homosexuellen» als ein

27 Vgl. Pulver, Marco: Der Tribut der Seuche oder: Seuchenmythen als Quelle sozialer Kalibrierung. Eine Rekonstruktion des AIDS-Diskurses vor dem Hintergrund von Studien zur Historizität des Seuchendispositivs. Frankfurt a.M. 1999.

28 Vgl. Eine Epidemie, die erst beginnt. In: *Spiegel* 23, 1983, S. 144-163 ff.

«Durchgangsstadium zu Immunversagen, zu Aids» ansieht.²⁹ So lange die Verbreitung von AIDS auf die damit benannten «Risikogruppen» beschränkt blieb, bezog sich die Logik des Schuld- und Ausgrenzungsdiskurses lediglich auf homosexuelle AIDS-Kranke, die selbst die Schuld an ihrer Erkrankung zu tragen hätten.³⁰

Das Schema der Provokation tritt in der Diskursivierung von AIDS hinter dem der Einschleppung und Invasion zurück, als öffentlich bekannt wird, dass auch monogam lebende Heterosexuelle von der Krankheit betroffen sind. Entsprechend werden nun die USA und die dort lebenden männlichen Homosexuellen als Auslöser und Überbringer einer epochalen Epidemie dargestellt, die stellvertretend durch verseuchte Blutkonserven nach Deutschland gelangen und bisher nicht betroffene Menschengruppen infizieren. In der medialen Berichterstattung wird unter dem Topos der Invasion eine Dichotomiebildung zwischen der gesunden Gesellschaft und dem eindringenden Fremden etabliert. Genannt werden in der bundesdeutschen Berichterstattung der 1980er und 1990er Jahre nicht nur homosexuelle Männer westlicher Kulturen, sondern auch heterosexuelle Schwarzafrikaner. Beide Gruppen verbindet der Kausalzusammenhang «zwischen Analverkehr und/oder Promiskuität»,³¹ der als ein wiederkehrender Topos in der dichotomischen Zuschreibung des Ausgrenzungs- und Schuld diskurses dafür sorgt, dass sexuelle Perversion und Krankheit stets fremden Kulturen und Gesellschaften angehören wie umgekehrt Zivilisiertheit und Gesundheit die eigene Gesellschaft charakterisieren sollen.³²

Das diskriminierende Potential, welches sich in stereotypen Diskursivierungen dieser Art entfaltet, ist Thema zahlreicher kritischer Analysen geworden. Zu einer der frühesten und gleichzeitig bekanntesten zählen die bereits angeführten Studien der Essayistin Susan Sontag. In ihrem Buch *Aids und seine Metaphern* stellt Sontag AIDS weniger als eine Krankheit mir klar umreißbarer Symptomatik als vielmehr ein loses gedankliches Konstrukt dar, unter dem sich problemlos etliche bereits bekannte Symptomatiken versammeln lassen:

Das Konstrukt Aids bezieht seine Identität aus dem Vorhandensein einiger von vielen (und immer zahlreicher werdenden) Symptomen (kein Mensch hat alles, was Aids sein könnte); diese Symptome «bedeuten», daß die Krankheit, die der Mensch hat, Aids ist. Die Konstruktion der Krankheit stützt sich nicht nur auf Aids selbst als klinische Größe, sondern auch auf eine Art von «Junior-Aids», genannt «Aids-verwandter Komplex» (ARC, Aids-related complex), den man

29 Ebd., S. 160

30 Vgl. Schappach 2012, S. 32ff.

31 Weingart 2002, S. 109.

32 Vgl. ebd.

Menschen zuschreibt, wenn sie ‹frühe› und häufig auch schubweise auftretende Symptome eines immunologischen Defizits zeigen, wie etwa Temperatur oder Fieber, Gewichtsverlust, Pilzerkrankung und Lymphknotenschwellung.³³

Aus dieser vagen Bestimmbarkeit entwickeln die diskursiven Semantisierungen der Krankheit nach Sonntag eine dämonische Kraft, da in ihnen jahrhundertealte Konzepte von Krankheit metaphorisch reüssieren:

Die Aids-Metaphorik ist zweifachen Ursprungs. Als Mikroprozess wird Aids wie Krebs beschrieben: als Invasion. Liegt der Akzent auf der Übertragung der Krankheit, muss eine ältere, an die Syphilis erinnernde Metapher erhalten: Verunreinigung.³⁴

Mehr als Krebs, aber ähnlich wie Syphilis scheint Aids das verhängnisvolle Hirngespinnst einer Krankheit zu fördern, die individuelle wie soziale Anfälligkeiten markiert. Der Virus dringt in den Körper ein; die Krankheit (oder in der neuen Version: die Furcht vor der Krankheit) wird als Invasion der ganzen Gesellschaft beschrieben.³⁵

Als Folge dieser Vorstellung von Infektion ist nach dem schon beschriebenen *Invasionsschema* eine Metaphorik des Krieges in den öffentlichen Diskurs eingeflossen, der Konnotationen des Kampfes und der Ausrottung nach sich gezogen hat, die von Sonntag vehement abgelehnt werden, da sie zum nationalen Feldzug gegen Eindringlinge dramatisiert worden seien. Massenmedien und Populärwissenschaft haben bellizistische Metaphern hervorgebracht, die das Ideal einer Kampfgemeinschaft der Gesunden beschworen hätten, gerade weil die Vorstellung einer Gemeinschaft ‹in direktem Widerspruch zu jener Jagd nach Geld und isolierenden Vergnügungen steht, wozu die Bürger einer modernen Massengesellschaft angehalten werden.›³⁶ Die Entstehung solcher wertenden Zuschreibungen in Metaphorisierungen von AIDS sind allerdings keine Sammlungen zufälliger Merkmale, die man getrennt betrachten und dann jeweils auf irgendwelche anthropologischen Konstanten, etwa angeborne ‹innere› Bilder oder im kollektiven Unbewussten hausende Vorstellungen von Krankheit und Gesundheit, beziehen könnte. Zwar sind Systeme kollektiver Symbolik historisch veränderbar und interkulturell verschieden. Innerhalb einer historisch sichtbar werdenden Dramaturgie des Aidsdiskurses semantisieren Kollektivsymboliken jedoch Denkstile, Denkkollektive und Wissens-

33 Sonntag 2003, S. 91.

34 Ebd., S. 19.

35 Ebd., S. 91.

36 Ebd., S. 142.

formen vom Ursprung der Krankheit, die sich als Abfolge narrativer Schemata beschreiben lassen.

Mögen in der gegenwärtigen Geschichte der Semantisierung von Aids inzwischen Formen der aggressiven Ausgrenzung von Infizierten zugunsten der diskursiven Rekonstitution integrationsfördernder gesellschaftlicher Werte zurückgetreten sein, basiert auch die Wahrheit dieses semantischen Stadiums auf dem paradoxen Gebrauch von Kollektivsymboliken, das sich im Verhältnis von Spezial- zu Interdiskurs finden lässt: Wenn der Interdiskurs vor allem eine Vermittlungsfunktion hat und Kollektivsymboliken Wahrheit produzieren müssen, dann läuft diese Technik der Wiederholung und der wiederholenden Bestätigung vor allem in paradoxer Form ab; zum einen bleiben Kollektivsymbole durch ihren redundanten Gebrauch sichtbar, zum anderen verdecken sie als naturalisierte Zeichen gerade das, was Fleck im historischen Beispiel der Bakteriologie unter der Persistenz von Denkstilen und Denkkollektiven eines Wahrheitsdiskurses beschrieben hat.

Pulpo Fiction – WM-Krakenorakel Paul im medialen Kontext

Große Fußballturniere sind in Deutschland immer auch große Medienereignisse. Das Fernsehen ist bei den Spielen live vor Ort und verzeichnet dabei regelmäßig Rekordeinschaltquoten und auch die großen Tageszeitungen sind meist mit mehreren Reportern präsent und widmen dem Turnier online und offline täglich mehrere Seiten. Im Sommer 2010, während der Fußball-Weltmeisterschaft in Südafrika, rückte für wenige Wochen auch der Kraken Paul aus dem Oberhausener SeaLife in den Fokus dieser Berichterstattung. Seine Prognosen zum Ausgang der WM-Spiele waren stets erfolgreich und brachten ihm einen eigenen Agenten, die Ehrenbürgerschaft in dem spanischen Dorf Carballiño und eine Gedenkstätte im SeaLife ein, wo heute eine Urne mit seiner Asche ausgestellt wird. Ein Angebot aus China, Pauls Leichnam im gläsernen Sarg in verschiedenen chinesischen Städten auszustellen, lehnte das SeaLife ebenso ab wie die Anfrage von Gunther von Hagens, ob Paul als Plastinat Teil der Körperwelten-Ausstellung werden könne.¹ Spätestens seit Pauls Erfolgen werden immer wieder Tiere dazu benutzt, Vorhersagen für sportliche Großereignisse zu generieren. So versuchten sich bei der Fußball-Europameisterschaft 2012 unter anderem Meerschweinchen Herr Zottel, Schnecke Šlimak und Schildkröte Schröte.² Zwei Seekühe tippen seit Jahren den Gewinner des Super Bowl³ und auch für das Herren-Eishockeyturnier im Rahmen der Olympischen Winterspiele 2014 in Sotchi fanden sich verschiedene tierische Orakel, welche für die Spiele des russischen Gastgeberteams ihre Prognosen abgaben.⁴ Durch seine Erfolgsbilanz und den medialen Hype, der um ihn entstand, ist Paul jedoch das Vorbild für alle nachfolgenden tierischen Sportorakel und soll deswegen im Mittelpunkt dieses Beitrags stehen. Hierbei wird zunächst beschrieben, worin Pauls Leistung genau bestand, um anschließend den medialen Diskurs um Paul nachzuzeichnen. Schließlich wird der Orakelkraken im

1 Vgl. THE LIFE AND TIMES OF PAUL THE PSYCHIC OCTOPUS (USA 2012).

2 Eine Auflistung von über 50 Orakeltieren zur EM 2012 liefert der Blog *Wahrsagercheck*. <http://wahrsagercheck.wordpress.com/2012/06/09/das-prognosefinale-zum-portugalspieldie-mehrheit-setzt-auf-sieg/> (25.4.2015).

3 Vgl. http://www.huffingtonpost.com/2014/01/28/manatees-super-bowl-picks_n_4676626.html (25.4.2015).

4 Vgl. <http://world.time.com/2014/02/14/sochi-psychic-rat-animals/#ixzz2tNrHU63B> (25.4.2015).

Kontext des Medienereignisses und des Fußballexperten gelesen, um so besser erklären zu können, warum sich zumindest für einige Tage die Augen der Medienwelt auf einen Oberhausener Kraken richteten.

1. Acht Richtige oder: Das Lebenswerk eines Kraken

Wenngleich sich Pauls Erfolgsgeschichte während der WM 2010 entwickelte, war er schon zwei Jahre zuvor während der Europameisterschaft 2008 aktiv. Hier tippte Paul noch nicht fehlerfrei und wurde medial kaum beachtet. Dennoch ernannte das SeaLife Oberhausen ihn auch 2010 zum Orakel. Das Prinzip der Orakelsprüche war dabei sehr einfach: Zur Fütterungszeit wurden ihm vor jedem Spiel zwei Glasboxen mit den Fahnen der beiden Kontrahenten vorgelegt. Beide Boxen enthielten eine Miesmuschel. Das Team, aus dessen Box Paul zuerst aß, wurde dadurch als Sieger vorhergesagt. Die Möglichkeit, ein Unentschieden vorherzusagen, wurde nicht ausdrücklich thematisiert. Nach diesen Regeln sagte Paul alle sieben Spiele der deutschen Nationalelf und das Finale korrekt voraus, hatte also bei acht Versuchen eine Erfolgsquote von 100 % und stieg dadurch zu einem internationalen Medienstar auf, dessen Prognosen medial intensiv diskutiert und zum Schluss sogar live im Fernsehen übertragen wurden.

Um sich zu vergegenwärtigen, wie unwahrscheinlich diese Erfolgsquote war, kann man einen Orakeltipp als Zufallsereignis betrachten. Hierbei steht die Chance, dass Paul bei einem einzelnen Spiel der K.O.-Runde den Sieger richtig tippt, bei 50 %. Bei einem Vorrundenspiel ist zusätzlich noch ein Unentschieden möglich, so dass die Wahrscheinlichkeit hier bei etwa 33 % liegt. Errechnet man mit diesen Zahlen die kombinierte Wahrscheinlichkeit für drei Vorrundenspiele und fünf K.O.-Spiele, erhält man die sehr geringe Wahrscheinlichkeit von 0,12 % für acht richtige Vorhersagen.⁵

Geht man stattdessen davon aus, dass die Vorhersagen Pauls durch fußballkundige Menschen manipuliert wurden, ist die resultierende Erfolgsserie trotzdem schwierig zu erklären. Zwar ist der Versuchsaufbau zweifellos anfällig für Einflüsse von außen – so kann Konditionierung eine Rolle spielen oder eine der Boxen mit Duftstoffen präpariert worden sein – doch es ist schon sehr großes prognostisches Talent nötig, um so erfolgreich zu tippen: Die Bild-Zeitung rekonstruierte die Wettquoten für Pauls Tipps der deutschen Spiele und errechnete eine Gesamtquote von 128,8.⁶ Fügt man hier noch die Quote

5 $(1/3)^3 \times (1/2)^5 = 0,0012 = 0,12 \%$. Eine der Grundannahmen dieser Berechnung ist, dass es gleich wahrscheinlich ist, dass Paul auf Sieg, Niederlage oder Unentschieden tippt. In Wirklichkeit ist dies wohl nicht der Fall, aber für eine Annäherung an die tatsächliche Wahrscheinlichkeit ist die Berechnung in dieser Form ausreichend.

6 Vgl. o.V.: Orakel Paul. Alle deutschen Spiele richtig getippt. In: *Bild*, 12.7.2010.

von 1,57 für einen Finalsieg Spaniens hinzu,⁷ erhält man für jeden gesetzten Euro 202,22 € zurück. Hätte also ein Mensch im Hintergrund Pauls Geschicke gelenkt, hätte dieser eine durchaus beeindruckende prognostische Leistung gezeigt – insbesondere bei der Vorhersage der deutschen Niederlage gegen den Außenseiter Serbien.

Dennoch ist Pauls überragende Trefferquote zumindest in Ansätzen zu erklären, denn die wichtigste Rolle für Pauls Erfolg scheint das Agenda-Setting der Medien zu spielen. Demnach haben die Massenmedien durch die Schwerpunktsetzung ihrer Berichterstattung großen Einfluss darauf, was vom Publikum als relevantes Thema wahrgenommen wird.⁸ Während der Gruppenphase der WM fand Paul noch keine mediale Beachtung. Vor dem ersten deutschen Spiel gegen Australien verwies sogar die Westdeutsche Allgemeine Zeitung, in deren Einzugsgebiet Pauls Heimat Oberhausen liegt, nicht etwa auf Paul, sondern auf die Orakelsprüche der Bewohner des Chemnitzer Zoos.⁹ Da Stachelschwein Leon jedoch bereits bei der Vorhersage des ersten Spiels patzte, verschwand er direkt wieder aus dem medialen Fokus. Paul wurde hingegen erst nach seiner Vorhersage des Achtelfinales ein großes Medienthema¹⁰ und die überregionale Berichterstattung legte sich auf ihn als Orakeltier fest. Hätte Paul eines der ersten Spiele nicht richtig vorhergesagt, wäre sein Misserfolg wohl nur wenigen aufgefallen, da er wahrscheinlich nie in den medialen Fokus geraten wäre.

Pauls Chance war also seine späte Berühmtheit. Die Wahrscheinlichkeit, die ersten vier Spiele richtig vorherzusagen, ist noch vergleichsweise hoch und bei einer ausreichend großen Zahl an Orakeltieren weltweit ist erwartbar, dass zumindest eines diese Bedingung erfüllt. Pauls eigentliche Leistung begann also erst, als er unter der Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit seine Erfolgsserie fortsetzte. Die Wahrscheinlichkeit hierfür liegt zwar auch nur bei 6,25 %, ist aber schon 50 Mal höher als die ursprünglich berechnete Wahrscheinlichkeit. Die Wettquoten für die Spiele nach dem Achtelfinale ergeben nur noch 8,56 € Gewinn für einen Euro Einsatz. Den medialen Hype um Paul schmälert dies jedoch keineswegs.

7 Vgl. <http://www.wettbasis.com/wm/wm-wettquoten.html> (25.4.2015).

8 Vgl. McCombs, Maxwell E./ Shaw, Donald L.: The Agenda-Setting Function of Mass Media. In: *Public Opinion Quarterly* 36, Oxford 1972. S.176-187.

9 Vgl. o.V.: Stachelschweinorakel. In: *WAZ*, 12.6.2010.

10 Zuerst wohl in o.V.: Das Okrakel hat gewählt. In: *WAZ*, 30.6.2010.

2. Von Hellsicht, Weisheit und Zukunftsgestaltung:

Paul im medialen Diskurs

Im Zentrum des medialen Diskurses um Paul steht zunächst seine Funktionsbeschreibung: Er ist ein Orakel. Diese Bezeichnung stellt ihn in eine Tradition, die bis in die Antike zurückreicht, wengleich er mit dem klassischen Orakel wenig gemein hat. Einige Formen der Zukunftsvorhersage basieren dabei sogar auf dem Umgang mit Tieren – entweder durch die Beobachtung ihres natürlichen Verhaltens (z.B. Vogelflug) oder durch die Betrachtung tierischer Eingeweide. Das wohl berühmteste historische Orakel ist das Orakel von Delphi, dessen Wirken auf ca. 750 v. Chr. bis 400 n. Chr. datiert wird¹¹ und auf den Offenbarungen eines menschlichen Mediums, der Pythia, basiert.

In seiner Analyse des Orakels von Delphi unterteilt Joseph Fontenrose die überlieferten Orakelsprüche in historisch (Orakelsprüche, die zu Lebzeiten des Autors stattgefunden haben, der über sie berichtet), quasi-historisch (Orakelsprüche, die während der belegten Wirkungszeit des Orakels stattgefunden haben sollen, aber von einem Autor dokumentiert wurden, der zur Zeit des Orakelspruchs noch nicht gelebt hat), legendär (Orakelsprüche, die vor der belegten Wirkungszeit stattgefunden haben sollen) und fiktional (Orakelsprüche, die in fiktionalen Texten vorkommen und dort einen narrativen Zweck erfüllen).¹² Bei der anschließenden Auswertung stellt Fontenrose fest, dass die historischen Orakelsprüche, welchen mit größter Wahrscheinlichkeit Authentizität attestiert werden kann, so gut wie nie auf die Zukunft bezogen waren. Stattdessen dominierten einfache Handlungsanweisungen oder die nachträgliche Bestätigung bereits getroffener Entscheidungen als göttergefällig. Im Gegensatz dazu lässt sich in den legendären und somit zweifellos nicht authentischen Orakelsprüchen ein deutlich höherer Anteil von zukunftsbezogenen Aussagen nachweisen.¹³ Weiterhin war es höchst unüblich, das Orakel zu Profanitäten zu befragen, die den heutigen Fußballvorhersagen entsprechen. Im Rahmen von historisch belegbaren Orakelsprüchen wurden an das Orakel von Delphi vor allem Fragen zu religiösen Verfahrensweisen gerichtet. Vorhersagen zu weltlichen Fragestellungen sind dem Bereich der Legende zuzuordnen.¹⁴ In einer anderen Hinsicht weist Paul hingegen Gemeinsamkeiten zu den historischen Vorhersagen auf: Seine Orakelsprüche sind jederzeit eindeutig verständlich und frei von Ambiguitäten, Missverständlichkeiten oder Unklarheiten. Missverständliche oder unklare Orakelsprüche werden zwar häufig mit dem Orakel von Delphi in Verbindung gebracht, sind aber sogar bei den legendären Ora-

11 Vgl. Fontenrose, Joseph: *The Delphic Oracle*. Berkeley, Los Angeles 1978. S.4-5.

12 Vgl. Fontenrose 1978, S.7-9.

13 Vgl. ebd., S.21.

14 Vgl. ebd., S.27.

kelsprüchen vergleichsweise selten anzutreffen. In der Gruppe der historischen Orakelsprüche kommen sie überhaupt nicht vor.¹⁵

Durch diese Bezüge auf historische und mythische Orakel wird eine religiöse Komponente etabliert – schließlich empfängt ein Orakel sein Wissen angeblich durch eine übergeordnete Macht, meist eine Gottheit. In einer christlich geprägten und zudem weitgehend säkularen Gesellschaft wirft dies die Frage auf, welche Gottheit das überhaupt sein kann. Zwar sind im Alten Testament Losorakel erwähnt, die ähnlich wie Paul aus zwei Alternativen die richtige bestimmen. Es handelt sich jedoch hierbei erneut nicht um zukunftsbezogene Vorhersagen, sondern um Handlungsanweisungen oder Urteile über Vergangenes. Viele andere Formen der deduktiven Divination werden kategorisch abgelehnt.¹⁶ Auch der vielzitierte Fußballgott ist in erster Linie eine Metapher für Glück, keine tatsächliche Gottheit, der man sinnvoll zuschreiben könnte, dass sie durch Paul spricht. Dementsprechend kommt auch er nicht in Frage. Trotz allem finden sich in der Berichterstattung noch viele weitere Phrasen, die Paul in den Bereich des Göttlichen oder zumindest Übernatürlichen rücken. So wird er wiederholt als Prophet, Seher¹⁷ oder Wunder¹⁸ bezeichnet, seine Taten sind Prophezeiungen¹⁹ oder hellseherische Akte.²⁰ All dies kulminiert in der Feststellung der brasilianische Sportzeitung *Lance*: «Die Stimme der Krake ist die Stimme Gottes!»²¹ Dennoch, so muss betont werden, hat niemand Pauls Vorhersagen ernsthaft als zukunfts-gewiss betrachtet. Schließlich ist kein Fall überliefert, dass ein Zuschauer auf das Ansehen des nächsten Spiels verzichtet hätte, da er den Ausgang durch Pauls Vorhersage ohnehin schon kannte. Eine Betrachtung von Pauls Vorhersagen als gewiss widerspräche ohnehin den normalen Gepflogenheiten der Fußballberichterstattung. Schließlich verliert jedes Spiel massiv an Unterhaltungswert, wenn sein Ergebnis bereits bekannt ist. Gleichzeitig suchen insbesondere Fans im Vorfeld eines Spiels nach möglichst vielen Gründen, warum das bevorzugte Team beste Chancen auf den Sieg hat. Im Rahmen einer religiösen Komponente ist Paul daher wohl am besten als Omen zu betrachten, wenngleich dieses Wort in der Berichterstattung nicht benutzt wird.

15 Vgl. ebd., S.21-22.

16 Vgl. <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/16521/> (25.4.2015).

17 Beide Begriffe finden sich z.B. in Wolf, Hubert: Tentakel-Titan hält zu Spanien. In: *WAZ*, 10.7.2010.

18 z.B.: o.V.: Das Kraken-Wunder hatte noch nie Sex. In: *Bild*, 10.7.2010.

19 z.B.: o.V.: Letzte Krakelei. In: *Berliner Zeitung*, 12.7.2010.

20 z.B.: o.V.: Paul ist tot. In: *FAZ*, 27.10.2010.

21 Zitiert in von der Gönna, Lars: Acht Freunde sollt Ihr sein. In: *WAZ*, 9.7.2010.

Dem religiösen Wortfeld gegenüber stehen weltliche Herangehensweisen, die Pauls Vorhersagen als Zeichen von Intelligenz oder Weisheit²² beschreiben. In dieser Art der Berichterstattung gibt Paul Tipps ab, macht Prognosen²³ oder setzt auf ein Team.²⁴ Hier wird der Kraken eher in die Nähe des Menschen gerückt und mit menschlichen Maßstäben gemessen. Entsprechend wird erwähnt, dass Pauls Intelligenz mit der eines zwei- bis dreijährigen Kindes vergleichbar ist.²⁵ Die Fähigkeit, abstrakte Begriffe wie Deutschland und Spanien voneinander zu unterscheiden, wird ihm jedoch ausdrücklich abgesprochen. Dennoch rückt ihn die intellektbezogene Herangehensweise in die Nähe eines Fußball-Experten – eine Tatsache, auf die später noch genauer eingegangen wird.

Eine weitere Variante, über Paul zu reden, zeigt sich explizit nur in einem Artikel der Berliner Zeitung, in dem davon gesprochen wird, dass Paul den Weltmeister bestimmt und den Gewinner des dritten Platzes festlegt.²⁶ Indirekt manifestiert sich diese Redeweise im Umgang mit von Paul prognostizierten Niederlagen. Hier werden Forderungen nach Repressalien für Paul angesichts seiner Prognosen laut. Dies folgt grundsätzlich dem Prinzip, den Überbringer einer schlechten Nachricht zu bestrafen, unterschwellig schwingt dabei jedoch der Gedanke mit, dass Paul tatsächlich die Schuld an einer Niederlage trifft. Dies würde bedeuten, dass seine Orakelsprüche nicht nur die Zukunft vorhersagen, sondern sogar die Zukunft gestalten. Die Kausalitätsbeziehung zwischen Orakelspruch und Ereignis wird dadurch umgekehrt. Paul hat Spanien nach dieser Logik nicht als Sieger prophezeit, weil Spanien gegen Deutschland gewinnen wird. Stattdessen hat Spanien Deutschland geschlagen, weil Paul sich zuvor auf Spanien als Sieger festgelegt hatte.

Für ein derartiges Vergehen scheint es nur eine Strafe zu geben: den Tod und die anschließende Zubereitung als schmackhafte Mahlzeit. Schon direkt nach seiner Prognose, dass Deutschland im Halbfinale ausscheiden würde, erwähnt die Bildzeitung seinen Namen in Verbindung mit Paella.²⁷ Auch die WAZ zitiert einen jungen Fan mit den Worten: «Wenn Spanien gewinnt, gibt es Calamari.»²⁸ Entsprechende Reaktionen setzen sich nach der tatsächlichen Niederlage Deutschlands fort. Erboste Fans schicken dem SeaLife Kochre-

22 z.B.: o.V.: Das Okrakel hat gewählt.

23 Beide Wendungen finden sich z.B. in Gerstenberger, Christian/ Vollmer, Dennis: Der Superstar der Fußball-WM ist – ein Tintenfisch. In: *WAZ*, 7.7.2010.

24 z.B.: Gertz, Holger: Pulpo Fiction. In: *Süddeutsche Zeitung*, 10./11.7.2010.

25 Wolf, Hubert/ Vollmer, Dennis: Der gemeine Krake. In: *WAZ*, 9.7.2010.

26 Hellmuth, Iris: Blame the Octopus! In: *Berliner Zeitung*, 9.7.2010.

27 o.V.: 11:30 Uhr: Krake Paul tippt auf Spanien. 17:02 Uhr: Paella mit frischem Tintenfisch. In: *Bild*, 7.7.2010..

28 Gerstenberger/ Vollmer: Der Superstar der Fußball-WM

zepte zu,²⁹ was schließlich sogar die spanische Regierung auf den Plan ruft. Ministerpräsident Zapatero lässt verlauten, er mache sich Sorgen um Paul. Zwei seiner Minister schlagen sogar vor, Paul aus Sicherheitsgründen nach Spanien zu evakuieren, um ihn vor dem sicheren Kochtopf zu bewahren.³⁰

Dass dieses Prinzip des «Blame the Octopus!» wie es die Berliner Zeitung in Anlehnung an britische Medien nennt,³¹ ein internationales Phänomen ist, zeigt die angebliche Reaktion von Argentiniens damaligem Nationaltrainer Diego Maradona auf Pauls Tod im Oktober 2010. Maradona soll dem toten Kraken einen bitterbösen Vorwurf hinterher getwittert haben, der die gemachten Feststellungen noch einmal unterstreicht: «Ich bin froh, dass Du tot bist», heißt es da. Und weiter: «Es war Deine Schuld, dass wir die WM verloren haben».³²

Obwohl die Analyse nur stichprobenartig durchgeführt wurde, sind die Ergebnisse in allen untersuchten Quellen konsistent und dürften sich auch bei einer umfassenderen Auswertung bestätigen. Die drei Perspektiven auf Pauls Taten – der Oktopus als Sprachrohr höherer Mächte, als weiser Experte und als verantwortliches Feindbild – schließen einander in keiner Weise aus und sind oft nebeneinander im selben Text festzustellen. Eine derartige Inkonsistenz wäre in einer faktenorientierten, distanziert-investigativen Berichterstattung womöglich problematisch. Dies ist jedoch ohnehin nicht das Anliegen der Medien im Umgang mit Paul.

Vielmehr scheint es lediglich zwei Optionen in der Berichterstattung zu geben. Einerseits bemühen sich die Medien um eine ironische Distanzierung, die sich auf die Absurdität der Gesamtsituation konzentriert und nicht ernsthaft versucht, das scheinbar Unerklärliche zu erklären. Die Paul-Berichterstattung ist gespickt von Wortspielen über Fußball, die Physiologie des Kraken oder eine Kombination von beidem. Auch eine augenzwinkernde Vermenschlichung Pauls ist möglich. So wird Paul in Anlehnung an Oliver Kahn als Tentakel-Titan bezeichnet³³ und Berichte werden mit «Acht Freunde sollt ihr sein»³⁴ oder «Drei Herzen für Deutschland»³⁵ überschrieben. Auch die bereits angelegenen Essens-Anspielungen dürfen nicht fehlen. Sogar in seinem Nach-

29 Dies berichtet z.B. der YouTube-Nachrichtenkanal RT. <http://youtu.be/HEnhjJRep3g> (25.4.2015).

30 Kiewel, M./ Fahnschon, P.: Spanier wollen unser Kraken-Orakel Paul entführen. In: *Bild*, 9.7.2010.

31 Hellmuth: Blame the Octopus!

32 <http://www.bild.de/sport/fussball/fussball/balla-balla-froh-dass-krake-paul-tot-ist-14443282.bild.html> (25.4.2015).

33 Wolf: Tentakel-Titan hält zu Spanien.

34 von der Gönna: Acht Freunde sollt Ihr sein.

35 Gertz, Holger: Drei Herzen für Deutschland. In: *Süddeutsche Zeitung*, 27.10.2010.

ruf bemerkt die WAZ, dass Pauls Leichnam nun auf Eis läge – aber nicht mit Knoblauch und Zitronengarnitur.³⁶

Andererseits wählen einige Medien auch die Möglichkeit der vollständigen Affirmation. Hierfür können Auszüge aus der Live-Übertragung von Pauls Prognose des Spiels zwischen Deutschland und Uruguay auf n-tv herangezogen werden. Hier berichtet die Journalistin Gesa Eberl aus Oberhausen:

Wir schauen auch mal, was er jetzt mit seinen Tentakeln macht. Das Tier ist schon außergewöhnlich clever und smart und er sieht sehr verspielt aus, was er da heute macht. Das letzte Mal ging ja der Tipp rasant schnell. Deutschland-Spanien, da war er sich doch sehr sicher. [...] Ah, er hebt, er hebt den Deckel. Ein gutes Zeichen. Die- Das Ten- Einer der Tentakel fährt schon aus. Sie sehen die Miesmuschel unten rechts im Plexiglasbehälter. Das ist ein gutes Zeichen, dass er den Deckel von Deutschland zuerst gehoben hat. [...] Also es ist sagenhaft, was dieses Tier für Fähigkeiten hat. Alles ursprünglich mal entstanden durch einen, ja, es war ein Marketing-Gag, der da vor zwei Jahren sich überlegt wurde. Aber ich glaube in der Tat, dass Paul diese Fähigkeiten hat oder sie entwickelt hat, denn man wächst ja mit seinen Aufgaben und warum sollte nicht auch so ein fähiges Tier mit neun Gehirnen und drei Herzen an seinen Fähigkeiten wachsen? Da liegt sie, diese Muschel und er muss sie nur greifen. Er macht es spannend. [...] Ja, Deutschland wird siegen morgen Abend, Deutschland wird Dritter in dieser Weltmeisterschaft, wenn es nach Paul, dem weltberühmtesten [sic!] Tierorakel hier in Oberhausen im Aquarium geht.³⁷

Beide Modi der Berichterstattung lassen sich durchaus mit der medialen Situation rund um Paul und die Fußball-Weltmeisterschaft in Einklang bringen. Teilweise werden sie durch die Begleitumstände regelrecht erzwungen. Um dies zu belegen, soll zunächst der größere Rahmen der Fußball-WM und der medialen Berichterstattung über sie näher beleuchtet werden. Wie jedes Fußball-Turnier von vergleichbarer Größe ist die Fußball-WM dabei als Medienereignis im Sinne von Daniel Dayan und Elihu Katz zu begreifen.

3. Paul und das Medienereignis

Medienereignisse sind mit den Worten von Dayan und Katz die hohen Feiertage der Massenkommunikation. Für gewöhnlich dem Fernsehen vorbehalten stellen sie Unterbrechungen der Programmroutine dar, in denen historische Anlässe live übertragen werden, und fesseln dabei die Aufmerksamkeit einer Nation oder gar der Welt auf besondere Art und Weise. Sie werden außerhalb der Medien organisiert und finden außerhalb von Fernsehstudios statt. Die Er-

36 Simon, Kirsten: Paul ist tot. In: *WAZ*, 27.10.2010.

37 http://youtu.be/nvat_DTvPXw (25.4.2015).

eignisse sind im Voraus geplant und ihr Stattfinden wird frühzeitig bekannt gegeben und beworben, was auf Seiten des Publikums zu einer Form der Vorfreude oder angespannten Erwartung führt. Das Fernsehen als wichtigstes Übertragungsmedium des Medienereignisses wird entweder um die Übertragung gebeten oder bittet selbst darum, übertragen zu dürfen.³⁸ Im Rahmen von Medienereignissen, die sich über Tage und Wochen hinziehen und dabei auch von Pausen zwischen den ereignishaften Geschehnissen gekennzeichnet sind, scheint auch den Printmedien eine wichtige Bedeutung zuzukommen. Sie erfüllen wichtige Funktionen in der Vor- und Nachberichterstattung. Die gesamte Berichterstattung ist geprägt von Ehrfurcht und Respekt vor dem Ereignis, nicht von journalistischer Distanz. Bildern kommt bei der Berichterstattung über ein Medienereignis oft größere Bedeutung zu als Worten.

Dayan und Katz differenzieren drei Typen von Medienereignissen: Eroberungen verkörpern die Überschreitung und Verschiebung von Grenzen durch als heldenhaft wahrgenommene Personen, Wettkämpfe sind regelgebundene Vergleiche von Champions, insbesondere in Sport und Politik, und als Krönungen bezeichnen Dayan und Katz zeremonielle Paraden, zum Beispiel im Rahmen von Hochzeiten und Staatsbegräbnissen.³⁹ Eine Fußball-WM ist im Rahmen dieser Differenzierung als Wettkampf einzuordnen. Diese Form des Medienereignisses betont die Existenz von Regeln und weist den Zuschauerinnen und Zuschauern eine urteilende Rolle zu. Sie prüfen die Einhaltung der Regeln und entscheiden, ob der Sieger seinen Erfolg auch verdient hat.⁴⁰ Vor diesem Hintergrund fällt es nun leichter, auch die Begeisterung um Paul zu verstehen, indem man ihn als einen Bestandteil des Medienereignisses Fußball-WM begreift. Obwohl er nicht als eigenständiges Medienereignis gelten kann, erfüllt er selbst einige Grundbedingungen von Dayan und Katz, da seine Vorhersagen außerhalb der Medien organisiert wurden und bereits stattfanden, als die mediale Berichterstattung noch keine Notiz von ihnen nahm. Die affirmativ-respektvolle Berichterstattung, die im Zusammenhang mit der Fußball-WM vorherrscht, dehnt sich dabei auch auf Paul aus. Kritik ist dadurch nicht möglich, lediglich ein völliges Ignorieren von Paul oder eine leicht ironische Distanzierung sind Optionen des Protests. Auch die Zuschauerinnen und Zuschauer können in dem ihnen durch das Medienereignis ohnehin zugewiesenen urteilenden Rezeptionsmodus verbleiben. Sie werden nicht etwa zu Orakelgläubigen, sie bekommen lediglich eine weitere Begebenheit zur Beurteilung vorgesetzt. Das Urteil, ob Paul tatsächlich Recht hat, wird

38 Vgl. ebd., Dayan, Daniel/ Katz, Elihu: *Media Events. The Live Broadcasting of History*. Cambridge, London 1992. S.1-7.

39 Vgl. ebd., S. 25-27.

40 Vgl. ebd., S. 44.

durch das ohnehin geplante Anschauen des nächsten Spiels möglich. Und um die Betonung der Bildebene zu unterstreichen genügt eine google-Bildersuche, welche eine feste Paul-Ikonographie auswirft: der Kraken, auf dem Container seiner Wahl sitzend, kurz bevor er seinen Orakelspruch durch das Verspeisen



Abb. 1: <http://www.stern.de/tv/sterntv/orakel-zu-fussballspielen-tierische-prognosen-2014187.html> (4.3.2014).

der entsprechenden Muschel zementiert (Abbildung 1). Die Fußball-WM ist dabei so geeignet wie kaum ein anderes Medienereignis, um Orakeltiere auf den Plan zu rufen. Grundsätzlich scheinen Tierorakel nur im Kontext von Medienereignissen des Typs ‹Wettkampf› überhaupt sinnvoll einsetzbar zu sein. Krönungen haben im Allgemeinen keinen unbekanntes Ausgang, über den es sich unter Zuhilfenahme von Orakeltieren zu diskutieren lohnt, und Eroberungen werfen in erster Linie die Frage nach Erfolg oder

Scheitern der Eroberung auf. Hier kommt dem Publikum jedoch eher die Rolle des staunenden Beobachters zu,⁴¹ welcher die Leistungen außergewöhnlicher Menschen bewundert. Die (zumindest potentiell) ebenfalls außergewöhnliche Tippleistung eines Orakeltiers würde diese Aufmerksamkeit nur unnötig ablenken. Zudem erhalten Eroberungen ihre besondere Bedeutung auch durch die Nicht-Wiederholbarkeit – es kann nur eine erste Mondlandung geben – während sich Orakeltiere ihren Ruhm durch serienweise korrekte Voraussagen verdienen müssen.

Ihre Serialität innerhalb eines überschaubaren Zeitraums hebt die Fußball-WM auch von vielen anderen Wettkämpfen ab. Die meisten nationalen und internationalen Wettbewerbe für Vereinsmannschaften dauern annähernd ein ganzes Jahr, während die Fußball-WM nur einen Monat umfasst. So wird sie in ihrer Gesamtheit als Medienereignis wahrgenommen, während andere Wettbewerbe eher bruchstückhaft rezipiert werden und sich gegenseitig unterbrechen – nach dem Pokalwettbewerb folgt ein Ligaspieltag, dann ein Spiel der Champions League und dann womöglich eine Länderspielpause. Daher sind andere Wettbewerbe wie Bundesliga oder Champions League ungeeignet. Wettkampfformen, in denen sich mehr als zwei Teilnehmer gleichzeitig miteinander messen, beispielsweise Leichtathletik-Wettbewerbe oder Autorennen, weisen wiederum zu viele mögliche Sieger auf, um dem Orakeltier eine realistische Chance auf einen korrekten Tipp einzuräumen.⁴² Innerhalb dieser

41 Vgl. ebd., S. 42.

42 Dies schreckt jedoch nicht jedes tierische Orakel ab. In einer Ausgabe von *stern TV* ließ RTL ein Kängurubaby aus den zehn verbleibenden Kandidaten den Gewinner des sendereigenen Dschungelcamps 2014 vorhersagen – allerdings ohne Erfolg.

Gesamtheit sind jedoch nicht alle Zeitabschnitte gleich wichtig. So sind die Spiele, insbesondere der Mannschaft aus dem eigenen Land, die Höhepunkte, auf welche in der übrigen Zeit hingearbeitet wird. Eine der wichtigsten Funktionen der Vorberichterstattung ist dabei die Ansammlung von Informationen, die einen Rückschluss auf die Siegchancen der eigenen Mannschaft erlauben. Fans möchten zwar keinesfalls bereits im Vorfeld ohne den geringsten Zweifel wissen, dass ihr Team gewinnt. Sie möchten allerdings an einen Sieg glauben und nehmen dafür gern Informationen an, die sie in diesem Glauben bestärken. Eine entsprechende Vorhersage von Kraken Paul wird in diesem Zusammenhang als gutes Omen bejubelt, doch gleichzeitig ist klar, dass Paul nicht wirklich in die Zukunft sehen kann, so dass sich die unerwünschte vollkommene Sicherheit des kommenden Sieges nicht einstellt.

Ein letzter Faktor, der die Fußball-WM insbesondere von politischen Wettkämpfen wie etwa Präsidentschaftsdebatten oder Parlamentswahlen abhebt, ist die scheinbare Folgenlosigkeit des Ergebnisses. Der Sieg in einem politischen Wettkampf beeinflusst zumindest potentiell die Regierungsbildung und damit die politischen Maßnahmen in einem Land. Diese können wiederum Einfluss auf das Leben jedes Bürgers haben. Hier scheint der Rückgriff auf ein tierisches Orakel der Tragweite der Situation unangemessen. Dagegen fesselt eine Fußball-WM zwar das Interesse des Publikums, doch die direkten Auswirkungen eines WM-Titels auf das alltägliche Leben in einem Land sind eher gering.⁴³ Entsprechend widerspricht hier der Rückgriff auf ein Tierorakel weniger der Würde und Bedeutsamkeit des Anlasses.

4. Paul vs. Die Experten

Mit der Integration in den Kontext des Medienereignisses Fußball-WM lässt sich der affirmative Teil der Paul-Berichterstattung ebenso erklären wie die Tatsache, dass tierische Orakel beinahe ausschließlich im Kontext bestimmter Sportereignisse anzutreffen sind. In der Folge soll eine Erklärung der ironisierenden Berichterstattung über Pauls Wirken gegeben werden, indem Paul in den Kontext des Fußballexperten gestellt wird. Wie bereits erwähnt ist das Gesamtmedienereignis Fußball-WM in (mindestens) zwei Phasen zu unterteilen: die Übertragung der einzelnen Spiele und die Vorberichterstattung.

Die Zeit der Vorberichterstattung wird häufig durch Gespräche gefüllt – mit den beteiligten Akteuren einerseits und mit Experten andererseits. Als Experten stehen dabei für gewöhnlich ehemalige Akteure, ob Spieler, Trainer, Manager oder Schiedsrichter, zur Verfügung. Dabei setzen einige Sender

43 Vgl. Brüggemeier, Franz-Josef: Das potenzierte Nihil? Deutschland, Medien und die Fußball-Weltmeisterschaft 1954. In: Lenger, Friedrich/ Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Medienereignisse der Moderne*. Darmstadt 2008. S. 114-129; hier S. 122.

auf einen Stammexperten – beispielsweise zunächst Günter Netzer und nun Mehmet Scholl für die ARD oder Oliver Kahn für das ZDF. Alle drei sind ehemalige Spieler mit großer internationaler Erfahrung. Zu ihren Aufgaben gehören neben der Vermittlung von Informationen über Spiel und Gegner und der Analyse von wichtigen Spielszenen auch die Abgabe von Prognosen über den Spielausgang. Dies folgt erneut der bereits beschriebenen Logik, vor dem Spiel die Chancen der teilnehmenden Mannschaften einzuschätzen, ohne dabei Gewissheit über den Spielausgang herzustellen. Parallel zur immer länger gewordenen Vorberichterstattung im Rahmen von wichtigen Fußballspielen haben sich Experten zu einem wichtigen Faktor in der Sportberichterstattung entwickelt. Sie werden aktiv beworben und dabei oft überhöht und erhalten im Einzelfall sogar prestigeträchtige Preise – Günter Netzer wurde zusammen mit seinem Stamm-Moderator Gerhard Delling zum Beispiel der Grimme-Preis verliehen, Jürgen Klopp erhielt für seine Spielanalysen zwei Mal den Deutschen Fernsehpreis. Der Erfolg ihrer Prognosen über den Spielausgang ist dabei zu keinem Zeitpunkt Referenz über die Qualität der Experten. Nur selten werden die Expertentipps nach dem Spiel auf ihre Richtigkeit untersucht und niemals werden die Tippbilanzen der Experten über einen längeren Zeitraum erfasst. Dies ist wenig überraschend, da die schwedischen Wissenschaftler Patric Andersson, Jan Edman und Mattias Ekman eine Korrelation zwischen Expertenwissen und schlechten prognostischen Fähigkeiten im Rahmen von Sportereignissen nachwiesen. Sie ließen Experten (Journalisten, Trainer und Fans) und verschiedene Vergleichsgruppen ohne besonderes Fachwissen⁴⁴ vorhersagen, welche Mannschaften sich bei der WM 2002 für die K.O.-Phase qualifizieren würden. Die Experten erzielten zwar im Median ein besseres Ergebnis als eine komplette Zufallsauswahl, wurden aber von den Nicht-Experten übertroffen. Den Spitzenplatz erreichten die Experten nur beim geäußerten Vertrauen in ihre Fähigkeiten. Noch erfolgreicher als jede Teilnehmergruppe wäre ein Algorithmus gewesen, der für jede Gruppe vorhersagt, dass sich die beiden in der damals aktuellen Fifa-Weltrangliste am besten platzierten Teams durchsetzen würden.⁴⁵

Als Kraken ist Paul so etwas wie der ultimative Nicht-Experte, schließlich ist er nicht einmal ein Mensch und hat nicht die intellektuelle Kapazität, Konzepte wie Fußball oder die Zuordnung von Flaggen zu Ländern zu begrei-

44 Hierbei handelte es sich um schwedische Studenten mit Fachwissen, schwedische Studenten ohne Fachwissen und US-amerikanische Studenten. Innerhalb dieser Gruppen erhielten jeweils einige Teilnehmer zusätzliche Informationen, andere durften nur ihr vorhandenes Wissen nutzen.

45 Andersson, Patric/ Edman, Jan/ Ekman, Mattias: Predicting the World Cup 2002 in soccer: Performance and confidence of experts and non-experts. In: *International Journal of Forecasting* 21. Amsterdam 2005. S. 565-576.

fen. Durch seinen prognostischen Erfolg stellt er die Autorität von Fußball-Experten zumindest auf dem Gebiet der Ergebnisvorhersage in Frage. Da das Publikum häufig annimmt, dass Fußballexperten gut darin sein sollten, Ergebnisse vorherzusagen,⁴⁶ hat Paul sogar das Potential, die Daseinsberechtigung des medialen Fußballexperten an sich in Frage zu stellen. Weil diese Experten inzwischen ein so wichtiger und prestigeträchtiger Teil der Sportberichterstattung in Fernsehen und Printmedien geworden sind, wandeln viele Medienschaffende auf einem schmalen Grat: Die Logik des Medienereignisses, der auch Paul unterliegt, verbietet explizite Kritik. Gleichzeitig untergräbt eine konsequent affirmative Berichterstattung die Autorität der eigenen Fußballexperten. Entsprechend entsteht ein Bemühen, die Situation um Paul sanft zu ironisieren. Damit wird dem Medienereignis Rechnung getragen, ohne den Experten kult in der Sportberichterstattung ernsthaft zu hinterfragen.

5. Ausblick oder: Wer kann Paul?

Das SeaLife in Oberhausen erlangte durch Paul eine große mediale Präsenz, so dass der Einsatz des Orakelkrakens als gelungene Marketingmaßnahme gelten kann. Dies rief eine Vielzahl von Nachahmern auf den Plan, angefangen mit dem Versuch des SeaLife, sich selbst zu kopieren, indem während der Frauen-Fußball-Weltmeisterschaft 2011 ein potentieller Nachfolger für Paul gecastet wurde. Dies misslang als Marketingmaßnahme ebenso wie die zahlreichen Versuche, während der Europameisterschaft 2012 ein neues Tierorakel zu etablieren.

Verschiedene Faktoren sprechen dagegen, dass sich der Erfolg von Paul noch einmal wiederholen lässt. Einerseits ist die mediale Öffentlichkeit nach Pauls Erfolgen für Tierorakel sensibilisiert. Dadurch stehen die Tiere von Beginn an im Fokus und der Wettbewerb um die Aufmerksamkeit beginnt bereits vor dem ersten Tipp durch die Auswahl eines möglichst ausgefallenen Orakeltiers. So wurde beispielsweise Kuh Yvonne zum Orakel, die ein Jahr zuvor als «Problem-Kuh» das Sommerloch füllte, indem sie von ihrem Hof ausriss und sich anschließend wochenlang allen Zugriffsversuchen entzog.⁴⁷ Der Nachteil dieser Vorgehensweise liegt auf der Hand: Ohne korrekte Tipps kann ein Orakel nicht erfolgreich sein. Zwar bleibt es wahrscheinlich, dass ein Orakel existiert, das alle relevanten Spiele erfolgreich vorhersagt, doch es ist sehr unwahrscheinlich, dass es sich um genau das Orakel handelt, welches vor dem Turnier den Wettbewerb um die mediale Aufmerksamkeit gewonnen hat. Ein nachrückendes Orakel dürfte deutlich skeptischer beäugt werden, wenn

46 Vgl. ebd., S. 573.

47 o.V.: EM: Kuh Yvonne als Tierorakel. In: *WAZ*, 5.6.2012.

zuvor die prognostischen Fehlschläge eines berühmten Orakeltiers ausführlich dokumentiert wurden.

Andererseits fällt auf, dass sich das Verbreitungsmedium ihrer Orakelsprüche ebenso verändert hat wie der Zusammenhang zwischen Orakel und Medienschaffenden. Viele regionale Radiostationen, Fernsehsender oder Lokalzeitungen halten sich nun ein eigenes tierisches Orakel. Auch einige private Tierhalter beteiligen sich und lassen die eigenen Haustiere in die fußballerische Zukunft schauen. Die entsprechenden Vorhersagen der einzelnen Tiere sind in erster Linie auf Videoplattformen im Internet zu sehen. Die privaten Orakel haben im Sinne des Wettbewerbs um mediale Aufmerksamkeit ohnehin nur geringe Chancen, deutschlandweites oder gar internationales Interesse zu generieren. Doch auch den von den Medien gesponserten Orakeln gehen gleich mehrere Eigenschaften verloren, welche bei Paul noch den Rezeptionsmodus des Medienereignisses aufgerufen haben. So findet das Ereignis nur durch die Intervention der Medienschaffenden überhaupt statt und ist vor Ort nicht für Publikum zugänglich. Zudem ist das Internet ein wenig zeitgebundenes Medium, was der Liveness eines Medienereignisses widerspricht. Es gibt keinen bestimmten Zeitpunkt mehr, zu dem das Orakel live zu sehen ist. Stattdessen verortet die Wiedergabe auf Abruf den Orakelspruch in einer nicht näher definierten Vergangenheit. Dieser Eindruck verstärkt sich durch den Einsatz von filmischen Erzählmitteln wie zeitraffenden Schnitten und nicht-diegetischer Musik. Je stärker jedoch in den Vordergrund gerückt wird, dass es sich bei dem Video um eine unter kontrollierten Bedingungen hergestellte und nachbearbeitete Aufzeichnung handelt, desto mehr sät dies Zweifel an der Ursprünglichkeit des Orakelspruchs. Schließlich sind bei einer nachbearbeiteten Aufzeichnung die Möglichkeiten der Manipulation ungleich größer und es stellt sich die Frage, ob Schnitt und Kadrierung mögliche Einflussnahmen von außen verbergen oder der Orakelspruch bis zum Erreichen des gewünschten Ergebnisses wiederholt wurde.

Dem kritisch-urteilenden Rezeptionsmodus, der bei dem Rezipienten aufgrund der Kontextualisierung innerhalb des Medienereignisses Fußball-EM und die Anknüpfung an Orakel Paul aufgerufen wird, halten derartige Orakel nicht stand. Zu leicht kommen Zweifel an ihrer Authentizität auf. Ähnliches gilt für andere Tierorakel, die schon von den Veranstaltern selbst nicht ernst genommen werden. Hier sind die Orakelsprüche mit einem launigen Voice-Over-Kommentar unterlegt oder es wird offensichtlich, dass man das Orakel manipuliert bzw. dass im Verlauf des Orakelspruchs noch schnell die Regeln geändert werden.

Derartige Videos sind nach der Terminologie von Roman Marek als Variationen mit Differenz zu werten.⁴⁸ Der Bezug auf vorherige Orakel ist offensichtlich. Doch in dem in allen Fällen wenig erfolgreichen Versuch, durch Variation und Innovation Aufmerksamkeit zu generieren, wird das Orakel meist parodiert. Dies folgt durchaus den Regeln einer Aufmerksamkeitsökonomie, wie sie Internet-Videos häufig nachgesagt wird,⁴⁹ geht aber maßgeblich über die beschriebene sanfte Ironisierung hinaus und passt damit nicht mehr zu dem affirmativ-ehrfürchtigen Duktus der Berichterstattung rund um das Medienergebnis, dem auch die Orakelberichterstattung ursprünglich unterlag.

Unter diesen Voraussetzungen ist Pauls Nachfolgern eine eher düstere Zukunft zu prophezeien. In der gegenwärtigen Form scheinen die Bedingungen für einen medialen Erfolg von Tierorakeln ungünstig. Wenn man weiterhin die Tatsache bedenkt, dass ein neueres Orakel Pauls Leistung nicht nur einstellen, sondern wahrscheinlich sogar übertreffen muss, um eine vergleichbare mediale Aufmerksamkeit zu erlangen, dürfte der mediale Hype um Paul zumindest in naher Zukunft nicht wiederholbar sein.

48 Vgl. Marek, Roman: *Understanding YouTube. Über die Faszination eines Mediums*. Bielefeld 2013. S. 257-279.

49 Eine kritische Perspektive auf die Ökonomie der Aufmerksamkeit im Zusammenhang mit Internetvideos liefert ebenfalls Roman Marek (ebd., S. 19-27).

Autorinnen und Autoren

Ömer Alkin beendete seinen Master of Arts in Medienkulturanalyse an der Heinrich-Heine-Universität (HHU) Düsseldorf. Neben praktischen Tätigkeiten beim Film hat er als wissenschaftlicher Mitarbeiter in den Bereichen Medien und Audiovision am Institut für Journalismus und Public Relations der Westfälischen Hochschule Gelsenkirchen und dem Institut für Kunstgeschichte der HHU Düsseldorf gearbeitet. Er ist Mitglied im Network for European Cinema and Media Studies (NECS) und führt Lehraufträge zu Visueller Kultur und Film durch. Seine Dissertation «Emigration im türkischen Film seit 1960», in der er Repräsentationen der Emigration im türkischen Film untersucht, wird gefördert durch das Avicenna Studienwerk e.V.

Philipp Blum ist seit 2012 wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Forschungsprojekt zur Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland 1945-2005. 2009-2011 Redakteur der Zeitschrift *MEDIENwissenschaft*. Rezensionen/Reviews, 2011-2012 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg, Lehrstuhl für Fernsehwissenschaft. Er promoviert derzeit über filmischen, experimentellen Semidokumentarismus und seine theoretische Reflexion. Weitere Forschungsinteressen: Performativität des Films, Animationsfilm, Geschichte und Theorie des Dokumentarfilms, Medien- und Kulturtheorie.

Sonja Czekaj, Dr. phil., studierte Medienwissenschaft, Neuere deutsche Literatur und Anglistik/Literaturwissenschaft in Marburg; 2007-2009 leitende Redakteurin der Zeitschrift *MEDIENwissenschaft*: Rezensionen/Reviews, zwischen 2010 und 2011 Stipendiatin der Marburg University Research Academy, 2012-2015 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg, dort 2014 Promotion mit der Arbeit *Deutsche Geschichtsbilder - Filme reflektieren Geschichte. Modellierungen historischer (Dis-)Kontinuität in selbstreflexiven Non-Fiction Filmen*.

Philip Dreher studierte Theater- und Medienwissenschaft und Anglistische/Amerikanistische Kulturwissenschaft an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg und Film Studies/Film Production an der Concordia University Montréal, Kanada. Magisterarbeit zum Thema «Eine theoriegeschichtliche Positionierung von Edgar Morins Filmtheorie anhand der Metapher des

Spiegels». Seit Herbst 2012 Lehrkraft für besondere Aufgaben und Lehrbeauftragter am Erlanger Institut für Theater- und Medienwissenschaft.

Ates Gürpınar studierte Theater- und Medienwissenschaft, Neuere Deutsche Literaturgeschichte und Philosophie sowie den interdisziplinären Studiengang Ethik der Textkulturen an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Aufgrund seiner Arbeit als Landesgeschäftsführer einer politischen Partei pausiert er derzeit mit seiner Forschung zur Medialität ästhetischer und wissenschaftlicher Erkenntnisvermittlung.

Karina Kirsten, Studium der Medien- und Filmwissenschaft in Marburg und Paris, derzeit Promotion an der Philipps-Universität Marburg zu Autorenschaft und Genreverpflichtung im deutschen Gegenwartsfilm. 2012-2014 Redakteurin der Zeitschrift *MEDIENwissenschaft*. Rezensionen/Reviews, seit 2014 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg.

Lars Robert Krautschick ist Angestellter des Deutschen Theatermuseums München und Lehrbeauftragter am Institut für Theaterwissenschaft an der LMU München. Momentan erarbeitet er bei Prof. Diekmann im Rahmen des Promotionsprogramms ProArt eine Dissertation zum Forschungsgegenstand «Medienreflexion im Horrorfilm» und veröffentlicht internationale Artikel zu seinen Forschungsinteressen.

Alexander Kreische studierte 2005-2012 Theater- und Medienwissenschaft sowie Amerikanistische Kulturwissenschaft an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. 2010-2011 Auslandsstudium an der University of Kansas in Lawrence, USA. Kontaktstipendium der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Fullbright Reisestipendium. Magisterarbeit zum Thema «Konstruktion utopischer Räume in *WITNESS* und *THE VILLAGE*». Seit Oktober 2012 wissenschaftlicher Mitarbeiter im Institut für Theater- und Medienwissenschaft an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Seit April 2012 Kollegiat am DFG-Graduiertenkolleg 1718 «Präsenz und implizites Wissen».

Markus Kuegle studierte Medienwissenschaft (B.A.) sowie Medien und kulturelle Praxis (M.A.) an der Philipps-Universität Marburg und ist derzeit wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Bonn, Abteilung Medienwissenschaft. Dissertationsprojekt zum Thema «Medialität des Ernährungsdokumentarismus».

Bernd Leindecker studierte 2001-2008 Medienwissenschaft und Romanische Philosophie (Französisch) an der Ruhr-Universität Bochum, der Karl-Franzens-Universität Graz und der Université Paris-Est Marne-la-Vallée; seit 2008 Promotionsvorhaben mit dem Arbeitstitel «Geschichte des unzulässigen Erzählens im Spielfilm». Mit Julia Eckel, Daniela Olek und Christine Piepiorka Herausgeber des im transcript-Verlag erschienenen Buchs *(Dis)Orienting Media and Narrative Mazes*.

Danila Lipatov studierte 2006-2011 an der Moskauer Staatlichen Linguistischen Universität, Schwerpunkte: Dolmetschen, Übersetzen; Fremdsprachen: Deutsch, Englisch, Spanisch; seit Oktober 2011 an der Russischen Staatlichen Universität für Geisteswissenschaften, Schwerpunkt: Film, Television an other Forms of Screen Art (Promotion). Seit Oktober 2011 bis April 2012 Spielfilmdramaturgie (RSUH). Praktische Tätigkeiten: 2010-2011 Informationszentrum Moscow International Film Festival (Aushilfe). Seit Februar 2012 Junsui Film Zeitschrift (Filmkritik). 2010-2011 Masterarbeit an der MSLU «Besonderheiten der Textwiedergabe bei der Übersetzung der Filmpublizistik aus dem Deutschen ins Russische».

Ulrike Mothes, Dr. phil., ist Dokumentarfilmerin und künstlerische Mitarbeiterin an der Bauhaus-Universität Weimar. Aus einem mehrjährigen Aufenthalt als Dozentin im Filmdepartment der Srishti School of Art, Design and Technology Bangalore / Indien entwickelte sich ihre Auseinandersetzung mit künstlerischen Dokumentarfilmen in Indien. 2015 schloss sie ihre Promotion zu «Offenem Erzählen im zeitgenössischen indischen Dokumentarfilm» im PhD-Studiengang für Kunst und Design an der Bauhaus-Universität Weimar ab.

Peter Podrez ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Theater- und Medienwissenschaft (ITM) der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg (FAU). Sein Dissertationsprojekt beschäftigt sich mit filmischen Zukunftsvisionen des urbanen Raums. Sonstige Forschungsinteressen sind Film und Raumtheorie, Horrorfilm, mediale Erscheinungen der Apokalypse, Games Studies, Metal Studies. 2003-2010 Lehrkraft für besondere Aufgaben, seit 2010 wissenschaftlicher Mitarbeiter am ITM. Aktuelle Veröffentlichungen: *Der Sinn im Untergang. Filmische Apokalypsen als Krisentexte im atomaren und ökologischen Diskurs* und *Tagungsband des 25. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums* (Hg. zusammen mit Thomas Nachreiner).

Tim Raupach, Dr. phil., 2003-2007 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Hildesheim, 2007-2011 Lehrbeauftragter. Seit 2011 Lehrkraft für

besondere Aufgaben am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg.

Fabian Rudner hat 2012 sein Magisterstudium am Institut für Theaterwissenschaft/LMU München mit einer Arbeit zum Thema «Patterns & Profiles. Auktoriale Instanzen in der TV Serie» abgeschlossen. Derzeit ist er Lehrbeauftragter und wissenschaftliche Hilfskraft am Institut für Theaterwissenschaft/LMU München und promoviert bei Prof. Dr. Jürgen Schläder mit einer Arbeit zur Problematik der Adaption.

Monika Weiß studierte von 2001-2008 Medienwissenschaft, Neuere und Neueste Geschichte sowie Politikwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg. Seit Juli 2008 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft, Lehrstuhl für Fernsehwissenschaft, sowie ab 2016 Lehrbeauftragte am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien. Seit 2008 Dissertationsprojekt zum Thema: «Living History im Fernsehen. Televisuell-gesellschaftlicher Geschichtsumgang am Beispiel von Reality-TV-Formaten» [AT] unter Berücksichtigung eines internationalen Vergleichs.

Neuerscheinung



Brittnacher/Koebner (Hg.)

„Gotteslästerung“ und Glaubenskritik in
der Literatur und den Künsten
256 S. | einige Abb. | € 24,90
ISBN 978-3-89472-712-3

Darf Kunst Gott lästern? Und wo beginnt die Gotteslästerung? Wie soll man mit Gotteslästerern umgehen? Zeitlose Fragen, deren unheilvolle Aktualität nicht darüber hinweg täuschen soll, dass sie so alt sind wie die Kunst selbst. Die Beiträge beschäftigen sich mit Theorie und Geschichte der Gotteslästerung und ihren Manifestationen in der Literatur und im Film, etwa bei Heinrich Heine, Oscar Wilde, Joseph Roth, Thomas Mann und in der anglo-amerikanischen phantastischen Literatur, sowie bei Ingmar Bergman, Luis Buñuel und anderen.

SCHÜREN

Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
Fon 06421/63084 · Fax 06421/681190
www.schueren-verlag.de

Neuerscheinung



Jahrbuch immersiver Medien 2015

Die mediatisierte Gesellschaft: Leben
und arbeiten mit immersiven Medien
120 Seiten in Farbe | € 19,90 |
ISBN 978-3-89472-714-7

Die aktuelle Ausgabe enthält neben themenbezogenen Artikel zudem Rezensionen relevanter Medien und Publikationen zum Thema Immersion. Medien umgeben uns. Nicht nur sind sie in unserem täglichen Leben immer und überall anzutreffen, sondern sie werden zudem immer räumlicher und scheinen uns tatsächlich zu umarmen oder einzuschließen. In Forschung und Entwicklung, in Wissenschaft und Unterhaltung kommen heute solche innovative Medientechnologien zum Einsatz, die wir teilweise noch gar nicht adäquat zu nutzen vermögen.

SCHÜREN

Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
Fon 06421/63084 · Fax 06421/681190
www.schueren-verlag.de