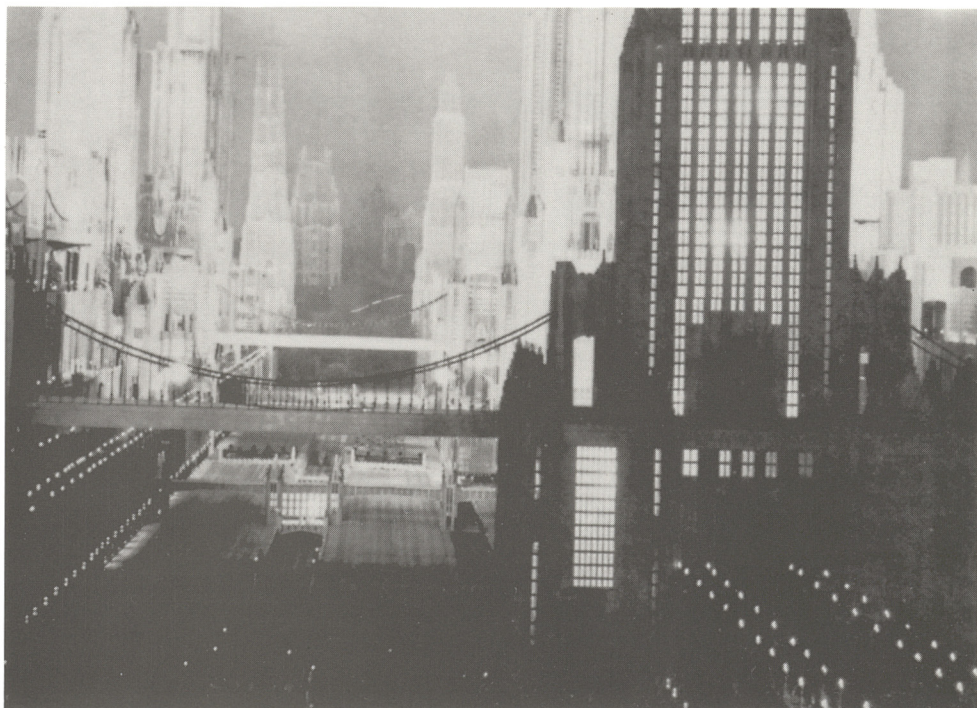
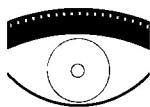

AUGENBLICK



**Amerika! Amerika?
Bilder aus der neuen Welt -
Bilder der neuen Welt**

12

marburger
hefte
zur
medien-
wissenschaft



Schüren

Amerika! Amerika?

Bilder der neuen Welt

Bilder aus der neuen Welt

Zum Umschlagbild: Visionen.

In einer der ersten bekannten Bücher über die "Geschichte Amerikas", 1823 in Massachussets erschienen, sagt der anonyme Autor seinem Land eine große Zukunft voraus: Die Stadt Philadelphia habe bereits jetzt doppelt so viele Einwohner als die Stadt Lima, die schon 150 Jahre vorher gegründet wurde. Nach seinen Schätzungen sollten die USA im Jahre 1960 genau 462.752.896 Einwohner haben...

Unser Photo zeigt eine Vision von der Stadt New York, wie sie 1980 aussehen würde, auf einem Gemälde aus dem Jahre 1930: *Just Imagine* von D. Butler. Aus: Cités-Cinés, La Villette 1987

Zu den Autoren dieses Hefts:

Günter Giesenfeld, geb. 1938, Prof. für Literatur- und Medienwissenschaft in Marburg. Veröffentlichungen zur neueren deutschen Literatur, Film- und Fernsehgeschichte. Regisseur von Spiel- und Dokumentarfilmen

Heinz-B. Heller, geboren 1944, Prof. für Literatur- und Medienwissenschaft in Marburg, Veröffentlichungen zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Mediengeschichte und -ästhetik, Filmtheorie.

Knut Hickethier, geb. 1945, PD, derzeit Lehrstuhlvertretung in Marburg. Medienwissenschaftliche Veröffentlichungen zur Film- und Fernsehgeschichte, Medientheorie und Medienästhetik

Guntram Vogt, geboren 1937, Prof. für Neuere deutsche Literatur (Didaktik des Deutschunterrichts) und Medien in Marburg. Medienwissenschaftliche Veröffentlichungen zu Alexander Kluge (vgl. AUGEN-BLICK Nr. 1-2), Louis Malle, zum Essayfilm (vgl. AUGEN-BLICK Nr. 10) und zur Stadt im deutschen Film.

Hartmut Winkler, geb. 1953. Studium der Architektur und Germanistik. Seit Februar 1991 Assistent der Filmprofessur in Frankfurt. Veröffentlichungen zu Medien und Alltagskultur, "Switching, Zapping" 1991, "Der filmische Raum und der Zuschauer" 1992

Peter Zimmermann, geboren 1944, PD, Wissenschaftlicher Mitarbeiter am "Haus des Dokumentarfilms, Europäisches Medienforum", Villa Berg, Stuttgart. Veröffentlichungen zur Arbeiterliteratur, zum Dokumentarfilm und zu dokumentarischen Präsentationen im Fernsehen.

Inhaltverzeichnis

Vorwort	5
Günter Giesenfeld: Griffith und die Geburt der amerikanischen Nation	6
Knut Hickethier: Vom Tellerwäscher zum Millionär. Amerikanische Karrieren	18
Hartmut Winkler: Der weibliche Star als Kriegsbraut. Triebmodellierung und Kulturindustrie im 2. Weltkrieg und in Korea	35
Peter Zimmermann: "Bilder aus der neuen Welt": Amerika im Fernsehen der Adenauer-Ära	56
Heinz-B. Heller: Made in U.S.A. Mouvelle Vague und die Bilder der Bilder aus Amerika	67
Guntram Vogt: Der enttäuschte Entdecker. Wim Wenders in den USA	79

AUGEN-BLICK

MARBURGER HEFTE ZUR MEDIENWISSENSCHAFT

Eine Veröffentlichung des Instituts für Neuere deutsche Literatur
im Fachbereich 09 der Philipps-Universität-Marburg
Gedruckt mit Unterstützung der Philipps-Universität Marburg

Heft 12

September 1992

Herausgegeben von

Jürgen Felix
Günter Giesenfeld
Heinz-B. Heller
Knut Hickethier
Thomas Koebner
Wilhelm Solms
Guntram Vogt

Redaktion: Günter Giesenfeld

Redaktionsanschrift: Institut für Neuere deutsche Literatur
Wilhelm-Röpke-Straße 6A, 355 Marburg, Tel. 06421/284657

Verlag: Schüren Presseverlag, Deutschhausstraße 31, 355 Marburg
Einzelheft DM 8.--; Jahresabonnement (3 Hefte) DM 21.--
Bestellungen an den Verlag. Anzeigenverwaltung: Schüren Presseverlag
© Schüren Presseverlag, alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Uli Prugger, Gruppe GUT
Druck: J.A. Koch, Marburg

ISSN 0179-2555

Vorwort

Die Beiträge dieses Heftes waren ursprünglich Vorträge im Rahmen einer Ringvorlesung, die im Sommersemester 1991 an der Philipps-Universität Marburg stattfand. Sie sind inzwischen durchweg überarbeitet, erweitert und auf den neuesten Stand der Forschungsliteratur gebracht worden.

Die Medienwissenschaft braucht keinen besonderen Anlaß, um sich mit dem Gegenstand "Amerika" konfrontiert zu sehen. Vor allem die film- und fernsehgeschichtliche Forschung begegnet auf Schritt und Tritt dem Phänomen eines erdrückenden Einflusses amerikanischer ökonomischer Macht, prägender ästhetischer Muster, technischen Vorsprungs und ideologischer Ausrichtungen in fast allen Phasen der Entwicklung dieser Medien und in fast allen Ländern der Erde.

Und doch haben wir uns im Columbus-Jubiläumsjahr darauf besonnen, daß die Prägungen, Mythen und Obsessionen einmal Gegenstand gemeinsamer wissenschaftlicher Reflexion sein sollten und nicht, wie sonst, stetiger beiläufiger Bezugspunkt der historischen Forschung. Daraus sind keine großen überblickhaften oder enzyklopädischen Darstellungen entstanden - sie gibt es längst und vielfältig, wenigstens in der Differenziertheit und Ausführlichkeit, wie sie auch hier angesichts des zur Verfügung stehenden Platzes nur möglich gewesen wären.

Die Beiträge dieses Hefts sind eher Vorstöße vom Besonderen ins Allgemeine, Aufrisse, die einen Regisseur, ein Handlungsstereotyp oder ein Genre zum Ausgangspunkt nehmen, um jenes abstrakte "Amerika" etwas näher zu beschreiben, das Anlaß geworden ist für so viele Hoffnungen und Enttäuschungen. Von ihnen speziell ist im zweiten Teil des Hefts zu lesen: denn nicht nur die aktuelle Berichterstattung "*aus der Neuen Welt*" (hier an Peter von Zahn exemplifiziert), sondern vor allem die künstlerische Verarbeitung im Medium Film hat in Europa die Konturen des Bildes *der Neuen Welt* ebenso bestimmt wie die unablässigen Versuche Hollywoods, seine Weltsicht der ganzen Welt als Vision zu verkaufen.

Günter Giesenfeld

Günter Giesenfeld

Griffith und die Geburt der amerikanischen Nation

David Wark Griffiths Film *The Birth of a Nation* (1914) handelt vom Sezessionskrieg 1861-65 und bezeichnet diesen damit als die Geburtsstunde der amerikanischen Nation¹. Dies entspricht einer gängigen Tradition in der amerikanischen Geschichtsschreibung, eingedenk der berühmten Rede (Gettysburg-Address), in der Lincoln von einer "neuen Nation" sprach, die nun entstehen würde und dazu ausersehen sei, "die liberale Ideologie in die ganze Welt hinauszutragen". Der Sieg der Nordstaaten in diesem Krieg ist also nicht nur Auslöser gewesen für die Industrialisierung der USA und die damit einhergehende Urbanisierung an den Küsten und der Ausbau der Kommunikationsmittel (Eisenbahn, Telegraph). In dieser Zeit entstand auch das Bewußtsein, mit der wachsenden wirtschaftlichen Macht Einfluß nehmen zu können und zu müssen auf Entwicklungen außerhalb der Grenzen des Landes.

Ein historischer Bewußtseinsprozeß

In Wirklichkeit war mit dem Sezessionskrieg eine schon lang andauernde Entwicklung zu einem Abschluß gekommen, die mehrere Etappen und Wendepunkte aufweist. An ihrem Beginn steht der antikoloniale Befreiungskampf gegen England ab 1776, der wohl zum ersten Mal innerhalb der multinationalen Einwanderungsgruppen eine einheitsstiftende Wirkung hatte, Grundlage für ein sich allmählich ausbildendes Nationalbewußtsein. Innerhalb dieses Prozesses setzten sich die englische Sprache und Kultur als dominante durch, was auf zwei Faktoren zurückzuführen ist: einmal auf die traditionell wenig interventionistische Kolonialpolitik Englands, dann auf die Tatsache, daß sich die anderen Volksgruppen unter den Einwande-

1 "Amerikanische Nation" bezeichnet natürlich nur den nordamerikanischen Staatenbund USA. "Amerika" mit den USA gleichzusetzen, entspricht einem üblichen Sprachgebrauch, dem ich mich aus formulierungsökonomischen Gründen trotz der falschen Implikationen anschließe. Entsprechend sind bei der Benutzung des Adjektivs "amerikanisch" in der Regel die Vereinigten Staaten der Bezugspunkt.

ren nicht geographisch in Regionen isolierten. Begleitendes Element dieser Ausrichtung war eine im Unabhängigkeitskampf entstandene, gegen Spanien gerichtete Propaganda, die eine "neue", protestantisch-angelsächsisch ausgerichtete Welt der "alten" Kolonialkultur des südlichen Subkontinents entgegenstellte, die, antikoloniale Strömungen aufgreifend, als spanisch-katholisch und archaisch-rückständig hingestellt wurde.

Die Art und Weise, wie das Land vom Osten zum Westen hin erschlossen wurde, führte dann zu relativ einheitlichen Lebensformen einer ländlich und landwirtschaftlich bestimmten Kultur, in der der Pionier als zunächst führende und dann mythisierte Gestalt (als Jäger, Farmer und Kämpfer) im Mittelpunkt stand. Diese neuen Lebensformen hatten meist mit denen der europäischen Länder, aus denen die Siedler kamen, nur wenig gemeinsam. Außerdem waren ja die meisten durchaus nicht in freudiger Freiwilligkeit, sondern aus wirtschaftlicher Not und Unterdrückung aus der alten Heimat ausgewandert, so daß für eine isolierende Beibehaltung nationaler Bindungen an die Herkunftsländer (ausgenommen die Sprache) wenig Neigung bestand - zumindest resultierte daraus eine große Offenheit neuen Lebensformen und -idealen gegenüber.

Vor allem die Tatsache, daß es in der neuen Gesellschaft keine traditionellen sozialen Klassen und Schranken gab, keine schmarotzende Oberschicht, hat zu ihrer Attraktivität beigetragen und ein gemeinschaftsstiftendes Selbstbewußtsein geschaffen. "Gleichheit", die revolutionärste der Menschenrechts-Forderungen der französischen Revolution, schien hier erfüllt. "Diese Gleichheit war eine politische; sie war, bis zum zwanzigsten Jahrhundert, auch eine ökonomische; sie war aber immer vor allem eine soziale und psychologische gewesen"².

Schon zu dieser Zeit bildete sich mit dem Stolz auf die fortgeschrittensten demokratischen Strukturen auch ein Gefühl des Auserwähltseins gegenüber der "alten Welt" heraus, verbunden mit einer quasi-missionarischen Tendenz, die amerikanischen Ideale als allgemeingültiges gesellschaftliches Modell anzusehen. Daß dies zugleich mit der Ausrottung der indianischen Ureinwohner verbunden war und gelegentlich sogar zur Legitimation des Völkermords an ihnen diente, zeigt, wie ambivalent dieses Nationalbewußtsein von Anfang an war.

Nach der Erreichung der Unabhängigkeit 1783 wurden solche Denkstrukturen allmählich in politische Strategien umgesetzt und fanden ihren ersten folgenreichen Ausdruck in der sogenannten Monroe-Doktrin (1823),

2 Commager, Henry Steele in: Ders. (Hrg.): *America in Perspective*, abridged edition, New York 1956, S. XI.

mit der offiziell der Anspruch auf Weltmachtstatus formuliert wurde. Zwar betraf das Dokument vor allem die Aktivitäten der europäischen Kolonialmächte im amerikanischen Kontinent, die als Einmischung in "innere" Angelegenheiten der USA aufgefaßt wurden. In ihm wird aber auch zum ersten Mal eine Selbsteinschätzung deutlich, die im weiteren Verlauf der Geschichte zu einem dominanten Element werden sollte: Die USA sehen als Weltmacht den gesamten amerikanischen Kontinent als ihre Einflußsphäre an, dem die europäischen Mächte mit ihren Kolonien, d.h. also der Rest der Welt, als konkurrierender Block gegenüberstehen.

Aber erst durch den Sezessionskrieg wurden die demokratisch-zentralistischen Strukturen soweit gefestigt, daß man von einer auch politisch konsolidierten Weltmacht sprechen kann. Der Norden hat diesen Krieg zwar gewonnen, aber dies bedeutete nicht, daß damit auch seine politischen Vorstellungen die des Südens verdrängt hätten. Während nördliche, an die Pionierzeit anknüpfende Ideale sozialer Gleichheit und individueller Freiheit in neue Gesetze Eingang fanden, waren südliche, reaktionär-rassistische und imperialistische Tendenzen keineswegs aus dem politischen Diskurs eliminiert, sondern blieben als wichtiges Segment des öffentlichen Meinungsspektrums erhalten, das, etwa durch das Hollywood-Genre des Westerns, stets im öffentliche Bewußtsein präsent blieb und als Option politischen Handelns auch immer wieder dominant werden konnte.

Seit diesem einschneidenden Datum ist die Geschichte der USA durch eine deutliche Interdependenz zwischen Innen- und Außenpolitik bestimmt, die sich in stereotypen politischen Abläufen manifestiert. Der innere Grundwiderspruch der amerikanischen Gesellschaft zwischen dem freien Spiel der wirtschaftlichen Dynamik und den traditionellen demokratischen Strukturen spiegelt sich in der Außenpolitik als Widerspruch zwischen den wirtschaftlichen Interessen an imperialistischer Ausdehnung und Kontrolle des Rests der Welt einerseits, und einem demokratischen Missionsgeist andererseits, der nicht, wie bei den klassischen Kolonialmächten, nur legitimierende Ideologie ist.

Denn der amerikanische Patriotismus ist von seiner Tradition her nicht in erster Linie mit dem Land, dem Boden oder einem Begriff wie "Heimat" verbunden oder auf territoriale Expansion gerichtet, sondern war stets primär an politische Institutionen und Ideale gebunden. Er war sozusagen von Anfang an abstrakt, bezog sich auf "kanonisierte" politische Dokumente (z.B. die Verfassung), in denen Ideale wie individuelle Freiheit und Demokratie niedergelegt sind. Diese Werte sind allerdings für den amerikanischen Nationalstolz so unangefochten konstituierend, daß die Neigung, sie

an der eigenen Realität zu überprüfen, nie sehr ausgeprägt war - es sei denn, militärische Niederlagen stellten die zentrale Kategorie der Gottgewolltheit weltweiter Aktionen (z.B. des Vietnamkriegs) im Namen dieser Ideale in Frage.

Die Geburt des Hollywood-Kinos

The Birth of a Nation behandelt sein Thema, den Sezessionskrieg, auf gegenüber den Fakten eigenwillige und gegenüber den Mythen typische Weise.

Der Film hat zwei deutlich voneinander getrennte Teile, deren erster die Vorgeschichte und den Verlauf des Krieges darstellt und mit der Ermordung Lincolns endet. Die Auseinandersetzung zwischen den Nord- und den Südstaaten, ein nationaler Konflikt mit den ihn konstituierenden politischen und militärischen Handlungen wird breit dargestellt. Als Repräsentanten der beiden "Parteien" dieses Bürgerkriegs lernen die Zuschauer zwei Familien kennen, und während sich das zunächst vorherrschende *switching* zwischen den Wohnhäusern Stonemans (Nord) und Camerons (Süd) in eine Parallelmontage der Geschehnisse in der Heimat und auf dem Schlachtfeld verschiebt, deutet sich als Auflösung nicht so sehr der Sieg des Nordens, sondern die Aussöhnung der beiden gegnerischen Parteien an: Ein Sohn aus jeder Familie wird Opfer des Krieges - gemeinsam sterben sie an der Front. Am Ende wird eine Hochzeit Stoneman-Cameron gefeiert.

Im zweiten Teil ("Reconstruction") erscheint dann als eigentlicher Konflikt der zwischen Weiß und Schwarz. Im Süden der Nachkriegszeit finden nun Kämpfe zwischen Personen und Gruppen statt, die außerhalb staatlicher Legitimation agieren, ja durch ungeschickte oder verantwortungslose staatliche Aktionen (übertriebene Unterstützung der Schwarzen) oder Unterlassungen hervorgerufen und legitimiert erscheinen.

Während im ersten Teil zwei Familien ohne ihre Schuld in den Krieg verwickelt werden, denen die eigentlichen Grundkonflikte (Sklavenhandel, imperiales gegen föderales Prinzip) nicht so sehr am Herzen liegen, wird im zweiten ein sozusagen äußerlicher, gemeinsamer Feind eingeführt: die Schwarzen und diejenigen Weißen, die ihnen alle Macht übertragen wollen. Diese "Yankees" haben den Krieg gewonnen (darauf insistiert der Film aber kaum), und nun wird ihr Sieg durch die Folgen ihrer "liberalen" Politik in Frage gestellt. Sie haben den Aufstieg der Negerhorden ermöglicht und sind somit mitschuldig an den Übergriffen der Schwarzen und Mulatten,

und eine versagende Staatsgewalt legitimiert und begünstigt sie dabei. Cameron nimmt die Verteidigung seiner Familie in die eigene Hand und geht zum Ku Klux Klan. Stoneman, beeinflusst durch seine Frau und seinen Verwalter - beide Mulatten -, unterstützt die Yankees, und wieder sind die beiden Familien verfeindet. Aber bald muß auch Stoneman erkennen, daß die Weißen eigentlich zusammenhalten sollten. Als auch seine Familie von den tierisch-instinkthaft aggressiven Schwarzen bedroht wird, retten die weißen Ritter mit den Kapuzen auch sie.

Der Film vermittelt die Erkenntnis, daß in beiden Konflikten Stoneman, mit seiner liberalen Yankee-Moral der Nordstaaten, die falsche Koalition eingegangen ist. Als eigentliche Urheber auch der von den Schwarzen begangenen Greuelthaten erscheinen diejenigen, die gegen den Handel mit den Sklaven und ihre Unterdrückung sowie für die Gewährung voller Bürgerrechte an ihre Nachkommen eingetreten sind. Symbolisiert wird ihre Position gegen alle historische Evidenz ausschließlich in den Mischlingsfiguren. Daß er damit auch die weißen Bösen aus dem Norden als nur von diesen beeinflusst oder erpreßt hinstellt und ihre Schuld damit relativiert, ist der rassistische Kern der Filmaussage. Er wird verdeckt durch die Tatsache, daß damit auch die Schwarzen in ihrer Mehrheit als im Grunde gutmütige, nur von den Mischlingen verführte Kinder erscheinen.

Die schwarzen Aufrührer - so zeigt es der Film - kämpfen nicht für politisch-soziale Forderungen, und außer der niedrigen Lust auf Zerstörung und Plünderung wird ihnen mit auffallender Konsequenz vor allem ein Ziel ihrer zerstörerischen Handlungen unterstellt, nämlich das, eine weiße Frau zu erobern und sie zu - heiraten. Aber gerade mit dieser zunächst harmlos erscheinenden Forderung bedrohen sie den intimsten Bereich des amerikanischen Pionierideals. Für dieses steht das Symbol der Familie, und die Zumutung der Schwarzen, an ihm teilhaben zu wollen, ist schlimmer als Vergewaltigung oder Mord. Stoneman gerät auch deshalb zweimal auf die falsche Seite, weil seine Verbindung mit der Mulattin nicht als Familie gelten kann. Am Ende erst gründen seine beiden Kinder mit Cameron-Ehepartnern neue Familien und werden zu Camerons. Die Stonemans haben aufgehört zu existieren.

Diese private ist zugleich die symbolische Ebene der Handlung, und in diesem Legitimationszusammenhang erscheint der Klan nicht als die Selbstjustiz übende terroristische Vereinigung, die er auch zu der Zeit schon war, sondern als Exekutiv-Organ einer höhergestellten Instanz, des abstrakten Ideals selber. Wenn sich in ihm die Väter zur Verteidigung ihrer Familien zusammenschließen, nehmen sie ihr vermeintliches Recht wahr,

in Übergehung der demokratischen Spielregeln und Gesetze direkt für ihre Werte zu kämpfen, weil der Staat nach ihrer Ansicht dabei versagt hat.

Die abstrakten Bezugspunkte dieser amerikanischen Ideologie haben sich im Kino immer wieder zu bildlich-dramaturgischen Chiffren konkretisiert und zugleich verengt, von denen die Siedlerfamilie das wohl gängigste ist. Sowohl ihre stereotypen Mitglieder (der wackere Vater, die aufopfernde Mutter, die unschuldigen Töchter und die mutigen, manchmal irregeleiteten Söhne - inklusive der schwarzen Bedienten), als auch symbolisch überhöhte Orte (Wagenburg, Farmhaus, Blockhütte) und Handlungsstereotypen (Schwarz *verfolgt* weiße Unschuld, Weiß *rächt* schwarze Untaten, Rettung in letzter Minute) verweisen immer wieder auf die Institution der patriarchalisch organisierten und mit festen Rollenzuweisungen ausgestatteten Familie als Keimzelle der amerikanischen Nation. Als einziges sanktioniertes soziales Modell ist sie mit einer moralischen Integrität ausgestattet, die auf Allgemeingültigkeit Anspruch erhebt.

In *The Birth of a Nation* sind auf sie die nationalmythischen Assoziationen konzentriert. Als Vertreter gesellschaftlicher Kräfte oder Prinzipien treten die Handlungsträger nur im ersten Teil des Films auf. Dann aber verschieben sich die Konnotationen: Eine wertende Darstellung der Bürgerkriegsparteien wird erst nach Beendigung des Krieges deutlich. Mit der Umdeutung der Ereignisse in eine Bedrohung, die quasi von außen kommt, verfällt der Film immer mehr in eine Schwarz-Weiß-Malerei (und -Symbolik), von der die Parteinahme für den Klan nur ein Nebenprodukt ist.

Griffith konnte sich, bei seiner Interpretation der Ereignisse nach dem Sezessionskrieg, auf die Mehrheit der zeitgenössischen Intellektuellen und Historiker berufen. Die Periode der "reconstruction" wird bis heute als das "ekelerregendste (most soul-sickening) Spektakel, dem die Amerikaner je beizuwohnen gezwungen waren"³, beschrieben. Im Rückblick hat sich die Partialsicht des Südens auch in der historischen Literatur weitgehend, im öffentlichen Bewußtsein flächendeckend durchgesetzt - der Beitrag von *The Birth of a Nation* zum Letzteren ist nicht genau evaluierbar, aber sicher beträchtlich gewesen. Immerhin hatte er einen Kassenerfolg, der alles bis dahin vorstellbare in den Schatten stellte. *The Birth of a Nation* war der erfolgreichste Film der Stummfilmzeit, seine Verleiheinnahmen (10 Mio \$) wurden erst von *Gone With the Wind* 1939 (32 Mio \$) übertroffen. In bezug auf die Relation Investition/Einspielergebnis dürfte er bis heute unübertroffen sein: Schon in der Erstauswertung vor 1930 (Neustart einer Ton-

3 Stampf, Kenneth M.: *The Era of Reconstruction, 1856-1877*, 1967 (Vintage Books)

fassung) spielte er allein auf dem nordamerikanischen Markt (USA und Kanada) das 40fache seiner Produktionskosten ein.⁴ Übereinstimmend sieht die Kinogeschichtsschreibung in diesem Film den Anfang des amerikanischen Kinos als Kunst, als Ideologieträger und als Industrie.

Aber sicher ist auch, daß sowohl der Roman von Thomas Dixon⁵, als auch Griffiths Film keine spezielle oder extremistische Position vertraten, sondern einer allgemein, vor allem in den Südstaaten verbreiteten Auffassung der historischen Ereignisse entsprachen. Dixon konnte mit einem gewissen Recht behaupten: "Fast alle Weißen im Süden denken so wie ich. Wenn ich unrecht habe, dann haben sie alle unrecht."⁶

Der Ku Klux Klan in Geschichte und Gegenwart

In der öffentlichen Auseinandersetzung um *The Birth of a Nation* vor und nach seiner Uraufführung spielte neben der Frage nach der Korrektheit der historischen Ereignisse auch die Kritik eine Rolle, Griffith habe ein zu positives Bild des Ku Klux Klan gezeichnet. Sowohl Griffith als auch Dixon wehrten sich gegen diesen Vorwurf mit dem Hinweis darauf, in den "Clansmen" des Romans und des Films hätten sie eine traditionsreiche Bewegung⁷ dargestellt, die in der damaligen Zeit ihre Berechtigung und Funktion gehabt habe:

Der historische Ku Klux Klan, wie er in "The Birth Of a Nation" gezeigt wird, darf nicht verwechselt werden mit einer Organisation, die jetzt bekannt ist, und die, in neuerer Zeit, die amerikanische Demokratie mit Schmutz beworfen hat.⁸

Trotzdem konnte Griffith nicht verhindern, daß der aktuelle Ku Klux Klan von seinem Film propagandistischen Nutzen hatte. Wollte er das

4 Vgl. Finler, Joel W.: *The Hollywood Story*, London 1988. Die Zahlen sind allerdings oft angezweifelt worden. Vgl. dazu: Wasko, Janet: D.W. Griffith and the banks: a case study in film financing. In: Kerr, Paul (Hrsg.): *The Hollywood Film Industry*, New York und London 1986, S. 34f.

5 *The Clansmen*, schon 1904 erschienen, bildete, zusammen mit dem gleichnamigen Theaterstück, das Dixon aus diesem und einem weiteren eigenen Roman (*The Leopard's Spots*, 1901) entwickelt hat, Griffiths Vorlage. Bekanntlich gab es zum Film kein Drehbuch.

6 im *Boston Journal*, 26.4.1915, zit. nach Staiger, Janet: *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton 1992, S. 143

7 Dixon spricht von der "wiedererstandenen Seele der schottischen Clansmen" (Vorwort zum Roman).

8 Seymour Stern: Griffith I: 'The Birth Of a Nation', in: *Film Culture*, Spring-Summer 1965

überhaupt? Der Versuch, zwischen einer damaligen "positiven" Funktion des Klans und seinen jetzigen, öffentlich zwar verurteilten Aktionen unterscheiden zu wollen, mußte 1914 jedem aufmerksamen Beobachter als naiv erscheinen. Die herrschenden Auffassungen, ja wichtige geltende gesetzliche Regelungen waren der Rassenideologie des Klans so nah, daß er schon fast als staatstragende Organisation erscheinen konnte: So durften nach einem Gesetz von 1912 (Sims Act) Filme von Boxkämpfen zwischen einem schwarzen und einem weißen Gegner dann nicht in Kinos gezeigt werden, wenn der Schwarze gewonnen hatte. Und, natürlich, Ehen oder sexueller Verkehr zwischen farbigen und weißen Amerikanern waren noch so sehr öffentlich tabuisiert, daß den Mitgliedern und Anhängern der National Association for the Advancement of Colored People (NAACP), die öffentlichen Protest gegen den Film organisierten, mit Erfolg vorgeworfen werden konnte, sie wollten mit ihrer Kritik die Rassenschande verherrlichen.

Der Ku Klux Klan war 1870 verboten worden, hatte aber seither seine illegalen Aktionen unbehelligt weiterführen können. Da formal der Verdacht bestand, daß der Film eine illegale Terrororganisation unterstützen könnte und deswegen verboten werden mußte, wurde eigens eine Vorführung in Anwesenheit von Präsident Wilson organisiert, an deren Ende dieser geweint und gesagt haben soll, dies sei das Größte, was er je gesehen habe.

Im Zusammenhang mit dem Bild des Klans wurde Griffith und seinen publizistischen Verteidigern auch Scheinheiligkeit vorgeworfen, weil sie die offensichtliche Diskrepanz zwischen ihren Beteuerungen, die Schwarzen seien im Film äußerst positiv dargestellt worden, und der Evidenz nicht erkennen würden, daß es in dem Film zahlreiche eindeutig rassistische Szenen gibt, die Schwarze als schmarotzende Faulenzer, als animalische Vergewaltiger und als blindwütige Mörder zeigen. Wenn hier eine Bewußtseinspaltung zu konstatieren ist, dann ist es eine, die den öffentlichen politischen Diskurs in den USA allgemein charakterisiert. Wenn die Regierung den Ku Klux Klan verbietet und doch erlaubt, daß er sich zu einer mächtigen gesellschaftlichen Kraft entwickelt, so kann es auch für Griffith kein Widerspruch gewesen sein, von dieser Organisation Geld zur Finanzierung seines Films anzunehmen und doch (allerdings erst 1930) zu behaupten, der Klan sei "damals" notwendig gewesen, seine neuerliche Wiederbelebung aber nicht⁹. Und so wie im Film die Apotheose der amerikanischen Familie (mit zwei glücklichen Paaren als Schlußbild) alle widrigen Kräfte über-

⁹ anlässlich einer Wiederaufführung des Films in einer Tonfassung; vgl. Wagenknecht, Edward: *The Movies In the Age of Innocence*, S. 102

windet¹⁰ und alle Ungerechtigkeiten vergessen macht, scheint auch Präsident Wilson über der Schönheit der im Film vermittelten Idee dessen un-demokratische Grundhaltung verdrängt zu haben. Die gesamte Rezeptionsgeschichte des Film ist durch diesen Widerspruch bis heute geprägt: seine ästhetischen Qualitäten und formalen Innovationen sind immer wieder einer Kunstauffassung zum Problem geworden, die von der Identität von Form und Inhalt, der Vorstellung einer organischen Einheit beider geprägt ist. In der Regel war die Verdrängung oder Verharmlosung des politischen Gehalts die Folge.¹¹

Die eine Wahrheit und die vielen Wahrheiten

"Griffith vermutete naiverweise, der Film sei unkontrovers und unangreifbar, ein Versuch in historischer Wahrheitsfindung - nicht nur *einer* Wahrheit, sondern *der* Wahrheit"¹² Der Satz hat eine aktuelle und eine grundsätzliche Bedeutung. In bezug auf die herrschende öffentliche Stimmung bei Ausbruch des noch europäischen Ersten Weltkriegs bestand sein Irrtum darin, nicht einkalkuliert zu haben, daß für die aktualisierbaren politischen Optionen, die sein Film letztlich suggerierte, 1914 noch nicht die Zeit gekommen war. Der Film paßte mit seiner eher imperialistischen Gestaltung des amerikanischen Anspruchs auf die moralische Weltherrschaft nicht in das aktuelle Konzept der öffentlichen Propaganda einer Regierung, die noch nicht gewillt war, in den kriegerischen Konflikt in Europa einzugreifen. Noch unentschieden standen zwei Meinungen einander gegenüber, wie die leidenschaftliche Debatte beweist, mit der Griffith nicht gerechnet hatte.

10 In frühen Kopien soll es auch eine Szene gegeben haben, in der gezeigt wird, wie alle Schwarzen nach Afrika deportiert werden - eine Lösung, wie sie Dixon im Roman gestaltet. Der Ku Klux Klan soll eine Kopie des Films besitzen, in der diese Szene enthalten ist. Vgl. Wagenknecht, Edward und Anthony Slide: *The Films of D. W. Griffith*, New York 1970, S. 48. Nach Staiger (a.a.O., S. 139) hat der Klan noch 1978 in Kalifornien mit Griffith's Film um Spenden und Mitglieder geworben. Es kam bei der Aufführung zu Schlägereien, als Kommunisten und Organisationen mexikanischer und schwarzer Minderheiten protestierten.

11 Jüngeres Beispiel: Jean Mitry: "Wir halten uns auch nicht auf mit der Frage, ob diese *Geburt einer Nation* vielleicht ein wenig rassistisch war oder nicht..." in: David Wark Griffith. *Etudes* sous la direction de Jean Mottet (Colloque international), Paris 1988, S. 22

12 Schickel, Richard: *D. W. Griffith. An American Life*. New York 1984 (Hervorhebungen im Original)

Er reagierte mit hastig in den Film eingefügten Zwischentiteln und einer rechtfertigenden Broschüre auf die unerwarteten Angriffe, die typischerweise nicht sachlich, sondern formal argumentierte. Wie schon der Titel *The Rise And Fall of Free Speech in America* klarmacht, konzentrierte Griffith seine Verteidigungsargumentation viel intensiver auf das Recht zur künstlerischen Freiheit und freien Meinungsäußerung als auf den Versuch, die Aussagen und die Darstellung des Films zu verteidigen. In diesem Zusammenhang wurde, was vorher für *die* Wahrheit gelten sollte, nun als eine Meinung, als *eine* Wahrheit bezeichnet, die ihren demokratischen Anspruch, artikuliert zu werden, einfordert.

Es steht hier nicht Griffiths Verteidigungstaktik zur Debatte, die gewiß berechtigt und effektiv war. Es soll vielmehr an seinem Fall versucht werden, die grundsätzliche Widersprüchlichkeit des US-amerikanischen Selbst- und Geschichtsbewußtseins ein wenig genauer zu charakterisieren.

Die verbreitete Legende sagt, Griffith habe sich, betroffen durch die seiner Meinung nach unberechtigten Angriffe gegen *The Birth of a Nation*, für seinen nächsten Film absichtlich einen "sozialen" Stoff ausgewählt. Aus diesem Projekt, zunächst *The Mother and the Law* genannt, hat sich dann bekanntlich der zweite Monumentalfilm entwickelt, *Intolerance*, mit seinen vier säkular ausgreifenden Parallelgeschichten, die am Schluß zu einer Apotheose der modernen (amerikanischen) Kultur gebündelt werden.

Er zeigt, wie zur Zeit der Passion Christi, im alten Babylon (Krieg der Perser gegen Babylon) und in der französischen Renaissance (Bartholomäusnacht) das Leben der Menschen von Herrschsucht und Intoleranz gerät ist. Dies scheint auch in der *modern story*, die in den gegenwärtigen USA spielt, zunächst der Fall: Eine Gruppe von bigotten Religions- und Moralfanatikern, die *uplifters*, zerstört gnadenlos das Leben eines jungen Arbeitermädchens, das unschuldig durch eine Streikauseinandersetzung in Not gerät. Sie wird ins Gefängnis geworfen, gerät in schlechte Gesellschaft. Man nimmt ihr das neugeborene Kind weg und verdächtigt sie des Mordes an einem, der sie bedrängt hat und von seiner Maitresse umgebracht wurde. Schon ist das Todesurteil rechtskräftig, da klärt sich alles auf und Sekunden vor der Hinrichtung trifft die Begnadigungsurkunde ein.

Diese Geschichte, die später auch als selbständiger Film in die Kinos kam, ist im Zusammenhang der Struktur von *Intolerance* mehr als ein Melodram mit Detektivfilm-Elementen. Als einzige Teilgeschichte hat sie ein happy end, das schon durch die Montage auf die drei anderen Episoden ausgeweitet wird: es erscheint als Ergebnis einer Entwicklung der menschlichen Zivilisation über Jahrhunderte hinweg, als endlich erreichter

Zustand der Gerechtigkeit und der Herrschaft des Guten. Die Schlußsequenz läßt an dieser Verallgemeinerungsabsicht keinen Zweifel: in einer opernhaften Apotheose sieht man alle Tyrannen fallen, öffnen sich die Gefängnisse, werden alle Waffen beseitigt und die Sklaven befreit.

Nach einem Vorschlag von Marc Ferro¹³ lassen sich die großen Geschichtsvisionen, die nacheinander das amerikanische Leben bestimmt haben, im Bild sich nach und nach anlagernder und gegenseitig durchdringender Schichten beschreiben. Im wesentlichen unterscheidet Ferro für die Periode des Ersten Weltkriegs als konkurrierende und sich ablösende Visionen über die Beschaffenheit der amerikanischen Nation zwei Vorstellungen: die des Bürgerkriegs und die des Schmelztiegels, solche also, die Antagonismen zeigen, Partei ergreifen, polemisch anklagen, und solche, die auf nationale Aussöhnung ausgerichtet sind. Wenn sie sich in einer Filmhandlung konkretisieren, steht das happy end im ersten Fall unter dem Zeichen des (natürlich auch als Vereinigungsritual präsentierten) Sieges einer Partei, während im zweiten Fall die überparteiliche und über den Meinungen stehende, auf einer historischen Vision beruhende Harmonie gestaltet wird.

Beide hier diskutierten Filme von Griffith lassen sich nicht eindeutig einer der Kategorien zuordnen: in *The Birth of a Nation* wird der Bürgerkrieg zur visionären geschichtlichen Orientierung, obwohl der Grundantagonismus der historischen Periode seine Dramaturgie beherrscht, und in *Intolerance* wird die anfänglich sozialkritisch polemische Darstellung durch die parallelen Geschichten und die ideologische Überfrachtung der Schlußsequenz in eine Allegorie der Weltgeschichte eingebunden und hochstilisiert.

Nach Marcel Oms

"beruht *The Birth of a Nation* auf einer Mystik vom fruchtbaren Tod und einer konstanten dialektischen Beziehung zwischen den exemplarischen individuellen Schicksalen und den kollektiven Bestimmungen; die ersten nehmen ihr tragisches Geschick in dem Bewußtsein auf, an der Ausarbeitung und dem Aufbau der letzteren beteiligt zu sein."¹⁴

Stärkstes Symbol der Verbindung beider Ebenen ist das Opfer von Unschuldigen, wie z.B. Lincoln, dessen Ermordung bei jeder Erwähnung oder künstlerischen Gestaltung symbolisch konnotiert ist.¹⁵

13 "Aux États-unis: Cinéma et conscience de l'histoire", in: David Wark Griffith, a.a.O., S. 181-187

14 "De quelques thèmes maçonniques dans l'oeuvre de D.W. Griffith, in: ebd, S. 223f.

15 Für John F. Kennedy gilt dies (noch?) nicht.

Der Begriff Geschichte erscheint in diesem Zusammenhang in einem neuen Licht. Die Einheit gegensätzlicher künstlerischer Konzepte, die für Griffith zu konstatieren ist, scheint verschiedene, widersprüchliche Rezeptionsweisen seiner Zuschauer vorauszusetzen. So wurde das "soziale" Element bei Griffith als Gegensatz zum "historischen" aufgefaßt¹⁶, wobei dem "sozialen" als künstlerische Haltung der "Realismus" und dem "Historischen" das "Visionäre" zugeordnet werden. In bezug auf Stoffe aus der amerikanischen Geschichte bezieht sich die Kategorie der historischen Wahrheit nur sekundär auf die richtige Wiedergabe der Fakten. Denn diese können aus verschiedenen Perspektiven gesehen werden und damit unterschiedliche Signifikationen annehmen, verschiedene Wahrheiten sein. Die eine Wahrheit bezieht sich stets auf Geschichtsmysmen, denn nur als Mythos kann die Geschichte (mindestens im Hollywood-Kino) Interesse beanspruchen.

16 Roman Gubern: "Contribution à une lecture de l'iconographie griffithienne", in: David Wark Griffith, a.a.O., S. 121.

Knut Hickethier

Vom Tellerwäscher zum Millionär. Amerikanische Karrieren

Die nationale Biografie - der nationale Mythos

"Unsere nationale Persönlichkeit wächst und festigt sich. Es gibt eine amerikanische Lebensauffassung, eine amerikanische Lebensart, eine amerikanische Mode und Haltung, amerikanische Manieren, amerikanische Geschäftsmethoden, amerikanische gesellige Gebräuche und Glaubensartikel, amerikanische Architektur."¹

So urteilte Mitte der zwanziger Jahre der Amerikaner Edgar Ansel Mowrer in seinem Buch "Amerika. Vorbild und Warnung", das 1928 in deutscher Übersetzung im Berliner Ernst-Rowohlt-Verlag erschienen war. "Amerikanisches Geld und Prestige, amerikanische Reisende, Films, [in der Übersetzung wird noch die damals schon eher ungebräuchliche Pluralform verwendet], gedruckte Bücher und Zeitschriften verbreiten überall mit sichtbarem Erfolg amerikanisches Leben".²

Mowrer beschäftigte sich wie viele seiner europäischen Zeitgenossen mit einem Phänomen, das gleichlautend als "Amerikanismus" und als "Amerikanisierung" bezeichnet und zustimmend, bejahend, enthusiastisch fast von ihm, aber auch von anderen begrüßt wurde. Mowrer sah darin eine Erneuerung des ermatteten alten Kontinents. Kritisch anklagend sahen es andere, Autoren wie beispielsweise Oswald Spengler, der darin den Niedergang und Kulturverfall Europas erblickte.

Die Bilder sind bekannt, die Metaphern vielfach benutzt. Die Topoi der Argumentation haben sich bis heute gehalten, selbst in der Phänomenologie der Argumente hat sich vieles erhalten. Auf die "Films" berief sich Mowrer, später auch noch auf den Gebrauch des amerikanischen Kau-

1 Mowrer, Edgar Ansel: Amerika. Vorbild und Warnung. Berlin 1928, S.57f.

2 Ebd.

gummis, er freute sich über den Konsum amerikanischer Säfte, der auch in Europa im Vormarsch sei, obwohl er von Coca Cola noch nicht sprach.

Interessant ist, daß er seine Aufzählung der amerikanischen Fortschrittsgüter mit dem Satz verband, daß damit die "nationale Persönlichkeit" wachse und sich festige". Der Nationalcharakter wird als Summe von Eigenschaften verstanden, die sich zu einer Individualität zusammenschließen, als Persönlichkeit, die einen Lebenslauf, eine Kurve von der Geburt und Kindheit zum Erwachsenwerden, besitzt sowie ein Altern und den Tod erfährt, wie Spengler dann düster orakelt. Auch wenn sich die Kulturpublizisten damals in der Wertschätzung Amerikas unterschieden, das Modell, die organisistische, biografische Sicht der Kulturen, findet sich bei vielen. Von Amerika zu sprechen, hieß zugleich von unterschiedlichen Charakteren, von unterschiedlichen Lebensmodellen der Nationen wie der Menschen zu reden. Denn woher kamen diese Zuweisungen vom alten und verbrauchten Europa, vom jungen, die Welt erobernden Amerika? Nicht nur das Alter der Nationen spielte eine Rolle, sondern auch das, was in den Kulturen an Lebensperspektiven, an biografischen Mustern eingeschrieben war.

Amerikanische Karrieren und Biografien im Film - es geht hier nicht darum, motivgeschichtlich die filmische Darstellung von Biografien und einzelnen amerikanischen Karrieren im Film zu verfolgen, auch wenn davon noch die Rede sein wird. Jeder Film, der von Ereignissen erzählt, die im Leben der im Film dargestellten Figuren eine Rolle spielen, zeigt letztlich ein Stück Biografie dieser Figuren, erzählt von ihrem Werdegang. Und stellt er das Leben berühmter Zeitgenossen dar, so ist es in besonderer Weise die Geschichte vom Aufstieg und Untergang, vom Erfolg und vom Scheitern. In jedem Film steckt auch, so könnte man fortfahren, ein Stück Biografie des Filmautors, des Filmemachers, dieser ist ein Moment der Autobiografie. Die Frage der Biografik ließe sich weiterentwickeln als Problem des filmischen Erzählens überhaupt, doch soll es hier weniger um das allgemeine Problem von Lebensgeschichte und Narrativik gehen, sondern um das Konstrukt der amerikanischen Karriere - hier verstanden als amerikanischer Mythos, als eine Form des amerikanischen Traums.

Als typisch für die amerikanische Persönlichkeit beschreibt Mowrer Mitte der zwanziger Jahre die Suche nach Grenzerfahrungen. Die Suche nach einer besseren Zukunft, nach einem besseren Leben, das sich deutlich von der jeweiligen armseligen Gegenwart abhob, hatte die Siedler und ständig neu hinzukommenden Einwanderer beflügelt, die das alte Europa hinter sich ließen, um in die "Neue Welt" zu kommen. Amerika steht für

diese erhoffte neue Welt mit allen utopiegesättigten Konnotationen (wie sie schon die Arbeiterbewegung, die Sozialdemokratie, im alten Europa verwendet hatte), Amerika für den Traum von einer besseren Welt. Doch diese "Neue Welt" (die englischen Kolonien an der Ostküste Nordamerikas) ist bald von den ersten Generationen von Einwanderern besetzt, und so geht der Zug immer wieder weiter westwärts. "Go West" ist der mythische Ruf. Die Grenzen der Zivilisation werden ständig neu im Westen gesucht und abgesteckt - und wieder überwunden.

"Von der atlantischen Küste kommend, stießen sie langsam westwärts vor", schrieb Mowrer in seiner euphorisierten Sprache, "dem anderen Ozean zu, nicht ein Zoll unseres Bodens, der nicht zu irgendeiner Zeit Grenzmark gewesen wäre. Unter den Schritten der ersten Siedler wurde das Land fruchtbar. Wo sie lebten und gegen die widerspenstige Natur und noch widerspenstigere Eingeborene zu kämpfen hatten, wurden künftige Generationen bereits mit verändertem neuen Sinn und Fühlen geboren. Das Ergebnis war der amerikanische Geist."³

Der amerikanische Geist sieht in der Grenzlanderfahrung die puritanisch, genauer: calvinistisch, unterfütterte Selbstbestätigung, er zieht aus der Überwindung dieser Grenzen den Erfolg, den *success*. Ich verweise hier auf die protestantische Ethik Max Webers, der diese religiöse Ideologie des Kapitalismus beschrieben hat - und der damit zugleich diesen amerikanischen Traum als einen zutiefst europäisch fundierten ausgewiesen hat.

In der Grenzlanderfahrung bewährt sich der Einzelne, hier zeigen sich seine Fähigkeiten, hier lassen sich seine Leistungen erkennen. Der robuste, ja brutale Durchsetzungscharakter bildet sich hier heraus, streift die überkommene europäische Kultur ab, wo sie mit ihren Zwängen und Konventionen am Erfolg hinderlich ist. Hier bildet sich der neue Typus heraus, der die Chance hat und sie auch nutzt, um den Aufstieg vom Tellerwäscher zum Millionär zu schaffen. "Das neue Leben", so wieder Mowrer, "schenkte den unerschrockensten Pionieren und ihren Kindern Geld und Macht. Nicht reifes Denken, sondern jugendliche Stärke, Mut, körperliche Vitalität, Optimismus mit einem Schuß Skrupellosigkeit führen zum Erfolg."⁴

Mowrer formuliert populärwissenschaftlich direkt, was in den Köpfen vieler war. Es ist der amerikanische Traum vom Weg nach oben, den viele Amerikaner träumten und träumen, dem auch viele Europäer als amerikanischem Traum anhängen. Er wird von den Generationen nur unwesentlich

3 Ebd., S.31f.

4 Ebd., S.33.

variiert und modifiziert. Als Kalifornien erreicht ist, die amerikanischen Lande besiedelt und keine neuen Grenzlanderfahrungen zu machen sind, werden zunächst die Grenzen selbst ausgedehnt, werden Expeditionen in andere Länder unternommen, Stützpunkte gesammelt, wird die Grenze innerhalb der Gesellschaft selbst und durch ihre Überwindung der Aufstieg gesucht. "Vom Tellerwäscher zum Millionär" meint ja schon diese zweite Stufe des Erfolgs, nach den Büffeljagden, dem Goldrausch und dem Eisenbahnbau intendiert die Überwindung der Klassengrenzen die Karriere von ganz unten nach ganz oben.

Filmmythos und biografiebezogenes Erzählen

Mythen haben die Eigenschaft, daß ihre Kenntnis allgemein vorausgesetzt wird und daß sie selbst nicht ausführlich erzählt, sondern nur angesprochen werden. Sie entfalten ihre Wirksamkeit dadurch, daß sie nicht en detail rezipiert werden müssen, sondern zutiefst im kulturellen Leben verankert sind. Georg Seeßlen und Claudius Weil haben in ihrem Buch über den Westen den Mythos des Western als den der Landnahme und der Durchsetzung des Rechts beschrieben, der mit dem *closing of the frontier* ins Fiktionale gewendet wurde und die Genregeschichte des Westerns begründete. Dieser Mythos ist auch in anderen Genregeschichten eingeschrieben, vielleicht nicht so deutlich, doch deshalb nicht weniger wirksam.

In den amerikanischen Filmgeschichten vom großen Erfolg findet sich der Western-Mythos immer wieder, zum einen als Basisstruktur der ganzen Karrieregeschichte, ohne die diese nicht zu verstehen ist, und häufig auch als fast schon ironisches Selbstzitat. Die Karrieregeschichte wird als Mythos zitiert, und im neueren Film geschieht dies häufig nicht ohne Brechung und Ironie. Denn die Lebenserfahrung hat längst allen klargemacht, daß dieser Aufstieg nur den wenigsten gelingt. Und wo er gelungen ist, so wie es ein Stereotyp des Kinofilms will, hat er das Glück nicht gebracht. In dem Film *The Last Tycoon* (USA 1975, Regie: Elia Kazan, Buch: Harold Pinter), findet sich ein solches Zitat. Als der Schauspieler, der Star, zum Studioboß mit dem sprechenden Namen Monroe Stahr kommt, vergewissern sie sich beide im Gespräch des Aufstiegs, um desto leichter im Selbstmitleid zu ertrinken. Es geschieht dies nur kurz, die Chiffren werden ausgetauscht als eine Form der Basisverständnis.

Die Karriere im Film zu erzählen, ist heute nicht mehr wirklich interessant. Sie wird in diesen Film schon als vollzogen vorausgesetzt. Der Film handelt denn auch stattdessen vom Niedergang, von der Zerstörung der Karriere. Und sie erfolgt letztlich, so erzählt es der Film, durch die Realität. Monroe Stahr, der erfolgreiche Studioboß, der ganz in der Welt der Filmmymen lebt, der genau weiß, was Kino ist, wie es funktioniert, weil er selbst wie das Kino funktioniert: Er gerät aus dem Tritt durch eine Liebe, die sich ganz anders entwickelt als im Kino. Dabei wissen wir als Zuschauer natürlich, daß diese Liebesgeschichte nicht wirklich grundsätzlich anders als das Kino, sondern nur eine andere Kinoliebesgeschichte ist - eine der siebenziger Jahre, die den Kinoliebesgeschichten der dreißiger Jahre gegenübergestellt und als Realität verkauft wird.

Das Beispiel zeigt den anderen Blick auf die Erfolgsgeschichte, auf die Karriere. Der Traum vom Weg von ganz unten nach ganz oben wird - auch wenn er heute immer noch geträumt wird - nicht mehr im Film formuliert. Hier dominieren die Geschichten vom Zweifel daran, ob Erfolg, Reichtum und Macht tatsächlich zum Glück des Menschen beitragen, es dominiert das Bild vom glückfressenden Reichtum, der nur die Menschen hinterhältig, intrigant, bösartig werden läßt. Auch darin steckt ein Faszinosum. Nichts hat die Menschen mehr fasziniert als die Erfolgsgeschichte des böartigen J. R. in "Dallas", der eine Gemeinheit nach der anderen begeht, deshalb aber nicht glücklicher wird und damit auch eine Niederlage nach der anderen austeilt und einsteckt. Die Karrieregeschichte in ihrer Spätform also.

Das Beispiel "Citizen Kane"

Ein Film des amerikanischen Kinos, der diesen Umbruch in der Thematisierung der Karriere ein Jahrzehnt nach den Äußerungen Mowrers wohl am deutlichsten formuliert hat und der in der Geschichte der filmischen Karrieren eine Schlüsselstellung einnimmt, hat in dreifacher Weise Karriere gemacht und Karriere bedeutet: *Citizen Kane* von Orson Welles.⁵

⁵ Teile des Textes sind erschienen in: Hickethier, Knut: *Filmkunst und Filmklassik: "Citizen Kane"*. In: Werner Faulstich/Helmut Korte (Hrsg): *Fischer Filmgeschichte*, Bd.2, Frankfurt/M. 1991, S.293ff.

Zum einen gehört der Film seit Jahrzehnten unangefochten zum Kanon der Filmklassiker, und die regelmäßig in "Sight and Sound" und anderen Filmzeitschriften aufgestellten Hitlisten der besten Filme der Welt zementieren seit Beginn der sechziger Jahre diese Position.

Zum zweiten ist er das Werk eines Mannes, der selbst Karriere gemacht hat, der, als er nach Hollywood kam und den Film drehte, schon auf dem Höhepunkt seines Ruhmes stand, und der als Berühmtheit mit diesem Film debütierte. Als Welles im Jahr 1939, im Alter von 24 Jahren, nach Hollywood ging, hatte er sich bereits mit seinem Mercury Theatre als Regisseur am Broadway einen Namen gemacht und zudem zahlreiche Radio Plays für die CBS produziert; darunter, am 30. Oktober 1938, *The War of the Worlds* (Der Krieg der Welten), ein Hörspiel nach der Erzählung von H.G. Wells, das wegen der Benutzung semidokumentarischer Mittel von Tausenden von Hörern für einen Tatsachenbericht von der Invasion der Marsmenschen auf die Erde gehalten wurde und zu einer beispiellosen Panik unter den Hörern geführt hatte.⁶ Das Hörspiel machte Welles schlagartig auch über die USA hinaus berühmt und Hollywood interessierte sich für dieses Wunderkind.

Schließlich drittens: In diesem Film wird eine "amerikanische Karriere" dargestellt, das Leben des Citizen Kane, eines Zeitungstycoons, in mehrfachen Brechungen, in mehrfachen Varianten.

Als Beispiel einer bemerkenswerten Karriere und als filmästhetisches Initiationswerk, das den Eingang des Urhebers in die Filmgeschichte sicherte, faszinierte der Film dann später die europäischen Kritiker und Filmautoren der *Cahiers du cinema*, die *Citizen Kane* als Film aller Filme herausstellten. Daß hier ein Erstlingsfilm von einem bereits berühmten Mann inszeniert wurde und daß dieser Film wiederum als Debütfilm "die Berühmtheit selbst zum Thema hat", war Teil des Faszinosums von *Citizen Kane* für Truffaut und andere in den fünfziger Jahren.⁷

⁶ Vgl dazu Faulstich, Werner: Radiotheorie. Eine Studie zum Hörspiel "The War of the Worlds" (1938) von Orson Welles. Tübingen 1981.

⁷ Truffaut, François: Les films de ma vie, Paris 1975, S.215

Die Geschichte des Bürgers Kane

Der Film beginnt seine Geschichte in mehreren Anläufen, er legt damit verschiedene Einstiegsmöglichkeiten fest, die sich ineinander verzahnen. Der filmische Traum, der dokumentarische Bericht und der lebensgeschichtliche Rekonstruktionsversuch - nicht eine dieser Erzählweisen wird sich allein behaupten, sondern das Lebensbild ergibt sich aus der Verbindung dessen, was sie zusammen erbringen.

Die ersten durch Überblendungen miteinander verwobenen Einstellungen zeigen Ansichten eines märchenhaften Schlosses, durch Architektur und Dekor einer fernen Zeit zugewiesen - "Xanadu", ein von Kane realisiertes Phantasieschloß des Kublai Khan. Dessen Beschwörung nach einem Gedicht von Coleridge soll etwas von der Größe dieses historischen Despoten auf die zu Beginn des Films dem Zuschauer noch unbekanntes Figur des Charles Foster Kane übertragen. Schon die Namensverwandtschaft von Khan und Kane ist augenfällig. In eine wie verzaubert wirkende Vision führt der Film ein, bestärkt durch den Gebrauch visueller Versatzstücke aus der Trivialkunst des 19. Jahrhunderts und des Films der zwanziger Jahre. Hinter den gotischen Fenstern ein einsames Licht, im Innenraum ein Mann einsam auf einem Bett, seine Lippen formulieren mühsam ein letztes Wort: "Rosebud". Eine Glaskugel, ein paperweight, mit einer Hütte im Schneesturm darin, fällt aus seiner Hand und zerbricht. In den gewölbten Scherben der Kugel ist zu sehen, wie sich eine Tür öffnet und vom Ende des großen Raums her eine Schwester näherkommt, die dann das Laken über den Toten zieht. Kindheit und Tod ziehen sich hier bereits zusammen, nur als Zuschauer wissen wir es noch nicht.

Danach wird dem Zuschauer eine Art Wochenschau als Film im Film gezeigt, "News on the March", der Form nach ein Prominenten-Nachruf, wie ihn die Aktualitätendienste aus den vorhandenen Archivmaterialien zusammenzustellen pflegen: Einzelne Stationen des Lebens dieses Mannes werden gezeigt, Aufstieg und Fall bis zu seinem Tod auf dem riesigen, nie fertiggestellten Landsitz Xanadu in Florida beschrieben. Nach dem Ende dieser Wochenschau eröffnet der Film einen Kontext: Die Wochenschau wurde zur Abnahme vorgeführt. Der Zuschauer darf einen Blick hinter die Kulissen der Kulturindustrie werfen. Der Produzent der Wochenschau ist unzufrieden, er erwartete mehr. Die Stationen von Kanes Karriere sind längst bekannt, er will wissen, wer dieser Kane wirklich gewesen war, bis er nach dem letzten Wort fragt, das Kane auf dem Totenbett gesprochen hat. Einem Reporter wird der Auftrag erteilt, die Bedeutung dieses letzten

Wortes zu ermitteln. Dieses Wort ist, so die Erwartung, der Schlüssel zu Kanes Leben.

Damit ist die Ausgangskonstellation geschaffen. Der weitere Film wird diese Recherche vorführen, dabei zugleich die Geschichte dieses Charles Foster Kane im Spiegel der wechselnden Erinnerungen der Befragten darstellen.

Daß das Geheimnis der Person sich tatsächlich in diesem einen Wort begründet, ist die Gewißheit, von der der Zuschauer im weiteren ausgehen kann. Sie wird auch am Ende des Films bestätigt: "Rosebud" ist der auf dem Schlitten aufgemalte Name, der Schlitten selbst steht als Zeichen für die frühkindliche Trennung des Jungen von seiner Mutter, als diese ihn in die Erziehungsgewalt des Bankiers Thatcher übergibt. Er soll den Jungen auf das gewaltige Erbe vorbereiten, das ihn aufgrund der mehr zufällig in den Besitz der Mutter geratenen Goldmine eines Tages erwarten wird. "Rosebud", dieses Symbol für den Verlust der mütterlichen Liebe wird, ebenso wie das Bild vom Schnee und das beschneite Haus in der Glaskugel, das, wie zur Verstärkung des Gemeinten, auf die gleiche Szene der Trennung von der Mutter verweist, zum offenkundig gemachten Erklärungshinweis für Kanes Geschichte.

Das Schlüsselwort "Rosebud" verweist auf eine mythische Begründung dieser Lebensgeschichte, auf eine tiefere, geheimnisvoll angelegte Grundstruktur. Es ist bezeichnend, daß zum damaligen Zeitpunkt Ende der dreißiger Jahre, nach Depression und New Deal, nicht mehr von einem Karriere-ertraum des emsig schaffenden Erfolgsmenschen erzählt wird. Die Karriere ist keine, es gibt nicht mehr den Glauben an den sozialen Aufstieg. Im Film ist er zerstört.

Kane hat seine Macht nur durch den Zufall einer Schenkung an seine Mutter und durch deren glücklich bewahrende Hand erhalten. Die Mutter setzte einen geschickten Vermögensverwalter ein. Kane mißbraucht, verschleudert Macht und Besitz. Die Hybris bringt ihn am Ende zu Fall. Die Karriere wird genial kurz erzählt. Innerhalb weniger Bilder ist alles gesagt. Es geht mehr darum, was macht ein Mensch, wenn er den Gipfel von Reichtum und Macht erreicht hat.

Nun liegt nahe, die Rekonstruktion der Hauptfigur aus diesem frühkindlichen Erlebnis heraus zu bestimmen. Das narzistische Verhalten des Charles Foster Kane, das Omnipotenzgehebe dieses Zeitungsmagnaten, seine Gier nach Zuneigung und Liebe, ohne selbst Liebe geben zu können, läßt sich in diese Struktur der Persönlichkeitsbildung aus Liebesverlust und Zerstörung der Mutterbindung einfügen. In den einzelnen Episoden wird

dieses Bild immer wieder bestätigt: Kanes Spiel mit dem "Inquirer" und der öffentlichen Meinung, sein Versuch, als Politiker die Zuneigung der Massen zu gewinnen und das trotziges Bemühen, aus der unbegabten Susan einen Opernstar zu machen, sind Beispiele dafür. Auch hier geht es um immer neue Anläufe einer Karriere. Die Objekte wechseln, sie sind Kane letztlich gleichgültig, weil er nur auf Selbstbestätigung aus ist. Jetzt ist er es, der Karrieren in der Hand hat.

Das Deutungsmuster der frühkindlichen Prägung liegt so offenkundig zu Tage und wird von den Filmfiguren wie zum Beispiel Leland oder Bernstein auch formuliert, daß zu fragen ist, ob hier tatsächlich ein Modell der Persönlichkeitsrekonstruktion aus psychoanalytischer Erinnerungsarbeit vorgeführt wird, oder ob es sich nicht nur um eine popularisierte Version, quasi die mediengerechte, besser die spielfilmgemäße Variante für ein psychologieversessenes Publikum handelt. Es spricht vieles dafür, daß hier nur ein gängiges Erzählmuster aufgegriffen wird, das sich psychologisierender Erklärungsformen bedient, wie sie in dieser Zeit auch durch die Medien verbreitet wurden und die an traditionelle Muster trivialer Erzählstoffe anknüpfen, die vom Verlust der menschlichen Wärme und Liebesfähigkeit als dem Preis der Macht und von der Zerstörung des Menschen durch seine Hybris handeln. Gerade Film und Fernsehen haben sich dieser Muster immer wieder auch als Gratifikationsformen bedient, um so letztlich die von den Zuschauern real erfahrene Ungerechtigkeit zumindest für die Dauer eines Films zu kompensieren: Die Fiktion vom Scheitern der Mächtigen als Trost für die tatsächliche Ausweglosigkeit der Ohnmächtigen.

Zu glatt fügt sich das, was hier als psychoanalytische Rekonstruktion angelegt scheint, auch in eine Erzählweise ein, in der alles einem insgeheimen Plan folgt, der dem des allwissenden literarischen Erzählers gleicht. Die Rekonstruktion des Lebens von Kane wird durch den Reporter Thompson nicht so betrieben, daß rückwärtsgehend wir die Lebensgeschichte bis zu ihren Anfängen aufarbeiten, sondern sie beginnt wie jede populäre Erzählform am Anfang: mit der Trennung von der Mutter und der enttäuscht-wütenden Reaktion des Jungen. Die Episoden folgen im weiteren Filmverlauf letztlich dem gleichen Prinzip, nach dem die "Wochenschau" arbeitet, nur daß jetzt die einzelnen Lebensstationen weniger von ihrer öffentlichen, sondern stärker von ihrer privaten Seite her gezeigt werden - wie aus einer Sicht "hinter die Kulissen".

Im Genre der Biografien

Das Motiv vom Aufstieg und Fall eines Mächtigen hat auch in der engeren Mediengeschichte seine Vorbilder. In William K. Howards *The Power and the Glory* (1933) spielt Spencer Tracy in einer ähnlichen Geschichte einen Eisenbahnmagnaten. Die Zeitungswelt ist bereits durch einige Screwball-Komödien ein im Kino dieser Zeit beliebtes Milieu. Und die amerikanische Realität bot für derartige Geschichten zudem zahlreiche Vorbilder. Welles hat in einem Interview mit Peter Bogdanovich den Chicagoer Zeitungsverleger Robert McCormick genannt, der - auch in seinem Verhältnis zu einem Opernstar - ein Vorbild für Kane gewesen sei.⁸

Zahlreiche Details der Geschichte von *Citizen Kane* verweisen auf den Zeitungstycoon William Randolph Hearst. Selbst wenn Welles diesen Vergleich eher ironisch abgewehrt hat, gibt es z.B. in der Deklaration Kanes über seine Prinzipien als Zeitungsverleger, in der Darstellung, wie Kane zu dieser Zeitung kam und sie übernahm, Parallelen zur Zeitungsgeschichte Hearsts.⁹ Der Drehbuchautor Herman J. Mankiewicz kannte Hearst und dessen riesigen Landsitz San Simeon selbst zu gut, als daß es sich in bezug auf Kanes Anwesen Xanadu um zufällige Ähnlichkeiten handeln könnte. Hearst hatte deshalb im Vorfeld der Premiere von *Citizen Kane* (1.5.1941 in New York) gegen den Film und die R.K.O. gekämpft, weil er sich in der Filmgestalt wiedererkannt hatte. Der Mythos vom Erfolg des großen Amerikaners - der erste Drehbuchentwurf trug noch die Überschrift "American" - gehört inzwischen zum gängigen Stoffrepertoire des zeitgenössischen medialen Unterhaltungsbetriebs.¹⁰

"Citizen" Kane - die Kennzeichnung dieses Machtbesessenen, der, wie die Wochenschau zu berichten mußte, Kriege vom Zaun gebrochen hat, verweist noch auf den kritischen Impetus: Was ist das für eine Demokratie, die einem einzelnen Bürger einen solchen Einfluß, wie ihn Kane gehabt hat, ermöglicht, und welche Bedeutung haben hier eigentlich die Medien? Pervertieren nicht gerade sie die demokratische Gesellschaftsform? Doch der Film stellt diese Fragen nicht offensiv, sie sind eher versteckt im Stoff

8 Bogdanovich, Peter: *The Kane Mutiny*. In: Gottesman, Ronald (Ed.): *Focus on Orson Welles*. Eaglewood Cliffs 1976, S.33ff.

9 Vgl. Carringer, Robert L.: *The Making of Citizen Kane*. S.16ff.

10 Die Frage, wer am Drehbuch den entscheidenden Anteil gehabt hat, führte zu einem langen, in seiner Konsequenz müßigen Streit, bei dem die generell kollektive Produktion eines Films völlig außer acht gelassen wurde. Vgl. Kael, Pauline: *The Citizen Kane Book*, Boston 1971 und Bogdanovich, a.a.O.

angelegt, werden überlagert durch die psychologisierende Konstruktion, die die Ursache für Kanes "Fehlverhalten" im kindlichen Erlebnis beschreibt. Folgt man den Darstellungen von Carringer und Kael, so ist diese Abschwächung der medienkritischen Momente und die Betonung der psychologisierenden Erklärungsstruktur ein Ergebnis von Drehbuchbearbeitungen und -veränderungen, die es bis zum Drehbeginn gab. Zu vermuten ist, daß vor dem Hintergrund des Weltkrieges, aus dem sich die USA zwar noch herauszuhalten versuchten, aber in sie bereits verstrickt waren, eine solche systemkritische Geschichte nicht mehr opportun erschien. Der amerikanische Erfolg, der amerikanische Geist waren in dieser Phase des Zweiten Weltkrieges, kurz vor dem Eintritt der USA in das Kriegsgeschehen, neu gefragt, und Kritik war verpönt.

Das Leben aus vielen Perspektiven erzählt

Die filmische Erzählweise hebt *Citizen Kane* von Filmen mit einer vergleichbaren Geschichte ab. Neben Kurosawas im Jahr 1950 gedrehten Film *Rashomon* gilt *Citizen Kane* als besonders gelungenes Beispiel für die ästhetischen Möglichkeiten der Multiperspektivität in der filmischen Erzählstruktur. Die Recherche des Reporters führt dazu, daß die fünf Befragten Episoden aus Kanes Leben erzählen. Doch anders als bei *Rashomon*, bei dem drei Beteiligte und ein Zeuge ganz unterschiedliche Versionen ein und desselben Vorfalles darstellen, werden bei *Citizen Kane* von den Befragten unterschiedliche, sich zeitlich ergänzende Episoden erzählt. Sie überschneiden sich nur geringfügig, teilweise ist die Überlappung so, daß sie in ihrer Darstellung einer lebensgeschichtlichen Begebenheit direkt aneinander schließen.

Der Film erzählt nicht wirklich multiperspektivisch. Die einzelnen Episoden werden nur durch die verschiedenen Erzähler eingeleitet, und es wird zum Teil durch längere Überblendungen eine perspektivische Erzählweise suggeriert. Das Leben Kanes setzt sich aus diesen Episoden zusammen wie die Puzzles, die Susan später in Xanadu legt. Die Zuschauer werden damit durch wirklich unterschiedliche subjektive Sichtweisen nicht irritiert. Die Identität der Figur und das gleich zu Beginn angebotene Erklärungsmuster ihrer Geschichte bleiben unangefochten.

Um den Eindruck einer von den Erzählenden bestimmten Sicht zu erhalten, wird zumindest am Anfang die Chronologie der Lebensgeschichte in der Abfolge der Rückblenden nicht genau eingehalten. So zeigt die erste

Rückblende bereits die Abtretung der Zeitungen an Thatchers Bank, obwohl auch später noch Episoden aus dem Zeitungsmilieu vorgeführt werden. In den weiteren Rückblenden wird jedoch diese Fokussierung durch die Person des Erzählenden aufgegeben, die Erzählenden berichten zum Teil auch von Ereignissen, bei denen sie selbst gar nicht dabei waren. So erzählt Leland, wie sich Kane und Emily auseinandergeliebt haben und Kane Susan kennenlernte. Auch Raymond erzählt weniger von seiner eigenen Beziehung zu Kane, sondern führt die Geschichte von Kanes Streit mit Susan fort. Die einzelnen Rahmen der Rückblenden verlieren damit ihre, die jeweilige Rückblende konstituierende Funktion: Während das in den Rückblenden Erzählte zur eigentlichen Gegenwart des Films wird, werden diese Rahmen zu einer zweiten Ebene, in denen das Geschehen wie aus einer anderen Welt reflektiert wird.

Die Geschichte Kanes stellt sich als eine Abfolge von Erfolgen und immer schmerzhafter empfundenen Niederlagen dar: Kane scheitert als Zeitungsverleger und in seinem Versuch, über Thatcher, seinen Ersatzvater, zu triumphieren; als Politiker und in seiner Ehe mit Emily; als Protektor eines Opernstars und in seiner Ehe mit Susan; als Erbauer eines eigenen Reiches, das nach Susans Weggang unvollendet bleibt. Immer ist die Ursache des Scheiterns die Maßlosigkeit, seine Ansprüche wachsen weiter: von dem geschäftlichen zum politischen Erfolg, von der Durchsetzung einer künstlerischen Leistung zur gottähnlichen Schaffung einer eigenen Welt. Der Fall ist jedesmal um so tiefer, der Verlust um so größer.

Die Verknappung der Zeit im biografischen Erzählen

In den Rückblenden sind einige Zeitraffungen enthalten, die auf visuell eindrucksvolle Weise den Erzählvorgang dynamisieren und zum Teil große Zeiträume überspringen. In den Erinnerungen Thatchers wird die Jugend Kanes in vier Einstellungen zusammengezogen: Thatcher wird mit dem Schlitten bedroht, und mit zwei weiteren Einstellungen, zwischen denen der Schlitten und die briefliche Korrespondenz zwischen Thatcher und Kane die Verbindungen herstellen, ist der Weg Kanes von seiner Trennung vom Elternhaus zum selbständig handelnden Zeitungsverleger skizziert. Die beiden Endpunkte werden hier in einen engen kausalen Zusammenhang gebracht.

Faszinierender noch gelingt die Darstellung des Auseinanderlebens von Kane und Emily. Eine scheinbar traute Familienszene zeigt Kane und

Emily am Tisch, sie beschwert sich darüber, daß sie offenbar mit dem "Inquirer" verheiratet sei, weil er wieder einmal die ganze Nacht in der Redaktion gewesen war. Dieser im Schuß-Gegenschuß-Verfahren aufgenommene Dialog zwischen Emily und Kane erscheint fast als ein Kontinuum. Doch die Wischblenden und die geringen Veränderungen der Figuren lassen erkennen, daß Jahre zusammengezogen werden, daß dieses Gespräch sich über lange Zeit stetig wiederholt hat. Die einzelnen Dialogteile zeigen von Bild zu Bild das Altern der Personen. Das Zusammenleben der beiden, das macht diese Bilderfolge auf visuell eindrucksvolle Weise sichtbar, kühlt zu einem Nebeneinander ab. Am Ende liest auch Emily morgens wie Kane Zeitung, nur liest sie den "Chronicle".

Eine ähnliche Form der Zeitraffung findet sich in der Darstellung des Alltags von Susan auf Xanadu, den sie mit Puzzles verbringt und dessen ermüdende Langeweile dadurch gezeigt wird, daß sie in durch Überblendungen miteinander verbundenen Bildern in immer der gleichen Haltung die verschiedensten Puzzlebilder zusammensetzt.

Dadurch entsteht ein eigentümlicher Rhythmus des Films: Gerade in den schnellen Bildfolgen, wie in diesen Überblendungssequenzen, werden Zeiträume übersprungen und zusammengezogen. Die Wahrheit über Kane ist hier nicht zu erfahren. Dagegen stehen Sequenzen mit wenigen Einstellungen, teilweise nur mit einer einzigen, in denen sich das Geschehen zu schicksalhaften Momenten im Leben von Kane verdichtet. Indem die zentralen Handlungsvorgänge in Plansequenzen (bzw. in sehr langen Einstellungen) dargestellt werden, wird eine noch dem Theater verpflichtete Vorstellung vom dramatischen Geschehen erkennbar. Diesen Sequenzen kommen in diesem Film zentrale Funktionen für die Geschichte zu. So wie "Rosebud" als Schlüsselwort für Kanes ganzes Leben steht, gibt es innerhalb dieses Lebens Situationen, in denen eine Entscheidung alles Weitere beeinflusst hat.

Identität durch den Kamerablick

Es war nicht allein die Erzähltechnik, die Art und Weise, wie hier in Rückblenden ein Leben erzählt wird, sondern auch die Kameraarbeit, die in den späteren Jahren Filmemacher wie Kritiker fasziniert hat. Es sind nicht wirklich neue Erfindungen, die Welles hier präsentiert, sondern es ist der überzeugende Versuch, die vorhandenen Möglichkeiten der Kamera auch ästhetisch intensiv zu nutzen. Damit durchbrach Welles die ästhetischen

Normen des gängigen Hollywoodfilms, die zwar nie ausschließlich galten, die jedoch in ihrer Fixierung darauf, die Materialität des Films hinter der Illusion einer unvermittelt erlebten Welt verschwinden zu lassen, den Hollywoodfilm entscheidend geprägt haben.

Vor allem die sonst übliche Praxis, die Kamera in Augenhöhe (bzw. geringfügig darunter) zu halten, wird in *Citizen Kane* vermieden. Die meisten Einstellungen wählen andere Positionen, häufig extreme Aufsichten oder Untersichten, gelegentlich auch in ironischer Form, wie z.B. im Blick Thompsons auf die Statue des Bankiers Thatcher. Kane selbst ist in der Mehrzahl der Einstellungen in einer Untersicht zu sehen. Der dadurch erzeugte Eindruck einer Monumentalisierung entsteht jedoch nicht unterschwellig, sondern wird so massiv angestrebt, daß er sich selbst bereits als eine Verzerrung des normal Geschehen in Frage stellt. Gerade dort, wo die Erhöhung durch die Kamera besonders dramatisch ins Bild gesetzt wird, in Kanes Auseinandersetzung mit Leland, der Kane verlassen will, wird das Monumentale als Halsstarrigkeit decouviert. Der Karriereerfolg wird so zum Ausdruck des Scheiterns.

Das Spiel der Figuren wird vor allem durch den vom Interieur geschaffenen Umräum geprägt. Dabei ergibt sich bei *Citizen Kane* eine erstaunliche Verkehrung. Gerade die Schaffung großer und weiter Räume macht die Figuren häufig handlungsarm, betont eher ihre Einsamkeit und den Eindruck des Eingesperrtseins. Dies wird in den Sequenzen mit Kane und Susan in dem riesigen Schloß Xanadu sichtbar. Susan zeigt ihre Isolierung und Einsamkeit im endlosen Legen von Puzzles vor einem überdimensionierten Kamin, der sie zur Zwergin macht. Aber auch die Zerstörung von Susans Schlafraum durch Kane, bei der die gezeigte Decke des Zimmers die Enge des Raums betont, ist kein wirkliches Handeln des einst mächtigen Mannes. Sie endet bezeichnenderweise in dem Augenblick, als Kane in Susans Zimmer die Glaskugel findet, deren beschneites Haus ihn an das Boardinghouse seiner Mutter erinnert. Er erstarrt und dieses Erstarren steht für den inneren Kampf, den Kane mit sich zu führen hat.

Die Karriere eines Films?

David Bordwell hat die Bedeutung von *Citizen Kane* darin gesehen, daß in diesem Film das Erbe einer ganzen filmischen Entwicklung aufgegriffen

und weiterentwickelt wurde.¹¹ In der Tat lassen sich zahlreiche Zitate aus der Filmgeschichte finden, die Welles in einzelnen Einstellungen, Arrangements und in der Lichtführung eingefügt hat. In der Rezeptionsgeschichte von *Citizen Kane* ist der Bezug auf die europäische Filmtradition ein nicht unwichtiges Moment gewesen. Als *Citizen Kane* nach einem nicht übermäßig großen Erfolg in den USA 1946 nach Europa in die Kinos kam, wurde von einigen Filmenthusiasten vor allem der artifizielle Umgang mit den filmsprachlichen Mitteln als eine Offenbarung verstanden, schien doch hier der europäische Film in seinen historischen Leistungen aufgehoben und bewahrt zu sein. François Truffaut hat auf dieses Motiv abgehoben, als er den Film gegen das andere Hollywood, das "unerreichbar" schien, absetzte und ihn einen "Hollywood- und Anti-Hollywoodfilm zugleich" nannte.¹² Es fragt sich, ob Hollywood sich hier tatsächlich den Luxus eines Anti-Hollywood-Films leisten wollte. Plausibler ist es, in Welles Arbeit für Hollywood eine der vielen Adaptionsbemühungen der amerikanischen Kinoindustrie zu sehen, möglichst viele Potenzen an sich zu binden und auszubenten. So gesehen ist *Citizen Kane* - nach der Einbindung des nach Hollywood exilierten europäischen Films - nichts anderes als ein, wenn auch extremes, Beispiel der Aneignung europäischer Filmkunst.

Die Vielfalt der eingesetzten filmischen Mittel, der kulturellen Anspielungen und Assoziationen, die schon André Bazin als "überbordendes Barock" erschienen war, läßt den Film heute etwas schwerfällig erscheinen, überladen durch ein Zuviel an Anspruch und Kunstwollen. So wie in Kanes Xanadu am Ende ein riesiges Sortiment europäischer Kunstschätze aufgehäuft ist, wirkt der Film eher wie ein Katalog der filmischen Mittel, die es alle einmal zu benutzen galt: Als sollte nun endlich einmal gezeigt werden, wie man die vielen ästhetischen Möglichkeiten "konsequent" zu nutzen habe.

Mir scheint auch darin das Erfolgsstreben, das Sich-Aneignen und Besitzen-Wollen, die Karriere als Macht, wenn nicht über die Menschen, so doch zumindest über die Dinge, formuliert. Ein Seitenverweis vom riesigen Arsenal der zusammengekauften Kunst in Kanes Xanadu soll dies unterstreichen. In der von David Bourdon geschriebenen Biografie des Pop-Artisten Andy Warhol - der als maßlos ehrgeizig und erfolgversessen dargestellt wird: karrieregeil würden wir heute sagen - findet sich am Schluß der Hinweis, daß man im Haus Warhols nach dessen überraschendem Tod

11 Bordwell, David: *Citizen Kane*. In: Bill Nichols (Ed.): *Movies and Methods*. Berkeley e.a. 1976; auch in: Gottesman (Ed.): a.a.O.

12 Truffaut: a.a.O., S.214.

Berge von Kunst- und Kitschgegenständen gefunden habe. Mehr als 10.000 Positionen umfaßte der Versteigerungskatalog, darunter allein 175 Keksdosen aus den vierziger und fünfziger Jahren, die Warhol neben Art-deco-Stücken, Popkunst, Warenhauskitsch und anderem gesammelt hatte. Später entdeckte man noch in einem Abstellraum einen Aktenschrank mit einem doppeltem Boden und einem Schatz aus ungefaßten Edelsteinen, allein 72 einzelne Diamanten, Dutzende von Saphiren und anderem mehr, Schmuck im Wert von 1,6 Millionen Dollar. Der Besitz der Welt als amerikanischer Traum - auch Warhol war als Sohn eines slowakischen Einwanderers von ihm gefangen.

Der filmgeschichtliche Ruhm von *Citizen Kane* ist vor allem durch die emphatische Stilisierung durch Bazin und die Autoren der Nouvelle Vague entstanden, mit ihr haben auch sie Karriere gemacht. Diese Verklärung ist die Basis für den herausgehobenen Platz des Films in den "Top Ten" und seine erstaunliche "Karriere" seit 1962. Schien doch hier in der Phase der Blütezeit des Hollywoodkinos der Autorengedanke durch diesen Film über das ganze andere, arbeitsteilige Verfahren der Kulturindustrie zu triumphieren. Es ist die europäische Sicht, in der Bewunderung für den amerikanischen Mythos vom Erfolg mitschwang, in dem man zugleich viel Europäisches wiedererkannte.

Der amerikanische Traum - zerstört und dennoch vorhanden

Im Film *The Last Tycoon* bleibt der gestürzte Studioboß in seinem Büro zurück, als der Vorstand das Studiogelände verläßt. Die Hallen sind auf merkwürdige Weise leer, das alte Hollywood ist tot. Doch es täuscht, wollte man glauben, daß die Mythenproduktion damit zu Ende ist. Auch das leere Studio ist nur eine Filmidee, in Wirklichkeit wird anderswo weitergedreht, formuliert sich der Mythos von Erfolg und Karriere audiovisuell immer wieder neu.

In Sergio Leones Film *Es war einmal Amerika* von 1983 werden Lebensläufe erzählt, Lebensläufe des sehnsüchtig verklärten Amerika der Prohibition und der kleinen und großen Gangs, und die Geschichte einer großen Freundschaft wird zur Apotheose Amerikas. Die entscheidende Handlung in diesem Film, der Verrat der Freundschaft, findet im Jahre 1928 statt, in jenem Jahr, in dem Mowrer seine Begeisterung für Amerika veröffentlichte. Das ist natürlich nur ein Zufall. Die Lebenswege in Leones Film führen den einen fernab in die Provinz und den anderen aus den Nie-

derungen des jüdischen Viertels New Yorks zu Macht und Reichtum auf Long Island. Der Mythos vom Aufstieg und Erfolg wird hier mehrfach umspielt und das Erzählte und Gezeigte scheinbar widerlegt, wenn der aus der Provinz zurückgekehrte Noodles (Robert de Niro) auf der Suche nach dieser Lebensgeschichte ist.

Der amerikanische Traum formuliert sich für den Europäer Leone anders: der Erfolg ist einem eingeschrieben, aber er zerstört auch den Menschen. Wer erfolgreich ist - das für sich zu entscheiden, steht nicht mehr allen offen, es ist vorentschieden. Am Start kann man bereits den Sieger erkennen und den Verlierer. Amerika hat sich immer von vornherein als der Sieger verstanden. Der Tellerwäscher sah sich am Waschbecken in der Küche nie als Tellerwäscher, sondern immer schon als zukünftiger Millionär.

Hartmut Winkler

Der weibliche Star als Kriegsbraut.

Triebmodellierung und Kulturindustrie im 2. Weltkrieg und in Korea.

- Sehr blond, sehr vollschlank und in einem sehr weißen Kleid: Francis Laing 1943 auf einer Air base. Das Publikum einheitlich oliv: zu Füßen des Stars im Hangar, zwischen den Fliegern und auf den abgestellten Gangways sitzen die Soldaten; fünf von ihnen stellen auf der Bühne den Chor, SIE singt den Chatanooga Choo Choo.
- Gleichfalls blond, genauso eindrucksvoll und noch besser fotografiert: Marilyn Monroe life in Korea.
- Kurios schließlich ein Filmschnippel der 'Command Performance USA': Wieder ein Saal voll Soldaten, Judy Garland singt und Lana Turner *brät auf der Bühne ein Porterhouse-Steak*.

Wenig überläßt die gigantische Maschinerie, der Apparat, mit dem Kriege in den letzten fünfzig Jahren geführt werden, dem Zufall. Immer komplexer, immer perfekter werden Organisation und Technologie, immer weniger, so scheint es, kann der Einzelne das Geschehen beeinflussen. In irgendeinem betonierten Unterstand irgendwo auf einer fremden Landkarte, dreiviertel der Zeit damit beschäftigt zu warten, ohne jemals genau zu wissen auf was, wäre dieser Einzelne seiner subjektiven Seite, seinen Wünschen und Ängsten schutzlos ausgeliefert. Hätte - hätte nicht der Apparat auch hier vorgesorgt.

Nach dem Essenfassen aber gibt es einen Dietrich-Film, den tagelang keiner aus dem Kopf bekommen wird; irgendeine Spionage-Sache, auf die Geschichte aber kommt es ja nicht an.

Truppenbetreuung. Ob Fortsetzung des Kulturbetriebs unter veränderten Bedingungen oder Produktion speziell für die Bedürfnisse der Front, auch in Kriegszeiten überläßt man es zivilen Spezialisten, Liederabende zu gestalten, Komödien oder Revuen auf die Bühne, oder Filme auf die Lein-

wand zu bringen. Viele große Namen finden sich in der ungeschriebenen Geschichte der Truppenbetreuung. Dieselben Regisseure, dieselben Stars wie im Zivilleben, und dennoch eine Sondersituation, ein besonderer Druck, der in den Produkten seine Spur hinterläßt.

Die Wechselbeziehung zwischen diesen Produkten, der organisierten sozialen Katastrophe des Krieges und der psychischen Ausnahmesituation des einzelnen Beteiligten soll im folgenden dargestellt werden. Nicht eine Produkt- oder Genreanalyse also ist beabsichtigt, nicht die Rekonstruktion einer filmphilologischen 'Epoche', sondern eher eine Hypothese zur Funktion und zur Wirkungsdimension massenmedialer Produkte; und damit eine Spekulation über das Operieren jener Kulturindustrie, die auch in sogenannten Friedenszeiten ihr Vorgehen generalstabsmäßig plant, weitreichende Ziele anvisiert, strategische Positionen ausbaut und Terrains besetzt.

Unterhaltung und Unterhaltungsindustrie werden häufig als ein Surplus angesehen, das zu den Zyklen der materiellen Reproduktion als eine Art Luxus hinzutritt, oder - ein zweites populäres Modell - als eine Sphäre der Kompensation, die die notwendigen Härten der Alltagsvollzüge zu puffern und auszugleichen hat. Beide Auffassungen, um dies gleich zu sagen, erscheinen mir naiv; was unter dem Etikett der 'Unterhaltung' gehandelt wird, kommuniziert unmittelbar mit der Not. Es ist eingebunden in Funktionszusammenhänge, die bis in das Innere unserer psychischen Organisation hineinreichen, unsere Überzeugungen und Reaktionsweisen determinieren, und die insofern von den Zyklen der materiellen Reproduktion nicht abzusetzen sind. Nur sehr mittelbar also geht es um den Krieg; tatsächlich geht es um den Krieg bezogen auf den Normalbetrieb, den Krieg als eine Art Symptomträger, an dem bestimmte Züge dieses Normalbetriebs besonders deutlich hervortreten.

Und eine weitere Klarstellung erscheint mir nötig: sehr deutlich ist es eine männliche Perspektive, aus der diese Rekonstruktion geschieht; ist es allgemein zunehmend schwierig, filmtheoretische Aussagen zu machen, die für beide Geschlechter gültig sind, so ist im Fall der Kriegsbraut die Geschlechterproblematik evident; das Interesse also gilt ein weiteres Mal der männlichen Psyche; nachzuvollziehen, welchen Gebrauchswert dieselben Filme für die Frauen jener Zeit hatten, wäre eine ungleich diffizilere Aufgabe.

Combat

Will man der 'Kriegsbraut'-Thematik sich annähern, liegt es nahe, zunächst solche Filme heranzuziehen, in denen der Krieg selbst - sei es im Mittelpunkt, sei es als Hintergrund der Handlung - thematisiert ist. Für amerikanische Produktion zwischen 1941 und 1945 schätzt Töplitz ihren Anteil auf etwa 40%.

Den Kern dieser Gruppe bilden die sogenannten 'Combatfilme', die von manchen Theoretikern als ein eigenes Genre angesehen werden. Titel wie *Bataan*, *Air Force*, *Crash Dive*, *Action in the North Atlantic* oder *Pride of the Marines* evozieren bereits den Geruch von herber Männlichkeit, Patriotismus und Opferbereitschaft, der die Handlung über eineinhalb Stunden beherrschen wird, und die den Rahmen für die mehr oder minder elaboriert nachgestellten Schlachtszenen liefert.

Die meisten dieser Filme sind in enger Zusammenarbeit mit Institutionen der Army, der Air Force oder der Navy gedreht, denen in den Credits jeweils ausführlich gedankt wird; in verschiedenen Filmen werden die Darsteller mit ihrem militärischen Rang aufgeführt. "'Bataan' and 'Air Force'", schreibt Basinger in ihrem Buch 'The World War II Combat Film', "both accept the war. They embrace it. There are no flashbacks, no safe returns home, no ways out but to fight. As a pop song of the time put it, 'No love, no nothin'."¹

In vielen dieser Produkte - und für die Kriegsbrautthematik ebenso signifikant wie irritierend - fällt zunächst der strikte *Ausschluß*, die völlige *Abwesenheit von Frauen* ins Auge. Eine Gruppe ausschließlich von Männern - motiviert durch den militärischen Kontext - ist Träger der Handlung; diese Gruppe kann eine militärische Einheit darstellen oder eine durch die Kriegswirren zufällig entstehende Schicksalsgemeinschaft, in jedem Fall muß die Gruppe folgende Bedingungen erfüllen: sie muß aus profilierten Einzelcharakteren bestehen, die auch in unübersichtlichen Situationen wiedererkennbar sind, und der Kontrast der Rollen muß geeignet sein, Material für gruppeninterne Spannungen und Konflikte zu liefern, die die Handlung aufgreifen und entwickeln kann.

Die Komposition der Gruppe geschieht meist hoch typisiert und in fast synthetischer Art und Weise: Unterschiede in der ethnischen oder geographischen Herkunft, im militärischen Rang, im Bildungsgrad, der Lebenseinstellung und der Loyalität gegenüber der militärischen Aufgabe werden

¹ Basinger, Jeanine: *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre*. New York 1986, S. 42

gezielt installiert; immer gibt es den Leader, der häufig zu jung die Stelle eines im Kampf getöteten Vorgesetzten einnehmen muß, immer den Philippino oder sonstigen Alliierten, der sich durch besondere Opferbereitschaft auszeichnen wird, immer den Spaßvogel, der die Gruppe mit seinem schlichten Instinkt und seinem Galgenhumor unterhält, den intellektuellen Zyniker, den die Ereignisse werden belehren müssen, den Siebzehnjährigen, der an sich noch gar nicht dabei sein dürfte, und das Maskottchen - Kind, Katze, Hund oder Schwein - dem auch der Hagel der Granaten nichts wird anhaben können. Und grundsätzlich, schreibt Basinger, stammt einer der Männer aus Brooklyn, das in der Geographie dieser Filme so etwas wie einen eigenen Bundesstaat darstellt.

Die so entworfene Gruppe nun wird durch eine Kette von Ereignissen hindurchgeführt, die sie tiefgreifend verändert. Die Plots, die Anzahl der schließlich Überlebenden und die Gesamtstimmung der Filme differieren stark; dem musikunterlegten Optimismus klassischer Propagandafilme stehen Tragödien gegenüber, die den Einsatz für die Sache bis zur tödlichen Konsequenz für nahezu alle Beteiligten durchspielen, die 'Schmach von Bataan' ist häufig eindrucksvoller und mit mehr Sorgfalt dargestellt, als der schließlich dann doch erreichte Sieg über die Japaner.

Jenseits solcher Unterschiede aber ist ein durchgängiges Muster, eine stabil konventionalisierte Dramaturgie zu beobachten, die für das 'Genre' typisch zu sein scheint, an der darüberhinaus aber eine Art Grundproblematik abgelesen werden kann, die diese Filme bearbeiten. Stehen die betonten Differenzen und die ausgeprägte Individualität der Protagonisten zu Beginn nämlich für das US-amerikanische Selbstverständnis des 'land of the free', d.h die Gewißheit, das individuelle, interessegeleitete Handeln produktiv zu machen, und eine Vielzahl konkurrierender Lebensentwürfe nebeneinander bestehen lassen zu können, so scheint dieser gesellschaftliche Minimalkonsens kaum ausreichend, auch die besondere Situation des Krieges zu bewältigen. Fast alle von Hollywood erzählten Kriegsgeschichten bemühen sich deshalb darum, den Individualismus, oder zumindest seine potentiell destruktive Seite, im Verlauf der Geschichte zu überwinden. Grundmuster ist, daß durch das gemeinsam Erlebte die Gruppe als Gruppe zusammengeschweißt wird und sich mit ihrer Aufgabe zunehmend identifiziert. Die anfänglichen Differenzen verlieren an Gewicht, Zynismus und Zweifel werden überwunden, Aggressionen werden entweder ausgetragen oder durch den Heldentod eines der Beteiligten gegenstandslos.

Ganz offensichtlich ist es eine Utopie des Sozialen, die diese Filme verbindet. Es wird der Nachweis geführt, daß ein Miteinander nicht nur not-

wendig, sondern auch möglich ist, daß die produktiv Vereinzelten sich zumindest in der Krise fest und kameradschaftlich aufeinander verlassen können. Basinger deutet diese Utopie unmittelbar politisch:

"The obvious interpretation is that the war brings a need for us to work together as a group, to set aside individual needs, and to bring our melting pot tradition to function as a true democracy since, after all, that is what we are fighting for: the Democratic way of life."

"Our strength is our weakness and vice versa. We are a mongrel nation - rag-tail, unprepared, disorganized, quarrelsome among ourselves, and with separate special interests, raised, as we are, to believe in the individual, not the group. At the same time, we bring different skills and abilities together for the common good, and from these separate needs and backgrounds we bring a feisty determination. No one leads us who is not strong, and our individualism is not set aside for any small cause. Once it is set aside, however, our group power is extreme."²

Andererseits bekommt damit auch der Krieg selbst einen utopischen Zug; die Zugehörigkeit zur Armee, die Anstrengung, das Leiden und die Allgegenwart des Todes retablieren eine Gleichheit, die im Alltag der amerikanischen Gesellschaft weder angestrebt, noch gegeben ist; polemisch gesagt scheint erst der Ausnahmezustand des Krieges in der Lage, basisdemokratischen Grundvorstellungen einen Weg ins amerikanische Kino zu bahnen.

Die eigentümlich utopische Besetzung des Krieges wird an verschiedenen Punkten der Argumentation wieder aufzunehmen sein. Zunächst aber ist die Tatsache aufzugreifen, daß Frauen innerhalb der skizzierten Utopie keinen Ort haben. Die Bilder der utopischen Männergemeinschaft knüpfen deutlich an kindliche Sozialisationserfahrungen an; Pfadfindererlebnisse, die Zeltlager und Geländespiele des YMCA, die Internate und die getrenntgeschlechtliche Erziehung liefern den Erfahrungshintergrund, mit dem die genannten Filme arbeiten, und der auf die ganz anders geartete Realität des Krieges projiziert wird. Das spezifisch regressive Moment, das in dieser Konstruktion liegt, sei hier ausgespart; weit wichtiger, weil das Material bestimmender, ist die homoerotische Komponente, die die militärische Männergemeinschaft konnotiert.

Die homosexuelle Tendenz schlägt sich in der Bildsprache der Kriegsfilm mit einer fast verblüffenden Direktheit nieder. Blickwechsel einer deutlich erotisch gefärbten Zuneigung, Berührungen, sexuell besetzte Achtungs- und Hierarchieverhältnisse, eine außerhalb des Piratenfilms völlig unübliche Ausstellung des männlichen Körpers, und ein feststehendes

² Basinger, a.a.O., S. 37, 51

Bildrepertoire verschwitzter Uniformen, verstrubbelter Haare, Lederaccessoires, Stiefel und Waffen scheint unmittelbar die Bildersprache schwuler Pornografie aufzugreifen. Auch die Bilder des Leidens, die Aufnahmen von verletzten Körpern, Wunden, Blut und Schmutz haben einen Schauwert, der ihre narrative Funktion übersteigt, und der ohne Rückgriff auf eine sadomasochistische Ästhetik kaum wird erklärt werden können.³

Verstärkt wird der Eindruck, daß eine latente oder kaum noch latente Homosexualität diese Filme bestimmt, durch Ausfälle offener Misogynie. "Ich mag morgens keine Frauen", sagt Stroheim aufrecht in seinem Bett sitzend in *Five Graves to Cairo*⁴, und John Wayne spricht von den Frauen als von den "häßlichen Enten in ihren Kartoffelsäcken"⁵. Der narrative Stellenwert solcher Ausfälle differiert stark; so wird die erste Äußerung einem Exponenten der gegnerischen Armee, General Rommel, in den Mund gelegt, die zweite dadurch relativiert, daß John Wayne seine abweisende Haltung im Verlauf der Geschichte wird revidieren müssen. Zunächst aber stabilisieren sich die Männerkollektive auf der Leinwand in deutlicher Frontstellung gegen alles Weibliche, und es wird ein Binnenraum, ein Buddy Movie installiert, in dem Kameradschaft, Kumpanei, männliche Körperpräsenz und Erotik amalgamieren.

Dingwelt

Zunächst also lieben die Männer die Männer. Als zweites, und diese Tendenz gewinnt historisch zunehmend an Bedeutung, lieben die Männer die Technik. Der schon genannte Film *They Were Expendable* beginnt mit geradezu erhabenen Bildern von die See durchpflügenden Schnellbooten; die Boote werden in leichter Untersicht gegen einen hellen tropischen Himmel freigestellt, weiße Gischt zeichnet die Wasseroberfläche und das Röhren der Motoren demonstriert die Kraft und die Lust, die der männliche Körper an die Technik delegiert.

Die Combat-Filme bieten ein ganzes Arsenal von Fetischen an. "Guns, helmets, uniforms, quinine tablets, k rations, (...) radios"⁶ nehmen die unmittelbare Umgebung der Körper ein, im weiteren Umkreis ergänzt durch

3 In dem Film *The Story of G.I. Joe* sagt ein Soldat: "We've been in a lot of places and learnt to love a lot of men".

4 USA 1943, R.: Billy Wilder, 38. Minute

5 *They Were Expendable*, USA 1945, R.: John Ford, 50. Min.

6 Basinger, a.a.O., S. 61

Fahrzeuge, Flugzeuge, schwere Waffen und die interimistischen Bauten, die die Militärs in die Natur und die Landschaften fremder Länder einbringen. Die militärische Technik hat einen spezifischen Reiz gerade darin, daß sie sich von anderen Technologien signifikant unterscheidet. Die strikte Beschränkung auf den Gebrauchswert, die Anforderung, daß die Dinge auch unter härtesten Einsatzbedingungen sich bewähren müssen, und eine eigene Ökonomie, die am Design, nie aber an den verwendeten Materialien spart, geben militärischen Ausrüstungsgegenständen ein Versprechen mit auf den Weg, das andere Sektoren der Warenproduktion nicht bedienen können.

Die ständige Konfrontation mit der Natur schlägt in den Objekten selbst sich nieder; das mimetische Oliv der Oberflächen, die groben Materialtexturen, Gebrauchsspuren und der allgegenwärtige Dreck - im Spannungsverhältnis zum militärischen Reinigungszwang - schaffen den Dingen eine Körpernähe und einen Körperbezug, der sie für eine fetischistische Besetzung geradezu prädestiniert. All dies wird von den genannten Filmen hemmungslos exponiert. Wenn Robert Michum seinen holpernden Jeep vor einem Wellblechhangar abbremsst und der Wagen mit im Sand querstehenden Vorderreifen zum Stehen kommt, verschmelzen Körper und Maschine zu einer Ikone jungenhafter Eleganz; Souveränität und Ausgesetztsein, eine Art Jubel unter dem offenen Himmel und eine helle, ironisch gefärbte Melancholie verbinden sich in diesem Bild.

Und auch das Kampfgeschehen selbst gehört in die Reihe der ästhetisierten Objekte und der erotisierten Dingwelt hinein. Ernst Jünger hat das Erlebnis des ersten Weltkrieges bekanntlich in ästhetischen Kriterien beurteilt; Hollywood nun vollzieht diese Bewegung nach, indem es den Krieg als eine Art Feuerwerk inszeniert. Granateneinschläge werden streng musikalisch rhythmisiert, das Kampfgeschehen gehorcht einer elaborierten Choreographie und das Aufspritzen der Explosionen gliedert den Bildraum wie der Rhythmus die Zeit. In der Folge mußten die Filmverantwortlichen sich fragen lassen: "Ob Hollywood weiß, daß wir einen richtigen Krieg führen?"⁷

Nicht nur die Maschinerie, sondern auch ihr Destruktionspotential wird hoch besetzt. Das Moment von Ausbruch, das mit der Sondersituation des Krieges und dem Leben unter freiem Himmel ohnehin verbunden ist, setzt sich in die Zerstörung des Hergebrachten hinein fort. So zeigt der Film *The Story of G.I. Joe*⁸ einen Kampf in der Ruine einer italienischen Barockkir-

⁷ Toeplitz zitiert 'The New York Times Film Reviews' 1938-1948; Toeplitz, Jerzy: Geschichte des Films. Bd. 4, 1939-1945. München 1983, S. 177

⁸ USA 1945, R.: William Wellman

che; die Orgel ist zerbrochen, die Decke auf das Chorgestühl heruntergestürzt und Kugeln schlagen in die bemalten Wände ein.⁹ Man kann diese Bilder als eine Kritik an der Brutalität des Krieges und seiner unterschiedslosen Zerstörung lesen; daneben und unterhalb einer solchen Deutung aber regiert eine Gegenteilstendenz: die Tatsache, daß der Krieg moralische Kategorien außer Kraft setzt und die Interdependenzen einer zunehmend komplizierten Welt gewaltsam durchtrennt, hat auch ein Moment der Befreiung; die Tradition erscheint suspendiert und mit ihr jener Regelapparat, der ebenso unsichtbar wie bedrückend den Alltag der Subjekte reguliert. Berstende Panzer und einstürzende Fassaden - die Metapher legt es nahe - wiedereröffnen einen Raum, der schon okkupiert, verplant und vergeben schien, der gerichtete oder ziellose Einsatz von Dynamit erscheint als die einzige Möglichkeit, der aufgehäuften materiellen Reichtümer noch einmal Herr zu werden.

Frauen

Die Männer also lieben die Männer, dann die Technik und an dritter Stelle die Destruktion. Die Beschreibung des so umrissenen Szenarios erscheint mir notwendig, wenn klarwerden soll, welche Bühne der weibliche Star in seiner Rolle als Kriegsbraut betritt. Nun nämlich - an vierter Stelle, so könnte man sagen - kehrt die ausgeschlossene Frau auf die Leinwand zurück. Denn der Ausschluß bedeutet nicht, daß Frauen in diesen Filmen überhaupt nicht zu sehen wären; ein bestimmter Anteil der hier besprochenen Filme enthält, mehr oder minder peripher, eine Liebesgeschichte.

Das Ausgangsproblem dieser Liebesgeschichten besteht darin, die Anwesenheit der Frau auf dem Kriegsschauplatz zu motivieren. *American Guerilla in the Philippines*¹⁰ geht von einer zufälligen Begegnung aus; eine Französin, die auf den Philippinen geheiratet hat, bemüht sich um eine Unterschrift der amerikanischen Militärverwaltung, und der eben von einem Dschungelmarsch angekommene Held kann ihr helfen. Alle weiteren Begegnungen werden ähnlich zufällig sein, und die Liebesbeziehung wird überhaupt nur dadurch möglich, daß die Japaner den heroischen Philippino-Ehemann foltern und töten. Immer wieder werden die Liebenden getrennt, die Dienstverpflichtungen und das Kriegsgeschehen haben abso-

⁹ "It's a funny place to be killing man in", sagt der Dialog...

¹⁰ USA 1950, R.: Fritz Lang

luten Vorrang und das Happy end zeigt das Paar Schulter an Schulter inmitten der jubelnden Menge, die die Siegesparade der zurückgekehrten Amerikaner verfolgt. Ein solch glücklicher, wenn auch wenig leidenschaftlicher Ausgang ist bei weitem nicht die Regel; insbesondere wenn die Frauen nicht eingetragene Französinen, sondern selbst Farbige sind, tat sich Hollywood mehr als schwer, dauerhaftes Glück und eine schließliche Ehe zu gestatten; wesentlich häufiger ist der heroische Opfertod der Frau, der die gemischt-rassistische Eheschließung vermeidet und den Helden dem Männerkollektiv und der Einsamkeit zurückgibt. Viele dieser Filme zeigen, ganz im Gegensatz zu den moralischen Standards, zeitlich begrenzte und randständige Liebesverhältnisse,¹¹ und es dominiert eine Stimmung der Resignation, und einer milden Trauer, die insbesondere vor der tropischen Szenerie an einen trivialisierten Joseph Conrad erinnert.

Die zweite Beobachtung ist, daß die Frauengestalten in extremer Weise typisiert werden. In auffälliger Häufung sind es Krankenschwestern, in die Soldaten sich verlieben. Die Pause im Kampf durch die Verwundung des Helden, das Pflegeverhältnis im Feldlazarett und die erotische Attraktion scheinen unlösbar miteinander verbunden, ja, zu einem festen Mythos sich verdichtet zu haben. Wo Krankenschwestern in diesen Filmen auftauchen, immer sind sie mehrfach überdeterminiert: in ihrer aufopferungsvollen Tätigkeit und ihrer steifen Kleidung erinnern sie zunächst an Nonnen, was für sich genommen Reinheit, Unberührtheit und Unerreichbarkeit bedeuten würde. Die körperliche Pflege und die persönliche Zuwendung konnotieren Mütterlichkeit; die allgegenwärtige Gefahr verlangt eine Selbständigkeit, die mit den übrigen Komponenten nicht von vornherein zusammenstimmt. Die vierte Komponente schließlich ist ein Element von Promiskuität: "Erinnern Sie sich noch an Sandy, die Krankenschwester mit den grünen Augen?", fragt in *They Were Expendable* ein soldier den anderen; "Ja sicher", ist die Antwort, "und 11.000 andere Männer auch."

Die Brutalität der Formulierung legt offen, daß die Figur der Krankenschwester eine Verbindung auch mit ihrem Widerpart, der Hure, unterhält. Die Prostitution, obwohl zum Krieg gehörig, wird in keinem der fraglichen Filme thematisiert,¹² das Hays-office und das OWI,¹³ sonst häufig Konkur-

11 In *They Were Expendable* geschieht die letzte Begegnung am Telephon, die Leitung wird unterbrochen und dem Helden bleiben die militärische Pflicht und die Erinnerung...

12 Eine wichtige Ausnahme bildet der Film *Miss Sadie Thompson* (USA 1953, R.: Curtis Bernhardt), der, obwohl kein Combatfilm, ebenfalls ausschließlich in soldatischem Milieu spielt und das Thema Prostitution ausführlich behandelt.

renten in ihrem Einfluß auf die amerikanische Filmindustrie, dürften sich in diesem Punkt weitgehend einig gewesen sein. Sehr wohl aber treten Frauen auf, denen eine Verfügbarkeit für das Männerkollektiv als ganzes zugeschrieben werden kann. Barsängerinnen etwa spielen in diesen Filmen eine ähnliche Rolle, wie die unvermeidlichen Saloon-Frauen im Western und - und hier tritt der Film aus sich heraus - dieselbe Rolle, die der weibliche Star übernimmt, sobald er 'in Fleisch und Blut' und tatsächlich die Soldaten an der Front besucht.

Fast alle weiblichen Stars der vierziger und fünfziger Jahre, es wurde gesagt, haben Truppenbetreuung gemacht. Das War Activities Committee und der Army Pictorial Service, der einundzwanzig Auslandsabteilungen hatte, haben bis Ende 1944 nicht nur 25.000 16mm-Kopien von der Filmindustrie übernommen und täglich etwa dreitausend Filmvorführungen für die Truppe organisiert,¹⁴ sondern daneben auch Tausende von Live-Auftritten vor Ort, Tanzveranstaltungen und Konzerte, zu denen die Stars der Leinwand eingeflogen wurden. Es gab Radiosendungen für die Front, die solche Auftritte reproduzierten, und das alle vierzehn Tage neu erscheinende *Soldiers Screen Magazine*, eine militärische Wochenschau, die die entsprechenden Bilder lieferte. Das eigentümliche nun ist, daß in der Live-Situation exakt das Muster sich reproduzierte, das sich oben für die Filme selbst als typisch herausgestellt hat: Ebenso vereinzelt wie auf der Leinwand nämlich tritt der weibliche Star nun der Menge der Männer gegenüber, ein Meer von Uniformen und Männerblicken umgibt die Bühne und nimmt die weiße Gestalt am Mikrophon in sich auf. Dieses Bild ist zunächst ein Bild des Mangels; das quantitative Ungleichgewicht der Geschlechter, die schmerzliche Abwesenheit der Frauen und die Unerreichbarkeit sexuellen Glücks scheinen geradezu symbolisiert. Aber könnte man, wäre dies die einzige Tendenz, mit Starauftritten Truppenbetreuung machen? Bilder des Mangels, lehrt Lacan, sind gleichzeitig Bilder des Begehrens; ebenso wie der Mangel also wird auch das Begehren sym-

13 'Office of War Information', eine staatliche Institution, die, im Juni 1942 gegründet, die bis dahin verstreuten Propagandaaktivitäten koordinieren sollte; das OWI entwickelte ein sehr striktes System von Empfehlungen, das in Hollywood praktisch als ein zweiter Production Code fungierte. Das OWI beurteilte sowohl fertige Filme als auch Scripts, hatte allerdings keine unmittelbare Zensurfunktion. Direktor des OWI war der ehemalige Radiokommentator Elmer Davis.

(Zur Gründungsgeschichte und zur Arbeit des OWI siehe Koppes, Clayton R.; Black, Gregory D.: *Hollywood Goes to War. How Politics, Profits, and Propaganda Shaped World War II Movies*. New York 1987, S. 48ff)

bolisiert, der Trieb, der, gerade wenn ihm keine Stillung versprochen ist, für eine 'Mikropolitik des Wunsches' in Dienst genommen werden kann.

Doch zunächst zurück zum Bild selbst; wie eine zweite häufig verwendete Ikone, der Tanz, bei dem der Star im 5-Sekunden-Abstand von einem neuen männlichen Partner übernommen wird,¹⁵ konnotiert das Bild des einsamen Stars vor der Menge neben dem Mangel auch eine Utopie: die Utopie der Promiskuität. Zweifellos hat der Krieg auf realer Ebene zu einer Lockerung der Sexualmoral geführt; so zitiert Scheufl den Bericht eines Kommissars über ein New Yorker Lokal:

"Der Platz war voll von Soldaten wenig älter als 20 Jahre. Die ganze Atmosphäre glich jener Stimmung: Laßt uns heute leben, denn morgen werden wir tot sein. Die Jugendlichen auf der Männerseite suchten so viel Alkohol wie möglich zu vertilgen; die Mädchen suchten sie nach Kräften zu 'trösten' (...). Sie sprachen mit lauter, schriller Stimme, lachten sinnlos, rauchten unaufhörlich, tanzten wie die Derwische und schienen dicht vor einem hysterischen Anfall zu stehen.' Hentig: 'Als der Beamte zwei betrunkene zwölfjährige Mädchen, die mit 4 Soldaten ein Hotelzimmer genommen hatten, verhaftete - beide kamen aus einer Bergwerksstadt in West-Virginia -, entschuldigte sich eines der Kinder und meinte: 'Wir wollten ja nur patriotisch sein.'"¹⁶

Die Kriegssituation wird als ein Dispens von einer repressiven moralischen Norm erfahren, und als solcher zweifellos genossen. Für die Norm selbst stellt dies eine potentielle Gefährdung dar. Doch das Versprechen der Promiskuität kann auch eine wesentlich 'systemverträglichere' Form finden: wenn eine Gruppe von Männern gemeinsam ein Bordell besucht, so ist auch dies, auf einer Schwundstufe, Promiskuität; was sich vollständig ändert, aber ist die Position der Frau: sie gerät nun in die Funktionale der Männergemeinschaft, die über ihren Körper wie über ein Medium kommuniziert; ihre Anwesenheit dient der Versicherung, daß die latente Homosexualität nicht in eine manifeste umschlägt, die Frau, die als das 'ursprüngliche Triebziel' erscheint, kann damit eine äußerst vermittelte Position innehaben...

Auf der einen Seite also die Gefahr, daß die Kriegssituation die etablierten Normen beschädigt und, wie nach dem ersten Weltkrieg geschehen, einem unkalkulierbar Neuen den Weg öffnet. Auf der anderen Seite verschiedene Möglichkeiten, den Exzess abzufangen oder von vornherein zu integrieren; in diesem Fall erscheint die Kriegssituation als eine Aus-

¹⁵ zu sehen etwa in *The Miracle of Morgan's Creek* (USA 1943, R: Preston Sturges, 29. Minute) oder in *Miss Sadie Thompson*, 15. Minute.

¹⁶ Scheufl, Hans: *Sexualität und Neurose im Film*. München 1974, S. 72

nahmephase, als eine Art Fest,¹⁷ das die Rückkehr zum Normalbetrieb nicht nur möglich macht, sondern letztlich verlangt. Die Spannung zwischen beiden Polen jedenfalls bestimmt das Material dieser Filme, und sei es nur in der relativ schüchternen Form, daß auf sexuelle Freiheiten angespielt wird, oder daß das Genre bestimmte traditionelle Muster eben nicht bedient.

Triebmodellierung 1919

Der Ausschluß der Frauen durch die Männergemeinschaft, die Figur der Krankenschwester und die Verbindungslinie zwischen Star und Hure erinnern an eine theoretische Rekonstruktion, die Klaus Theweleit 1978 vorgelegt hat.¹⁸ Gegenstand bei ihm sind nicht der zweite Weltkrieg und nicht das Medium Film, sondern die Tagebuchaufzeichnungen und Erinnerungen von Männern, die in der Zeit nach dem ersten Weltkrieg Mitglied der berühmten Freikorps gewesen sind. Die Freikorps waren militärische Formationen, die sich aus Kriegsteilnehmern vorwiegend der äußersten Rechten rekrutierten, und die bei der Niederschlagung der revolutionären Bewegungen am Ende der zehner Jahre eine wesentliche Rolle gespielt haben. Theweleit nun schafft es, die Selbstzeugnisse dieser Männer in ein Psychogramm des soldatischen und des präfaschistischen Mannes umzuarbeiten, ein Psychogramm, das auch auf die Struktur der 'normalen' männlichen Psyche und ihre Frauenprojektionen ein entschiedenes Licht wirft.

Auf einige wenige Stichworte reduziert, sind es vor allem drei Eigenheiten, die in diesen Texten hervortreten; zunächst eine geradezu obsessionelle Besetzung der Körperbegrenzung, der Ichgrenzen und der männlichen Identität; der im Training gestählte Körper, das Männerkollektiv und die Ordnung der militärischen Formation müssen dafür einstehen, daß diese Identität auch in der Situation der Konfrontation und der Krise aufrechterhalten bleibt. Theweleit spricht von der Ausbildung der Muskulatur als einer Panzerung, die die psychische Strukturierung in ihrem Funktionieren unterstützt.

Als zweites und komplementär sind die Texte von einem tiefgreifenden Schrecken vor allem gekennzeichnet, was die männliche Identität und die Ichgrenzen gefährden könnte; so bedroht die 'flutende' Menge auf der

17 Exzess und Fest sind historisch bekanntermaßen eng verbunden...

18 Theweleit, Klaus: Männerphantasien. Frankfurt/M. 1977

Straße nicht nur die soziale Ordnung und beschwört das gesellschaftliche Chaos herauf, sondern sie liefert zugleich ein Bild für jene Auflösung, vor der die eigene Person geschützt werden muß. Metaphern der Flut, des Sumpfes und der Überschwemmung treten in signifikanter Häufung auf, eng assoziiert mit einem tiefgreifenden Horror vor allem Weiblichen, das per se als weich, feucht und für die eigene Identität bedrohlich begriffen wird. Das Körperinnere, Blut und Körperflüssigkeiten werden verdrängt, der muskuläre Panzer wird als ein Hohlgefäß begriffen. Der dritte Punkt, daraus abgeleitet, ist eine projektive und hochsignifikante Typisierung der Frau. Der 'roten' Frau, die Teil der flutenden Masse ist, und die als 'Flintenweib' zum Inbegriff einer nun auch physischen Bedrohung wird, wird die gute, die 'weiße' Frau gegenübergestellt; sie ist die zukünftige Ehefrau, oft die Schwester eines Korps-Kameraden, sie ist mit dem Haus statt mit der Straße assoziiert, und wird häufig in weißer Kleidung vorgestellt. Und der Inbegriff der weißen Frau, fast überflüssig es zu sagen, ist auch für die Freikorpsleute die Krankenschwester im Feldlazarett.

Ohne Zweifel hat die 'weiße Frau' in vielen Kriegsbräuten des Vierzigerjahrefilms ihre Spur hinterlassen; auf dem Hintergrund der Theweleitschen Überlegungen sind viele Frauenfiguren ungleich besser zu verstehen, und vor allem die fundamentale Fremdheit, die, den Liebesgeschichten zum Trotz, zwischen Männern und Frauen auf der Leinwand herrscht. Wenn der Film die weibliche Protagonistin mitten in der Liebesgeschichte opfert, wenn er die Frau abstrakt moralisch überhöht, wenn er Greer Garson auf die Rolle der Mutter festlegt oder Bette Grable zum Pin up fetischisiert, immer wird man das Moment von Angstabwehr mitdenken müssen, das den soldatischen Mann mit dem weiblichen Geschlecht verbindet, das sein Begehren überwuchert und das offensichtlich auch für diejenigen Männer eine Rolle spielt, die ohne Soldat zu sein, für eine bestimmte Zeit ihres Lebens zum Soldaten gemacht werden.

Mit der Sexualität

Und dennoch: 1941 ist nicht 1919, und die Inhalte wie die Mittel der psychischen Codierung haben sich tiefgreifend verändert; selbst den Filmen, die sich explizit die Unterstützung der Truppe zum Ziel gesetzt haben, geht es nicht mehr einfach um die Herstellung des soldatischen Mannes; es geht nicht mehr um eine einfache Triebunterdrückung und eine Frontstellung

gegen die Frau. Nicht mehr gegen die Sexualität, so könnte man sagen, sondern mit der Sexualität wird nun Politik gemacht.

Man wird sich vergegenwärtigen müssen, daß die bisher besprochenen Filme, die den Krieg in die Handlung einbeziehen, nur einen bestimmten Ausschnitt der Gesamtproduktion darstellen. Der überwiegende Teil der von Hollywood gelieferten Produkte waren Filme, die, zumindest dem ersten Eindruck nach, auch in Friedenszeiten hätten hergestellt werden können, Komödien, Melodramen, Kriminalfilme, Musicals und screwballs. Diese Orientierung war Programm, und insbesondere die Studiobosse verlangten immer wieder Komödien, die sie wegen ihrer sicheren box office-Ergebnisse schätzten. Und mehr noch: vor dem Eingreifen der USA in den Krieg gab es ein deutliches Spannungsverhältnis zwischen der traditionellen Orientierung Hollywoods auf die Unterhaltung und dem neu an den Film herangetragenen Propagandaauftrag. 'Are we ready to depart from the pleasant and profitable course of entertainment to engage in propaganda?' fragt ein 'internal memo' der Production Code Administration 1938.¹⁹

Dieses Problem, so könnte man sagen, wurde im Laufe des zweiten Weltkrieges gelöst. Die an der Produktion Beteiligten sahen Komödien und Melodramen als rein eskapistisch an, als "eine Medizin gegen Sorgen und Erschöpfung", "eine wertvolle Optimismusspritze, die in schweren Zeiten das zum Leben notwendige Gefühl für Humor wachhält"²⁰. Sowohl ihre Wirkung als auch ihre innere Struktur aber ging über diese Komplementfunktion weit hinaus. Von den 17 Fragen, die laut Basinger der Combat-Film sich gestellt hat, und die mit 'Could we win it?' beginnen und mit der Frage 'What did it mean to be American?' enden, treffen nahezu die Hälfte auch für eskapistische Filme zu. Ob sie will oder nicht, direkt oder indirekt thematisiert die Komödie die home front, jene Verhältnisse zuhause, über die die Soldaten, durch die Distanz und die Einsamkeit verunsichert, intensiv nachdenken. Wird meine Frau mir treu sein? Wird alles sein wie vorher, wenn ich zurückkomme? Und werde ich derselbe sein und dieselbe Rolle spielen können? Das individuelle psychische Elend und scheinbar private Fragen werden zum Einfallstor für jene Antworten, die die Kulturindustrie zentral - also alles andere als privat - produziert.

Die Frauengestalten der Komödien, Krimis und Melodramen sind ebenfalls typisiert, wenn auch nicht im selben Maß wie in den Combat-filmen. Die Krankenschwester und die Hure treten - der veränderten Sze-

19 zitiert bei Koppes, Clayton R.; Black, Gregory D.: *Hollywood Goes to War. How Politics, Profits, and Propaganda Shaped World War II Movies*. New York 1987, S. 17

20 Eine Äußerung von Will Hays, zitiert bei Toeplitz, a.a.O., S. 184

nerie entsprechend - zurück und es geht nun wieder um die 'wahre', d.h. die dauerhafte Liebe. Vor allem drei Tendenzen sind abzulesen: zum einen tritt in diesen Filmen nun die 'weiße Frau' in Reinform auf, für die die Krankenschwester nur eine Art Statthalterin war. Sie wird erobert oder waltet im gemütlichen Heim, backt Apfelkuchen und stellt jene amerikanische Lebensart und Frische aus, die für sich genommen bereits die Frage 'Why we fight' beantwortet.

Zum zweiten wird mit dem Sex experimentiert; er wird hier nicht allein der Barsängerin oder der leidenschaftlichen Begegnung in den Tropen vorbehalten, sondern in variablere Kontexte integriert; bis hin zur Entwicklung jener 'Sexbomben', die den Koreakrieg gewinnen halfen.²¹ Ein drittes Thema bildet die größere Selbständigkeit der Frauen, die sich aus ihrer Integration in die Kriegsproduktion ergab; sie wird in vielen Filmen der vierziger und fünfziger Jahre bearbeitet, und häufig in Form einer Domestizierungsgeschichte abgefangen. Von der Typisierung solcher Frauengestalten selbst muß eine beruhigende Wirkung ausgegangen sein. Selbst wenn wie in den 'schwarzen Filmen' die Frauen als abgründig, als späte femme fatal gezeichnet werden, so weiß der von der Realerfahrung des anderen Geschlechts abgeschnittene Mann doch, woran er mit den Frauenfiguren ist; die Codes, die seine Erfahrungen gerastert haben, werden bedient, und seine diffuse Verunsicherung wird in ein System von benennbaren Wünschen und benennbaren Sorgen umgearbeitet. Und wenn die Vorstellungen der Frontkinos ein 'zweistündiger Urlaub zuhause' genannt wurden,²² so ist damit der Effekt eines Wiedererkennens benannt, das über das Wiedererkennen vertrauter Szenerien weit hinausgeht.

Eine Analyse auf der Ebene der Filminhalte und der Aufweis solcher Codierungen aber greift deutlich zu kurz, wenn die Tiefendimension gezeigt werden soll, die die Kulturindustrie in diesem Krieg erstmals anvisiert und offensichtlich auch erreicht hat. Man wird sich vergegenwärtigen müssen, daß die US-Army die erste Armee der Welt war, die mit dem Swing eine populäre, gegenwärtige Musikrichtung in ihr Repertoire einbezogen hat. Wenn man dem Swing zugestehet, eine ungleich direktere Beziehung zu Sexualität und Körper zu unterhalten als jede militärisch verwendete Musik zuvor, wenn das Militär den Marschtritt an dieser Stelle aufgibt und etwas übernimmt, was ihm bis dahin vollständig entgegengesetzt zu sein schien, so zeigt dies tiefgreifende Veränderungen der Armee, des kulturellen Hinter-

21 siehe etwa Scheugl, a.a.O., S. 91ff

22 Toeplitz, a.a.O., S. 183

grunds, vor allem aber der beteiligten Subjekte an. Deutsche Militärkapellen haben zur gleichen Zeit 'Lippe Detmold' oder den 'Königgrätzer Defiliermarsch' geboten; in der Normandie begegneten sich also nicht nur zwei politische Systeme und zwei Weltbilder, sondern auch zwei völlig unterschiedliche Stadien kulturindustrieller Entwicklung und zwei unterschiedliche Muster der Triebmodellierung, der gesellschaftlichen Organisation von Sexualität.

Der weibliche Star dieser Zeit ist nur auf diesem Hintergrund zu verstehen. Sein Leib leistet die Transmission, die die Codes in die Tiefenschichten der Subjektivität überhaupt vordringen läßt; und wenn die US-Armee von Hollywood organisiert Unterhaltungsfilm übernimmt, dann bezieht sie - wie im Fall des Swing - in ihre Logistik ein, was ihr bis dahin entgegengesetzt schien. Es war den Airforceleuten im zweiten Weltkrieg erlaubt, das eigene Flugzeug mit einem Pin up zu bemalen; die Stars der Leinwand oder schlichte Photomodelle wurden mit dem Schriftzug 'Sleepy Time Gal' oder 'Target for Tonight' portraitiert, eine B29 aus dem Koreakrieg zeigt Jane Russel in der Schlüsselszene aus dem 1943 noch für skandalös gehaltenen Hughes-Film *The Outlaw*.²³ Handgemalte Pin Ups auf Flugzeugen wären in der deutschen Luftwaffe undenkbar gewesen. Undenkbar wie übrigens heute wieder auch in der amerikanischen Armee, wo die Tornados und Stealth-Bomber zu völliger Serialität und Abstraktion zurückgekehrt sind. Im individuell gestalteten Pin up verschmelzen die kulturindustrielle Vorgabe, die technisch/militärische Zwecksetzung und die Subjektivität der Männer, denen die Individuierung ihrer Maschine offensichtlich eine Stütze ist. Die Kulturindustrie operiert direkt auf der Not und sie dringt in Bereiche vor, die sie, solange sie die Defizite der Realität nur zu kompensieren hatte, mit großer Ruhe ausgrenzen konnte.

Sexualität und Industrie

Aber ist es nicht paranoid, solche Entwicklungen politisch zu interpretieren, und - schlimmer noch - ihnen mit dem Begriff der Kulturindustrie eine Art Subjekt zuzuordnen? Der letzte Teil meiner Argumentation soll diese Frage aus einer Perspektive beantworten, die mit dem Begriff der Kulturindustrie zunächst kaum kompatibel erscheint. In 'Überwachen und Stra-

23 *The Outlaw* wurde 1940/41 gedreht, aber erst 1946 für die Kinos freigegeben.

fen²⁴ und vor allem im ersten Band von 'Sexualität und Wahrheit'²⁵ hat Michel Foucault eine Vorstellung davon entwickelt, wie die innere Struktur der Macht auf der Schwelle zur Moderne sich verändert hat.

Macht, so schreibt Foucault, wird nicht länger als ein Verhältnis beschrieben werden können, das einer Vielzahl von Ohnmächtigen einige Mächtige frontal gegenüberstellt. Ihr Kennzeichen ist vielmehr, daß sie sich im Lauf der Entwicklung verzweigt und in die gesellschaftliche Struktur eindringt, daß sie zunehmend unsichtbar wird, ohne allerdings an Wirksamkeit und an regulativer Kraft zu verlieren. Die Macht, schreibt Foucault, wird kapillar. Dies bedeutet zunächst, daß die Macht ihre traditionellen Felder überschreitet; Politik und Ökonomie interessieren Foucault deshalb nur am Rande und er spricht von einer "Expansion der politischen Technologien (...), die von nun an den Körper, die Gesundheit, die Ernährung, das Wohnen, die Lebensbedingungen und den gesamten Raum der Existenz besetzen."²⁶ Kulturelle Manifestationen und der Stand der jeweiligen Technologie, intentionale Äußerungen und stumme, möglicherweise unbewußte Praktiken faßt Foucault im Begriff der Diskursformation, oder des Dispositivs zusammen. Und er hält es für notwendig, solche Diskursformationen zu analysieren, soll der Machtanteil wieder sichtbar gemacht werden, der sich kapillar in diese Diskurse hinein verteilt hat.

Die Einbeziehung der Kultur und der Alltagsvollzüge legt es nahe, das Modell auch für Hollywood und die Analyse der Kriegsbraut in Anspruch zu nehmen; eine zweite und wesentlich direktere Beziehung aber ergibt sich dadurch, daß Foucault der Sexualität einen zentralen Stellenwert für die Konstitution der Dispositive zuweist; Sexualität ist für ihn grundsätzlich gesellschaftlich organisierte Sexualität. Und ihre Bedeutung wächst in dem Maß, wie die Mechanismen der unmittelbaren Repression durch Mechanismen der strukturellen Steuerung abgelöst werden.

Die Macht schreibt sich in die Körper ein; sie tut dies in den körperlichen Varianten der Bestrafung, des Drills, der Folter, der Einsperrung; sie tut dies aber auch, indem sie auf den Körper und seine Bedürfnisse selbst gestaltend Einfluß nimmt. Die Macht residiert in Tabus und in sexuellen Gewohnheiten, in der Struktur der Wünsche und in der Grenze zu dem, was außerhalb der Wünsche liegt, weil es als Wunsch nicht phantasiert

24 Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt/M. 1989 (O., frz.: 1975)

25 ders.: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I. Frankfurt/M. 1983 (O., frz.: 1976)

26 ebd., S. 171

werden kann. Der gestaltende Zugriff auf die Sexualität ist damit eines der wirkungsvollsten Mittel, die Subjektivität des Einzelnen in die gesellschaftliche Struktur einzupassen. Und Foucault hebt hervor, daß man verschiedene 'Explikationsgrade' des Sexuellen unterscheiden kann. Ist Sexualität zunächst eine Praxis, der das Gesetz als ein repressiver Diskurs - Diskurs nun im engeren Sinne - gegenübertritt, so beginnt, folgt man seiner Rekonstruktion, bereits im 17. Jahrhundert das "Projekt einer 'Diskursivierung' des Sexuellen"²⁷, der Versuch der Wissenschaftler, der Ärzte, Erzieher und Beamten, die Sexualität "in ein Raster aus Diskursen einzuschließen",²⁸ und den Raum, der zwischen der stummen Praxis und dem Gesetz aufklaffte, zu besetzen. Auf diesem Hintergrund ist es ein grundsätzlicher Unterschied, ob das Bild der Frau im Kopf des Soldaten, auf einer Feldpostkarte oder auf der Außenfläche seines Flugzeuges eingeschrieben ist. Die Kulturindustrie distribuiert nicht mehr nur Muster, wie über Sexualität zu denken und zu sprechen sei; dies tat die Commedia dell'arte auch. Sondern sie dringt unter die Haut, und sie tut dies gerade, indem sie, was unter der Haut sich abspielt, an die Oberfläche bringt. Und eine dieser Oberflächen, ohne Zweifel, ist die Kinoleinwand.

Daß das Kino sich öffentlich obsessionell mit dem Privaten beschäftigt und daß die Sexualität zunehmend auf seiner Oberfläche erscheint, wird also kaum einseitig als eine Lockerung der Repression verstanden werden können. Die Macht wird kapillar, gerade indem sie der Sexualität nicht mehr frontal gegenübertritt, sie nicht mehr eingrenzt, sondern formt und als einen Zugang zur Subjektivität des Einzelnen nutzt. Der Satz, daß das Private das Öffentliche sei, gilt auch in diesem, abgeleiteten Sinn.

Foucault selbst wäre der Begriff der Kulturindustrie fremd; sucht man eine Verbindung, wird man aber hervorheben müssen, daß der Begriff auch bei Horkheimer und Adorno eben nicht eine Formation bezeichnet, die im Auftrag einer herrschenden Clique und als der populär-kulturelle Arm einer politischen Verschwörung deren Machterhalt organisiert. Sehr plausibel vielmehr erscheint mir das Bild, daß Kultur und Kulturindustrie sich in die Netze einer kapillar gewordenen Macht zunehmend eingebracht haben. Wenn die Popularkultur als ein integraler Bestandteil in das gesellschaftliche Funktionieren eingebunden ist, und wenn auch die Ausübung militärischer Gewalt ohne das Mitwirken der Kulturproduzenten nicht mehr möglich scheint, dann tröstet es kaum zu erfahren, daß die Arbeit des OWI in-

27 Foucault, *Der Wille...*, a.a.O., S. 31

28 ebd., S. 43

haltlich wie personell von der 'Linken' Hollywoods dominiert war, oder daß die Produktion von Komödien exakt den Bedürfnissen der Frontsoldaten entsprochen hat, was in aufwendigen Befragungen ermittelt worden ist. Kapillar ist die Macht gerade insofern, als sie mit den Bedürfnissen paktiert. In diesem Punkt sind sich die Modelle Foucaults und der kritischen Theoretiker relativ nahe.

Und andererseits erscheint mir Foucaults Konzeption, nimmt man sie isoliert, ergänzungsbedürftig; plausibel in ihrer Darstellung einer zunehmend verteilten und unsichtbaren Macht, muß sie die Tatsache verfehlen, daß der kulturelle Sektor von einem bestimmten Stadium an eben gerade nicht mehr ausschließlich verteilt und 'kapillar' seinen Einfluß ausübt, sondern gleichzeitig eine ungeheure Zusammenballung zentralisierter Produktionsmittel und Äußerungskompetenz darstellt; eine eigene kulturproduzierende Industrie eben, die dem Profitprinzip und der Arbeitsteilung folgt und der staatlichen Einflußnahme immer wieder relativ bereitwillig sich geöffnet hat. Der verteilten und unsichtbaren Formierung der Macht also steht eine durchaus sichtbare gegenüber, die in die erstere zudem gezielt investiert. Beide Modelle, so meine ich, wird man deshalb zusammendenken müssen; und die Kriegsbraut scheint mir ein Fall zu sein, der beide Perspektiven miteinander verschränkt; auf der einen Seite das intakte Studiosystem Hollywoods, das wenige Jahre darauf, Mitte der fünfziger Jahre, in die Krise geraten wird, das bis dahin aber eine Art Modell für die Leistungsfähigkeit, Spezifität und Vitalität industrieller Kulturproduktion dargestellt hat; auf der anderen Seite die 'kapillar' strukturierte Subjektivität von Rezipienten, die in der Ausnahmesituation des Krieges auf jeden psychischen Support angewiesen sind und die Herztöne der Industrie sicher direkter als in Friedenszeiten absorbieren.

Der letzte Gedanke soll deshalb dem Übergang gelten, der die Filmindustrie vom Normalbetrieb zum Ausnahmezustand des Krieges und anschließend zurück zum Normalbetrieb geführt hat. Dieser Übergang hat sich in die eine wie die andere Richtung erstaunlich flüssig und reibungslos vollzogen. So haben die Studios etwa auf den Schock von Pearl Harbor mit einer geradezu atemberaubenden Schnelligkeit reagiert, und einem bereits fertiggestellten Film wurden binnen einer einzigen Woche vier Dialogstellen hinzugefügt, die auf den Angriff der Japaner Bezugnahmen und dem Film auf diese Weise die Aktualität sicherten.

Eine solche Flexibilität ist weder intentional noch durch 'Vorbereitung' zu erreichen; sie wird als die build-in-Funktion einer Apparatur betrachtet werden müssen, deren Überleben davon abhängt, daß sie Veränderungen

im gesellschaftlichen Prozeß seismographisch registriert, sich Umschlägen blitzschnell anzupassen weiß und veränderte Konstellationen in die eigene Struktur übernimmt. Gleichzeitig aber, und dies erscheint mir mehr als wichtig, verdankt sich die Flexibilität - paradox - der Tatsache, daß die Apparatur unterhalb der Oberfläche erhebliche Kräfte der Beharrung und der Masseträgheit aufweist. Die wohl entscheidende Leistung der Kulturindustrie nämlich besteht darin, daß sie das jeweils Neue auf tradierte, bereits etablierte Codes zurückbezieht und damit an den Rahmen des Bekannten zurückbindet. Diese Funktion ist notwendig, soll das Neue überhaupt adaptierbar werden; exakt in derselben Bewegung aber erhalten die Codes die Chance, gegen das verstörend Neue sich durchzusetzen und ihm Schritt für Schritt alles Verstörende zu nehmen. Dies kann entweder aktuell im Vorgang der Darstellung und des Verstehens geschehen, oder in einem längeren Prozeß der Umarbeitung und einer Re-Konstruktion, die den Gegenstand selbst ergreift; bis schließlich aus dem scheinbar Neuen, eben noch in seiner Existenz bedroht und nun verjüngt und gestärkt - das Tradierte hervortritt.

Auf dem Hintergrund des so skizzierten Modells nun erscheint das Rätsel lösbar, warum die Combatfilme auf die Anwesenheit der Frau nicht einfach völlig verzichten. Das Bild der Frau, so könnte man sagen, wird als eine Art Statthalter gebraucht, es hält eine Position offen, die die Rückkehr zum Normalbetrieb antizipiert. Wenn gesellschaftliche Libido verschoben wird, so muß die Rückverschiebung gewährleistet sein, und mehr noch: sie muß gebahnt, und das heißt vorbereitet werden. Folgt man also der These, daß die Darstellung des Krieges den Exzess zumindest verspricht, bestimmte Codes außer Kraft setzt und einen Teil der gesellschaftlichen Interdependenzen suspendiert, so steht das Bild der Frau dem allen gegenüber. Das Bild der Frau wird damit zum Einfallstor für die Reaktion; eine Reaktion, die zu Beginn der fünfziger Jahre mit der Restauration der Familie, der Monogamie und der bürgerlichen Alltagsvollzüge ja tatsächlich sich durchgesetzt hat.

Wenn das Filmbild des Krieges also eine Utopie enthält, so muß diese Utopie in ihrer Wirksamkeit begrenzt und auf die Sondersituation des Krieges eingeschränkt werden. Der Krieg als Krieg wird isoliert; er ist ein 'Fest', ein Fest aber kann nicht ewig dauern.

Literatur zum Thema:

- Basinger, Jeanine: *The World War II Combat Film. Anatomy of a Genre.* New York 1986
- Belmans, Jaques: *Le Cinéma et l'homme en état de Guerre.* Bruxelles 1974
- Bohn, Thomas William: *An Historical and Descriptive Analysis of the 'Wy We Fight' Series.* New York 1977
- Butler, Ivan: *The War Film.* South Brunswick/ New York 1974
- Butler, Lucius A.; Youngs, Chaesoon T. (Compil.): *Films for Korean Studies. A Guide to English-Language Films about Korea.* Honolulu 1978
- Daniel, Joseph: *Guerre et cinéma. Grands illusions et petits soldats 1895-1971.* Paris 1972
- Dick, Bernhard F.: *The Star Spangled Screen. The American World War II Film.* Lexington (USA) 1985
- Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I.* Frankfurt/M. 1983 (O., frz.: 1976)
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses.* Frankfurt/M. 1977 (O., frz.: 1975)
- Gheorghiu-Cernat, Manuela: *Arms and the Film. War-and-Peace in European Films.* Bucharest 1983
- Hughes, Robert (Hg.): *Film: Book 2. Films of Peace and War.* New York 1962
- Kagan, Norman: *The War Film. A Pyramid Illustrated History of the Movies.* New York 1974
- Koppes, Clayton R.; Black, Gregory, D.: *Hollywood Goes to War. How Politics, Profits, and Propaganda Shaped World War II Movies.* New York 1987
- Manvell, Roger: *Films and the Second World War.* South Brunswick / New York 1974
- Scheugl, Hans: *Sexualität und Neurose im Film. Kinomythen von Griffith bis Warhol.* München 1974
- Shain, Russell Earl: *An Analysis of Motion Pictures about War Released by the American Film Industry 1930-1970.* New York 1976
- Shindler, Colin: *Hollywood Goes to War. Films and American Society 1939-52.* London/Boston/Henlay 1979
- Simone Sam P.: *Hitchcock as Activist. Politics and the War Films.* Ann Arbor (Michigan, USA) 1985
- Toeplitz, Jerzy: *Geschichte des Films. Bd. 4, 1939-45.* München 1983
- Wilson, James C.: *Vietnam in Prose and Film.* London 1982

Filmographie

<i>Action in the North Atlantic</i>	USA 1943,	R: Lloyd Bacon
<i>Air Force</i>	USA 1943,	R: Howard Hawks
<i>American Guerilla in the Philippines</i>	USA 1950,	R: Fritz Lang
<i>Bataan</i>	USA 1943,	R: Tay Garnett
<i>Crash Dive</i>	USA 1943,	R: Archie Mayo
<i>Five Graves to Cairo</i>	USA 1943,	R: Billy Wilder
<i>The Miracle of Morgan's Creek</i>	USA 1943,	R: Preston Sturgis
<i>Miss Sadie Thompson</i>	USA 1953,	R: Curtis Bernhard
<i>The Outlaw</i>	USA 1943/46,	R: Hawks/Hughes
<i>Pride of the Marines</i>	USA 1936,	R: D. R. Ledermann
<i>The Story of G.I. Joe</i>	USA 1945,	R: William Wellman
<i>They Were Expendable</i>	USA 1945, R: John Ford	

Peter Zimmermann

"Bilder aus der Neuen Welt". Amerika im Fernsehen der Adenauer-Ära

Das Bild von Amerika, das das Deutsche Fernsehen seinen Zuschauern in den 50er und frühen 60er Jahren vermittelte, wurde besonders nachhaltig von einem Mann geprägt: von dem Amerika-Korrespondenten des NWDR/NWRV Peter von Zahn. Mit seinen Korrespondentenberichten führte er zudem einen neuen Stil der Fernsehberichterstattung ein, der bald Schule machen sollte. Aus einer Mischung aus Hörfunk-Feature und amerikanischen Magazin- und Reportageelementen entwickelte er neue Formen des Fernseh-Features, die bei Kollegen und Zuschauern großen Anklang fanden.

Der 1913 in Sachsen geborene Peter von Zahn wurde nach dem Studium der Geschichte, Philosophie und Zeitungswissenschaft und seiner Promotion im Jahre 1939 zur Nachrichtengruppe der Wehrmacht eingezogen und war dort als Kriegsberichterstatter tätig. Nach dem Kriege arbeitete er in den 40er Jahren zunächst als Kommentator und später als Leiter der "Abteilung Wort" beim NWDR in Hamburg. Ähnlich wie Ernst Schnabel, Alfred Andersch, Axel Eggebrecht und Rüdiger Proske machte er sich früh durch seine Hörfunk-Features - Städte-Porträts und Reiseberichte von London bis Mexiko und Alaska - einen Namen, die als klassische Wort-Features an die Tradition des "Hörbildes" anknüpften und diese weiterentwickelten. Doch schon seine frühen Features wie *London - Anatomie einer Weltstadt* (4.11.1947) zeigen im Gegensatz zu den literarisch ambitionierten Features von Schnabel (z. B. *Interview mit einem Stern* am 10.4.1951), Andersch und Eggebrecht stark reportagenhafte Züge. Als Leiter des NWDR-Studios in Düsseldorf geriet er mit seiner Reportage-Reihe *Von Rhein und Ruhr* in Konflikt mit führenden CDU-Politikern, weil er sich für die Mitbestimmung in der Montanunion einsetzte. Daraufhin wurde ihm als neues Betätigungsfeld die Europa-Berichterstattung zugewiesen.

Von 1951 bis 1960 war er Amerika-Korrespondent für Radio und Fernsehen des NWDR/NWRV. Popularität erlangte er seit Mitte der 50er Jahre vor allem mit seinen Fernseh-Reihen *Bilder aus der Neuen Welt* (1955 - 1962) und *Bilder aus der farbigen Welt* (1957 - 1959), die an seine Hörfunk-

Features *Aus der Neuen Welt* anknüpften. In den USA, die Westeuropa auch in der Entwicklung und Verbreitung des Fernsehens viele Jahre voraus waren, war ihm klar geworden, daß dem Fernsehen die Zukunft gehörte. Seine *Bilder aus der Neuen Welt* wurden, da der NWDR nicht bereit war, die volle Finanzierung zu übernehmen, zunächst vom Presseamt der USA (USIA) gesponsert. Wie in vielen anderen Fällen auch, so betrieb die US-Regierung auch hier gegenüber dem deutschen Fernsehen eine gezielte Pressepolitik: Man wünschte eine positive Repräsentation des eigenen Landes in der deutschen Öffentlichkeit und stellte die Unterstützung ein, als einzelne Berichte - etwa über Rassendiskriminierung in den Südstaaten - dem Presseamt zu kritisch wurden.

Mit der "Documentary Programs Inc." gründete von Zahn eine eigene Produktionsgesellschaft, über die er seine Geschäfte mit dem deutschen Fernsehen abwickelte. Sein Eintreten für Adenauers Außenpolitik und für die von diesem geplante, vom Bundesverfassungsgericht jedoch 1961 verbotene, regierungsnah und kommerzielle "Deutschland Fernsehen GmbH", für die er die Auslandsberichterstattung übernehmen sollte, führte schließlich zu Differenzen mit der von Rüdiger Proske geleiteten, eher sozialdemokratisch-gewerkschaftlich orientierten Hauptabteilung Zeitgeschehen des Norddeutschen Rundfunks und zu seinem Ausscheiden aus dem Sender.

Als Pendant zu seiner amerikanischen Produktionsgesellschaft hatte er in Hamburg schon 1960 die "Windrose Film- und Fernsehproduktion GmbH" gegründet und für das Adenauer-Fernsehen eine Reihe von Auslandsreportagen vorproduziert. Um nach dem Scheitern dieses ersten kommerziellen Fernsehprojekts nicht auf seinen Filmen und dem eigens für die "Windrose" aufgebauten Korrespondentennetz sitzen zu bleiben, bemühte er sich darum, die Auslandsberichterstattung des neugegründeten Zweiten Deutschen Fernsehens (ZDF) in privater Regie zu übernehmen. Es waren Journalisten wie Hans Herbert Westermann, von 1962 - 1964 Leiter der Hauptabteilung Politik und Zeitgeschehen und später USA-Korrespondent des ZDF, die das verhinderten und für den Aufbau eines eigenen Auslandskorrespondentennetzes eintraten: "Eine mutierte Windrose oder feuilletonistische Globetrotter sollte es nicht geben, auch keine Abhängigkeit von ausländischen Produzenten."¹

1 Westermann, Hans Herbert: Basisnetz statt Globetrotter. In: Neudeck, Rupert (Hrsg.): Den Dschungel ins Wohnzimmer. Auslandsberichterstattung im bundesdeutschen Fernsehen. Frankfurt/Main 1977, S. 37

Daraufhin produzierte von Zahn die Reihe *Reporter der Windrose berichten* (1961 - 1963) für den WDR, der sich nach der Spaltung des NWDR und dem Ende des von der Hamburger Zentralredaktion gesteuerten NWRV-Fernsehens gerade in bewußter Abgrenzung vom NDR um den Aufbau eines eigenen Fernsehprogramms bemühte. "Der neue Intendant des WDR, Klaus von Bismarck", so erinnert sich Peter von Zahn in einem Rückblick, "ergriff die Chance, sich aus dem entstandenen Trümmerhaufen die Talente der 'Windrose' zu sichern. Wir wurden zwei Jahre lang fester Bestandteil des ARD Programms (...). Inzwischen war mit dem ZDF ein zweites Programm begründet worden. Die beiden Fernsehketten (...) kündigten der 'Windrose' die Sendezeit und statteten mit deren Reportern die eigenen Apparate aus. Die 'Windrose' mußte für die Lücke büßen, die sie ausfindig gemacht hatte."² Mit dem Verbot des kommerziellen Fernsehens war auch der populäre und ehrgeizige Amerika-Korrespondent kaltgestellt worden. Sein Nachfolger als ARD-Korrespondent war bereits 1960 Thilo Koch geworden, der mit seiner Reihe *Weltbühne Amerika* (1961 - 1964) den von Peter von Zahn geprägten Korrespondentenstil weitgehend übernahm.

Den für alle seine Reihen charakteristischen Feature-Stil grenzte von Zahn in einem Interview ebenso energisch gegen den "Ufa-Kulturfilm" ab wie gegen den "Kommandoton" der Wochenschau. Ihm ging es schon in seinen Hörfunk-Features darum, im Rundfunk einen "zivilen Umgangston" einzuführen. Neben dem Radio-Feature war sein Vorbild vor allem der amerikanische Fernsehjournalismus und hier wiederum der CBS-Chef Edward Murrow mit seinem Nachrichtenmagazin *See it now*, dessen Stil er eigenen Aussagen zufolge "hemmungslos kopierte":

Was die Amerikaner auszeichnet, ist der journalistische Zugang, das heißt, Probleme auf ihre aktuelle Wichtigkeit abzuklopfen und dem Publikum nahebringen, und daß der Journalist selber sich hinstellt und sagt, ich bin da und da und habe eben das und das gesehen - etwas völlig Ungewöhnliches im europäischen Stil des Dokumentarfilms oder des Kulturfilms. Die Amerikaner fügten einfach einen oder mehrere Berichtersteller in das Programm ein, die auf die Dauer über Jahre hinweg ein Vertrauensverhältnis zum Zuschauer aufbauten. (...) In Deutschland war das bisher nie gemacht worden, daß sich jemand Woche für Woche oder Monat für Monat hinstellte und gewissermaßen sein Tagebuch aufblätterte.³

Peter von Zahn ging es vor allem darum, dem deutschen Publikum ein "Fenster zur Welt" zu öffnen, Ressentiments der Kriegsgeneration gegen-

2 Zahn, Peter von: Wie es zur Windrose kam. Manuskript aus dem Archiv Peter von Zahns.

3 Interview des Verfassers mit Peter von Zahn im Dezember 1990 (Manuskript).

über dem einstigen Gegner abzubauen und zur Versöhnung mit der neuen westlichen Führungsmacht beizutragen. Er war zudem einer der ersten Fernsehjournalisten, die die Konsequenz daraus zogen, daß der Medienwechsel vom Kino zum Fernsehen und die damit veränderte Rezeptionsweise auch neue fernsehspezifische Präsentationsformen der Filmberichterstattung erforderte. Denn das Fernsehen hatte es nicht mehr mit einem in abgedunkelten Sälen versammelten Kinopublikum zu tun, sondern kam mit seinen Sendungen wie der Hörfunk in die Wohnzimmer der Zuschauer. Folgerichtig wandte von Zahn sich vom deklamatorischen Wochenschaustil ebenso ab wie vom anonymen Off-Kommentar vieler Kultur- und Dokumentarfilme und inszenierte in Tonfall, Wort und Bild Individualität und Privatheit. Da die Live-Übertragung des Kommentars aus dem Studio - das damals übliche Instrument einer solchen Inszenierung - aus den USA nicht möglich war, mußte er seine Auftritte in den Film integrieren. Beispielhaft dafür ist der Beginn seiner Reihe *Bilder aus der Neuen Welt* am 3.10.1955:

Der Vorspann zeigt als Standbild das Wechselobjektiv einer Kamera, die auf den Zuschauer gerichtet ist. Eingebledet wird in Blockbuchstaben der Reihentitel, gefolgt von der Paraphe "Peter von Zahn" - Symbol für die Kombination aus unbestechlichem Kamera-Auge und persönlicher Handschrift des Reporters, das bald zum Markenzeichen einer anspruchsvollen Auslandsberichterstattung wurde. Ein Schnitt, und Peter von Zahn eilt leichten Schrittes vorbei an den Säulen des Kapitols in Washington seinem Büro zu. Ein neuerlicher Schnitt, und er öffnet eine Tür mit der Aufschrift "Nordwestdeutscher Rundfunk", setzt sich an seinen Schreibtisch, hinter dem eine Weltkarte an der Wand hängt, und blickt dem Zuschauer in die Augen, als säße er ihm in seinem Wohnzimmer gegenüber: "Tja, meine Damen und Herren, in diesem Büro entstehen die meisten der Berichte aus der Neuen Welt, die einige von Ihnen seit vier Jahren im deutschen Rundfunk hören. In Zukunft will ich versuchen, Ihnen monatlich in einem Filmbericht zu schildern, was ich hier in Amerika sehe und erlebe."

Seine Beliebtheit beim deutschen Publikum resultierte nicht zuletzt daraus, daß er den parasozialen Effekt einer solchen Selbstinszenierung, die persönliche Vertrautheit suggeriert und die Glaubwürdigkeit der Berichterstattung erhöht, nach dem Vorbild der "anchormen" amerikanischer Fernsehsender konsequent nutzte. Für die westdeutschen Zuschauer wurde er in einer Zeit, in der das Fernsehen noch nicht über eigene Auslandskorrespondentennetze verfügte, "unser Mann in Amerika", ein persönlicher Vertrauter fast, wie die übrigen Lieblinge des "Pantoffelkinos" von Peter Frankenfeld bis Bernhard Grzimek auch. Der Fernsehkritiker Kurt Wa-

genführ lobte diese Art der Filmberichterstattung denn auch als angemessenen Ersatz für die Live-Präsentation des Autors:

Was er sagte - nun, wie ein guter Bekannter, der bei mir zu Hause einen Schmalfilm vorführt und seine Bemerkungen dazu macht. Zahns Fernseh'stil' wird Schule machen; es wird zähneln im Fernsehen. Ihm ist es gelungen, einen Filmbericht so live zu gestalten, daß man ihm gebannt folgt - trotz Konserve.⁴

In seinen ersten Sendungen stellte von Zahn seinen Zuschauern im vertraulichen Plauderton zunächst sich selbst, sein Washingtoner Büro, seine Familie und seine Nachbarn vor, um ihnen dann nach und nach in immer weiter ausgedehnten Kreisen seine Impressionen und Berichte aus der "Neuen Welt" zu vermitteln. Meist waren es nicht die großen politischen Ereignisse, sondern Einblicke in den "American way of life", die er in seinen Features kaleidoskopartig entfaltete. So nahm er in *Cross Country* die Zuschauer mit auf eine Autoreise, die er mit Frau und Kindern quer durch die USA unternommen hatte: Die Koffer werden gepackt, und über ein "Geflecht von Straßen, die unseren Autobahnen zum Verwechseln ähnlich sehen, nur daß die Fahrt darauf was kostet", geht es im Straßenkreuzer von Station zu Station. Die Familie besucht ein Gestüt, erforscht eine typische Präriestadt, besucht deutsch-amerikanische Farmer, beobachtet Ölbohrungen, picknickt in einem der Nationalparks, macht einen kleinen Ausritt, hilft in einem der Reservate Indianern beim Brotbacken, durchquert Gebirge und Wüsten und erreicht schließlich Los Angeles und damit die pazifische Seite des Kontinents, "wie es einst die Siedler auf ihrem Zug nach Westen jahrhundertlang getan haben". Die Kette der Reiseerlebnisse wird ergänzt durch Informationen zu Land und Leuten und kulturgeschichtliche Erläuterungen.

So wie die Stationen dieser Reise, so reihte Peter von Zahn seine Reportagen und Features aneinander - persönliche Erlebnisberichte, in denen er die Vielfalt und Besonderheit, aber auch soziale Konflikte des amerikanischen Lebens in Bild und Text einzufangen versuchte: Von den Mennoniten und Mormonen bis zum *Stahlstreik in Amerika*. Diese Features zeigen zudem Spannweite und Entwicklungstendenz seiner Fernsehberichterstattung. Handelt es sich bei den Features über die Mennoniten und Mormonen eher um aus eigener Anschauung gestaltete Porträts religiöser Sekten, so tendierte er im Laufe der Jahre zunehmend zum umfassenderen politischen Querschnitt-Feature, mit dem er einen Überblick über komple-

⁴ Wagenführ, Kurt: Fernsehen notiert vor dem Bildschirm. In: Fernsehen, 3.Jg. / 1955, H. 10, S. 552

xere gesellschaftliche Zusammenhänge eines Landes zu geben versuchte. *Stahlstreik in Amerika* vermittelt am Beispiel eines der größten Arbeiterstreiks, der als erbitterter Zweikampf zwischen Stahlbaronen und Gewerkschaftsbossen präsentiert wird, Einblicke in die weltweite Bedeutung der Stahlindustrie der USA und deren interne Konflikte. Der Berichterstatter tritt dabei als sachlich abwägender Kommentator in Erscheinung, dessen Sorge dem großen Ganzen gilt, dessen Sympathien allerdings eher auf Seiten der Unternehmer liegen: Denn schwerer volkswirtschaftlicher Schaden droht seiner Ansicht nach von diesem Lohnkampf, den die Gewerkschaften durchfechten, obwohl die amerikanischen Stahlarbeiter im Vergleich zu ihren europäischen Kollegen seit langem üppige Löhne einstreichen.

Der Blick aus Washington und die positive Einstellung zu den USA, deren politische Entwicklung er als richtungsweisend ansah, prägten auch die leitenden Perspektiven, aus denen heraus er die Länder Lateinamerikas in Augenschein nahm. *Hammer und Sichel über Südamerika* hieß eines der bekanntesten politischen Features seiner Reihe *Bilder aus der Neuen Welt*, mit dem er im Jahre 1959 den Auswirkungen des größten politischen Schocks nachging, den die "westliche Hemisphäre" in diesem Jahr erlebte - der siegreichen Revolution auf Kuba. Dieser Filmbericht macht in besonders prägnanter Form Perspektiven und Grundmuster der frühen Auslandsberichterstattung des deutschen Fernsehens zur Zeit des Kalten Krieges deutlich. Seine besondere Signatur erhält er, wie bei Peter von Zahn üblich, bereits durch den Vorspann, die Präsentation des Berichterstatters und den Filmbeginn.

Der Vorspann zeigt Hammer und Sichel und kommunistische Parolen auf Straßenmauern und blendet die handschriftliche Paraphe "Peter von Zahn" darüber: Ein symbolisches Arrangement - ähnlich wie die Präsentation des Kommentators, dessen Kopf vor bedrohlich finsternem Hintergrund neben der Weltkugel erscheint: unser Korrespondent in Amerika, der das Weltgeschehen überblickt und dessen Einschätzungen wir folglich vertrauen dürfen. Er ist zudem ein Mann, der sofort in medias res geht, sich der zentralen Problematik, so wie er sie sieht, stellt und zu diesem Zweck die ganze Klaviatur publizistischer Darstellungsformen nutzt. Hat er die persönliche Form der Anrede und den Plauderton aus dem Rundfunkfeature übernommen, so nutzt er für die einleitende Filmszene die inszenatorischen Konventionen des traditionellen Dokumentar- und Kulturfilms.

Kaum hat er die zentrale Frage, wohin die verarmten Massen Südamerikas im Spannungsfeld von Militärdiktatur, Bolschewismus und parlamentarischer Demokratie tendieren, im einleitenden Kommentar gestellt, kata-

puliert er den Zuschauer mit einem Seitenblick auf den Globus mitten hinein ins Leben südamerikanischer Landarbeiter. Deren Alltag - Landarbeit auf den Feldern eines Großgrundbesitzers, Heimkehr und Abendessen im Familienkreis - wird durch Inszenierung und Schnitt fast spielfilmartig veranschaulicht, während die Kamera demonstrativ den brodelnden Kochtopf ins Bild rückt und der Off-Kommentar die Kochkünste der "geehrten Gebälerin von Söhnen" und den altmodischen Traditionalismus des von fröhlicher Volksmusik unterlegten Landarbeiterlebens lobt: "Ist das ein guter Nährboden für Bolschewisten? Vielleicht nicht. Denkt man sich den Besitzer in Santiago weg, und macht man aus dem Verwalter einen Parteifunktionär, und gibt man dem Aufseher noch etwas mehr Gewalt - was wäre diese Latifundie dann anderes als eine Kolchose?".

Der inszenierte Einzelfall, der hier demonstrativ an den Anfang gestellt wird, hat im Kontext der Argumentation Beweisfunktion. Er soll zeigen, daß die Masse der Landarbeiter gegenüber den "verwirrenden Einbrüchen neuer Ideen" vorerst noch immun ist. Eine Suggestivtechnik visueller Rhetorik, die mit der fragwürdigen Verallgemeinerung konstruierter Einzelfälle arbeitet und mehr über die Absichten des Autors als über die realen Lebensverhältnisse südamerikanischer Landarbeiter verrät - eine Technik im übrigen, die nicht nur von konservativen Journalisten wie Peter von Zahn, sondern später auch von Filmen der Solidaritätsbewegung mit umgekehrtem ideologischem Vorzeichen häufig verwendet worden ist.

Zumindest die deutschen Fernsehzuschauer wußten mit der überraschenden Gleichsetzung der Existenzbedingungen südamerikanischer Landarbeiter und sowjetischer Kolchosbauern Bescheid: der Kommunismus bringt den armen Bevölkerungsmassen Südamerikas keine Vorteile, sondern höchstens noch "gestrengere Herren mit Hammer und Sichel im Knopfloch". Vorspann und Beginn des Films dienen damit nicht nur der Einführung des Zuschauers in die politische Problematik und einer ersten Orientierung auf die leitenden Fragestellungen, sondern vermitteln auch gleich schon massive Wertungen und Ergebnisse. Revolutionäre und kommunistische Bestrebungen in Lateinamerika erscheinen als eine Gefahr, die den Subkontinent dem "Bolschewismus" sowjetischer Provenienz ausliefert.

Dieses Feature diente der Hintergrundinformation. Angesichts der verwirrenden Fülle der Ereignisse und der Umbruchsituation, die sich in Lateinamerika unter dem Eindruck der kubanischen Revolution abzeichnete, wollte er den deutschen Zuschauern einen orientierenden Überblick über die politische Entwicklung vermitteln. Dies gelang ihm, indem er die Vielfalt des Geschehens leitenden Perspektiven unterordnete, wie sie in der

Zeit des Kalten Krieges geprägt worden waren. Wie selbstverständlich betrachtete er die Entwicklung unter dem Aspekt des Ost-West-Gegensatzes, den er in Hinblick auf südamerikanische Verhältnisse durch die Trias Militärdiktatur, Demokratie oder Bolschewismus differenzierte. Peter von Zahn exemplifiziert diese Varianten möglicher Entwicklungen in seinem Feature anhand antithetischer Sequenzfolgen, die sich grob in drei Argumentationsblöcke gliedern lassen.

Im ersten Teil konfrontiert er das traditionsverbundene Leben zufriedener chilenischer Landarbeiter mit der Enteignung kolumbianischer Großgrundbesitzer durch kommunistische Guerilleros und warnt davor, diese zu unterschätzen, da auch Mao-Tse-Tung einmal so angefangen habe. Dann zeigt er am Beispiel Argentiniens, daß auch der Peronismus die Lage der Bevölkerung nicht verbessert und zudem den Kommunisten Auftrieb verschafft hat. Ein erstes Fazit lautet: Will man den Kommunismus abwehren, muß Lateinamerika industrialisiert werden. Das aber kann nur mit Hilfe der Yankees geschehen.

Doch diese Lösung der Probleme stößt in Lateinamerika aufgrund des weit verbreiteten Antiamerikanismus auf Widerstände, denen der zweite Teil des Features gewidmet ist. "Yankee go home" fordern südamerikanische Studenten und revolutionäre Intellektuelle, die im Gegensatz zu den Landarbeitern als "Speerspitze" möglicher Revolutionen dargestellt werden, anlässlich eines Nixon-Besuchs in Venezuela. Auch die Präsenz der Nordamerikaner am Panamakanal bestärkt den Verdacht, den Yankees gehe es in Südamerika nur um ihren eigenen Vorteil - ein Einwand, der vom Kommentator ernst genommen wird.

Daß sich die Interessen Lateinamerikas und die der USA nicht unbedingt widersprechen müssen, sondern sich auch ergänzen können, zeigt der dritte Teil des Features am Beispiel Chiles. Von der Industrialisierung des Landes durch US-Firmen profitieren die chilenischen Arbeiter, wie man vom Direktor einer Kupfermine im Interview erfährt, ebenso wie die nordamerikanischen Investoren. Sie pflegen zwar einen gewissen Dr. Allende zu wählen, aber der ist so etwas wie ein südamerikanischer Sozialdemokrat. Das Land verfügt aufgrund dieser Entwicklung über eine stabile Demokratie und ein loyales Militär, das am Ende dieses Teils zum Beweis seiner Entschlossenheit, die Demokratie zu verteidigen, eine Salve auf imaginäre Umstürzler abfeuert, während der Kameranenschwenk wie ein düsteres Menetekel kommender Ereignisse für einen Augenblick auf der Tribüne den späteren Junta-Chef General Pinochet streift.

Zeigt der Weg Chiles die von Peter von Zahn favorisierte Lösungsmöglichkeit der lateinamerikanischen Probleme und im Rückblick zugleich seine Fehleinschätzung der Lage, so führt der Schluß des Features einen bislang zu kurz gekommenen mächtigen Verbündeten im Kampf gegen den Kommunismus vor: die katholische Kirche. Ihr Exponent ist in diesem Fall ausgerechnet der Bischof Don Helder Camara, der als "Heiliger der Großstadt" und "Arbeiter im Weinberge seines Herrn" - als solcher war anfangs auch der zufriedene chilenische Landarbeiter bezeichnet worden - in den Slums von Rio für die Armen sorgt und solchermaßen der kommunistischen Agitation das Wasser abgräbt. Die Glocken seiner Kirche, die die Ärmsten der Armen zum Gebet rufen, läuten das Feature *Hammer und Sichel über Südamerika* aus.

Perspektivierung, Argumentationsmuster und Gestaltung dieses Features sind typisch für weite Teile der Dritte-Welt-Berichterstattung zur Zeit des Kalten Krieges. Es veranschaulicht zudem die Problematik einer Korrespondententätigkeit, die einen ganzen Kontinent als Aktionsraum und relativ kurze Produktionszeiten zur Verfügung hat. Da ein einzelner einen solchen Raum aus eigener Erfahrung nicht mehr zur Kenntnis nehmen kann, muß er sich entweder auf abgrenzbare und überschaubare Einzelfälle beschränken, wie Peter von Zahn das in vielen seiner Features getan hat, oder er muß sich auf am Schreibtisch vorrecherchierte Analysen der Zusammenhänge verlassen, zu denen dann vor Ort die Beispiele und Bilder gesucht werden. Hinzu kommt bei Peter von Zahn die Arbeitsteilung zwischen ihm als Kommentator und dem Kameramann, die er wie folgt beschreibt:

Der Kulturfilm ging ja vom Bild aus, und die Cutter und Kameramänner waren Leute, die wollten Bilder zeigen. Ich ging den umgekehrten Weg. Wichtig war zunächst einmal, was gesagt wurde. (...) Ich machte die Konzeption, und er führte das aus mit entsprechenden Bildern, die zum Teil unerwartet neu waren und einfach aufgrund einer längeren Aufenthaltsdauer tiefer in die Eigentümlichkeiten des Landes eindringen konnten. Und dann kriegte ich dieses Material und machte dann mit Schnitt und Text den endgültigen Film.⁵

Eine solche Arbeitsweise aber fördert gerade bei überblicksartigen Hintergrundberichten, die die politischen Konstellationen ganzer Kontinente aufdecken sollen, die Gefahr, daß die Recherche und Kameraarbeit vor Ort nur noch der Illustration der bereits in Grundzügen vorgefertigten Analyse dienen. Die Realität, die die Bilder vorzuführen scheinen, bleibt

5 Interview des Verfassers mit Peter von Zahn

weitgehend ausgeblendet und wird zum journalistischen Konstrukt. Es ist eine Gefahr, die am Beispiel des Feature-Journalismus immer wieder benannt worden ist und insbesondere unter dem Eindruck des Kalten Krieges die ständige Variation vorgefertigter Versatzstücke, filmischer Klischees und argumentatorischer Stereotype förderte. Das galt oft mehr für die Texte als für die Bilder, deren latenter Gehalt an Realismus durch die rigide Interpretation des Kommentars oft gar nicht erst zur Geltung kam.

Umfassende politische Lageberichte in der Art der Querschnitt-Features zeichnete Peter von Zahn auch in den Beiträgen seiner Reihe *Bilder aus der farbigen Welt* (1957 - 1959), die er zunächst einmal aus Gründen der Kostenminimierung in Angriff nahm. Nachdem das Presseamt der USA (USIA) die Unterstützung seiner Reihe *Bilder aus der Neuen Welt* eingestellt hatte und der NWRV nicht genügend Geld zur Verfügung stellte, wick er den relativ teuren Produktionskosten in den USA aus und begab sich zusammen mit seinem Kameramann Uwe Petersen auf Reisen in die unterentwickelten Länder, in denen er weit kostengünstiger produzieren konnte. Dabei ging es ihm vor allem um den Versuch einer Bestandsaufnahme der ausgehenden Kolonialzeit und der neu erlangten Selbständigkeit vieler Länder Asiens, Afrikas und Lateinamerikas. Zwei seiner eindrucksvollsten Filme drehte er in Indien: Anhand eines Interviews mit dem Premierminister Nehru vermittelte er einen Abriss der Geschichte des Landes und in einer minutiösen Filmstudie *Am Dorfteich von Pataudah* - eine Leistung vor allem seines hervorragenden Kameramannes Uwe Petersen - wurde indisches Alltagsleben auf dem Dorfe in einfühlsamen Bildern vorgeführt. Auch hier zeigt sich die Spannweite seiner Produktion, die vom Interviewdokumentarismus und historischen Überblick bis zur dokumentarfilmischen Beobachtung eines Dorfes und seiner Kastengesellschaft reicht.

Es entstanden meist Mischformen aus Feature und Reportage. Laut Peter von Zahn "im wesentlichen getragen von der aufopferungsvollen Arbeit des Kameramanns Uwe Petersen, der jeweils zwei oder drei Wochen länger an einem Platz blieb, den ich recherchiert hatte, und dort drehte und drehte und drehte, während ich inzwischen einen neuen Platz aufsuchte, recherchierte, ein Sendemanuskript in primitiver Form schrieb, ihn traf, instruierte und weiterreiste - das heißt, ich machte meine Einführung und Ausführung und die wesentlichen Interviews an Ort und Stelle bevor der eigentliche Leib des Films geformt war."⁶ Indonesien, Hongkong, Tokio,

6 Interview des Verfassers mit Peter von Zahn

Rhodesien, Nigeria und Kongo sowie die Staaten Lateinamerikas waren weitere Stationen des reisenden Reporters, der Anfang der 60er Jahre mit *Diplomatenpaß* (1961/62), *Weltenbummler* (1962/63) weitere Reihen kreierte und mit *Die Reporter der Windrose berichten* (1961 - 1963) auch eine neue Mischform aus Themenfeature und Magazin entwickelte:

Wir schufen mit dem Programm *Die Reporter der Windrose berichten* eine wöchentliche Sendung, welche jeweils ein politisches Problem aus der Perspektive von sechs Reportern aus allen Winkeln der Erde anpeilte. Es waren Querschnitte durch die unbekannte, gärende, hoffnungsvolle Welt der Kennedy-Jahre. Dergleichen ist vorher und nachher nicht versucht worden.⁷

Mag es sich bei diesem thematisch zentrierten Querschnittsmagazin um eine Sonderform handeln, die im Fernsehen kaum Nachfolger gefunden hat, so hat Peter von Zahn den Stil der Korrespondentenberichte und Auslandsreportagen des deutschen Fernsehens doch maßgeblich beeinflusst. Bis heute "zahnelt" es im Fernsehen, auch wenn das Vorbild inzwischen in Vergessenheit geraten und in seiner journalistischen Souveränität nur selten erreicht worden ist.

⁷ Peter von Zahn: Wie es zur Windrose kam

Heinz-B. Heller

MADE IN U.S.A.

Nouvelle Vague und die Bilder der Bilder aus Amerika

Amerika! Amerika? Bilder der neuen Welt, Bilder aus der neuen Welt, so lautet das Rahmenthema dieses Heftes. Hinter diesem Titel steht - die überwiegende Zahl der Beiträge bestätigt dies - die Frage nach einem Abbildverhältnis: Wie sehen amerikanische, wie sehen europäische Filme die historisch-gesellschaftliche Realität der Vereinigten Staaten - sei es in Gestalt fikionalisierender oder dokumentarisierender Bilder? Dabei wird unausgesprochen impliziert, daß wir es immer mit künstlichen Konstrukten, zumal perspektivisch bestimmten, zu tun haben; mit so oder so ideologisierten Konstruktionen, die dann qua öffentlicher Vorführung ihren Beitrag zur Formung unseres Amerikabildes leisten, bestehende Vorurteile verstärken, korrigieren oder - im besten Fall - in Frage stellen. So oder so, es sind Konstruktionen, deren Plausibilität oder Unglaubwürdigkeit auf der stillschweigend vorausgesetzten Prämisse oder besser: dem Versprechen beruhen, in den Bildern spiegele sich in irgendeiner Weise amerikanische Wirklichkeit.

Meine Überlegungen haben eine andere Voraussetzung. Hier sollen einige Filme bzw. Filmkonzepte etwas näher betrachtet werden, die sich bewußt anders zur amerikanischen Wirklichkeit verhalten. Es sind Filme bzw. Filmkonzepte, die sich nicht auf ein planes Abbildverhältnis 'Film: gesellschaftliche Realität' reduzieren lassen, obwohl sie nicht weniger Konstruktionen darstellen. Indes, im Unterschied zu den im ersten Teil dieses Hefts vorgestellten Filmbeispiele tragen sie ihren künstlichen Konstruktionscharakter offen zur Schau, insistieren sie nachgerade darauf und spielen - zuweilen mit allem politischen Ernst und Ingrimm - mit ihrem Material: Sie wollen und können dies, denn ihr Objekt ist nicht die amerikanische Wirklichkeit in ihrer vermeintlichen Ursprünglichkeit. Amerika, das ist für diese Filme eine Wirklichkeit von Geschichten, Mythen, Mythologemen und 'idées reçues'; es ist eine Wirklichkeit aus zweiter Hand. Deshalb aber ist diese Wirklichkeit nicht weniger real, nicht weniger, sondern nur anders

wirksam. Es geht um die Bilder der Bilder aus Amerika, vermittelt derer die Nouvelle Vague ihr ästhetisches und gesellschaftliches Selbstverständnis nicht unwesentlich mitformulierte; jenes seit den späten fünfziger Jahren in Frankreich mit Aplomb auf den Plan tretende lockere Ensemble von Filmemachern wie François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol oder Louis Malle; jene Gruppierung, die keine sein wollte und der die Filmgeschichte - abgesehen vom italienischen Neorealismus - die wohl bedeutendsten und nachhaltigsten Impulse der Nachkriegszeit zu verdanken hat.

Augenscheinliche Faszination

In seinem fulminanten Debütfilm *Les 400 Coups* (*Sie küßten und sie schlugen ihn*; 1959) läßt François Truffaut den kleinen Antoine Doinel, den die schulische wie familiäre Enge und Repression zur Flucht in die imaginären Welten des Kinos treiben, aus dem Schaukasten vor der Kinokasse die Photos von Orson Welles' *Citizen Kane* stehlen. Jahre später - in *La nuit américaine* (*Die amerikanische Nacht*; 1972), eine filmpoetologische Erzählung 'par excellence', in der Truffaut selbst die Rolle des Regisseurs spielt - wird eben diese Diebstahlszene in Form einer biographischen Rückblende als Schlüsselszene in einen Traum des gleichermaßen fiktiven wie realen Regisseurs Truffaut eingebettet: die ebenso leidenschaftliche wie widerrechtliche Aneignung der amerikanischen Filmbilder als anverwandeldes Zitat im Zitat!

In demselben Jahr wie *Les 400 Coups* von Truffaut kam Jean-Luc Godards *A bout de souffle* (*Außer Atem*) heraus. Noch vor dem Haupttitel erscheint auf der Leinwand eine Widmung: "Für Monogram Pictures". Diese Verleihfirma war verantwortlich für den Import einer großen Zahl von "B-Pictures" aus der Hollywood-Produktion - billig hergestellte Thriller mit rasanter Aktion. Der nachfolgende Film macht schnell deutlich: Godard liebt diese Art von Filmen, und *A bout de souffle* bekundet diese Liebe offen.

Die Story selbst - auf einem Zehn-Zeilen-Exposé von François Truffaut aufgebaut - könnte einem Hollywood-Thriller entlehnt sein: Ein junger Gangster, auf der Fahrt in einem gestohlenen Wagen von der Polizei gestellt, erschießt einen Flic und löst damit eine Großfahndung aus. In Paris beschäftigt er sich währenddessen mit einer früheren Freundin, die seine Geliebte wird. Inzwischen ist sein Bild in den Zeitungen erschienen. Jemand sieht ihn mit dem Mädchen und bringt die Fahnder auf ihre Spur.

Das Mädchen wird von der Polizei unter Druck gesetzt. Nach einer mit dem jungen Gangster gemeinsam verbrachten Nacht ruft sie die Polizei an. Zwar warnt sie ihren Freund, der hält sich aber mit einem Bekannten so lange auf der Straße auf, bis die Polizei kommt. Als er den Revolver aufhebt, den der Bekannte ihm zugeworfen hat, glauben die Polizisten, er wolle schießen und erschießen ihn ihrerseits.

"Der Held der Geschichte, dargestellt von Jean-Paul Belmondo, ist ein 'tough guy' amerikanischer Filmprovenienz. Oder vielmehr: er ist ein im Grunde indifferenter junger Mann, der hundert amerikanische Gangsterfilme gesehen und von ihnen seine Gesten und seine Attitüde übernommen hat. Vor einem Kino-Schaukasten entspinnt sich ein stummer Dialog zwischen ihm und Humphrey Bogart: dessen Gesicht auf einem Standfoto [aus *The Harder They Fall*; *Schmutziger Lorbeer*, 1956; H.-B.H.] porescharf in Leinwandgröße - scheint zu sprechen; der junge Gangster fährt sich lächelnd mit dem Daumennagel über den Mund ..."

Spätere Filme Godards wiederholen und variieren dessen Hommage an das amerikanische Kino sowie die filmischen Zitate auf das vielfältigste. So ist der Film mit dem beziehungsreichen Titel *Made in U.S.A.* (1966) persönlich-vertraulich Nick und Samuel gewidmet; gemeint sind Nicholas Ray und Samuel Fuller, "die in mir die Ehrfurcht vor dem Bild und dem Ton wachsen ließen." In *Pierrot le fou* (*Elf Uhr nachts*, 1965) tritt Samuel Fuller gar persönlich auf und gibt als ungewöhnlicher Gast einer Party eine berühmt gewordene Definition des Kinos: "Film ist wie ein Schlachtfeld. Liebe, Haß, Action, Gewalt, Tod."

Die Beispiele augenscheinlicher Faszination, die das Hollywood-Kino auf die französische Nouvelle Vague ausübte, lassen sich beliebig mehren - zumal dann, wenn man sich der umfangreichen filmkritischen Arbeiten der Truffaut, Godard, Chabrol oder Doniol-Valcroze vor allem in den *Cahiers du cinéma* annimmt oder gar der inzwischen legendären Buchpublikationen von Chabrol/Rohmer und Truffaut zum Oeuvre Alfred Hitchcocks. Angesichts dieser Faszination meinte geradezu mahrend schon der Mentor der Nouvelle Vague, André Bazin, den Zeigefinger erheben zu müssen. "Comment peut-on être hitchcocko-hawksien?"² Was steht dahinter? Wie erklärt sich diese Faszination?

1 Enno Patalas: Außer Atem (A bout de souffle). In: Filmkritik 6 (1960), S. 171-175, hier S. 173.

2 André Bazin. In: Cahiers du cinéma, 1955, H. 2.

Film als Film oder Heimliche Grundlagen der "politique des auteurs"

Die landläufigen Erklärungsversuche für die Faszination, die das Hollywood-Kino auf die Nouvelle Vague-Filmer ausübte, sind bekannt. Sie laufen im wesentlichen darauf hinaus, Momente der "politique des auteurs", der sog. 'Autorenpolitik', zu isolieren und ins Analytische zu wenden, um dann auf dieser Grundlage Züge einer unverwechselbaren Handschrift im Werk eines Josef von Sternberg, Frank Capra, Fritz Lang, Howard Hawks, John Ford, Otto Preminger, Anthony Mann oder der schon erwähnten Nicholas Ray und Samuel Fuller zu extrapolieren. Das klingt zunächst plausibel, kann jedoch bei näherer Betrachtung nicht über einen gravierenden augenscheinlichen Widerspruch hinwegtäuschen.

Erinnern wir uns: Der Begriff der "politique des auteurs" entstand im Frankreich der Nachkriegszeit zunächst als ein Konzept, das sich vor allem im massiven Widerspruch zur industriellen, arbeitsteiligen Produktionsweise im Film definierte.

So formulierte bereits 1948 Alexandre Astruc in seinem Artikel *Naissance d'une nouvelle avant-garde: La caméra-stylo*:

"Der Film ist ganz einfach dabei, ein Ausdrucksmittel zu werden, wie es alle anderen Künste zuvor, wie es insbesondere die Malerei und der Roman gewesen sind. Nachdem er nacheinander eine Jahrmarktsattraktion, eine dem Boulevardtheater ähnliche Unterhaltung oder ein Mittel war, die Bilder einer Epoche zu konservieren, wird er nach und nach zu einer Sprache. Einer Sprache, das heißt zu einer Form, in der und durch die ein Künstler seine Gedanken, so abstrakt sie auch seien, ausdrücken und seine Probleme so exakt formulieren kann, wie das heute im Essay oder im Roman der Fall ist. Darum nenne ich diese neue Epoche des Films die Epoche der Kamera als Federhalter [la caméra-stylo]. [...] Was natürlich voraussetzt, daß der Scenarist seine Filme selber macht. Besser noch, daß es keinen Scenaristen mehr gibt, denn bei einem solchen Film hat die Unterscheidung zwischen Autor [auteur] und Regisseur [réalisateur] keinen Sinn mehr. Die Regie [mise en scène] ist kein Mittel mehr, eine Szene zu illustrieren oder darzubieten, sondern eine wirkliche Schrift. Der Autor schreibt mit seiner Kamera wie ein Schriftsteller mit seinem Federhalter."³

Und François Truffaut schrieb 1957:

"Ich stelle mir den Film von morgen also noch persönlicher vor, als einen individualistischen und autobiographischen Roman, wie ein Bekenntnis oder Tagebuch. Die jungen Filmemacher werden sich in der ersten Person

3 Alexandre Astruc: Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter. In: Der Film. Manifeste - Gespräche - Dokumente. Bd. 2: 1945 bis heute. Hrsg. v. Theodor Kotulla. München 1964, S. 111-115, hier S. 111 u. S. 114.

ausdrücken und schildern, was ihnen widerfahren ist [...]. Der Film von morgen wird ein Akt der Liebe sein."⁴

Was in diesen Zitaten an Grundpositionen der Politik der Autoren, so wie sie im Umkreis der frühen *Cahiers du cinema* formuliert wurden, zum Ausdruck kommt, hat der Filmhistoriker Bruno Fischli auf folgende wesentliche Punkte gebracht:

"1. Der Film kann und soll der individuelle Ausdruck einer Künstlerpersönlichkeit, des Autor-Regisseurs sein.

2. Der Film ist in künstlerischer Hinsicht nur dann wertvoll, wenn er im wesentlichen das Produkt dieses Autor-Regisseurs ist. Dazu ergänzend noch einmal Bazin in einem *Cahiers*-Aufsatz von 1957 [...]: 'Kurz: Die Politik der Autoren besteht darin, den subjektiven Faktor in der künstlerischen Produktion als Bezugspunkt zu wählen und anzunehmen, daß dieser Faktor von einem Film zum nächsten sich verstärkt. Es wird erkannt, daß einige wichtige Filme diesen Test nicht bestehen, aber diese werden dann konsequent niedriger eingestuft als jene, in denen die Handschrift des Autors in jedem Augenblick spürbar ist, wie durchschnittlich das Szenario auch immer sein möge.'

3. Bezogen auf die filmkritische Praxis implizieren diese Postulate, daß diese künstlerische Autorenpersönlichkeit die thematische und/oder stilistische Kohärenz seiner Filme bestimmt und daß es gilt, diese 'Schrift' zu entdecken."⁵

Mit Recht ist betont worden, daß - so gesehen - die Politik der Autoren zweifellos nichts anderes als die Restauration romantischer Kunsttheorie darstellt (Kunst als individueller Selbstaussdruck des Künstlers) und sie der Versuch ist, die in anderen Kunstbereichen dieser Zeit längst obsolet gewordene romantische Künstlerpersönlichkeit im Bereich des Films wieder zum Leben zu erwecken - und dies nicht nur vor dem Hintergrund, daß etwa Brecht schon zu Beginn der dreißiger Jahre diesem Ideologem ("Kunstwerk als Ausdruck einer Persönlichkeit") im *Dreigroschenprozeß* die gebührende Absage erteilt hatte, sondern auch und vor allem angesichts der hinlänglich bekannten Produktionsrealität 'Hollywood', Inbegriff der hochdifferenziert arbeitsteiligen und überdies profit- und damit künstlerisch fremdbestimmten Kulturindustrie.⁶ Waren die Nouvelle Vague-Kritiker nun derart blind für die Widersprüche zwischen der US-amerikanischen Produktionsrealität und der emphatischen Anverwandlung

4 Zit. n. Bruno Fischli: Autorenfilm - Negation des Films zugunsten der Lobpreisung seines Autors? In: Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. H. 1/2, 1985, S. 73-85, hier S. 78.

5 Ebd.

6 Ebd., S.78.

der Hollywood-Produktionen im Zeichen der "politique des auteurs"? Die Frage ist natürlich eine rhetorische; man braucht sich bloß die entsprechenden Passagen in Godards *Introduction à une véritable histoire du cinéma* (1980; dt.: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos, 1981) oder die zahlreichen filmisch gestalteten Reflexionen zum Verhältnis von Ökonomie und Filmarbeit zu vergegenwärtigen - etwa in Godards *Passion* (1982) oder in *Le mépris* (1963), einem Film über die Verfilmung der *Odyssee* im Stile Hollywoods, bei der der authentische Fritz Lang die Rolle des Regisseurs einnahm.

Der aufgezeigte Widerspruch löst sich auf, wenn man in den zitierten Texten zur "politique des auteurs" auch zwischen den Zeilen liest, wenn man die verwendeten Sprachbilder wörtlich nimmt und zugleich auf ihre Implikationen hin betrachtet: die Kamera als Federhalter, der Filmemacher als Schriftsteller, der Film als Tagebuch oder Roman. Es ist schon verblüffend, wie konsequent die Nouvelle Vague-Vertreter ihr filmpoetologisches Konzept in einer dem Medium Sprache bzw. Schrift entlehnten Terminologie ausformulierten - also in Analogie zu Formen der begrifflichen und symbolischen Repräsentanz und gerade nicht - was im Grunde viel näher gelegen hätte - zu Formen der bildlichen Mimesis wie etwa Malerei, Photographie oder szenischem Theater. Ja, gerade am Beispiel des psychologischen Realismus im französischen Kino der vierziger und fünfziger Jahre wird von Truffaut in der fulminanten Streitschrift *Une certaine tendance du cinéma français* (1954) eine Ästhetik exekutiert, die sich ikonisch-mimetischen Ansprüchen verschrieben hat. Statt dessen artikuliert sich - nicht nur bei Truffaut - das Credo der Nouvelle Vague: Ein Film ist ein Film; er ist kein Abbild der Wirklichkeit, sondern stellt wie die Sprache ein künstliches System von Zeichen dar, das geprägt ist von Verstehenskonventionen sowie von sozio-historisch imprägnierten Regeln des Gebrauchs - und dies nicht nur auf der Seite der Produktion, sondern auch auf der der Rezeption.

Wenn Frieda Grafe das Wesen der Nouvelle Vague - bar jeglicher negativen Konnotationen - als eine "Kunst der Epigonen" bezeichnet hat⁷, dann macht dies im skizzierten Kontext durchaus Sinn: Mit der Absage an einen naiven Abbildrealismus tragen diese Filmemacher nicht nur der Künstlichkeit und Konventionalität filmischer Bilder Rechnung, sie setzen diese vielmehr nachgerade voraus (auf Autoren- wie Rezipientenseite), sie operieren damit bewußt - und machen das Abarbeiten an eben dieser Künstlichkeit und Konventionalität der Filmbilder zum Ausweis einer

⁷ Frieda Grafe: François Truffaut. Die Kunst der Epigonen. In: F.G. / Enno Patalas: Im Off. Filmartikel. München 1974, S. 49-58.

produktiven Autorenhaltung. Die Nouvelle Vague-Filmer sind insofern Epigonen, als sie "ihre Filme mit dem Wissen aus all den Filmen" machen, "die sie zuvor gesehen haben. Und die Intellektualität des Kinos [...] besteht im kontrollierten Einsatz ihrer Mittel, in der Gewißheit, daß ihre Kunst schon lange keine naive mehr ist, daß ihr Medium vorgeformt ist."⁸

Genremuster: filmisches Bewußtsein kollektiv

Vor diesem Hintergrund erklärt sich das faszinative Interesse der Nouvelle Vague-Filmer am Hollywood-Film, insbesondere an seinen Genre-Formen - selbst da, wo es sich um sogenannte 'B-Movies' handelt. Filmhistorisch markiert die Nouvelle Vague in ihrer Hollywood-Rezeption den Punkt, wo Filmverstehen und Filmanalyse nicht mehr im Dienst der ideologiekritischen Entlarvung des 'schönen' und/oder gesellschaftspolitisch verwerflichen Scheins in den Bildern und in ihren inhärenten Inhalten steht. Im Gegenteil: Der Schein der Bilder, also ihr künstlicher Charakter, wird im doppelten Wortsinn als bewußter Schein mehr als nur billigend in Kauf genommen - wohl wissend, daß die 'wahren' Bilder, die die orthodoxe Ideologiekritik der Traumfabrik imaginär vorhält, doch nur selbst nichts anderes als wiederum Fiktionen sind.

"Filmen", sagt Godard, "bedeutet [...] nichts anderes als ein Ereignis als Zeichen zu erfassen, es in einer ganz bestimmten Sekunde zu erfassen, in der ganz langsam [...] die Bedeutung frei aus dem Zeichen, das sie bedingt und vorherbestimmt, geboren wird."⁹ In diesem Sinne ist *Bitter Victory* von Nicholas Ray, ein Kriegsfilm über Rommels Afrikafeldzug, ein moderner Film. "Man interessiert sich nicht mehr für die Gegenstände, sondern für das, was zwischen den Gegenständen ist und was seinerseits zum Gegenstand wird. Nicholas Ray zwingt uns, als real zu betrachten, was man nicht mal als unreal betrachtete, was man gar nicht betrachtete. *Bitter Victory* gleicht den Zeichnungen, in denen man Kinder in einem Haufen von Linien, die zunächst ohne Bedeutung erscheinen, den Jäger suchen läßt."¹⁰

Eine solche Einschätzung macht Sinn, vor allem, wenn der Film vertraute Genremuster aktualisiert. Denn Genremuster sind keineswegs nur standardisierte Produktionsrezepte. Damit Genres überhaupt erst

8 Ebd., S. 50.

9 Godard / Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950-1970). Hrsg. v. Frieda Grafe. München 1971, S. 154.

10 Ebd., S. 72f.

entstehen und sich ausbilden können, sind bei den Zuschauern kollektive Filmerinnerungen und ein Erfahrungsschatz kollektiver Verstehenskonventionen Voraussetzung; kurz ein Wissen um die semantischen und syntaktischen Spielregeln, mithin ein Bewußtsein um die Regularitäten der künstlichen filmischen Konstruktionen, deren Bestätigung wie Modifikation ein Genre erst lebendig erhalten.

"Heute ist jede Geschichte nur noch eine alte Geschichte, alles ist schon erzählt worden. Folglich liegt Originalität und schöpferische Kraft nur noch in der Art und Weise, wie man erzählt." Dies sagte Howard Hawks, ein von der Nouvelle Vague verehrter Großmeister des amerikanischen Genrefilms, und man ist geneigt, diese Sätze als einen Kommentar zu Walter Benjamins Überlegungen zum veränderten Stellenwert des Originals in der industriell-reproduktiven Kunst anzusehen. Bei Godard liest es sich dann so: "Ich habe nur vom Zitieren gelebt, ich habe nie irgendwas erfunden. [...] Was ich am Kino interessant finde, ist, daß man überhaupt nichts zu erfinden braucht."¹¹

Geschichten ohne Geschichte

Nicht die Filmbilder an sich, so lehrte schon Kuleshov, machen einen Sinn, sondern deren Verknüpfung: das, was sie zu einer Geschichte macht. Es ist an diesen Nahtstellen, diesen neuralgischen Punkten der *Genrekonstruktionen*, wo sich die Ansichten der französischen Anhänger des amerikanischen Genrefilms scheiden sollten - allen Verdachtsmomenten eines ästhetischen Formalismus zum Trotz auch in gesellschaftspolitischer Hinsicht. Am entschiedensten verhält sich Godard. "Die Stärke der Amerikaner liegt darin, daß sie unentwegt Geschichten erzählen", daß "sie es verstehen, der ganzen übrigen Welt ihre Geschichten einzureden", daß sie "aber überhaupt keinen Sinn für Geschichte haben".¹² "Man müßte die Geschichte Amerikas sozusagen als die eines *Geschichtenimperiums*" kenntlich machen.¹³ - Aber wie soll dies geschehen mit den Mitteln eines Films, der sich eben diesen Geschichten verschrieben hat? Oder mit den Worten Godards ausgedrückt: "Mein Ideal wäre, Filme wie Clint Eastwood zu machen, aber

11 Jean-Luc Godard: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos. München 1981, S. 206.

12 Ebd., S. 199.

13 Ebd., S. 149.

sie gut zu machen. Aber genau das ist es: Wie macht man einen Clint-Eastwood-Film gut?"¹⁴

Jean-Luc Godard: Made in U.S.A.

Bereits der Titel setzt die Verhältnisse ins Bild: *Made in U.S.A.* dokumentiert den amerikanischen Ursprung dieses Films, der als fertiges Produkt ein französischer Film eines französischen Filmemachers ist. Auf den ständig wiederkehrenden plakativen Grundfarben Blau, Weiß, Rot, den Farben der 'Stars and Stripes' ebenso wie der französischen Tricolore, präsentiert sich dieser Film wie eine Hommage und Kritik des amerikanischen Genrefilms. Das erklärte Vorbild stellt Howard Hawks' Verfilmung von Raymond Chandlers *The Big Sleep* dar. Nur daß in unserem Film statt Humphrey Bogart Anna Karina die Hauptrolle spielt, - dafür trägt sie *seinen* Trenchcoat. Und statt in Atlantic City, dem Ort des amerikanischen Traums vom schnellen Glück (Jahre später sollte ihn Louis Malle noch einmal aufgreifen), spielt dieser Film im *französischen* Atlantic Cité. Dafür agieren dann aber Protagonisten des *amerikanischen* Genrefilms: nicht fiktive Filmpersonen, sondern deren reale Urheber - nun aber als fiktive Personen: Richard Widmark, Donald Siegel, ein Inspektor Aldrich, David Goodis (der Autor der amerikanischen Romanvorlage für Truffauts *Tirez sur le pianiste*, 1960). Sogar Personen der politischen Realszene der USA spielen hier mit: Richard Nixon und der damalige Kriegsminister, Robert McNamara - beide als schmierige Killer.

Das Verfahren von Godards Film ist eines der Dekonstruktion und der Konstruktion. Dekonstruiert wird die anverwandelte fiktive Geschichte von *The Big Sleep*, und konstruiert wird über deren Bruchstücke eine französische Geschichte mit historisch-authentischem Gehalt: die Hintergründe der Ben Barka-Affäre und die Konfusion der französischen Linken Mitte der sechziger Jahre.

Die politische Journalistin Paula Nelson spielt in beiden Geschichten. Ihr rot-gelbes Kleid (ausdrücklich betont sie, daß sie es immer trägt) hat Zeichencharakter: Im 'Kampf der zwei Linien', wie es damals im Jargon der zerstrittenen Linken hieß, eröffnet es bedeutungsträchtige Konnotationen.

Die anverwandelte Geschichte: Paula sucht ihren verschwundenen Verlobten, der sich in Atlantic Cité versteckt haben soll. Auf ihrer detektivischen Suche muß sie jedoch feststellen, daß Richard ermordet worden ist. Jede Person, die ihr begegnet, kommt als Täter oder Zeuge in Frage, und möglicherweise beseitigt Paula selbst die wichtigsten Informanten. Jedenfalls ist Klarheit nicht zu schaffen - ebensowenig wie in Howard Hawks' Film. Gemeinsam ist beiden Filmen, daß die beiden Hauptfiguren trotz aller Anfechtungen ihrer Moral treu bleiben.

Godards Film ist indes zugleich die Dekonstruktion dieser Geschichte und des in ihr enthaltenen Mythos. Nicht nur, daß er diese Geschichte - anders als der Amerikaner Hawks - mit der zeitgenössischen Realgeschichte Frankreichs vermittelt (Richard ist zugleich ein linker Oppositioneller, der sich per Tonband - besprochen von Godard selbst - mit politischen Aufrufen an die Öffentlichkeit wendet); die überlieferte filmische Geschichte wird zugleich auseinandergenommen und in ihren mythenbildenden Zusammenhängen aufgebrochen.

Die wichtigsten Varianten dieser Verfahrensweise sind: Eingefrorene Standbilder, Schriftinserts, eine verfremdende Ton-Bild-Montage (klassische Musik von Beethoven, Schubert und anderen konterkariert die standardisierten Bilder des Action-Kinos). Vor allem aber: Schauspieler fallen immer wieder aus ihrer Rolle, brechen die filmische Diegese auf. Sie wenden sich gestisch in direkter Apostrophe an das Filmpublikum, reflektieren die Künstlichkeit des Films, in dem sie spielen, und machen ihn als Medium der Mythenproduktion - Godard versteht dies auch als eine Form der politischen Praxis - kenntlich.

Paula (während sie den von ihr mit einem Stöckelschuh erschlagenen Schnüffler Edgar Typhus in ein Nebenzimmer schleift) in OFF-Ton:

"Und schon siegt die Fiktion über die Realität. Schon gibt es Blut und Rätsel. Schon hab' ich das Gefühl, mich in einem Walt Disney-Film zu befinden, aber in einem, in dem Humphrey Bogart mitspielt, das heißt: in einem politischen Film."

Die Dekonstruktion der filmischen Diegese, also des Scheins einer geschlossenen fiktiven Welt, die sich augenscheinlich als reale ausgibt, findet auch in jener Szene statt, in der sich Paula zu den Klängen eines klassischen Klavierkonzerts in die Autowerkstatt begibt, in der sie dann niedergeschlagen wird.

Paula (während sie sich der Garage nähert und in die Werkstatt eintritt) in OFF-Ton:

"Als ich am späten Nachmittag zum zweiten Mal zu der Adresse ging, die man mir gegeben hatte, um wenigstens Richards Sachen abzuholen, war das Wetter wieder so, daß man am liebsten eine Kamera herausgeholt hätte, um einen Film in Farbe zu drehen. Eine anonyme Anruferin hatte sich mit mir in einer Werkstatt verabredet..."

Neben der medienreflexiven Anspielung auf die Künstlichkeit der gezeigten Handlung und dem gestischen Sprechen der Darsteller (vergleichbar dem Brechtschen An-die-Rampe-Treten), neben der plakativen Zeichensprache mit der filmsyntaktisch generierten Symbolik: roter Schraubstock, Farbeimer mit weißer Tünche und blauem Deckel - neben all diesem fällt hier vor allem das Spiel mit dem kollektiven Zuschauerwissen genretypischer Versatzstücke auf. Der versuchte Mord an Paula wird nicht in einer "realistischen" Action-Szene gezeigt, sondern nur zeichenhaft angespielt - mit den Mitteln des Comicstrips: blauer Karton, explodierende Sterne, Ausrufezeichen, Bing!

Für die Nouvelle Vague-Filmer, so wurde gesagt, sind die Bilder wie die Worte mimetisch weder wahr, noch falsch, sie sind lediglich Zeichen. Erst in ihrer Verknüpfung zu Sätzen, zu Bildsequenzen, zu Geschichten gewinnen sie einen Sinn, wobei dieser Sinn (oder diese Ideologie) abhängig ist von der Perspektive des wahrnehmenden Subjekts. Jene Szene, die Paula, dem Barkeeper und dem Arbeiter Gelegenheit gibt, die semantischen Regeln der sprachlichen Syntax durchzuexerzieren, führt dies in bestechender, weil bis ins Absurde getriebener Konsequenz vor: "Dieses Glas befindet sich nicht im Wein. Der Barmann hält sich im Jackett des Bleistiftes auf [...]. Oben hängt die Decke an der Lampe [...]."

Vor diesem Hintergrund ist es nur folgerichtig, daß Godard seine Heldin der Wahrheit über Richard sinnfälligerweise in einem Filmatelier am nächsten kommen läßt; dort also, wo aus Bildern (zumal amerikanischen Ursprungs) Geschichten 'par excellence' fabriziert werden: so realitätsgetreu wie sie das photographische Medium nur verspricht, aber auch so trügerisch voll des falschen Scheins. Ebensovienig zufällig ist aber auch, daß ausgerechnet an diesem Ort, im Filmstudio, die politischen Illusionen der Linken zur Sprache kommen.

Leitmotivisch verweist der Film immer wieder durch einzelne Bildeinstellungen oder durch Schriftinserts demonstrativ auf eine reale politische Streitschrift aus den mittsechziger Jahren: *La gauche, année zéro* (Die

Linke, im Jahre Null). Für Godard, den politisch exponiertesten Vertreter der Nouvelle Vague, bezeichnet der Titel eine tatsächliche Situation. In den folgenden Jahren sollte Godard sich ganz gauchistischen Programmatiken verschreiben, für die die Vorstellung von der Notwendigkeit einer sozialistischen Kulturrevolution im Zentrum der Überlegungen stand - auch und gerade in Hinblick auf den Film.

Die von Faszination und radikaler Kritik gleichermaßen getragene Dekonstruktion von Geschichten - vor allem denen des amerikanischen Films, diese Dekonstruktion von Geschichten und ihre Vermittlung mit Geschichte nimmt dabei eine zentrale Funktion ein.

Guntram Vogt

Der enttäuschte Entdecker. Wim Wenders in den USA¹

Ein Land
an seinen eigenen Traum
verraten und verkauft.²

Wim Wenders' filmische und existentielle Auseinandersetzung mit den USA, und hier vor allem mit dem System Hollywood³, ist mehr als eine persönliche Sache, wenn auch die Person in ihrer widersprüchlichen Zuneigung und Distanz zum großen Kino im Vordergrund steht. Im Kern geht es aber um eine materielle und um eine ideelle Erfahrung von grundsätzlicher Bedeutung für die Geschichte des Films. Die materielle Seite hat ihre Fundierung in der altbekannten und Wenders bewußten Tatsache, daß das System Hollywood nur diejenigen Projekte fördert, die auf dem Kinomarkt Gewinn einspielen. Die Abhängigkeit der ideellen Seite von dieser Grundregel zeigt sich nicht nur im fertigen Produkt, sondern bereits im Prozeß seiner Produktion.⁴ Wenders hat diesen Prozeß, der wegen und mit dem Film *Hammert* 1982 auf den Höhepunkt kam, nicht nur indirekt im Spielfilm und Tagebuchfilm, sondern auch in verschiedenen Gesprächen reflektiert und damit Material geliefert für die ästhetische und intellektuelle

1 Die hier vorliegende Ausarbeitung des Marburger Vortrags von 1991 bezieht den inzwischen bei Hanser in der Reihe Film erschienenen Bd.44 "Wim Wenders". München 1992 mit ein (im folgenden zitiert als "Hanser-Bd.").

2 Wim Wenders, "Der Amerikanische Traum". In: *Emotion Pictures. Essays und Filmkritiken 1968-1984*. Hsg. von Michael Töteberg. München 1986. S.170 (im folgenden zitiert als "Emotion Pictures"). Klaus Kreimeier bezeichnet dieses Gedicht als Essay und trifft damit etwas Richtiges. In: Hanser-Bd. S.26.

3 "Hollywood (...), das ist ein unheimlich geschlossenes System. Wenn man da drin ist, ist es sehr schwer, es von außen zu betrachten; das ging schon ganz anderen Leuten so, die erst merkten, als sie wieder draußen waren, was da eigentlich läuft." Wenders 1982 im Gespräch mit Wolfram Schütte in: *Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche*. Hsg. von Michael Töteberg. München 1988. S.53 (im folgenden zitiert als "Logik der Bilder").

4 Grundlinien dieser Auseinandersetzung kann man in Brechts *Dreigroschenprozeß* (1931) nachlesen, wo der Autor ein "soziologisches Experiment" erklärt, das 50 Jahre später von Wenders im Prinzip wiederholt wird.

Aufklärung,⁵ Film und Interview, erdachte Geschichte und erlebte Wirklichkeit kommentieren und kritisieren sich wechselseitig.

*Der Traum von Amerika oder
"Verdammtes Amerika - wir erobern dich!"*

Das von Wenders 1984, nach seiner Hollywood-Erfahrung, geschriebene lange Gedicht - "Der Amerikanische Traum"⁶ - beginnt so:

Jeder weiß doch,
was damit gemeint ist.
Warum also über etwas schreiben,
was jeder schon weiß?

In der Tat: neu ist das alles nicht, was der Autor uns hier zu lesen gibt. Aber es liest sich gut, weil es in lapidaren Sätzen persönliche und allgemeine Erfahrungen auf den Punkt bringt. Etwa diese:

Amerika war das Land,
das meinen Begriff von Vergnügen
überhaupt definiert hat. Dort erschien alles offen.

Und auch diese:

Die andern Himmelsrichtungen sagten mir nicht viel,
weder der Hohe Norden, noch der Tiefe Süden,
oder gar der Ferne Osten.
Meine Richtung war der Westen.

Die sprichwörtliche 'Offenheit' dieses Landes steht seit je in Wechselbeziehung zum europäischen Drang 'nach Westen'. Sei es hier in den Worten von Wim Wenders oder in Rolf Dieter Brinkmanns programmatischem Gedichtband "Westwärts 1&2", sei es direkt in den Auswanderungen oder

⁵ *Der Stand der Dinge* (1982) und der Tagebuchfilm *Reverse Angle - New York City, March 1982* sind die entschiedenste Reaktion auf Hollywood. Ich beziehe mich neben den erwähnten Wenders-Filmen vor allem auf zwei längere Fernsehinterviews von Peter Jansen für 1 PLUS 1989 und 1991. Abgedruckt im ersten Teil (1989) unter dem Titel "Das Drehen ist das Schlimmste" in epd-film Nr.11. 1989. S.22-26, im ersten und zweiten Teil (1991) im erwähnten Hanser-Bd. S.65-102 sowie auf eine Fernsehdokumentation von Walter Adler, produziert 1982, zuletzt ausgestrahlt 1989 im Westdeutschen Rundfunk mit dem Titel "Das große Geld, die Angst und der Traum vom Geschichtenerzählen - Die zögernde Heimkehr des Wim Wenders" (im folgenden zitiert als "W. Adler"). In dieser Sendung wird der Fall Wenders-Coppola kritisch und umfassend abgehandelt. - Selbstaussagen von Wenders u.a. unter dem Titel "Le soufle de l'Ange" in: Logik der Bilder. S.122-127.

⁶ Emotion Pictures. S.141.

indirekt in den ästhetisch formulierten Träumen - immer findet sich in dieser Go-West-Mentalität auch ein später, verwandelter Reflex jener ersten Annäherung an Amerika 1492 durch Columbus, der mit seinen Schiffen nach 61-tägiger Fahrt die Inseln erreichte, die wir seither San Salvador, Cuba und Haiti nennen.

Danach wird 'Amerika' für mehrere Jahrhunderte von Europa aus 'entdeckt', d.h. erobert, besiedelt, erforscht, allmählich zu dem entwickelt, was seit 1783 als die "Vereinigten Staaten von Amerika" nicht zuletzt auch den Begriff von Demokratie und freier Entfaltung verkörpert.⁷ Die Anziehungskraft beruht auf handfesten Gegebenheiten und Chancen ebenso wie auf Illusionen. In dieser, hier nur aufs kürzeste angedeuteten Ambivalenz aus Faszination und Kritik gründen auch Zuneigungen und Abneigungen des europäischen, des deutschen Films.⁸

Wenders dokumentiert mit *Alice in den Städten* (1974) und mit *Der Stand der Dinge* (1982) unmittelbar und mit *Hammert* (1978-82) und *Paris, Texas* (1984) mittelbar seine filmische Auseinandersetzung mit dem Hollywood-Kino. Die kritische Hinneigung zum großen Mythos 'Amerika' teilt er mit Regisseuren wie beispielsweise Elia Kazan (*America, America* von 1963), den Brüdern Taviani (*Good morning, Babilonia* von 1986), mit Jean-Luc Godard (*Le Mépris* von 1963) oder mit Louis Malle, der in *Atlantic City, USA* (1980) eine Genre-Parodie zum amerikanischen Gangsterfilm lieferte.⁹ Während Malle die Karrierehoffnungen einer amerikanischen Aufsteigerin augenzwinkernd ins ferne Europa verlegt, formen Kazan oder

7 Um den historischen Horizont der ambivalenten Beziehung zwischen Europa und Amerika anzudeuten, verweise ich auf einen Brief des heillosigen Abbé Galiani aus Neapel nach Paris 1778. Damals, im Jahr des Bündnisses zwischen Frankreich und den USA, zwei Jahre nach der Annahme der Unabhängigkeitserklärung durch den US-Kongress, schreibt er: "Ihr werdet zur gegenwärtigen Stunde die größte Revolution auf diesem Erdball entschieden haben: nämlich, ob Amerika Europa beherrschen, oder ob Europa fortfahren soll, Amerika unter sich zu haben. Ich möchte eine Wette zugunsten Amerikas abschließen, nach dem ganz materiellen Beweggrund, daß sich das Genie der Erdumdrehung entgegengesetzt bewegt und seit 5000 Jahren ohne Schwankung von Osten nach Westen fortschreitet." Brief an Madame Epinay vom 25.7.1778. - Der Abbé hat die Wette gewonnen, wenngleich seine Begründung merkwürdig erscheint.

8 Im Zusammenhang mit Wenders' USA-Beziehung wird häufig auf deutsche Regisseur-Emigranten hingewiesen wie Ernst Lubitsch, Friedrich-Wilhelm Murnau, Billy Wilder oder Fritz Lang. Zuletzt in einer Rede von Frieda Grafe zur Übergabe des Murnau-Preises an Wenders (in: Hanser-Bd. S.8); in dieser Rede macht sie mit Beispielen darauf aufmerksam, daß zu den Opfern der Hollywoodindustrie nicht nur europäische, sondern auch amerikanische Regisseure gehören.

9 Siehe dazu Guntram Vogt: Die chaotische Ordnung der Beziehungen im geordneten Chaos der Verhältnisse. Louis Malle: *Atlantic City, USA*. In: Thomas Koebner (Hsg.): Autorenfilme. Elf Werkanalysen. MAKs Publikationen Münster. 1990. S.226-248.

die Tavianis ihre Handlungslinien aus der kritisch-erwartungsvollen Sicht europäischer Emigranten auf das ferne Amerika. Trotz aller Differenzen ist Wenders in all seinen Amerika-Bezügen ihnen viel näher als dem Ironiker Malle. Die im Film von Kazan auf den Punkt gebrachte optimistische Sentenz "Das eine muß ich euch sagen: Hier kann jeder sein Glück machen!" gilt in gewisser Weise auch für Wenders. Tief hinein in seine einschneidenden Erfahrungen mit dem System Hollywood ist er beherrscht von der ehrgeizigen Zuversicht, dieses System für seine Absicht nutzen zu können.

In Paolo und Vittorio Tavianis Film *Good morning, Babilonia*, etliche Jahre nach Wenders' USA-Aufenthalt gedreht, findet die Amerika-Erwartung im Bild des Auswandererschiffs einen symbolischen Ausdruck, der auch auf die Erfahrungen des Gastregisseurs Wenders übertragen werden kann: Über den Wogen des Ozeans - das Bild für künftige Offenheit und Weite - steht am westlichen Horizont - dort liegt Amerika - die Sonne. Zwei auf das Schiff gepinselte Aufschriften - "ADDIO ITALIA" und "PORCA ITALIA!" - werden von den anprallenden Wellen des Meeres weggewaschen, die nächtliche Skyline Manhattans taucht auf und imaginiert das Märchenhaft-Unbekannte, und die Stimmen der Emigranten rufen aufgeregt: "Willkommen Amerika!" Und: "Verdammtes Amerika - wir erobern dich!" - Schon wenige Einstellungen danach sagt die Stimme des Erzählers: "Aber Amerika ließ sich nicht von uns erobern." Genau an diesem Punkt der Einsicht gehen auch der Film und die Wirklichkeit des Wim Wenders ineinander über.

Der Mythos Amerika oder die naive Identifikation

Im Rückblick auf seine Jugend teilt uns Wenders die frühe USA-Mythisierung mit, die er insbesondere aus den amerikanischen Filmen dieser Zeit bezieht. In den Filmen von John Ford oder Howard Hawks u.a. agieren die zu Identifikationsfiguren gewordenen Hollywood-Stars John Wayne, Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Katherine Hepburn und viele andere.¹⁰ Hollywood lieferte, wie er es einmal nennt, "das einzige Kino, das es gab". Wichtig wird dabei seine Unterscheidung zwischen dem Hollywood der

10 "Das große Kino bestand halt darin, die Leute von der Leine zu lassen. Bei John Ford z.B. war man einer, der sich zusammen mit denen da oben auf der Leinwand in der großen Freiheit bewegt hat, da war man von der Leine weg." Wenders im Gespräch mit Wolfram Schütte in: *Logik der Bilder*. S.64.

40er Jahre und dem Hollywood seiner Gegenwart, weil auch aus dieser Differenz die späteren Problem des enttäuschten Entdeckers entstehen:

Ich glaub', auf so 'ne Art wie der John Ford seine Western gemacht hat und wie der auch beim Drehen die Figuren nochmal sich aus den Schauspielern rausgeholt hat, das ist nicht drin, das ist nicht mehr möglich. (...) Daraus ist für mich der Mythos Hollywood entstanden, aus diesen Figuren, die sind nicht mehr machbar.¹¹

Hinzu kommt in den 60er Jahren die Musik der US-amerikanischen Rockgruppen:

Als ich anfang, Filme zu machen, Kurzfilme -, war mein Ausgangspunkt die Musik. (...) Mein erster langer Film, *Summer in the City*, ist dem gleichen Wunsch entsprungen: das Bedürfnis, meine damalige Hitparade auf die Leinwand zu bringen."¹²

Wenders erste Filme (1967-71) sind, bei aller Eigenständigkeit des Anfängers, deutliche Reflexe dieser mehrfachen Begeisterung für den Mythos Amerika - seine Musik, seine Landschaft, die Oberflächenfaszination des städtischen Lebens; allein schon die Titel verweisen auf diesen Einfluß: *Same Player shoots again*; *Silver City*; *Alabama: 2000 Light Years*; *3 amerikanische LP's*; *Summer in the City*.

Seine filmische Anlehnung an die USA vermittelt sich zu dieser Zeit, neben der Musik, über rudimentäres, bewußt oberflächlich nachgestelltes, karikiertes Gangster-, Kriminal- und Westernmilieu. Zusammen mit Peter Handke imaginiert er sich ein USA-Bild, in dem mit der Aufbruchsstimmung der späten 60er Jahre ein eher naives Denken und Fühlen erkennbar wird. Knapper Ausdruck dieser, teilweise in obsessiver Verengung und Vereinfachung des Tatsächlichen sich gefallenden Haltung, sind Handkes Kommentarsätze im Kurzfilm *3 amerikanische LP's*:

Man kann zum Beispiel in Nashville in Tennessee - kann man vom Hotel mit dem Gepäck zum Bahnhof hinuntergehen - das ist ein Autobusbahnhof - dann gibt man das Gepäck ab - dann steigt man in den Greyhoundbus ein. Der Greyhoundbus, der kommt auch vor in dem - in der LP - in der dritten LP von den Creedence Clearwater Revival. Man fährt von Nashville nach Westen - nach Memphis in Tennessee -".

Sätze, denen man die stilisierte Hilflosigkeit ansieht, aber auch die unerschütterliche Zuneigung zu den ausgesuchten Bruchstücken einer fremd-

11 In: W. Adler.

12 In: Künzel, Uwe: Wim Wenders. Ein Filmbuch. 3. erw. Aufl. Freiburg 1989. S.51f (im folgenden zitiert als "Künzel").

vertrauten Kultur. Sie vermittelt den beiden das zustimmungsfähige Gefühl, die anderswo vermißte Identifikation.¹³

Einen anderen Ausdruck der Amerika-Begeisterung bringt, beinahe wörtlich identisch mit dem Kommentar aus *3 amerikanische LP's*, Wenders' Kurz-Artikel "PanAm macht den großen Flug"¹⁴. Hier verknüpft er das Bild einer "Totale auf Nashville" auf einem Plattencover von Bob Dylans Album "Nashville Skyline" mit dem Eindruck der "langen Autofahrten quer durch Amerika" in Melvilles Film *Die Millionen eines Gehetzten* (*L'ainé des Ferchaux*), mit der "Erfahrung von Amerika und von Ruhe" in Van Morrisons LP "Astral Weeks", mit der "Totalen über eine Wüste" in *Coogans großer Bluff* (*Coogan's Bluff*) und etlichen anderen ähnlichen Titeln und zieht aus all dem das ihn fortan inspirierende Fazit:

Filme über Amerika müßten ganz aus Totalen bestehen, wie es das in der Musik über Amerika schon gibt.¹⁵

Die Totale vermittelt die Offenheit des Räumlichen; ihr entspricht die Langsamkeit der Bewegungen als Offenheit des Zeitlichen. Beides sieht er im Film-Traumland USA-Hollywood gegeben, in dem für ihn Realität und Bild der USA verschmelzen. Im Kontext dieser Projektionen entstehen die entsprechenden Kamera- und Figurenbewegungen, die Musikbegleitungen und die Stadt- und Landschaftsbilder seiner Filme:

Figuren, die sich in karger Landschaft, im Milieu des Stadtrands, der Neon- und Betonwelt bewegen, sind charakteristisch für die Filme von Wim Wenders. (...) Diese Wanderer haben sich aus alten Bindungen gelöst und scheinen entrinnen zu wollen. Oder sie suchen etwas, was sie im Lauf des Films nicht finden - oder nur unvollständig.¹⁶

13 Wenders' frühe und anhaltende Hinwendung und Zuneigung zu Hollywood-USA hängt auch zusammen mit einer Distanz und Abneigung gegen eine bestimmte Erfahrung in Deutschland, mit deutscher Geschichte, deutscher Mythologie. In seiner Kritik des Hitler-Films von Joachim C. Fest (1977) kommt dies deutlich zum Ausdruck: "Ich rede für alle die, die in den letzten Jahren, nach einer langen Leere, wieder angefangen haben, Bilder und Töne zu produzieren in einem Land, das ein abgrundtiefes Mißtrauen hat in Bilder und Töne, die von ihm selbst erzählen, das deshalb 30 Jahre lang begierig alle fremden Bilder aufgesaugt hat, wenn sie nur von sich selbst abgelenkt haben. Ich glaube nicht, daß es irgendwo sonst einen solchen Verlust an Zutrauen in eigene Bilder, eigene Geschichten und Mythen gibt wie bei uns. (...) Wir, die Regisseure des Neuen Kinos, haben diesen Verlust am deutlichsten gespürt, an uns selbst in dem Mangel, der Abwesenheit der eigenen Tradition (...). In: *Emotion Pictures*. S.114. - Siehe auch *Hanser-Bd.* S.305. Anm. 26.

14 Juni 1969. In: *Emotion Pictures*. S.17.

15 Ebd.

16 Koebner, Thomas: Ein Blick auf Wim Wenders und noch ein Seitenblick auf Volker Schlöndorff. In: *AugenBlick*. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 1/2: Der

Ich-Irritation als Irritation der Realitätswahrnehmung wird zum Antrieb für die Suche nach einer sinnvollen Existenz. Den filmischen Ausdruck findet diese Suche im road-movie¹⁷, das den dahinziehenden Film-Männern die räumliche und zeitliche Totale ermöglicht und in dieser Offenheit einen Identifikationsraum, nicht nur für Bedürfnisse, sondern vor allem auch für Sehnsüchte, anbietet¹⁸.

Der spätere, aus unmittelbarer Erfahrung gewonnene filmische Bezug zu den USA zeigt uns allerdings nicht mehr die uneingeschränkte Zustimmung zu einem eklektisch zusammengeträumten USA-Bild, sondern die beginnende Auseinandersetzung. In *Alice in den Städten* (1974) konfrontiert er seinen Philip Winter mit einer Amerika-Erfahrung, die in ihre skeptische Distanz zum Wahrgenommenen auch die Wahrnehmung und den Wahrnehmenden einbezieht.

Man könnte denken, Wenders habe in der Figur des Philip Winter seine eigene USA-Begeisterung so weit abgekühlt, daß eine weitere 'Entdeckung' Amerikas in nüchterner Einschätzung der Möglichkeiten erfolgen würde; denn Philip Winter erlebt, angesichts der allgegenwärtigen, Bild und Sprache nivellierenden Medien und ihrer Organisation (Reklame, TV, Autoradio; Reportage-Agentur etc.), mehr als nur eine punktuelle Zurückweisung seiner Ambitionen: "Mir ist Hören und Sehen vergangen" lautet einer der zentralen Sätze in diesem Film¹⁹.

Aber wie wir sehen werden, hat der Regisseur diese Erkenntnis seiner Filmfigur selbst nicht ernst genug genommen. Nach dem indirekten Zwischenspiel der Amerika-Faszination in *Der amerikanische Freund* (1977, u.a.

neueste deutsche Film. Zum Autorenfilm. Marburg 1985. S.30. - Es gibt kaum einen Filmkritiker, der in den Filmen von Wenders diese Reise-ins-Ich-Bewegung nicht erkannt hätte. Norbert Grob faßt das Problem in einem Satz zusammen: "Wie immer geht es um einen Mann, der auf der Suche ist nach seiner Identität". In: Cinograph. Lexikon zum deutschsprachigen Film. Hsg. von Hans-Michael Bock. München 1984ff. S.E 10.

17 Programmatisch nennt Wenders seine 1977 gegründete Filmproduktionsfirma "Road Movies".

18 In diesem Zusammenhang wird eine Unterscheidung wichtig, die Godard einmal macht zwischen der "Kultur als Bedürfnis" und der "Kunst als Sehnsucht" (Interview mit Leon Mercadet und Christian Perrot in: Actuel Jan.1988; übersetzt in filmwärts Nr.13/1989). Gewiß antwortet die Hollywood-Kultur auf ein "Bedürfnis", aber die "Sehnsucht" bleibt. Wenders möchte auf diese Sehnsucht antworten, mit seiner Kunst. Der Konflikt ist damit vorprogrammiert.

19 Die Antwort Eddas auf diesen Satz verweist auf den Zusammenhang von Wahrnehmung und Wahrgenommenem, auf das Realitätsverhältnis: "Aber das ist dir doch schon lange vergangen. Dazu braucht man nicht durch Amerika zu reisen. Das Hören und Sehen vergeht einem, wenn man das Gefühl von sich selbst verloren hat. Und das hast du doch schon lang verloren."

mit den Hollywood-Außenseitern Dennis Hopper, Nicholas Ray und Samuel Fuller) sieht er 1978 durch ein Drehbuch- und Regieangebot des damals in Hollywood prosperierenden Francis Ford Coppola eine für ihn ungeahnte Chance, jetzt erneut und mit ganz anderen Voraussetzungen diesen Kino-Mythos für sich zu erobern.

Wenders' USA-Faszination unterscheidet zwar ansatzweise schon in *Alice in den Städten* zwischen den USA als einer geographisch endlos weiten Landschaft mit ihren großen Städten einerseits und den USA als einem durchkapitalisierten Produktionssystem andererseits; aber bis in die frühen 80er Jahre hinein hat er trotz dieser Einsicht mit dieser Unterscheidung seine Probleme. Bis dahin traut er es sich zu, dem Mythos und der Realität Hollywood die eigene Kreativität nicht nur entgegenzusetzen, sondern mit ihr Mythos und Realität zu seinen Gunsten zu nutzen. Der von dem Produzenten Coppola initiierte Genrefilm *Hammett* soll beweisen, daß der deutsche Autorenfilmer Wenders imstande ist, das System Hollywood mit seinen eigenen Mitteln zu überlisten. David gegen Goliath - das Bild drängt sich jedem auf, der diesen ungleichen Kampf verfolgt. Aber diesmal erweist sich die Schleuder des Kleinen als wirkungslos gegen die Großen. Es sei denn, man möchte im Scheitern auch den Gewinn, in der Enttäuschung die Befreiung von einem Irrtum und so im Ganzen am Ende doch auch einen Sieg erkennen. Zunächst allerdings wird der Traum zum Alptraum, der Film *Hammett* zum "Desaster":

Heute bin ich überzeugt, daß das Desaster *Hammett* das folgerichtige Ergebnis eines irrationalen Traums ist, den die Bilder und Mythen des amerikanischen Kinos im Kopf des Wim Wenders festgesetzt haben.²⁰

Durch die vierjährige Filmarbeit mit Coppola lernt Wenders die Produktionswirklichkeit in ihrer ganzen Professionalität und Brutalität kennen. Der (von Walter Adler so einsichtig dokumentierte) Prozeß führt schließlich an den Punkt, an dem Wenders das System Hollywood nur noch als "ein Exekutiv-Programm" zur Ausführung vorgegebener Erfolgsrezepte bezeichnet.

Wenn ihn auch bis zu diesem Endpunkt einer Entwicklung sein Weg vom direkten Bezug zu 'deutschen' Themen entfernt²¹, so bleibt er doch in

20 Kommentar in: W. Adler. - Ähnlich etwa bei Gabriele Kreis in: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt vom 23.1.1983 (zitiert im Hanser-Bd. S.222).

21 *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1971), *Falsche Bewegung* (1975) und *Im Lauf der Zeit* (1976).

Der Stand der Dinge, in *Reverse Angle* und selbst in *Chambre 666* (alle 1982) bei seinem bewußt ausgetragenen Konflikt der beiden Kulturen. Rückblickend wird ihm klar, daß er die kritische und distanzierte Auseinandersetzung des europäischen Films mit dem Hollywood-Kino durch Regisseure wie Truffaut, Godard oder Antonioni zwar kannte, daß er aber dennoch "naiv" seine eigenen Erfahrungen machen wollte, als er die Möglichkeit dafür erhielt. 1978 ist es so weit, er folgt dem Ruf Hollywoods.

Das Coppola-Projekt oder die harte Wirklichkeit

Die Fakten sind mehrfach erzählt und nacherzählt worden.²² Hier eine knappe Zusammenfassung. Das Angebot Coppolas lautet: 8 Millionen Dollar²³ für einen Genre-Film mit dem Titel *Hammett*, angelehnt an einen Roman über den berühmten Chicagoer Detektiv und Krimi-Autor der 20er und 30er Jahre. Wenders übersiedelt nach San Francisco und beginnt mit der Arbeit am Drehbuch. Anfangs glaubt er noch, den Film bis hin zum Schnitt unabhängig und ohne Einflußnahme des Produzenten bzw. der Geldgeber machen zu können. Er fühlt sich als europäischer Profi von den Hollywood-Profis "ausgezeichnet", sieht auch eine Chance, vom in Deutschland vorherrschenden und die Aufnahme seiner Filme hier behindernden Image des esoterisch-sensiblen Filmemachers wegzukommen. Amerika soll den Deutschen einen neuen, anderen Wenders zurückgeben.

Aber schon bei der Frage des Kameramanns ist ihm bewußt, daß für US-Produktionen nur amerikanische Kameraleute drehen können und sein Einfluß hier gering bleibt. Und drei Jahre später, im Dezember 1981, hören wir ihn mit großer Skepsis sagen:

Der Film muß noch geschnitten werden und das ist letzten Endes immer der Punkt, wo es sich zuspitzt. Ob ich den Film so schneiden kann, wie ich möchte, ist natürlich jetzt fraglicher als je zuvor.

22 Zuerst bei Peter Buchka: *Augen kann man nicht kaufen*. Wim Wenders und seine Filme. München 1983. S.16-24 u.a.. Auch bei Uwe Künzel oder in der Filmdokumentation von Walter Adler. Zuletzt im Hanser-Bd. in der kommentierten Filmografie von Stefan Kolditz zu *Hammett* und den ihn begleitenden Filmen. - Die im folgenden nicht eigens nachgewiesenen Zitate sind sämtlich der TV-Dokumentation von W. Adler entnommen. - Eine materialreiche kritische Darstellung der elektronischen Produktionsideen und -verfahren Coppolas gibt Kay Hoffmann: *Am Ende Video - Video am Ende?* Berlin 1990. S.124-128; 132f.

23 Zur Steigerung der Kosten auf schließlich 15 Millionen siehe Hanser-Bd. S.224.

Und so erfährt er Schritt für Schritt die Realität des Hollywood-Systems. Sein Drehbuch wird von Coppola nicht akzeptiert, immer neue Umarbeitungen werden verlangt, neue Drehbuchautoren beschäftigt. U.a. wird das Drehbuch, um Coppola die mühsame Lektüre zu ersparen, in einer Art Video-Hörspiel mit stehenden Bildern realisiert, kritisiert, verworfen. Er gerät immer mehr unter Druck, weil Coppola selbst aufgrund von Finanzierungsproblemen mit seinem 6-8 Millionen-Studio "Zoetrope" und den Dreharbeiten zu *Apokalypse now* auf eine unbedingt verkaufbare, d.h. gewinnbringende Story drängt. Diesen Erwartungen konnte der von Wenders konzipierte Film nicht genügen. Er "war ihnen einfach zu episch oder zu langsam oder irgendwie auch zu unamerikanisch". Über die andersartige Schneidearbeit (verteilt auf mehrere Cutter) äußert er: "Ich habe dabei das Gefühl, daß mir weder die Geschichte noch die Bilder gehören. Hier gehören beide dem Studio und dem Produzenten."²⁴

Die Studioerfahrungen der zunehmenden Kontrolle und Überwachung führen zur deutlichen Distanzierung, weniger von Coppola, der ihn nie ganz fallenläßt, als vom amerikanischen Traum überhaupt. Aber auch die objektive Funktion Coppolas sieht er mit sich steigender Irritation. So spricht er einmal vom "Mogul-Trip" des Produzenten, der sich über alle Widerstände seines deutschen 'Freundes' hinwegsetzt. Im Dezember 1981 lautet ein Zwischenfazit von Wenders: "Hier ist alles groß und großschnauzig". Dafür ein Beispiel: Coppola verfügt über eine 'Intercom-Anlage', mit der er "nach Lust und Laune, so einmal in der Woche", selbst unsichtbar, die Dreharbeiten überwachen kann! Wenders' Kommentar dazu: "Komisches Gefühl, wenn einer dich beobachtet und du siehst ihn nicht mehr"²⁵. Unumwunden erklärt man in Hollywood, daß Wenders nie ein amerikanischer Regisseur sein wird. Latent muß er damit rechnen, daß ihm die Regie überhaupt weggenommen wird. Zweimal will er alles hinschmeißen, zweimal einigt er sich wieder mit Coppola.

Etwas anderes, neben den unmittelbaren Dreharbeiten, kommt hinzu. Wenders wird zu dieser Zeit mit der phantastisch-irrwitzigen Idee Coppolas konfrontiert, "in naher Zukunft" Multimedia-Hallen zu bauen, in denen dem Publikum mittels Elektronik die Bilder direkt ins Gehirn projiziert

24 In: Reverse Angle.

25 Siehe dazu Äußerungen von Wenders in: Logik der Bilder. S.124.

werden sollen, (eine Idee, die er in *Bis ans Ende der Welt* zum Thema machen wird²⁶). Jetzt entstehen die Wenders-Sätze wie:

Das ist ja auch immer das böseste und negativste Extrem des amerikanischen Kinos gewesen, nämlich die Beherrschung nicht nur von Weltmärkten, sondern auch welche Macht dieses Kinema in den Köpfen von Millionen und Millionen von Leuten hat und was für Bilder das nun festsetzt in den Köpfen.²⁷

Oder später, im Rückblick auf seine USA-Erfahrungen:

Ich bin überzeugt, daß die wichtigste Industrie der Menschheit, wichtiger noch als die Rüstungsindustrie, früher oder später die Unterhaltungsindustrie sein wird, und daß durch diese Produktion von Unterhaltung auf infernalische Art jede Kultur und jede Identität niedergeknüpelt wird, auch jede Chance zur Selbstbestimmung. (...) Aber das gilt eben nicht nur für Amerika. Das breitet sich aus."²⁸

Mit diesen allgemeineren kritischen Distanzierungen verbinden sich die konkret auf die *Hammett*-Produktion bezogenen. Eine der zentralen Begründungen dafür, warum diese jahrelange, für beide Seiten so überaus frustrierende Arbeit nicht ergebnislos abgebrochen wird, faßt Wenders einmal in schöner Zweideutigkeit so zusammen: "Da is' zu viel drin." Einerseits verweist er damit auf seine eigene Lebenszeit: "Da ist zu viel von meinem Leben drin. Vier Jahre is' 'ne lange Zeit, selbst wenn man 80 wird, sind das fünf Prozent von meinem Leben", andererseits auf die Kosten der Produktion: "Die müssen den Film fertig machen, da is' zu viel Geld drin". Dem Geld der andern setzt er die eigene "Hartnäckigkeit" und "Starrköpfigkeit" entgegen. Unter allen Umständen will er das offene Scheitern verhindern und den Film zu Ende bringen.

Um sich und dem Publikum zu beweisen, daß er das Hollywood-System zwar nicht aushebeln, aber durch die eigene Idee vom 'persönlichen' Film, vom Autorenfilm, überlisten kann, ergreift er die unvorhergesehene Gelegenheit, in Portugal seinen Schwarz/Weiß-Film *Der Stand der Dinge* (1982) zu drehen.

Der Stand der Dinge handelt auch von Geschichten. Natürlich stellt die Figur des Regisseurs in gewissen Zügen mein persönliches Dilemma dar; tatsächlich sagt er einmal: "Geschichten und das Leben schließen sich vollkommen aus." Das ist seine Theorie als Regisseur. Doch später, als er nach

26 Erste Andeutungen dazu finden sich in einem Gespräch mit Wolfram Schütte in: Logik der Bilder. S.66f. Dort hat der geplante Film noch den Titel *Das Ende des Jahrhunderts*, also eine mehr zeitliche Grenze.

27 In: W. Adler.

Hollywood geht, wird er selbst in eine Geschichte verwickelt, in eine jener Geschichten, an die er nie geglaubt hat, die ihn nun aber tatsächlich umbringt. Klar, das ist paradox. Und doch ist es das einzige, was ich über Geschichten sagen möchte: Sie sind ein einziges unmögliches Paradoxum! (...) Geschichten sind unmöglich, doch ohne Geschichten können wir unmöglich leben. Da haben Sie den Salat."²⁹

Der Salat oder das Problem, Geschichten zu erzählen

Aus der Arbeit in Hollywood wendet sich Wenders im wahren Sinn des Wortes ent-täuscht den nächsten Plänen zu. Die Täuschung, die er sich selbst jahrelang eingeredet hatte, beruhte mit dem Produktionssystem Hollywood auch auf dessen Ästhetik und damit auf der Art und Weise, Geschichten zu erzählen. Hierin liegt für ihn eine der beunruhigendsten Differenzen zwischen dem Hollywood-Kino und dem europäischen Autorenfilm. Wenders stellt in dieser Reihe eine bemerkenswerte Variante dar, weil er dieses Verhältnis so pointiert im Film und vor allem in zahlreichen Interviews zum Thema gemacht hat.³⁰ Ich kann hier auf die entsprechende europäische Kontinuität, die gerade dadurch charakterisiert ist, daß sie starke Brüche in sich verarbeitet, nur hinweisen.³¹ An einem kurzen Beispiel möchte ich sie - den Blick auf Wim Wenders ergänzend - wenigstens exemplarisch andeuten. Jean Luc Godard kommt in seiner "Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos"³² auf das Problem des filmischen Geschichtenerzählens zu sprechen und dabei auch auf das Verhältnis zwischen Europa und Amerika:

28 André Müller: Im Gespräch mit (...) Wim Wenders. Reinbek 1989. S.151.

29 Wenders in einem Vortrag "Unmögliche Geschichten" in Livorno 1982, abgedruckt in: Logik der Bilder. S.77.

30 Der Essay- und Gespräche-Band "Die Logik der Bilder" und das 30-Seiten-Gedicht "Der Amerikanische Traum" in "Emotion Pictures" zeigen, wie sehr unsere Kenntnis dieses Konflikts aus den expliziten Reflexionen des Wim Wenders stammt.

31 Gilles Deleuze versucht in "Cinéma I. L'image mouvement" (dt. Das Bewegungsbild. Kino 1. Frankfurt am Main 1989) eine Unterscheidung dieser Problematik mittels der Begriffe des "Aktionsbildes" (in den großen Genres des amerikanischen Films) und des "mentalen Bildes" bzw. des "Relationsbildes". Die Krise des Aktionsbildes hat laut Deleuze ihren Ursprung im italienischen Neorealismus und in der französischen Nouvelle Vague. - Hier wären die von Wenders geäußerten Probleme anzuschließen, seine Suche nach den "einfachen Bildern".

32 Introduction à une véritable histoire du cinéma. Paris 1980. Dt. Übersetzung München 1981. Das Buch beruht auf freien Vorträgen und Kommentaren zu eigenen und fremden Filmen 1978 vor Filmstudenten in Montreal.

Ich habe immer versucht, Geschichten zu erzählen (...) Heute wird mir klar, Europäer können keine Geschichten erzählen. Die Stärke der Amerikaner liegt darin, daß sie unentwegt Geschichten erzählen, aber überhaupt keinen Sinn für Geschichte haben (...). Daher kommt vielleicht ihre Macht. (...) Das muß die Kraft der Amerikaner ausmachen, daß sie es verstehen, der ganzen übrigen Welt ihre Geschichten einzureden. (...) irgendetwas ist daran auch faul, meine ich, denn man hat den Eindruck, daß alles ganz klar ist, und gleichzeitig ist man, wenn man aus dem Kino kommt, kein bißchen weitergekommen. (...) Wenn man Geschichten erzählen will, gibt es nur die amerikanische Art, sie zu erzählen, jedenfalls im Kino. (...) Was ist das Kino? Es ist 'a gun and a girl' (Griffith).³³

Im Kern gelten diese Worte auch für Wenders. Genau diese tausendfach bewährte Hollywood-Dramaturgie aus action und thrill, crime und love, will er unterlaufen, indem er das sucht, was er die "einfachen Bilder" nennt. Von Anfang an steckt er aber damit in der Zwickmühle, da er sich jahrelang, wie oben angedeutet (Totale; Bilder wie Musik machen; Figuren auf eine Reise schicken usw.), diesen "einfachen Bildern" auch und zunehmend in der Anlehnung an den Mythos Amerika nähern will. Zudem gibt es im Film auch die "einfachen Bilder" nur in der komplexen Relation zueinander, so daß immer auch schon aufgrund dieser Verknüpfungen latent Geschichten erzählt werden. So prallen in dieser bewußt problematisierenden Trennung Bilder und Geschichten als Form-Inhalts-Prinzipien der filmischen Gestaltung wie unvereinbare Prinzipien aufeinander. In *Silver City* beginnt dies mit der unbewegten Kamera vor einem Bahnhof und leerer Landschaft (das "einfache Bild"). Plötzlich und unvorhergesehen rennt ein Mann über die Schienen, rennt durchs Bild (der Beginn einer "Geschichte"):

In dieser winzigen 'Aktion', ein Mann überquert kurz vor einer Zugdurchfahrt die Bahngleise, fängt urplötzlich eine 'Geschichte' an. Was ist los mit dem Mann, wird er verfolgt, wollte er sich vielleicht umbringen, warum hat er es so eilig? Etc., etc. (...) Ich glaube, genau in diesem Augenblick begann ich, ein Erzähler zu werden. Und damit haben auch alle meine Probleme angefangen...".³⁴

Die Probleme entstehen für Wenders dadurch, daß er auf der einen Seite neugierig sein möchte gegenüber einer Person, ihrem Verhalten, ihren Bewegungen, ihrem Woher und Wohin, ihren Motiven - also ihrer vergänglichsten Geschichte, und auf der anderen Seite ebenso neugierig ist

33 Stark gekürzt ebd. S.199-211.

34 In: Logik der Bilder. S.69.

gegenüber der Autonomie des einzelnen Bildes als dem festgehaltenen Augenblick im Kontinuum eines historischen Prozesses.

In dieser Unterscheidung steckt, leicht erkennbar, die Frage der modernen Erzählform. Man könnte denken, Wenders wolle deren Probleme für sich (und sein Publikum) noch einmal und aufs neue entdecken und lösen. Begreiflich erscheint dies nur vor dem Hintergrund seines forcierten Anrennens gegen das Hollywood-Kino. Das David-Goliath-Bild vermischt sich dabei mit dem des Don-Quijote. Der filmästhetische Konflikt verläuft, formelhaft verkürzt, auf folgender Ebene: Während die Geschichten à la Hollywood auf der Spannungslinie etwas beweisen wollen, möchte er mit seinen Geschichten etwas zeigen. Jede dieser ästhetischen Formen versetzt den Zuschauer in eine andere Situation. Hollywood-Geschichten erzählen - im Sinn des "Beweisens" - im Grunde stets die "Erfolgsgeschichte" der USA. Das sieht Wenders nicht anders als Godard. Und weil sie unter dem Erfolgszwang des Kommerz-Kinos stehen, erzählen sie am liebsten immer alles Erfolgreiche noch einmal, sind Remakes, nicht selten Remakes von Remakes - "Geschichten, die ihren Bodensatz nur noch in anderen Geschichten haben."³⁵ Geschichten jedoch, die nur etwas zeigen wollen, müssen ihre Offenheit behaupten, d.h. neue Wahrnehmungsmöglichkeiten und Wahrnehmungen eröffnen.

An diesem Punkt liegt das von Wenders - gerade in Hollywood - nicht lösbare Problem, der Widerspruch, in den er sich jedesmal verrennt, wenn er seine Unterscheidung zwischen Bildern und Geschichten zu Ende denken will. Hat er nicht das Coppola-Projekt als seine Chance gesehen, den Widerspruch zu lösen, dieses Neuartige zu finden? Sollte hier nicht der Beweis geliefert werden für einen 'anderen', den wirklichen Wim Wenders? Im Coppola-Projekt jedoch wird ihm klargemacht, daß er genau damit gegen eine bewährte Produktionsstrategie verstößt, die er, in ihrer Hochburg, nicht überwinden kann. "Zu kompliziert" lautet folgerichtig immer wieder der Einwand gegen seine Drehbuch-Ideen.

An dieser Stelle setzen der Spielfilm *Der Stand der Dinge* und der Tagebuchfilm *Reverse Angle - New York City, March 1982* ein. Beide während der Dreharbeiten zu *Hammert* entstanden, sind auf unterschiedliche Weise der Versuch, das filmästhetische Problem des Geschichtenerzählens in Bildern, die Infragestellung der Bilder und der Geschichten, zu deuten und zu klären.

In *Der Stand der Dinge* verkörpert Wenders in den Figuren des deutschen Regisseurs Friedrich und des US-Produzenten Gordon seine Auseinandersetzung mit dem Hollywood-System. Es geht, ähnlich wie in der Realität mit *Hammert*, um die Frage der Finanzierung und damit um die Durchsetzung eines Filmprojekts. Der Streit zwischen Gordon und Friedrich entzündet sich zunächst wesentlich am Filmmaterial - Farbe oder Schwarz/Weiß. Gordon, selbst auf der Flucht vor den Kreditgebern, berichtet, unter sich steigendem Gelächter, von den ersten Reaktionen der "Zinshaie" auf das ihnen absolut unverständliche Drehen des deutschen Regisseurs in Schwarz/Weiß; die hätten ihn angeschaut, als habe er "eine Meise":

Der glaubte, das sei alles nur als Witz gemeint. Er konnte es nicht fassen, der hat gesagt: Was ist denn bloß mit der Farbe los? Was ist mit der Farbe? Sieht aus - sieht aus wie schwarzweiß! - Ich sage: es ist schwarz-weiß.

Seine Folgerung daraus:

Wenn ich denselben Film mit einem amerikanischen Regisseur und in Farbe gedreht hätte, wär' ich in ein paar Monaten wieder obenauf!

In diesem zunehmend bizarrer werdenden und zugleich das Problem immer deutlicher hervorholenden, monologisierenden Dialog der beiden werden die Zuschauer auf den Punkt geführt, auf den es Wenders ankommt: auf den unüberbrückbaren Gegensatz zwischen den Erwartungen an eine 'Geschichte' à la Hollywood, in Farbe und mit klarer Handlungs- und Konfliktlinie, und jenen Geschichten, die zu erzählen ein Wim Wenders imstande ist, wie "Orientierungswege in einem unbekanntem Land"³⁶.

Während Gordon zu Friedrich sagt:

"Ohne Geschichte bist du aufgeschmissen, ein Film ohne Geschichte, das hält nicht. Genauso gut könntest du ein Haus ohne Mauern bauen. Aber es gibt kein Haus ohne Mauern. Auch Filme brauchen Mauern",

antwortet dieser:

"Wieso Mauern? Der Raum zwischen den Personen kann die Decke tragen. Der Raum zwischen den Menschen erzählt."

Die Ästhetik des einen läßt sich der des anderen nicht vermitteln. In *Der Stand der Dinge* spitzt Wenders den Konflikt zu, bis zum für beide tödlichen Finale. Im Schlußbild richtet er die filmende Kamera wie ein Symbol des

Widerstands gegen die ballerende Waffe seiner Gegner: Schuß und Gegen-schuß - reverse angle.

Der 'Held' in *Hammett* überlebt und schreibt seine Geschichte zu Ende. Und doch wird dieser Film zum Ausdruck eines mißlingenden Kompromisses.³⁷ Der Amerika-Entdecker Wenders distanziert sich zwar nicht von dem Land, aber vom dort vorherrschenden Film-System.³⁸ Während er diese handfeste Entdeckung bewältigt hat, verfolgt ihn die andere, die wahrnehmungsbezogene, immer noch wie ein Trauma, verschärft sich bis zur gelegentlichen Panik: Am Ende seines New Yorker Tagebuch-Films deutet er mit einem Zitat des Malers Paul Cézanne an, in welche Realitätsverengung seine ungelöste Bildersuche ihn geführt hat:

Es steht schlecht. Man muß sich beeilen, wenn man noch etwas sehen will. Alles ist dabei, zu verschwinden.³⁹

In den dabei gefilmten Bildern einer graffitibesprühten New Yorker U-Bahn scheint Wenders nur noch die Zeichen des Verfalls sehen zu können, nicht mehr die darin auch versteckten rudimentären Zeichen des lebendigen Protests. Und während er am Beginn dieses Films noch einräumt, daß sich ihm die Bilder von Zeit zu Zeit entziehen, daß er es ist, der manchmal monatelang "überhaupt nichts mehr" sieht, was ihm "aufhebenswert" erscheint, daß ihm dann der Blick fehlt, "der eine Form hätte stiften können", macht er aus diesem persönlichen Problem jetzt am Ende seines Tagebuchfilms einen allgemeinen Zustand.⁴⁰ Die Täuschung des Wim Wenders über sich und seine Möglichkeiten der filmischen Wahrnehmung und Dar-

37 Siehe dazu Hanser-Bd. S.222ff, wo Stefan Kolditz auf die sich widersprechenden Reaktionen verweist.

38 "Ich mag das Land auch gern, Amerika, die Vereinigten Staaten. Also die Weite, die es sozusagen als Traum gab, in meiner Kindheit aus den Western, die hat sich für mich auch eingelöst, die gibt es da (...) und die ist auch in den Köpfen der Leute da. (...) Es ist schon ein großes Land. Und es sind schon große Ideen in diesem Land. Deswegen leb' ich da auch." (In: W. Adler) - "Totalitär, / anders ist die Herrschaft der leeren Bilder / über das Land namens »Amerika« / nicht zu beschreiben." ("Der Amerikanische Traum". In: *Emotion Pictures*. S.167)

39 In: *Logik der Bilder*. S.34.

40 Die grotesk-übertriebene Form dieser Bilderklage angesichts der mehr als je nach Bilddeutung verlangenden Realität findet sich in Wenders' Tagebuchfilm *Tokyo-Ga* (gedreht 1983/84), wenn Werner Herzog im Ton der selbstverliebten Larmoyanz das Verschwinden der Bilder beklagt ("Es ist ganz einfach so, daß es Bilder nur noch wenig gibt.") In Wenders' Kommentar dazu sehen wir seine produktive Form der Hartnäckigkeit, die ihn trotz mancher Einbrüche nie verlassen hat: "So sehr ich Werners Wunsch nach durchsichtigen und reinen Bildern verstand, so sehr gab es die Bilder, die ich suchte, nur hier unten, in dem Gewühl der Stadt." In: *Logik der Bilder*. S.83f.

stellung ist am Punkt angekommen, an dem sie in Enttäuschung umschlagen muß, soll es mit seiner Arbeit weitergehen.

Es geht weiter, mit *Der Stand der Dinge*, mit *Paris, Texas*, mit *Tokyo-Ga* und mit *Der Himmel über Berlin* (1987). In diesem Film gibt es, abgesehen von der zentralen Entdeckungsreise des Engels Damiel oder den in der Geschichte suchenden Gedanken des homerischen Erzählers, eine kurze Szene, die andeutet, auf welche kleinen und großen Reisen der Wahrnehmung Wenders seine Figuren schicken kann. Im Flugzeug über Berlin sitzt Peter Falk (jetzt entdeckt Amerika Europa) und denkt:

It's amazing how little I know about this part. Maybe we'll discover it during the shoot. (...) If Grandma was here, she'd say: 'Spazieren...Go spazieren!' - Tokio, Kioto, Paris, Triest, Berlin....

Wer auch immer diese Sätze sich ausgedacht hat - Wim Wenders oder Peter Falk -, sie enthalten in aller Kürze die zwei Richtungen, die der Geschichten erzählende Film bei Wenders immer wieder eingeschlagen hat: Einmal geht es in die Richtung der Entdeckung des Kleinen: "It's amazing how little I know about this part. Maybe we'll discover it during the shoot. (...) Go spazieren!" Das andere Mal sozusagen über alle Berge und in die Welt hinein: "Tokio, Kioto, Paris, Triest, Berlin...".

Entsprechend dieser Maxime wendet er sich nach dem jahrelangen Fiasco mit dem Coppola-Projekt der eigenen Tradition wieder verstärkt zu. Zunächst sucht er seinen Weg in einem (dann doch nicht realisierten) Drehbuch mit dem bezeichnenden Titel *Langsame Heimkehr*⁴¹. Danach wird Hollywood-USA als filmischer Bezugs-Ort endgültig abgelöst, zunächst vom mythisch-traumatischen Doppelort *Paris, Texas*, dann - über den japanischen Regisseur Yasujiro Ozu⁴² - vom film-mythisch besetzten Tokyo und zuletzt von einer Odyssee durch die Städte und Kontinente⁴³; als neue und erneut gedanklich problematische Auseinandersetzung des Wim Wenders mit den Mythen und Medien der Wirklichkeit.

41 "*Langsame Heimkehr* ist das dickste Drehbuch, das ich je geschrieben habe." Wenders dazu und über die erneuten finanziellen Produktionsschwierigkeiten in: *Logik der Bilder*. S.128.

42 Siehe Wenders' essayistischen "Reisetagebuch"-Film *Tokyo-Ga* (1983) und auch die späteren filmischen *Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten* (1989).

43 Im Film *Bis ans Ende der Welt* (1990); zur Idee einer "Odyssee" siehe Wenders in: *Logik der Bilder*. S.129 und 132.

AUGEN-BLICK *Bisher erschienene Hefte:*

Heft 1-2 Der neueste deutsche Film / Zum Autorenfilm.

1985 2. Aufl. 1987, 85 S. Vergriffen

Heft 3 Probleme der Filmanalyse

1986, 68 S. Vergriffen

Heft 4 Zur Rhetorik der Filmkritik

1987, 72 S. DM 4.50

Heft 5 Heimat

1988 112 S. DM 7.–

Heft 6 Wege der Filmanalyse. Ingmar Bergman: "Das Schweigen"

1988, 86 S. DM 4.50

Heft 7 Feminismus und Film

mit einem Überblick der Frauenfilmgruppe Marburg: Zum Stand der feministischen Filmtheorie, und Beiträgen von Annette Brauerhoch, Ursula Simeth und Martina Wiemers

1989, 85 S. DM 6.–

Heft 8 Der Stummfilm als Gesamtkunstwerk

mit Beiträgen von Helmut H. Diederichs, Günter Giesenfeld, Helmut Herbst, Peter Lähn und Ulrich Rügner

1990, 92 S. DM 6.–

Heft 9 Tatort: Normalität als Abenteuer

mit Beiträgen von Thomas Koebner und Egon Netenjakob sowie Notaten zu einzelnen *Tatort*-Filmen

1990, 93 S. DM 6.–

Heft 10 Versuche über den Essayfilm

mit Beiträgen von Dagmar Arnold, Peter Braun, Orkun Ertener, Hanno Möbius, Stephanie Ruhfuß, Birgit Thiemann, Thomas Tode und Guntram Vogt

1991, 124 S. DM 6.–

Heft 11 Medien-Krieg. Zur Berichterstattung über die Golfkrise

mit Beiträgen von Klaus Bednarz, Jürgen Felix, Günter Giesenfeld, Reinhard Görisch, Heinz-B. Heller, Knut Hickethier, Dietrich Leder, Gerhart Pickerodt, Mike Sandbothe, Peter Voß, Peter Zimmermann

1991, 92 S., DM 6.–

Nachbestellungen für die Hefte bis Nr. 11 bitte nur an die **Redaktion**, ab Heft 12 und Abonnements an den **Verlag** (Anschriften siehe Impressum).

Geplante Hefte:

Etwas geht zu Ende. Letztes Jahr Sowjetunion: Die Dokumentarfilmdebatte

Zum DDR-Film der 60er Jahre