

Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V.
(Hg.)

montage AV: Skandinavien

2000

<https://doi.org/10.25969/mediarep/76>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V. (Hg.): *montage AV: Skandinavien*, Jg. 9 (2000), Nr. 1. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/76>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

montage/av

Zeitschrift für Theorie & Geschichte
audiovisueller Kommunikation

9/1/2000

Skandinavien

SCHÜREN

Inhalt

<i>Patrick Vonderau</i> Editorial	4
<i>Bo Florin</i> Europäer in Hollywood. Eine Analyse von Produktionssystemen und Filmdiskursen der zwanziger Jahre am Beispiel von Sjöström und Lubitsch	9
<i>Jostein Gripsrud</i> Mary, Doug und die Moderne. Hollywood-Stars 1924 in Norwegen	29
<i>Kathrine Skretting</i> Filmsex und Filmzensur. Die „Bettkanten“-Filme in Skandinavien 1970-1976.....	47
<i>Torben Kragh Grodal</i> Die Elemente des Gefühls. Kognitive Filmtheorie und Lars von Trier.....	63
<i>Birger Langkjær</i> Der hörende Zuschauer. Über Musik, Perzeption und Gefühle in der audiovisuellen Fiktion.....	97
<i>Jan Olsson</i> Eine Woche kommerziellen Fernsehens. Die „Sandrews tevevecka“ vor der Einführung des öffentlich-rechtlichen Fernsehens in Schweden	125

Arnt Maasø

„Synchronisieren ist unnorwegisch“.

(Un)synchrone Lippen vor dem Horizont der norwegischen

Sprachbearbeitungspraxis..... 147

Ib Bondebjerg

Skandinavische Projekte zur Mediengeschichte:

Theorien und Konzepte 173

Göran Bolin / Michael Forsman

Medien- und Kommunikationswissenschaft in Schweden:

Zergliederung oder Ko-Existenz? 187

Zu den Autoren 202

Patrick Vonderau

Editorial

Seit der ersten Ausgabe der *Montage/AV* gehört der „Kontakt zu produktiven internationalen Konzepten, einzelnen Autoren, bestimmten Schulen und Strömungen, fremden Regionen mit anderem kulturellem Zugang“ (aus dem Editorial, 1/1/1992) zum Programm der Zeitschrift. In mehreren Themenheften wurden bereits Ansätze und Wissenschaftstrends des Auslandes vorgestellt, so etwa neue französische Konzepte zur Filmhistoriographie, die britischen und amerikanischen Cultural Studies oder die sogenannte ‚Wisconsin School‘. Die vorliegende Ausgabe zu „Skandinavien“ beschreitet dennoch Neuland: Erstmals widmet sich ein Heft der medienwissenschaftlichen Praxis einer Region.

„Fremd“ erscheint diese Region auf den ersten Blick dabei eigentlich nicht. Gerade in Deutschland ist Skandinavien in filmischen Bildern präsent: Ob Asta Nielsen oder Liv Ullmann, Mauritz Stiller oder Ingmar Bergman, die Sexfilme der 60er und 70er Jahre, die Olsen-Bande oder unlängst die Dogma-Regisseure – es ist die beschränkte Kenntnis einzelner Stars, ‚auteurs‘ und Genres, die hierzulande immer wieder zu stereotypen Betrachtungen über ‚den Norden‘ angeregt hat. Medienwissenschaftliche Arbeiten aus Skandinavien, die zur Differenzierung dieser Sichtweise beitragen könnten, sind im deutschsprachigen Raum hingegen weniger bekannt, was vor allem der Sprachbarriere geschuldet sein dürfte.

Eine differenziertere Sicht auf die nordeuropäische Nachbarregion hat auch zu berücksichtigen, daß es eine ‚skandinavische Medienwissenschaft‘ im eigentlichen Sinne nicht gibt. Trotz aller Parallelen haben sich in den nordischen Ländern historisch verschiedene Fachtraditionen entwickelt, die im disziplinären Selbstverständnis, im curricularen Gefüge und in den Forschungsinteressen deutlich werden. Der übergreifende ‚kulturelle Zugang‘, von dem im Editorial des ersten Heftes von *Montage/AV* die Rede war, läßt sich dabei weniger an methodischen Schulen oder Ansätzen der Theoriebildung als an thematischen Schwerpunktsetzungen beobachten.

Insgesamt betrachtet ist die Filmwissenschaft in Skandinavien als eigenständige Disziplin innerhalb der expandierenden Medienwissenschaft deutlich unterrepräsentiert. Selbst wenn sie im Lehr- und Forschungsprofil von Institutsgründungen der 70er Jahre in variierend starker Anlehnung an geisteswissenschaftliche (Mutter-)Disziplinen wie Geschichts-, Theater- und Literaturwissenschaft noch

relativ fest verankert scheint, verliert sie an Instituten, die seit Beginn der 90er Jahre neugegründet, umstrukturiert oder erweitert wurden, doch zunehmend an Präsenz. Kommunikations- und Medienwissenschaft wird hier häufig unter sozialwissenschaftlichen Vorzeichen entwickelt, mit deutlichem Interesse am Bezug zur Medienpraxis, am Fernsehen sowie den digitalen Medien.

Entsprechend scheinen unter den skandinavischen Fachpublikationen der letzten Jahre insgesamt medienwissenschaftliche gegenüber filmwissenschaftlichen Untersuchungen und empirisch-anwendungsbezogene gegenüber historisch-ästhetischen Studien zu überwiegen. Deutlich ist auch die Orientierung an angloamerikanischen Ansätzen, die meist intensiver und früher rezipiert wurden als im deutschsprachigen Raum, obwohl mit NORDICOM – dem 1972 gegründeten nordeuropäischen Informationsnetzwerk für Medien- und Kommunikationsforschung – auch eine sehr gute Basis für den interskandinavischen Austausch gelegt ist. Schließlich wird ein großes Interesse an interdisziplinären Brückenschlägen wahrnehmbar, so etwa zur Pädagogik, Politikwissenschaft, Soziologie, zu den Gender Studies und zur Geschichte. Und gelegentlich mag der deutsche Beobachter am Stil der skandinavischen Wissenschaftsprosa das Bemühen erkennen, ein Fachgebiet, das hierzulande als streng akademisches Territorium markiert ist, breiter zugänglich zu machen.

Montage/AV hat Fachvertreter aus Schweden, Dänemark und Norwegen eingeladen, ihre thematischen und methodischen Interessen in Originalbeiträgen vorzustellen. Die hier versammelten Texte können auf zwei Arten gelesen werden: als Dokumente eines skandinavischen Fachverständnisses, aber auch als Berichte zu Themenfeldern, die hierzulande weniger bearbeitet wurden, in Skandinavien jedoch Arbeitsschwerpunkte darstellen und somit eine Fachdiskussion über Ländergrenzen hinweg anzuregen vermögen.

Bo Florin (Stockholm) untersucht am Beispiel von Victor Sjöström und Ernst Lubitsch die Tätigkeit europäischer Filmschaffender im Hollywood der 20er Jahre. Im Rahmen einer vergleichenden Analyse zeitgenössischer Fachdiskurse sowie der filmischen Stil- und Produktionssysteme geht er der Frage nach, inwiefern die ‚nationalen‘ Filmkulturen Europas in das System des Hollywood-Kinos transponiert wurden. Jostein Gripsrud (Bergen) nimmt das Thema Hollywood und Europa unter umgekehrten Vorzeichen wieder auf: Ausgehend von der zeitgenössischen Berichterstattung zum Oslo-Besuch von Mary Pickford und Douglas Fairbanks im Jahre 1924 analysiert er die Starimages zweier Amerikaner in Norwegen. Indem er Texte und Kontexte als Aspekte einer erweiterten Rezeptionsgeschichte verzahnt, beschreibt Gripsrud die Aufnahme der beiden Hollywood-Stars in verschiedenen miteinander konkurrierenden Sphären der norwegischen Öffentlichkeit.

Kathrine Skretting (Trondheim) analysiert am Beispiel der dänischen „Bett-kanten“-Serie den außerordentlichen Erfolg von Sexkomödien im Skandinavien der 60er und 70er Jahre. Die Autorin beschreibt die Zensurbestimmungen in den skandinavischen Ländern, wertet Pressestimmen aus und untersucht vor diesem filmhistorischen und kulturgeschichtlichen Hintergrund die Darstellungen von Sexualität in dem ‚typisch‘ skandinavischen Genre.

Torben Kragh Grodal (Kopenhagen) stellt den Ansatz einer kognitionstheoretisch fundierten Genretheorie vor, die er in seinem Buch *Moving Pictures. A New Theory of Genres, Feeling and Cognition* (1997) entwickelt hat. Ausgehend von einem Verständnis von Emotionen als Handlungstendenzen stellt Grodal die These auf, daß ein Regisseur spezifische Handlungsstrukturen und Stilmittel wählt, um bestimmte Emotionen oder Gefühle beim Zuschauer hervorzurufen. Entsprechend charakterisiert er Genres anhand von Grundtypen des ästhetischen wie emotionalen Filmerlebnisses: als narrative und lyrisch-assoziative Formen, aktive und passive Narrationen und veranschaulicht dies am Beispiel Lars von Triers. Auch Birger Langkjær (Kopenhagen) legt mit seiner Theorie zum Verhältnis von instrumentaler Hintergrundmusik im Spielfilm, Wahrnehmung und Gefühl eine kognitionspsychologische Perspektive an und untersucht, inwiefern Musik zur Bedeutungsproduktion des Films beiträgt. Langkjær verbindet seine Modellvorstellung mit Ausführungen zum Zusammenhang von Musik und Gefühl und illustriert diese anhand verschiedener Filmbeispiele.

Jan Olsson (Stockholm) schildert ein in der internationalen Fernsehgeschichte wohl einzigartiges Experiment: die vom Kinoproduzenten Sandrews im Mai 1954 veranstaltete „Fernsehwoche“. Anhand dieser experimentellen kommerziellen Programmalternative, die Olsson im Kontext des politisch-ökonomischen Entscheidungsprozesses um die Einführung des Fernsehens in Schweden verortet, geht er der Überlegung nach, welche institutionellen Faktoren daran mitgewirkt haben, das öffentlich-rechtliche Fernsehen in Schweden als einziges Programmformat durchzusetzen. Auf ironische Weise kontrastiert der Autor den verzwickten administrativen Prozeß mit der Beschreibung der öffentlichen Rezeption der „Fernsehwoche“ und wirft so die Frage auf, ob die schwedische Fernsehgeschichte auch anders hätte verlaufen können. Arnt Maasø (Oslo) kommt auf einen weiteren für die skandinavische Medienlandschaft charakteristischen Aspekt des Fernsehens zu sprechen: die Sprachbearbeitung. Er erläutert die im Norden übliche Praxis der Untertitelung vor dem Hintergrund der norwegischen Mediengeschichte und der sich darüber ausbildenden Präferenzen des dortigen Publikums. Aufbauend auf Untersuchungen zur Wahrnehmung von Lippensynchronität stellt er Überlegungen darüber an, warum Synchronisation im Norden gegenüber der Untertitelung als störend

empfunden wird, und wertet dazu auch Interviews mit Tondesignern und Programmdirektoren aus.

Das Themenheft schließt mit zwei kritischen Überblicksdarstellungen zum Stand von Forschung und Lehre in der skandinavischen Medienwissenschaft. Ib Bondebjerg (Kopenhagen) gibt einen Aufriß zur Problematik neuerer skandinavischer Projekte der Medienhistoriographie und stellt vor diesem Hintergrund das Konzept einer dänischen Mediengeschichte vor. Göran Bolin und Michael Forsman (Södertörn) liefern eine pointierte Auseinandersetzung mit gegenwärtigen Trends innerhalb der schwedischen Medienwissenschaft und schließen damit an eine in Schweden kontrovers geführte Fachdebatte an.

Dieses Heft wäre ohne die spontane und großzügige Unterstützung des Nordeuropa-Institutes der Humboldt-Universität zu Berlin nicht möglich gewesen. Wir danken dessen Leiter Prof. Dr. Bernd Henningsen für die infrastrukturelle und finanzielle Hilfe bei der Realisierung des Projektes.



NAME THE MAN: *Victor Seastrom (Mitte) und Charles van Enger auf dem Set (Privatarchiv Bo Florin).*

Bo Florin

Europäer in Hollywood

Eine Analyse von Produktionssystemen und Filmdiskursen der zwanziger Jahre am Beispiel von Sjöström und Lubitsch

Mit aufsehenerregenden Überschriften wie „The Foreign Legion in Hollywood“, „With Berlin Foreign Center: Famous Shuffling Directors“ oder „The Swedish Invasion“¹ begrüßte die amerikanische Presse jene Gruppe europäischer Filmschaffender, die in den 20er Jahren auf Initiative einer Reihe amerikanischer Filmgesellschaften nach Hollywood kam. Bildunterschriften wie „Metro’s bringing them in by car load“ zeugen von Skepsis oder zumindest zwiespältigen Gefühlen in der US-Öffentlichkeit angesichts des Ansturmes. Mit kritischen Worten wird beanstandet, daß sich die Immigranten in ihrer neuen Umgebung eng zusammenschlossen und daher nur eine Minderheit von ihnen wirklich zu Amerikanern würde. Es ist von Abenteurern die Rede, von „foreign invaders“, die sich der amerikanischen Filmindustrie und amerikanischen Dollars bemächtigen wollten. In eher positiven Wendungen wird jedoch auch von der Kompetenz der importierten Filmschaffenden berichtet und ein möglicher kreativer Austausch angedeutet. Einzelne Personen finden Erwähnung (zum Beispiel der Drehbuchautor Hanns Kräly, der Lubitsch nach Hollywood folgte: „[He] made the screen better for his coming“²), im Großen und Ganzen aber bleibt die Haltung bestimmt von dem Kontrast zwischen „denen“ und „uns“.

Diese Rhetorik ist mehr als nur eine historische Kuriosität. Sie weist im Bereich der Filmproduktion auf eine Trennlinie zwischen den USA und Europa hin, die messerscharf erscheint. In der europäischen Presse hat eine solche Rhetorik ihre ebenso deutlichen und häufigen Entsprechungen in Artikeln wie „Europa wird geplündert“, „Deutscher Ausverkauf?“ oder der optimistischeren schwedischen Überschrift „Den europeiska invasionen“ [„Die europäische Invasion“],³ unter der sich die rhetorische Frage findet, ob die Erneuerung des amerikanischen Films in europäischen Händen liege. In Deutschland wurde das Interesse Hollywoods an den deutschen Filmschaffenden eher als bewußte

1 *Variety* v. 25.11.1921, S. 44; *Photoplay*, Juli 1926, S. 28; *Photoplay*, Februar 1926, S. 76.

2 *Photoplay*, Juli 1926, S. 134.

3 *Film-Journal* v. 8.10.1926; *Lichtbildbühne* 19,56, 1926 (8.3.1926), S. 1; *Filmjournalen*, H. 5, 1927 (20.3.1927), S. 130.

Strategie zur Zerschlagung der deutschen Filmherstellung verstanden, während man in Schweden Besorgnis auch darüber äußerte, was vom heimischen Film nach dem Aderlaß durch Hollywood übrig bliebe. Man ging davon aus, daß der amerikanische Importwille weniger aus einem Interesse an europäischen Talenten hervorgegangen, als von der Absicht diktiert war, die nationalen Filmproduktionen anderer Länder auszuplündern und somit jegliches Risiko einer Konkurrenz zugunsten von Hollywoods Hegemonie auf dem Weltmarkt auszuschalten.

Im Mittelpunkt meiner Forschung zu Victor Sjöströms Zeit in Hollywood (1923-30) steht genau dieser Schnittpunkt zweier Filmkulturen. Dadurch, daß ich innerhalb meiner vergleichenden Studie zu diesen beiden Produktionssystemen mit Ernst Lubitsch noch einen weiteren europäischen Regisseur berücksichtige, hoffe ich, zumindest ansatzweise die Perspektive von einem einzelnen Beispiel – einem schwedischen Regisseur vis-à-vis Hollywood – auf grundlegendere Ausführungen zum Filmschaffen der 20er Jahre in Europa und den USA erweitern zu können. Durch die Darstellung des europäischen Diskurses über Hollywood, wie er sich in der schwedischen und deutschen Presse widerspiegelt, einerseits sowie andererseits der amerikanischen Presseberichte über die europäische ‚Invasion‘ – und insbesondere über die Immigranten aus Deutschland und Schweden – werde ich im folgenden beleuchten, wie die Idee spezifisch nationaler Filmkulturen in der öffentlichen Debatte konstruiert oder rekonstruiert wurde, wobei der Hollywoodfilm als kontrastierender Hintergrund meiner Ausführungen dient.

Der Diskurs über Filmkultur, der sich in der Presse und in deren Debatten verfolgen läßt, stellt jedoch nur einen zu berücksichtigenden Aspekt dar. Eine andere Facette machen die Produktionssysteme selbst aus, an denen ja oftmals Unterschiede zwischen europäischer und dominierender amerikanischer Produktionskultur hervorgehoben worden sind. Darüber hinaus soll untersucht werden, was geschieht, wenn Vertreter des als Alternative zu Hollywood beschriebenen europäischen Produktionsmodus in das Hollywoodsystem integriert werden. In welchem Umfang hält ein schwedischer Regisseur wie Sjöström oder ein deutscher wie Lubitsch an seinen nationalen Eigenarten fest? Die Frage kann auf mehreren Ebenen, in Bezug auf Produktion, Stil und Thema, beantwortet werden. Auch wenn eine vollständige Bestandsaufnahme hier nicht zu leisten ist, so vermag doch die Nennung einiger beispielhafter Tendenzen einen Eindruck sowohl von der Komplexität der Fragestellung als auch von den sich abzeichnenden Antworten zu vermitteln.

Einige Anmerkungen zum zugänglichen Quellenmaterial scheinen vorab ebenfalls erforderlich. Die wissenschaftliche Literatur insbesondere zu

einzelnen Regisseurbiographien ist auffallend begrenzt. Lediglich vereinzelte Arbeiten legen eine breitere Perspektive an, so etwa Graham Petries zuverlässiges *Hollywood Destinies* (1985). Neben erhaltenen Filmen existieren im wesentlichen drei Arten von Quellen: An erster Stelle Dokumente wie Geschäftsverträge, deren Quellenrelevanz selten strittig ist, sofern ihre Echtheit ausreichend belegt wird; desweiteren reichhaltiges Pressematerial – Rezensionen, Reportagen, Debattenbeiträge –, der Status derartiger Materialien ist jedoch wissenschaftlich umstritten, ihre Qualität als Quelle wird unter anderem aufgrund der oft zu beobachtenden Verbreitung vereinheitlichter Auffassungen, die Unterschiede in einer historischen Situation oder in einem Korpus von Filmen meist nicht berücksichtigen, als begrenzt angesehen. Derartige Einwände mögen berechtigt sein, wenn dieses Material zu filmanalytischen Zwecken herangezogen wird. Bei einer kontextualisierenden Vorgehensweise hingegen, welche das Gewicht auf Diskurse verschiebt, die ein Produktionssystem und seine Filme begleiten, werden die vorherrschenden Auffassungen stattdessen selbst zu Leitlinien einer Darstellung, die verschiedene Sichtweisen auf den Film während eines bestimmten Zeitraumes einander gegenüberstellt. Schließlich sind unveröffentlichte Quellen unterschiedlichster Provenienz zu berücksichtigen, vom Filmmanuskript bis zu privaten Vergangenheitsbetrachtungen und Briefen. Mit Ausnahme der Drehbücher wird aber auch diesen meist mit ähnlicher Skepsis begegnet wie dem Filmjournalismus; dies liegt unter anderem in der Subjektivität und einer schwer beurteilbaren Intentionalität begründet. Doch auch hier gilt das gleiche Prinzip: In der vorliegenden Analyse von Diskurs und Produktionssystem ist gerade eine persönlich gefärbte Rhetorik von Interesse, und zwar weniger wegen deren mehr oder weniger exakter Wiedergabe des Sachverhalts, als wegen des Bildes, das sie von den Unterschieden in den europäischen und amerikanischen Produktionsweisen zeichnet.

Kontinuität oder Bruch?

Gerade weil die Unterscheidung zwischen einer europäischen und einer amerikanischen Produktionskultur eine verbreitete Voraussetzung der Filmgeschichtsschreibung darstellt, scheint es notwendig, das schablonenhafte Bild einer scharfen Trennlinie zwischen ihnen etwas zu nuancieren. Es ist darauf verwiesen worden, daß sich nach Sjöströms Ankunft in Hollywood eine gewisse Kontinuität im Rückblick auf seine schwedischen Produktionen abzeichnet. Für seinen zweiten amerikanischen Film *HE WHO GETS SLAPPED* (*DER MANN, DER DIE OHRFEIGEN BEKAM*, 1924) adaptierte Sjöström Leonid Andrejevs Werk, auf das er bereits früher in einer Theaterinszenierung von *Professor Storytzin*

zurückgegriffen hatte, in welchem er die Titelrolle gestaltete.⁴ Ähnlich kehrte er in seinem vierten Hollywoodfilm *A TOWER OF LIES* (*DER NARR UND DIE DIRNE*, 1925) mit einer freien Bearbeitung des *Kejsaren av Portugalien* zu Selma Lagerlöf zurück, die er während der schwedischen Periode bereits viermal adaptiert hatte. Es kann also nicht ohne weiteres von Sjöströms nationaler Produktion vor Hollywood gesprochen werden, der dann eine internationale folgt. Auch bei Lubitsch läßt sich eine deutliche Kontinuität erkennen, die auf der lang anhaltenden Zusammenarbeit mit dem Autor Hanns Kräly beruhte. Kräly schrieb sein erstes Drehbuch für Lubitsch bereits 1916 und verfaßte danach als Hans Kräly Drehbücher für nicht weniger als acht von Lubitschs zehn Stummfilmen in Hollywood.

Kristin Thompson ist auf die europäische Diskussion der 20er Jahre zu Fragen nationaler oder internationaler Produktion eingegangen (vgl. 1996). Schon während des Ersten Weltkrieges wurde das Konzept des Internationalismus in der Filmpresse reflektiert; darunter wurde während und auch unmittelbar nach dem Krieg vor allem eine Ergänzung der Produktionen der verschiedenen Länder verstanden, etwa durch die Verwendung von international bekannten Schauspielern, versierten Technikern und von Themen ohne spezifische nationale Bezugspunkte. Derartige über Ländergrenzen hinweg vermittelnde Strategien finden sich bereits in hohem Maße während Sjöströms schwedischer Periode, so daß es im Gegensatz zu Lubitsch leichter ist, schon vor dem Umzug nach Hollywood eine Umstellung in der Produktion – datierbar auf den Zeitraum nach *KÖRKARLEN* (*DER FUHRMANN DES TODES*, 1921) – festzumachen. Mit *VEM DÖMER* (*BEATRIX. EIN SPIEL VON LIEBE, HASS UND TOD*, 1922) unternahm Svensk Filmindustri einen Versuch, den kommerziellen Exporterfolg von *KLOSTRET I SENDOMIR* (*DAS KLOSTER VON SENDOMIR*, auch *DAS GEHEIMNIS DES KLOSTERS*, 1920) zu wiederholen. Das internationale Engagement setzte sich mit dem auf einer französischen Vorlage basierenden *DET OMRINGADE HUSET* (*FLAMMENDE HERZEN*, 1922) fort, für dessen weibliche Hauptrolle die englische Schauspielerin Meggie Albanesi engagiert und in dem die Handlung in ein kulissenhaftes englisches und afrikanisches Milieu verlagert worden war. Die Kritiker beobachteten diesen Trend indes durchweg mit gewisser Skepsis:

Der schwedische Film ist in letzter Zeit in auffallendem Maße internationalisiert worden. Handlung und Milieu wurden in dem Weltpublikum bekanntere Gegenden verlegt, und in letzter Zeit sind sogar ausländische Schauspieler für die Aufnahmen verpflichtet worden. Dies mag unter wirtschaftlichen Gesichtspunkten begrifflich, vielleicht sogar notwendig

4 Inszenierung am *Intima Teatern* (Intimes Theater) in Stockholm 1920.

sein, aber irgendeinen künstlerischen Gewinn für das, was man für gewöhnlich als ‚schwedischen Film‘ bezeichnet, bedeutet es kaum.⁵

In *ELD OMBORD* (*FEUER AN BORD*, 1923), Sjöströms letztem Film vor seiner Abreise nach Hollywood, spielte der Engländer Matheson Lang die männliche Hauptrolle. Auch hier wurde die Internationalisierung durch die Kritik beanstandet, doch diesmal vor allem in Hinblick auf die Dramaturgie:

Dort hätte der Film enden müssen – mit der Explosion des Schiffes als großartigem Höhepunkt eines üppig angelegten dramatischen Crescendo. Aber bekanntlich sitzt ein Kinopublikum auf der anderen Seite des Atlantiks, dessen Geschmack und Auffassungsgabe kein trauriges Filmende zulässt, und vor diesem Publikum haben Autor und Regisseur sich gebeugt und dem Film einen ‚glücklichen Schluß‘ angeheftet.⁶

Internationalisierung meint indessen nicht allein eine Strategie der Produktion, die von der Kritik lediglich beobachtet wird, vielmehr trägt letztere ebenso aktiv dazu bei, die Idee vom Film in einem nationalen und internationalen Spannungsverhältnis zu entwickeln. Ein interessantes Beispiel stellt ein Artikel des namhaften schwedischen Kunstkritikers August Brunius aus dem Jahre 1919 mit dem Titel „Den nationella filmen“⁷ [„Der nationale Film“] dar. Brunius zeichnet eine überraschende Parallele zwischen Sjöströms *INGMARSSÖNERNA* (*DIE ERDE RUFT*, auch *DIE WALLFAHRT EINES HERZENS*, 1919) und Hall Caine, auch wenn ihm dieser Vergleich angesichts des literarischen Prestiges von Lagerlöfs Vorlage selbst problematisch erscheint. Brunius‘ Pointe ist indessen, daß Handlung und Figurenensemble von Sjöströms Film in jedem beliebigen internationalen Kontext angesiedelt sein könnten, was er für ungewöhnlich hält bei einem Film, der in so hohem Maße für das Streben des ‚Goldenen Zeitalters‘ nach einem schwedischen Nationalstil steht.

Die schwedische Internationalisierung in ihren verschiedenen Facetten muß auch im Verhältnis zur einheimischen Filmkultur im Ganzen und hierbei vor allem im Hinblick auf das Angebot der Lichtspieltheater gesehen werden. Deutschland lag im Jahre 1915 mit 93 uraufgeführten abendfüllenden Spielfilmen gegenüber 85 amerikanischen immer noch vorn im Export nach Schweden. Dies ändert sich 1916, als sich der amerikanische Film mit nicht weniger als 199 importierten Filmen gegenüber 101 deutschen auf dem Vormarsch befindet (vgl. Wredlund/Lindfors 1991, 224). Die Vermutung scheint angemessen, daß die beschriebenen Tendenzen einer Internationalisierung unter amerikanischen

5 *Aftonbladet* v. 24.10.1922.

6 *Svenska Dagbladet* v. 6.2.1923.

7 *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning* v. 18.3.1919.

Vorzeichen in Schweden eng mit dieser Entwicklung zusammenhängen, zumal der amerikanische Film frühzeitig eine starke bis unumstrittene Dominanz auf dem schwedischen Filmmarkt erlangte. Dagegen beginnt der Durchbruch des amerikanischen Films in Deutschland erst 1921 mit der Aufhebung des seit 1916 bestehenden Filmeinfuhrverbotes, also zur Mitte der 20er Jahre hin (vgl. Thompson 1999, 58). Die deutsche Filmindustrie befand sich bei gleichzeitigem Wachstum mithin in einer relativen Isolation und konnte so während eines längeren Zeitraumes hinsichtlich Stil und Produktionsmodus nationale Eigenheiten entwickeln. Als bedeutendstes europäisches Filmland wurde Deutschland auch erstes Objekt amerikanischer Kooperationsinteressen. Ein Ende 1921 in *Variety* erschienener Artikel skizziert ein entsprechendes Szenario. Amerikanischen Regisseuren wird die Weiterbildung in Deutschland angeboten und umgekehrt, dies jedoch nicht ohne gewisse Untertöne, die darauf hindeuten, daß die deutsche Besorgnis über Hollywoods eigentliche Absichten nicht grundlos war:

By this program it is hoped to interweave the best of both systems into one. Artistically foreign pictures have much to recommend them, and if Americans can absorb German ideas of picture making, it is felt American productions will improve to such an extent that their domination of the world market will be assured.⁸

Aber nicht nur in den USA träumte man von einer Weltherrschaft im Filmsektor. Die durch einen Leitartikel in der *Lichtbildbühne* von 1924 initiierte neue europäische Politik des „Film-Europa“⁹ war nicht nur als Versuch gedacht, die europäischen Produktionen gegen die übermächtige amerikanische Konkurrenz zu verteidigen, sondern auch, um offensiv – mit einer Formulierung Fritz Langs von 1927 – „der Welt den Weg zu weisen.“¹⁰ Wie sollten also europäische Filme eingeordnet werden: als spezifische nationale oder als internationale Produktionen?

National oder international?

Von Anfang an kreiste die *Film-Europa-Debatte* um die Frage des Internationalismus der Filme. Der Redakteur der *Lichtbildbühne* plädierte stets für eine internationale Orientierung und verstand darunter konkret eine Rücksichtnahme auf das ausländische Publikum. Es ging darum, Filme zu vermeiden, die

8 *Variety* v. 25.11.1921, S. 44.

9 Vgl. *Lichtbildbühne* 17,23, 1924 (1.3.1924).

10 Fritz Lang in einem Interview in *Ciné Revue*, H. 5, 1927 (14.5.1927).

nur auf den Markt eines Landes abzielen.¹¹ Kritischere Stimmen wie Kurt Pintus meinten, daß eine nationale Eigenart, die sich nicht auf den „ausländischen Geschmack“ einließe, paradoxerweise der eigentliche Grund für internationalen Erfolg sei.¹²

Im Großen und Ganzen lassen sich drei Hauptpositionen in der Debatte ausmachen. Unter den Fürsprechern einer Internationalisierung befanden sich solche, die diese ganz in Übereinstimmung mit den Gegebenheiten der nationalen Filmkulturen verwirklicht und entsprechend in Filmen mit nationalspezifischen Vorzeichen sehen wollten, wogegen andere behaupteten, daß der Internationalismus Filme hervorbringen müsse, die mit den Produktionen Hollywoods konkurrieren könnten, d.h. sich im Grunde wenig von diesen unterscheiden sollten. Schließlich gab es jene, die sich – wie z.B. Jean Tedesco, der 1927 verächtlich von einem „Filmcocktail“¹³ sprach – schon allein gegen die Idee einer Nationen übergreifenden Zusammenarbeit wandten, etwa in Form von Gemeinschaftsproduktionen oder internationalen Schauspielerbesetzungen.

Die *Film-Europa*-Debatte war indessen nicht die einzige Diskussion während dieses Zeitraumes zu Fragen des filmischen Nationalismus und Internationalismus. Als Hollywood mit dem Import europäischer Filmschaffender sein eigenes *Film-Europa* lancierte, führte das zu neuen Problemen. Ein zentrales Thema in der schwedischen Debatte galt gerade der Frage, wie die u.s.-amerikanischen Produktionen von Sjöström und Stiller hinsichtlich ihrer nationalen Zugehörigkeit einzuordnen seien.

Thompson meint, daß die europäische Filmindustrie gegen Ende der 20er Jahre eine Art paneuropäischen Stil entwickelt hätte, wie ihn zum Beispiel der deutsche Qualitätsfilm repräsentierte. Das Ende der *Film-Europa*-Bewegung schreibt sie in erster Linie Hollywoods Rekrutierung europäischer Talente zu, erst an zweiter Stelle jener Nationalisierung, die dem Durchbruch des Tonfilms folgte. Ergänzend möchte ich auf einen Faktor hinweisen, der während der 20er Jahre als Nebeneffekt von Hollywoods Internationalisierung sichtbar wird: die stark national geprägten Debatten, die im Anschluß hieran aufkommen und in denen paneuropäische Ideen wie weggeblasen erscheinen und die Nationen wieder jede für sich dem Hauptkonkurrenten USA gegenübergestellt werden.

In einem 1923 in der Fachzeitschrift *Biografbladet* veröffentlichten Diskussionsbeitrag stellt ein mit Romulus zeichnender Autor unter der Überschrift „Vad menas med svensk film?“¹⁴ (Was bedeutet ‚schwedischer Film‘?) Mutma-

11 Vgl. *Lichtbildbühne* 17,71 (21.6.1924), S. 6.

12 Vgl. *Choses de théâtre*, H. 2, 1923, S. 156.

13 *Cinéa – Ciné pour tous*, H. 98, 1927 (1.12.1927), S. 9.

14 *Biografbladet*, H. 5, 1923 (1.3.1923), S. 240.

ßungen darüber an, inwiefern Sjöströms in den USA hergestellte Filme noch als schwedisch bezeichnet werden könnten. Auslöser dieser Überlegungen ist ein früherer Artikel, dessen Verfasser davon ausging, daß Svensk Filmindustri „über die drei Filme verfügt, die Victor Sjöström in Amerika machen wird“.¹⁵ Diese Annahme scheint aus schwedischer Sicht angemessen, wenn man die zwei Monate zuvor getroffene Absprache bedenkt, die das Ziel von Sjöströms USA-Reise als „Studienzweck“ spezifizierte und ihm außerdem völlige Freiheit für eigene Absprachen mit den Einspielfirmen garantierte, mit Svensk Filmindustri skandinavischem Alleinrecht an den Produktionen als einzigem Vorbehalt.¹⁶ Romulus erweitert indessen die Problematik: Worum es letztlich gehe, sei die Frage, inwieweit der Film als Handelsware oder als Kulturgut betrachtet werden könne. Er schließt etwas überspitzt mit der Frage, ob der Film bereits das „Zeitalter des Nationalismus“ zugunsten „international gültiger Ideen“ hinter sich gelassen habe, was von ihm offenbar mit einer Verflachung gleichgesetzt wird. Der Schriftsteller Sven Stolpe drückte sich, was die nationale Verortung der Filme betrifft, 1927 deutlicher aus:

Schweden rückt auf diese Weise wieder an die Weltspitze der filmproduzierenden Länder. Haben wir doch das Recht, sowohl THE SCARLET LETTER als auch HOTEL IMPERIAL als schwedische Filme zu bezeichnen. Es dient der Ehre unseres Landes, daß es unsere Regisseure auf so eine glänzende Weise verstanden haben, ihre künstlerische Eigenart in Amerika zu behaupten.¹⁷

Die gleiche Debatte wütete in der deutschen Filmpresse: „Kolonie oder Konkurrenz“,¹⁸ lautete Robert Ramins scharfe Formulierung in *Der Kinematograph* aus demselben Jahr. Für ihn war die Antwort eindeutig: Was als deutsche Kolonie in Hollywood erscheinen könne, sei tatsächlich ein Teil der amerikanischen Produktion und damit eine Bedrohung für die deutsche Filmindustrie.

Ausgehend von Romulus' Unterscheidung – Handelsware oder Kulturprodukt – fällt die Antwort dann doch differenzierter aus: Ökonomisch betrachtet liegt der Verlust natürlich auf der Hand, während er in kultureller Hinsicht nicht so eindeutig ist. Die meisten Teilnehmer an der Debatte, so schreibt Thomas Saunders, zogen ihre Schlüsse hinsichtlich des Verlustes für Berlin und des Gewinnes für Hollywood ausgehend von Klassifikationen deutscher bzw. amerikanischer Wesensmerkmale in den Filmen der Emigranten. Im Mittelpunkt

¹⁵ Ibid., S. 241.

¹⁶ Vertrag mit *Svensk filmindustri*, Stockholm, 9.1.1923. In: *Victor Sjöströms arkiv*. Bd. 5. Svenska filminstitutet, Stockholm.

¹⁷ *Filmjournalen*, H. 3, 1927 (13.2.1927), S. 82.

¹⁸ *Der Kinematograph*, H. 1041, 1927 (30.1.1927), S. 9-10.



Abb. 1: THE MARRIAGE CIRCLE: Ernst Lubitsch und Charles van Enger auf dem Set (mit freundlicher Genehmigung der Stiftung Deutsche Kinemathek).

stand die Frage, inwieweit sich die Deutschen (und entsprechend auch die Schweden) in Hollywood ihre künstlerische Verbundenheit zum Heimatland bewahrt hatten und somit als „apostles of German film abroad“ (Saunders 1994, 200) agieren konnten.

Auf diese Frage gibt es viele zustimmende Antworten. Unter der Signatur *Th.* vermerkte ein Beiträger in *Der Film* zu *ROSITA* (1923, Ernst Lubitsch):

Es ist erfreulich für uns festzustellen, daß die Art unserer ausgezeichneten deutschen Regisseure sich nicht verändert, wenn sie unter anderen Bedingungen als in Deutschland eine Aufgabe zu erfüllen bekommen.¹⁹

Ein anderer schrieb unter der Signatur *hfr.* in der *Lichtbildbühne* über *THE MARRIAGE CIRCLE* (*EHE IM KREISE*, 1924, Ernst Lubitsch):

¹⁹ *Der Film*, H. 35, 1924 (31.8.1924), S. 39.

Um es gleich vorweg zu nehmen, Lubitschs letztes in Amerika gefertigtes Werk ist zweifellos einer der feinsten, geschmackvollsten, technisch gelungensten, unterhaltendsten und – unamerikanischsten Filme, die je geschaffen wurden. Es ist ein erfreuliches Zeichen dafür, daß dieses Deutschen künstlerische Persönlichkeit stark genug ist, um sich nicht ‚amerikanisieren‘ zu lassen und der neuen Heimat anzupassen.²⁰

Ebenso behauptete Dr. Ernst Ullitzsch in seinem Artikel „Der deutsche und der amerikanische Lubitsch“ im *Kinematograph* zu THE MARRIAGE CIRCLE:

[Dieser Film] ist ein Triumph der Regiekunst des Meisters Lubitsch, den wir heute noch einen deutschen Meister nennen dürfen. So bedeutet der Welterfolg der EHE IM KREISE eine Stärkung des Ansehens der deutschen Kinematographie auf dem Weltmarkt.²¹

Arbeitsteilung und Thematik

Thompson hat auf die verhältnismäßig großen Ähnlichkeiten zwischen dem deutschen und dem amerikanischen Produktionssystem hingewiesen, die trotz einiger grundlegender Abweichungen bestanden (vgl. Thompson 1993, 392). Daß zum Beispiel die UFA eine differenzierte Arbeitsteilung entwickelt hatte, steht außer Frage, auch wenn zeitgenössische Quellen betonen, daß amerikanische Studios systematischer organisiert waren und sich die Verwendung des Szenarios unterschied (vgl. *ibid.*).²² Durchnumerierte *continuity scripts* gehörten in Deutschland anscheinend nicht zur geläufigen Praxis. Der wichtigste Unterschied zwischen den beiden Systemen scheint indessen in der im deutschen System durchweg größeren Einflußnahme des Regisseurs zu liegen, vor allem hinsichtlich des Schnittes, für den er hauptverantwortlich zeichnete. E.A. Dupont zufolge ging die Auswahl des Regisseurs beim Schnitt in Deutschland von völlig unsortiertem Filmmaterial aus, das zunächst vorgeordnet werden mußte, bevor die eigentliche Montage beginnen konnte (vgl. *ibid.*, 394). In den USA hingegen gab es sowohl einen *cutter*, der für die tägliche Sortierung und Durchnumerierung der *takes* verantwortlich war, als auch einen *editor*, der mit oder ohne Eingreifen des Regisseurs Entscheidungen traf.

In einer Hollywood-Reportage von 1924 interviewte die schwedische Filmkritikerin Märta Lindqvist unter anderem Lubitsch und Sjöström. Diese Interviews geben einen interessanten Einblick in die amerikanische Produktions-

²⁰ *Lichtbildbühne* 17,104, 1924 (6.9.1924), S. 41.

²¹ *Der Kinematograph*, H. 915, 1924 (31.8.1924), S. 16.

²² Vgl. auch E. A. Dupont: Hollywood – das Filmparadies (9): Das Schneiden des Films. In: *Lichtbildbühne* 20,50, 1927 (28.2.1927), o.S.

kultur aus europäischer Sicht. Nicht zuletzt ist der jeweilige Unterton in den Antworten aufschlußreich, wobei Lubitsch etwa die Frage der Produktionsumstände schnell zugunsten einer Diskussion der unterschiedlichen Neigungen des Publikums aufgibt. Angesprochen auf seine Meinung zu den Unterschieden der Filmarbeit in Europa und den USA antwortet er:

Technisch betrachtet besteht ja keine Ungleichheit, der Unterschied liegt aber in der Wahl der Filmidee, dem Inhalt des Films selbst. Der Publikumsgeschmack hier unterscheidet sich grundlegend von dem in Europa. In Amerika will man fröhliche und unterhaltsame Filme sehen, in Europa ist man eher an solchen interessiert, die den Stoff etwas schwerer und psychologischer anlegen (Lindqvist 1924, 53).

Die Ursachen hierfür sieht Lubitsch im Alter und in der Müdigkeit Europas im Gegensatz zur Jugend und zum Zukunftsglauben Amerikas, einhergehend mit einer völligen Gleichgültigkeit gegenüber der europäischen Kultur. Er vergleicht in diesem Kontext die Rezeption schwedischer Filme in Deutschland – „wo ein schwedischer Film immer ein Ereignis ist“ (ibid., 54) – mit der deutlich distanzierteren Aufnahme in den USA. Hinsichtlich des Geschmacksunterschiedes beschreibt er auch das Selbstverständnis der amerikanischen Lancierung seines Films *DIE FLAMME* (1922), bei der das tragische Ende des deutschen Films durch ein glückliches ersetzt worden war: „Ich will das Elend nicht sehen, ich fühle mich nicht danach!“ (ibid., 54). Als Folge dieser Erfahrungen beabsichtigte Lubitsch in Anpassung an sein neues Publikum vorerst „nur solche Filmerzählungen zu wählen, die glücklich enden“, um nicht gezwungenermaßen „eine künstlerisch unrichtige Auflösung eines Filmes zu konstruieren“ (ibid., 56). Auch Sjöström hatte diese Art von Eingriffen erlebt: *BERG-EJVIND OCH HANS HUSTRU* (*BERG-EJVIND UND SEIN WEIB*, 1918), der in den USA unter dem Titel *YOU AND I* herauskam, wurde mit einem Prolog und einem Epilog als Rahmenhandlung versehen, in der die eigentliche Geschichte um Berg-Ejvind dann als Film im Film aufging (vgl. Forslund 1980, 181). In Übereinstimmung mit Lubitsch spricht Sjöström in Lindqvists Interview auch davon, welcher „himmelweite Unterschied“ zwischen dem amerikanischen und dem schwedischen Filmverständnis bestehe, und er unterstreicht die Sinnlosigkeit, einen ‚schwedischen‘ Film für das amerikanische Publikum zu produzieren (vgl. Lindqvist 1924, 124). Den Geschmack der amerikanischen Filmbranche charakterisiert er als „im Großen und Ganzen naiv und einfach. Die Verantwortlichen haben immer Angst, etwas zu wagen, was nicht erprobt ist und einen ‚box-office success‘ verspricht“ (ibid., 130).

Vor allem aber beschäftigt sich Sjöström im Gegensatz zu Lubitsch mit einem ausführlichen, vergleichenden Überblick zu den Produktionsverhältnissen in

den USA. Im Interview verweist er zunächst auf den vergleichsweise größeren Einfluß und die größere Verantwortung des Regisseurs in Hollywood, was die Ökonomie des jeweiligen Filmprojektes angeht. Eine detaillierte Analyse verschiedener Aspekte der Filmarbeit schließt sich an, ausgehend von einer Beobachtung, die sich in Bezug auf die Arbeitsteilung zwischen Art Director, Architektenbüro und Handwerkern bezieht: „Innerhalb der Filmarbeit“ sei „die Organisation sozusagen überorganisiert worden“. Auch der *script clerk* wird angesprochen, dessen Aufgabe darin bestehe,

[...] einen Bericht darüber zu erstellen, was an jeder Minute des Tages geschieht. [...] Der zuständige Junge oder das Mädchen gehen mit einer Stoppuhr umher und notieren alles, was während der Aufnahme geschieht, und dies kann ungefähr so aussehen:

9-9.06 Uhr: Mr. Seastrom bespricht sich mit den Kameramännern.

9.06-9.28 Uhr: Probe.

9.28-9.37 Uhr: Warten, während die Garderobe von Miss So-und-so vorbereitet wurde.

9.37-9.45 Uhr: Warten auf Miss So-und-so, die sich entfernt hat. Grund unbekannt, aber mit Erlaubnis von Mr. Seastrom, etc. etc.²³

Desweiteren wird die Funktion des *cutters* und insbesondere der Unterschied diskutiert, daß dieser sich in Hollywood nicht nur um die Vorsortierung des Materials, sondern auch um den „Grobschnitt“ während der Aufnahme selbst kümmert, was Sjöström als bedeutenden Vorteil gegenüber dem schwedischen System bezeichnet, in dem der Regisseur den gesamten Schnittprozeß besorgt. Im raschen Durchlauf werden dem europäischen Leser schließlich der *production director*, der *assistant director* und der *production manager* und auch Unterschiede technischer Art wie Lichtaufbau und Spezialeffekte vorgestellt. Sjöströms Bericht ist ergiebiger, als es die anekdotische Form vermuten läßt, denn Quellenmaterial zu den Produktionsverhältnissen des schwedischen Films der zehner und zwanziger Jahre gibt es auffallend wenig. Schlußfolgerungen, die sich anhand dieses Materials ergeben, beziehen sich im Wesentlichen auf die Größe der Filmindustrie in Schweden, was auf eine mit der zeitgenössischen französischen Produktion vergleichbare Situation hindeutet. Thompson hat diese mit dem *director unit system* verglichen, das in Hollywood von 1909 bis 1914 dominierte, und bei dem der Regisseur auch die Rolle des Produzenten übernahm (vgl. 1993, 388). Sonst finden sich nur fragmentarische Angaben. Die Verantwortung und Kontrolle des Regisseurs während

23 Victor Sjöström: Minnen från Hollywood I. In: *Victor Sjöströms arkiv*. Band 7. Svenska Filminstitutet, Stockholm.

der Arbeit am Drehbuch läßt sich anhand der Filmtitel belegen, während die Gehaltslisten Aufschlüsse über die Anzahl der an einer bestimmten Produktion Beteiligten geben, ohne jedoch deren Arbeitsaufgaben zu präzisieren. Sjöströms positive und negative Reaktionen auf die neuen Produktionsumstände bestätigen und verdeutlichen dieses Bild in wesentlichen Punkten.

Produktionssystem versus Eigenständigkeit

In den meisten filmhistorischen Untersuchungen zu Aktivitäten von Europäern in Hollywood und zur Integration in den neuen Arbeitszusammenhang wird Lubitsch als Paradebeispiel für eine Anpassung an das amerikanische System vorgeführt. Lubitsch, so heißt es, habe in Hollywood seine deutsche Produktion fortgesetzt, während zugleich gern betont wird, daß er schnell ‚amerikanisiert‘ war (vgl. Hake 1992, 62). Was dagegen Sjöström betrifft, so wird stets hervorgehoben, daß er wie die übrigen Skandinavier mit Schwierigkeiten und Mißerfolgen in dem neuen Land fertig werden mußte (vgl. Forslund 1980, 270). Ein derartiges Verständnis von der Tätigkeit der beiden Regisseure ist indessen nicht selbstverständlich. Mit größter Wahrscheinlichkeit ist die Optik hierbei von der historischen Einschätzung späterer Jahrzehnte gefärbt, denn im Hinblick auf die frühen Hollywoodjahre erscheinen im Gegenteil die Parallelen zwischen den Regisseuren auffälliger als die Unterschiede, sowohl hinsichtlich der Voraussetzungen als auch mit Blick auf das Verhalten im neuen Arbeitszusammenhang. Dies wurde oben bereits angedeutet, zeigt sich aber auch beispielhaft bei einer Untersuchung von Sjöströms und Lubitschs jeweiliger Position innerhalb der Filmgesellschaften.

Die Hypothesen über den Grad der Selbständigkeit, den die europäischen Filmschaffenden im Produktionssystem Hollywoods genossen, variieren. Während pessimistische Zeitgenossen sie gerne als Gefangene des Systems verstanden, tendierte die Geschichtsschreibung über lange Zeit eher dazu, den Optimisten recht zu geben. Bengt Forslund etwa betont in seiner Sjöström-Biographie (vgl. 1980) die persönliche Initiative des Regisseurs, seine Verwirklichung einer individuellen Vision *trotz* oder *im Kampf gegen* die dem Produktionssystem innewohnenden Restriktionen, all dies im Geiste eines nationalen Bewußtseins. Forslund zufolge kompromittierte Sjöström als Schwede in Amerika nie sein europäisches Erbe, kehrte er doch, als die Schwierigkeiten erdrückend wurden, in sein Heimatland zurück.

Unbestreitbar finden sich Fakten, die eine solche Lesart bestätigen. So zeigt eine Untersuchung von Sjöströms oder Lubitschs Verträgen mit ihren Filmgesellschaften, daß beide Regisseure jeweils anscheinend über ein nicht unbedeu-

tendes Maß an garantierter Autonomie und Einfluß auf die Produktionen verfügten. Was Lubitsch betrifft, so ging er, nachdem der frühere Vertrag mit Famous Players im Juni 1923 gelöst worden war, einen vierjährigen Vertrag mit Warner Brothers ein, der ihm die künstlerische Kontrolle garantierte, womit seine Auswahl der Story, des Drehbuchautors, der Schauspieler und – was Sabine Hake als besonders außergewöhnlich für diese Zeit bezeichnet – die Oberaufsicht über den Schnitt abgesichert waren (vgl. 1992, 61). Sjöströms im Januar 1923 mit Goldwyn Pictures geschlossener Vertrag weist in mancherlei Hinsicht Ähnlichkeiten auf. Dort ist das Recht des Regisseurs auf die Auswahl der Filmmanuskripte festgeschrieben. Außerdem trug Sjöström, wenn auch unter Goldwyns Oberaufsicht, die Hauptverantwortung für die Regie, für die Leitung der Arbeit von Regieassistenten und Kamerateam und – wie Lubitsch – für den Schnitt.²⁴ Soweit scheinen also die zugänglichen Quellen dem Bild eines Produktionsmodells zuzuarbeiten, das in wesentlichen Punkten die europäischen Wesenszüge im amerikanischen System bewahrt sieht.

Dies Bild kompliziert sich jedoch, wird die Perspektive von den individuellen Biographien der Regisseure auf allgemeinere Aspekte der Unternehmensgeschichte erweitert. 1922 produzierte Goldwyn Pictures *THE CHRISTIAN* basierend auf Paul Berns Drehbuch nach einem Roman von Hall Caine und mit Mae Busch in der weiblichen Hauptrolle. Ein Europäer, Maurice Tourneur, führte Regie, und Charles van Enger war der Kameramann. Der Film erwies sich als Publikums- und damit als Kassenerfolg, weshalb man sich offenbar entschloß, erneut eine ähnliche Abmachung einzugehen. Zwischen Mai und August 1923 entstand bei Goldwyn Pictures *NAME THE MAN (WER WAR DER VATER?)* nach der Vorlage von Hall Caine, auch dieses Mal mit einem Drehbuch von Paul Bern und Charles van Enger an der Kamera, lediglich Tourneur wurde durch Victor Sjöström ersetzt. Dieser wollte jedoch Mae Bush nicht in der Hauptrolle sehen: „[...] weder wirkt sie blutjung, noch hat sie das ‚Fleisch‘“ (zit.n. Forslund 1980, 201). Jedoch hatte sich Goldwyn allein schon vom Gesichtspunkt der Wiederholung her für sie entschlossen, so daß sich Sjöström in diesem Punkt fügen mußte. *NAME THE MAN* wurde am 15.1.1924 uraufgeführt. Am 3. Februar desselben Jahres feierte eine Warner Brothers-Produktion ihre Premiere: *THE MARRIAGE CIRCLE* in der Regie von Ernst Lubitsch. Der Film war zwischen September und Oktober 1923, also unmittelbar nach Abschluß von Sjöströms Dreharbeiten mit mehreren Mitwirkenden aus dessen Produktion aufgenom-

24 Agreement between Victor Sjösthom [sic!] and Goldwyn Pictures Corporation, 25.1.1923. In: *Bengt Forslunds arkiv rörande Victor Sjöström*. Band 7. Svenska Filminstitutet, Stockholm. Forslund schreibt in seinem Buch (Forslund 1980, 191) fälschlicherweise, daß Sjöström sowohl Rollen besetzen als auch den Regieassistenten und den Kameramann bestimmen durfte.

men worden. Paul Bern war erneut für das Drehbuch und Charles van Enger wieder für die Kameraarbeit verantwortlich – dies übrigens noch in vier weiteren Filmen unter Lubitschs Regie, während Bern zu Goldwyn zurückkehrte. Zudem spielte Creighton Hale in einer männlichen Nebenrolle sowohl in *NAME THE MAN* als auch in *THE MARRIAGE CIRCLE* mit.

Thomas Schatz hat bereits dargelegt, daß Warner Brothers mit der Einstellung von Lubitsch auf eine Intensivierung der Produktion abzielte, nachdem die Firma lange Zeit primär auf den Vertrieb eingestellt gewesen sei (vgl. 1996, 60f). Vor einem solchen Neuanfang wendet sich das Unternehmen also interessanterweise an einen seiner Konkurrenten in der Absicht, ein Produktionskonzept zu ‚entleihen‘, das zu diesem Zeitpunkt bereits mehrmals mit Erfolg angewandt worden war. Der Vergleich zeugt davon, daß die übergreifende Produktionsmaschinerie, den Ausnahmeparagraphen in den Verträgen zum Trotz, offensichtlich von den Präferenzen der Regisseure kaum beeinträchtigt wurde und daß deren etwaiger Einfluß eher auf der Ebene des Stils zu suchen ist. Mit anderen Worten: Auf welche Art und Weise haben sie von den tatsächlichen Möglichkeiten der Verträge Gebrauch gemacht?

Stilistische Variationen

Lubitschs oben angesprochene Weigerung, ein glückliches Ende an eine tragische Erzählung anzuhängen, zeugt von dem Ehrgeiz, die Einschränkungen bei der Arbeit in Hollywood durch eine Art passiven Widerstands gegen das System in den Griff zu bekommen. Dieselbe Haltung kommt in einem Brief aus Victor Sjöströms Feder zum Ausdruck, der einen Kommentar dazu enthält, wie bei der anstehenden Filmarbeit zu *NAME THE MAN* mit Paul Berns Drehbuch verfahren werden soll: „Ich habe eine ganze Menge Details, die er nicht hat, und es sind ja die Details, die das Ganze ausmachen.“²⁵ Mit Details sind hier eben jene Stilmerkmale und Kunstgriffe gemeint, die Sjöström in Schweden für gewöhnlich während der Arbeit am Drehbuch plante, nun aber nachträglich hinzufügte. In *NAME THE MAN* findet sich zum Beispiel eine Überblendung verbunden mit einem Schnitt über die 180-Grad-Linie, was in Berns Drehbuch fehlt, jedoch eine von Sjöströms charakteristischen Methoden zur Gestaltung eines narrativen Wendepunktes ist (vgl. Florin 1999, 158f). Wenn auch an dieser Stelle eine übergreifende Analyse von Lubitschs oder Sjöströms Stil vor und nach ihrer Ankunft in Hollywood nicht geleistet werden kann, so will ich doch jeweils ein stilistisches Moment bei beiden Regisseuren skizzieren, das diese in beiden Pro-

25 Victor Sjöström: Brief an Edith Erastoff v. 8.4.1923. In: *Victor Sjöströms arkiv*. Band 21. Svenska Filminstitutet, Stockholm.

duktionszusammenhängen anwandten und damit die in Hollywood üblichen Konventionen dehnten.

Sabine Hake (1992, 85) beschreibt in ihrem Buch über Lubitsch die Anfangsszene von *DIE AUSTERNPRINZESSIN* (1919).²⁶ Bekanntlich beginnt der Film nach dem Titel „Quaker diktiert seine Post“ mit einer irisförmig maskierten Nahaufnahme des Austernkönigs, Mr. Quaker. Danach wird auf eine statisch plazierte Gruppe von 14 Sekretärinnen geschnitten, die mit dem Diktat von etwas beschäftigt sind, dessen Quelle im gegenüberliegenden Bildfeld zu liegen scheint. Ein weiterer Schnitt führt den Zuschauer wieder zurück zu Quaker. Der ist immer noch innerhalb der nun allerdings enger angelegten Iris plazierte, was sich nach deren Erweiterung dann dadurch motiviert erweist, daß er von einer Gruppe Bediensteter umgeben ist, die alle mit seiner Bewirtung beschäftigt sind und ihn damit zum Zentrum des Geschehens machen. Mit Hakes Worten:

In this opening sequence, the film introduces not only one of the main protagonists but also some of its favorite rhetorical figures: multiplication, exaggeration and hyperbole (ibid.).

Die Wahl gerade dieser Anfangsszene der *AUSTERNPRINZESSIN* als Ausgangspunkt eines Stilvergleichs mit späteren amerikanischen Produktionen läßt sich schon allein damit begründen, daß hier, wie Jan-Christopher Horak vermerkte, zum ersten Mal bei Lubitsch die Satire ganz und gar auf der Inszenierung aufbaut (vgl. Horak 1979, 108). Dies wird durch eine Bemerkung des Regisseurs zu *DIE AUSTERNPRINZESSIN* bestätigt, „[...] my first comedy which showed something of a definite style“ (zit.n. Weinberg 1977, 285).

Bei einem Vergleich mit Lubitschs erstem amerikanischen Film *ROSITA* wird am Anfang wiederum eine ähnliche Konstruktion erkennbar. *ROSITA* beginnt mit einer halbnahen Einstellung eines sitzenden Mannes, des Königs, Hauptfigur des Films. Seine Hände ruhen auf der Tischplatte und scheinen die Aussage eines Titels zu verdeutlichen: „His affairs are heavy on his hands“. Eine Frauenhand bewegt sich nun von links ins Bildfeld, worauf der Mann in diese Richtung linst. Schnell folgt darauf eine zweite Frauenhand von rechts, woraufhin der Blick des Mannes in diese Richtung wandert. Schließlich kommt eine weitere Frauenhand schräg von vorn ins Bild, und der Mann legt nun eine seiner Hände über die der Frauen. Ein Schnitt in die Halbtotale enthüllt die gesamte Szene: Ein Mann und drei Frauen sind mit einem Spiel beschäftigt, bei dem sie immer schneller die Hände übereinanderlegen.

Lubitschs folgender Film *THE MARRIAGE CIRCLE* beginnt mit zwei Zwischentiteln: „A few days – and a few nights – in Vienna, still the city of laughter

26 Sie beschreibt die Einstellungen allerdings in falscher Reihenfolge.

and light romance“, gefolgt von „The day starts late, but gloriously, in the home of Prof. Josef Stock“. Es folgt die Nahaufnahme eines nackten Männerfußes und einer Socke, die diesem übergestülpt wird, wobei ein großes Loch am Zeh zum Vorschein kommt. Eine halbnaha Einstellung schließt sich an, die den Eigentümer des Fußes vorstellt: Professor Stock, im Pyjama auf seiner Bettkante sitzend. Auch *THREE WOMEN* (*DREI FRAUEN*, 1924) beginnt mit einer Nahaufnahme, dieses Mal einer Balkenwaage, deren Anzeiger von einer Frauenhand mehrmals hintereinander nach rechts verschoben wird, wobei die Waage zweimal überschlägt, aber schließlich doch etwas nach links justiert werden kann. Von hier aus folgt ein Schnitt in die Totale, die eine auf der Waage stehende Frau zeigt, seufzend und den Kopf schüttelnd.

Alle drei amerikanischen Beispiele nehmen ebenso wie *DIE AUSTERN-PRINZESSIN* ihren Anfang in einem Detail, dessen umgebender Zusammenhang erst in einem weiteren Schritt aufgedeckt wird. In *ROSITA* ist die Konstruktion sicherlich thematisch motiviert, des Königs Liebesaffären und leichtsinniges Spiel sind für die Erzählung zentral. Die eigentliche Inszenierung ist unterdessen noch vielschichtiger. Hier wird die Nahaufnahme des Spiels einer Totalen gegenübergestellt, welche die gewaltigen Proportionen des Zimmers enthüllt, ein Zimmer, das Macht und Erhabenheit konnotiert und in dem die vier Hauptpersonen am Tisch wie lächerliche Miniaturfiguren erscheinen. Gleichermäßen bewegt sich der Rhythmus der Erzählung in hohem Maße durch den Kontrast zwischen Ordnung und Chaos, einem Chaos, das gerade von der königlichen Spiellaune ausgelöst wird (beispielsweise in einer Schaukelszene oder in der Jagd nach Rosita im Palast). Sowohl Vervielfachung als auch Hyperbel, beides zentrale Figuren ironischer Gestaltung, tauchen also auch hier wieder auf.

Auch *THE MARRIAGE CIRCLE* beginnt in Lubitschs charakteristischem ironischen Stil. Der zeigt sich zunächst in der Formulierung der Zwischentitel, dann in der anfänglichen Nahaufnahme des nackten Männerfußes, woraufhin der löchrige Strumpf die Ironie des Textes noch pointiert. Die Unordnung, die hier angedeutet wird, wird später durch einen Schnitt auf die Schreibtischschublade des Professors, die bis auf einige gestärkte Kragen leer ist, ausgemalt, ein wirkungsvoller visueller Kontrast zur gefüllten und wohlgeordneten Schublade der Ehefrau. Der Kunstgriff einer verzögerten Totalen taucht später in dem Film noch einmal auf, diesmal in Form einer Fotografie der Ehefrau, die von einer Männerhand gehalten und von einem Zwischentitel mit romantischen Andeutungen begleitet wird, worauf sich jedoch die Hand nach einer Überblendung als die jenes Detektivs herausstellt, den der Professor engagiert hat, um seine Frau zu überwachen. Hier verdichtet sich die visuelle Ironie, die *THE MARRIAGE CIRCLE* als Ganzes prägt. In der treffenden Charakteristik von Richard Koszarski:

His first American comedy [...] already demonstrated that purely cinematic devices – editing, the close-up, camera movement – could be used to communicate a high degree of visual wit: the „Lubitsch touch“ (1994, 179).

In *THREE WOMEN* wird die Rivalität dreier Frauen geschildert, die um die Liebe desselben Mannes kämpfen. Der Film stellt das Streben der Frauen nach Kontrolle über ihre eigene Persönlichkeit und ihre Ausstrahlung dar und beschäftigt sich durchgehend damit, wie öffentliche Selbstbilder oder Rollen aufgebaut werden. Ein Image wird mit Hilfe verschiedener Attribute vor dem Spiegel konstruiert, – mit Attributen, die auch im Zentrum der filmischen Bildkomposition stehen: Abendkleider, Schmuck, Hüte. Das Eröffnungsbild der Frau auf der Waage dient als Hinweis auf ihr idealisiertes Selbstbild und fungiert somit als Schlüsselbild der stilistischen Strategie des Films. Lubitschs außerordentliche Konsequenz in dieser Art von Filmanfängen ist bemerkenswert, auch wenn das Phänomen an sich nicht einzigartig ist: Thompson beschreibt die verzögerte Totale als eine im Hollywood der 20er Jahre erprobte Alternative zum analytischen Schnitt, der seinen Ausgangspunkt in einem *establishing shot* nimmt (vgl. Bordwell/Staiger/Thompson 1985, 198). Sie führt ein späteres Beispiel an, *MANTRAP* (MÄNNERFALLE, USA 1926, Victor Fleming), bei dem eingangs mit einem ähnlichen Detail gearbeitet wird. Allerdings ist dieses nur narrativ motiviert und stilistisch nicht so verankert wie in den Filmen Lubitschs.

Wie verhält es sich nun mit Sjöström? Ich habe in einem anderen Zusammenhang ausführlicher eine der typischsten stilistischen Techniken des Regisseurs aus den schwedischen Jahren, die Überblendung, und deren Vorkommen und Funktionen in seinen in Hollywood produzierten Filmen untersucht (vgl. Florin 1999, 154-163). Unter den schwedischen Filmen tauchen in *KLOSTRET I SENDOMIR* ebenso wie in *KÖRKARLEN* und *VEM DÖMER* Überblendungen auf, die von der bei Bordwell beschriebenen Hollywood-Norm abweichen, den Zuschauer räumlich umzupositionieren, vorzugsweise in ein und demselben Raum (vgl. Bordwell/Staiger/Thompson 1985, 72f). Stattdessen erhalten sie in der Erzählung eine transformierende Funktion, in der der visuelle Übergang einer durchgreifenden Umwandlung auf der thematischen Ebene entspricht und diesen stilistisch einleitet (vgl. Florin 1997, 175ff u. 231).

Auffällig ist indessen, daß die Filme aus den Hollywoodjahren ebenfalls nicht nur dem dortigen Produktionssystem gemäß gestaltet sind, sondern daß sie das gängige Stilrepertoire wesentlich erweiterten. Erhaltene Filme und Manuskripte weisen zahlreiche Beispiele für vier verschiedene Arten von Überblendungen auf, von denen nur die erste Kategorie den Normen Hollywoods entspricht; solche Beispiele finden sich in allen Filmen wieder. In *HE WHO GETS SLAPPED* gibt es dagegen ein kompliziertes Muster von Überblendungen an insgesamt fünf Stellen.

Die beiden ersten arbeiten nach einem identischen Muster. Sie schaffen eine Analogie zwischen zwei Einstellungen, basierend auf dem visuellen Kontrast zwischen zwei verschiedenen Gegenständen (Globus und Zirkusmanege, Halsband und Blumengirlande). Die übrigen drei in diesem Film stellen eine gesonderte Kategorie dar mit dem Ziel, eine Parallele zwischen zwei verschiedenen Bildern derselben Person oder Gruppe herzustellen, wobei die bildliche Transformation auch einen Tausch der Identitäten bedeutet (beispielsweise Wissenschaftler und Clown). Eine vierte Kategorie setzt den Betrachter aufs Neue räumlich um, jetzt aber einhergehend mit der Einführung einer metaphorischen Nebenbedeutung, die zur entscheidenden Funktion der Überblendung wird. Ein anschauliches Beispiel gibt *THE SCARLET LETTER* (*DER SCHARLACHROTE BUCHSTABE*, 1927). Zur Überblendung von einer jungen Frau in einem Karzer mit dem Bild eines Schildes, das ihr Verbrechen beschreibt („For running & playing on ye sabbath“) tritt ein ‚drittes Bild‘, in dem erst die ganze Gestalt der Frau und dann ihr Gesicht mit dem Buchstaben A verschmilzt. Das nimmt ihre bevorstehende Verstoßung aus der Gesellschaft vorweg, bei der ihr der Buchstabe A (wie „adulteress“, Ehebrecherin) auf die Brust gestempelt wird. In diesem Zusammenhang ist nicht zuletzt interessant, daß diese Überblendungen nirgendwo im Originaldrehbuch erwähnt werden, sondern während der Dreharbeiten oder beim Schnitt hinzugefügt wurden, also während jener Phase des Produktionsablaufes, die Sjöström selbst kontrollieren konnte.

Obige Stilbeispiele in der Arbeit von Lubitsch und Sjöström in Europa und Hollywood verweisen deutlich auf Kontinuitäten in der Handschrift, die beim Übergang zwischen zwei Filmkulturen bewahrt blieben. Diese Schlußfolgerung kann aus zwei Richtungen gedeutet werden: Aus amerikanischer Sicht könnte man meinen, Hollywood sei mit der durch die Anstellung europäischer Arbeitskräfte bewirkten Internationalisierung europäischer geworden als die Europäer selbst. (So schreibt etwa Thompson zum paneuropäischen Film: „The problem was, of course, that Hollywood could simply imitate this style itself and sometimes do a better job of it“ [1996, 295].) Aus europäischer Perspektive hingegen scheint diese Internationalisierung den Monolithen Hollywood aufzuweichen und erweist ihn so: als eine Konstruktion.

Aus dem Schwedischen von Jan Peters

Literatur

- Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Florin, Bo (1997) *Den nationella stilen. Studier i den svenska filmens guldålder* [Der nationale Stil. Studien zur ‚Goldenen Zeit‘ des schwedischen Films]. Stockholm: Aura.
- (1999) From Sjöström to Seastrom. In: *Film History* 11,2, S. 154-163.
- Forslund, Bengt (1980) *Victor Sjöström – hans liv och verk* [sein Leben und Werk]. Stockholm: Bonniers.
- Hake, Sabine (1992) *Passions and Deceptions. The Early Films of Ernst Lubitsch*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Horak, Jan-Christopher (1979) The Pre-Hollywood Lubitsch. In: „*Image*“ on the Art and Evolution of the Film. Hrsg. v. Marshall Deutelbaum. New York: Dover Publications.
- Kozarski, Richard (1994) *An Evening's Entertainment. The Age of the Silent Feature Picture, 1915-1928*. Berkeley: University of California Press.
- Lindqvist, Märta (1924) *Hos filmstjärnor i U.S.A. – Snapshots från New York och Hollywood* [Bei Filmstars in den USA – Schnappschüsse aus New York und Hollywood]. Stockholm: Hugo Gebers.
- Petrie, Graham (1985) *Hollywood Destinies. European Directors in America, 1922-1931*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Saunders, Thomas S. (1994) *Hollywood in Berlin: American Cinema and Weimar Germany*. Berkeley: University of California Press.
- Schatz, Thomas (1996) *The Genius of the System. Hollywood Film-Making in the Studio Era* [1988]. London/New York: Faber & Faber.
- Thompson, Kristin (1993) Early Alternatives to the Hollywood Mode of Production. In: *Film History* 5,4, S. 386-404.
- (1996) National or International Films? The European Debate during the 1920s. In: *Film History* 8,3, S. 281-296.
- (1999) The Rise and Fall of Film Europe. In: „*Film Europe*“ and „*Film America*“. *Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920-1939*. Hrsg. v. Andrew Higson & Richard Maltby. Exeter: University of Exeter Press, S. 56-81.
- Wredlund, Bertil / Lindfors, Rolf (Red.) (1991) *Långfilm i Sverige 1910-1919* [Spielfilme in Schweden, 1910-1919]. Stockholm: Proprius.
- Weinberg, Herman G. (1977) *The Lubitsch Touch. A Critical Study*. New York: Dover Publications.

Jostein Gripsrud

Mary, Doug und die Moderne

Hollywood-Stars 1924 in Norwegen

Eine zufällige Entdeckung

Historische Forschung ist an und für sich gut organisiert und sorgfältig geplant und sollte in Übereinstimmung mit bestimmten Zielvorstellungen und deutlichen methodologischen Prinzipien voranschreiten. Erkundungen in einem weithin unerschlossenen Gebiet wie der Geschichte der Filmrezeption sind hingegen abenteuerlich und stecken voller unvorhersehbarer Hindernisse und Entdeckungen. Eine solche Entdeckung ist das Ereignis gewesen, auf das ich während einer Aufführung von Werbefilmen aus der Zeit zwischen den Weltkriegen gestoßen bin und das dieser Artikel beschreiben will.

Eine Schokoladenreklame verwendete Dokumentarmaterial des triumphalen Besuchs von Mary Pickford und Douglas Fairbanks in Oslo,¹ Norwegens Hauptstadt, im Jahre 1924. Die öffentlich zurschaugestellte Massenbewunderung von Hollywoodstars, die das Material dokumentiert, schien eine kulturhistorische Dimension zu enthüllen, die in großen Teilen der Untersuchungen zu Theater, Literatur und Kulturpolitik der populären Massenbewegungen offenbar übersehen worden ist. Dieser Werbefilm zeigt nicht nur, daß Hollywood bereits ein wichtiger Bestandteil der norwegischen Alltagskultur war, er deutete auch direkt auf den Zusammenhang zwischen Film, Hollywoodfilmen insbesondere, und der sich entwickelnden Konsumkultur: Er versuchte, eine bestimmte Schokoladen-Marke zu verkaufen, indem er sie mit diesen Hollywoodstars in Verbindung brachte. Ein Blick in die Presseberichte zu diesem Ereignis offenbart noch eine weitere Dimension: seine eigentümliche Einschreibung in politische Diskurse und Konflikte dieser Zeit, gewissermaßen jenseits der intensiven sozialen und politischen Kämpfe, die in den Standardberichten der 20er und frühen 30er Jahre in Norwegen dominieren.

In diesem Artikel soll diese historische Begebenheit kontextualisiert werden. Gestützt auf zahlreiche Quellen will ich zeigen, daß Hollywoods vorherr-

1 Die Stadt hieß seinerzeit noch Christiania. Da der Name an die 400jährige Union mit Dänemark erinnert, wurde er ‚norwegisiert‘ und 1924 in den mittelalterlichen Namen des Ortes, Oslo, umgeändert. Diese Namensänderung der Hauptstadt ist ein Indikator für die starken nationalistischen Gefühle und Debatten in den 20er Jahren.

schende Position in den norwegischen Kinos nicht einfach und wahrscheinlich nicht in erster Linie auf reiner ökonomischer Macht und scharfsinnigen Geschäftsstrategien basierte. Grundlage für Hollywoods Erfolg war eher eine mehrfache Komplizenschaft mit sich entwickelnden Modi und Strukturen von Erfahrung, die an spezifisch moderne Formen des Lebens gebunden waren. Nach einer etwas eingehenderen Beschreibung des Oslo-Besuches skizziere ich einige Elemente der sozialen, kulturellen und politischen Situation Norwegens im Jahr 1924, um zu illustrieren, inwiefern der Besuch der Stars als etwas Außergewöhnliches betrachtet werden kann. Verweise auf das zeitgenössische USA-Bild und die Dominanz von Hollywoodfilmen im Repertoire norwegischer Kinos gehören ebenfalls in diesen Kontext. Meine Argumentation wird sich nicht zuletzt auf eine Analyse der Starimages von Mary Pickford und Douglas Fairbanks stützen, so wie sie in der norwegischen Presse anlässlich ihres Besuches in verschiedenen populären Filmmagazinen der späten 10er und frühen 20er Jahre erschienen.

Eine wahrgewordene Phantasie: Sechs Stunden und fünfzig Minuten Wahnsinn

Mary Pickford und Douglas Fairbanks waren viel auf Reisen. Nach dem Preserummel um ihre Heirat am 28. März 1920 folgten die Flitterwochen in Europa, während derer sie von gewaltigen Menschenmengen und in den höchsten Kreisen gleichermaßen gefeiert wurden. Der ungeheure PR-Effekt dieser ersten Reise war wohl der Grund, warum „Reisen mit Douglas zum alljährlichen Ritual“ wurden, wie Mary Pickford in ihrer Autobiografie schrieb (Pickford 1956, 275):

Jedes Frühjahr, im Sommer oder sobald ein neuer Film beendet war, wurden die Koffer gepackt und fort ging es auf eine neue Weltreise. Europa, Afrika, Japan, China, irgendwohin, es gab immer noch Gesichter und Orte, die Douglas nicht kannte (ibid.).

Auf ihrer Europareise 1924 trafen sie, mit dem Zug von Stockholm kommend, am 24. Juni in Norwegen ein. Ihre Ankunft in Oslo war selbstverständlich im voraus von der Presse bekanntgegeben worden, doch für das Verständnis ihres Besuches ist es fast noch bedeutsamer, daß sich hiermit eine langgehegte Wunschvorstellung der Filmfans und ihrer Magazine realisierte. Sowohl über die Hochzeit als auch über die Flitterwochen wurde in norwegischen Filmmagazinen berichtet, und man hatte schon lange vorher mit der Möglichkeit geliebäugelt, daß wenigstens einer der beiden Norwegen besuchen würde. Die Filmzeitschrift *Film og kino* (H. 9) brachte bereits 1918 ein Interview mit Mary

Pickford, das sie scheinbar in Oslo gegeben hatte. Das Interview war mit einigen raffinierten Fotomontagen (oder möglicherweise mit Bildern eines Doubles) illustriert, die den Star in bekannter Umgebung in Oslo zeigten. Dasselbe Magazin (H. 8, 1920) brachte in einem offenkundig fiktiven Artikel über ihre Hochzeitsreise – sie waren damals nicht in Skandinavien gewesen – recht detaillierte „Erinnerungen“ an einen gefeierten Besuch von Fairbanks und Pickford in Norwegen.

Das Paar wurde im Zug von Reportern und Fans getroffen, nachdem es soeben die Grenze zwischen Norwegen und Schweden passiert hatte. Außer für Reisende und für ein Dutzend Journalisten und Fotografen, darunter auch drei Filmfotografen, war der Bahnhof von Oslo geschlossen worden. Ein kleines Mädchen in Nationaltracht, das Mary Pickford Wildblumen überreichte, wurde zu einem wichtigen Bestandteil der Bildberichterstattung. Die Menge wartete vor dem Bahnhof und säumte die Straßen zu ihrem Hotel. Die Kommunikation zwischen den Berühmtheiten und der Menge reduzierte sich darauf, daß die Masse schrie und jubelte und die beiden Stars lächelten und winkten. Ein Reporter vermerkte, daß, als eine Frau auf norwegisch „Danke, daß Sie gekommen sind!“ schrie, die Stars zu ihrer Limousine vor dem Bahnhof gingen und Doug lächelnd „Ja, ja“ antwortete.

Kurz nach ihrer Ankunft im Hotel erschienen sie auf dem Balkon und winkten und lächelten weiterhin der Menge zu. Fairbanks hielt eine Ansprache, von der niemand viel verstehen konnte. Er sagte jedoch mehrmals „danke“, und auch Mary fügte ein „danke“ auf schwedisch hinzu, was sehr gut ankam. Anschließend hielt man eine Pressekonferenz in der Hotellobby ab, die eine Stunde dauerte. Eine Frage gab Douglas Anlaß, seine akrobatischen Fähigkeiten unter Beweis zu stellen: Sehr zum Erstaunen einer älteren französischen Dame, die dort saß, sprang er plötzlich elegant über ein Sofa. Einem Bericht zufolge war er im Begriff, einen Stunt an einem von der Decke hängenden Kristalleuchter zu absolvieren, als ein Blick seiner Schwiegermutter [sic!] ihn wieder in seinen Sessel zurückbrachte (*Dagbladet* v. 24. Juni 1924). Der Pressekonferenz folgte ein Essen in der amerikanischen Botschaft und Tee mit der königlichen Familie. Bevor sie schließlich mit dem Zug nach Kopenhagen abreisten, besuchten die Stars eine Sonder-Matinée im größten Theater der Stadt (Cirkus Verdensteater). Filmmaterial ihrer Ankunft in Kopenhagen, Stockholm und sogar vom gleichen Tag in Oslo wurde vorgeführt, gefolgt von der ersten Hälfte von Fairbanks' *ROBIN HOOD* (USA 1922, Allan Dwan). Dann trafen Fairbanks und Pickford ein und wurden mit drei Jubelrufen des Publikums begrüßt. Der bekannte norwegische Autor Johan Bojer, der Fairbanks zuvor in Hollywood getroffen hatte und dessen Bücher der Schauspieler angeblich auf englisch gelesen hatte, hielt

eine kurze Ansprache. Doug erfreute das Publikum daraufhin, indem er über die norwegischen Autoren Ibsen und Bjørnson und ihren Einfluß auf die amerikanische Literatur sprach, über Norwegens Schönheit und alte Kultur und über die Wikinger. Gerne würde er einen Wikingerfilm drehen. Mary bedankte sich erneut und sie gingen. „*Die Leute aber hatten das stolze Gefühl, etwas Einmaliges erlebt zu haben, es war wie ein Hauch aus der Ferne*“ (Morgenbladet v. 25. Juni 1924; Herv. J.G.).

Norwegen 1924

Mary und Doug kamen zu einer Zeit nach Norwegen, als die sozialen und politischen Spannungen, verglichen mit der ‚normalen‘ Situation in den traditionell relativ stabilen skandinavischen Ländern, extrem spürbar waren. Die norwegische Arbeiterbewegung galt seinerzeit als die radikalste in Nordeuropa, und die Arbeiterpartei war bis 1923 Mitglied in der Kommunistischen Internationale. 1921 spaltete sich ein rechter Flügel ab, und zur Gründung einer Kommunistischen Partei kam es, als sich eine immer noch revolutionär fühlende Mehrheit 1923 weigerte, die Führung Moskaus anzuerkennen. Diese Kämpfe innerhalb der Arbeiterbewegung fanden zu einer Zeit statt, als gravierende ökonomische Probleme Jahr für Jahr eine große Zahl industrieller Krisen hervorbrachten. Die allgemeine Haltung der industriellen Arbeiterklasse Norwegens war radikal, und die drei sozialistischen Parteien erhielten bei den allgemeinen Wahlen von 1924 33,3 Prozent der Stimmen. Verschiedene Versuche, die extremen rechten Gruppen und Bewegungen zu organisieren, waren seit Mitte der 20er Jahre zum Teil recht erfolgreich gewesen. In anderen Worten, das politische Klima war definitiv rauh.

Ein anderes wichtiges Moment der historischen Situation ist die Stärke nationalistischer Empfindungen und Ideologien. Die Arbeiterbewegung war entschieden internationalistisch geprägt. Bis in die Mitte der 30er Jahre boykottierte sie offiziell die Feierlichkeiten zum 17. Mai, dem norwegischen Nationalfeiertag. In allen anderen politischen und kulturellen Lagern existierte hingegen ein starkes Interesse an der Nationalkultur, was nicht zuletzt damit zusammenhing, daß Norwegen erst 1905 als unabhängiger Nationalstaat entstanden war. Nationalromantik war ein Kennzeichen der populären Literatur und der schmalen norwegischen Filmproduktion in den zwanziger Jahren (vgl. Myrstad 1994); Dougs Äußerungen während der Matinée mußten in diesem nationalen Kontext daher als schmeichelhaft aufgenommen werden.

Nationalistische Rhetorik beschränkte sich also nicht auf rechte Gruppierungen. Eine überwiegend ländliche, liberal-demokratische Bewegung befürwor-

tete *Nynorsk*, die sogenannte neu-norwegische Sprache.² Die Bewegung stützte sich auf Zeitungen, Journale, Verleger und ein eigenes Nationaltheater in der Hauptstadt. Sie hatte somit gewissermaßen eine semi-separate Öffentlichkeit geschaffen. Und auch die Arbeiterbewegung mit ihrem Netz an Organisationen und Druckmedien stellte in vielerlei Hinsicht eine solch semi-separate Öffentlichkeit dar: Aufgrund interner Rivalitäten war sie in den 20er Jahren organisatorisch zu schwach, ein Netz eigener Institutionen von der gewünschten Größe zu etablieren, das Bemühen darum jedoch war deutlich. Wie ein junger Sozialist es 1929 formulierte:

Indem wir uns unsere eigene Kultur erschaffen, erschaffen wir uns die Welt, wie die Arbeiterbewegung eine sein sollte – eine Welt, die im Gegensatz stehen muß zur Welt der Bourgeoisie, weil es sich aus der Sicht der Bourgeoisie anders denkt und fühlt (Gripsrud 1981, 200).

Diese beiden semi-separaten und teilweise oppositionellen Sphären von Öffentlichkeit versuchten jeweils so weit wie möglich, Leben und Erfahrungen ihres Publikums zu organisieren. Zu einem gewissen Maß waren sie damit erfolgreich. Mit der Elite der führenden Öffentlichkeit teilten sie die allgemeine Feindseligkeit einer transnationalen, zunehmend amerikanisierten Populärkultur gegenüber, die während des Ersten Weltkrieges eine Art Durchbruch erlebt hatte – schon 1916 äußerte sich der Parlamentarier der Arbeiterpartei Anders Buen zur vorherrschenden populären Unterhaltung als „spiritueller Tuberkulose“ (vgl. *ibid.*, 112). Versuche, eine ‚gesündere‘ Populärkultur zu konstruieren – eine national-populäre bzw. sozialistisch-proletarische – waren nur bedingt erfolgreich. Die meisten der jüngeren Mitglieder dieser Bewegungen erfreuten sich weiterhin an Filmen, Detektivromanen, Liebesgeschichten und der neuen, synkopierten Musik, die als Jazz bekannt wurde. Man kann gewissermaßen sagen, daß diese Formen der Populärkultur eine *vierte Öffentlichkeit* von der Art konstituiert haben, die der Soziologe Oskar Negt und der Filmemacher Alexander Kluge einst *Produktionsöffentlichkeit* nannten (Negt/Kluge 1974). Das Kino, so scheint es, war eine Institution, in der besonders jüngere Leute, Frauen und die Industrie-Arbeiterklasse *ihre* Lebenswelt wiederfanden, ihre Erfahrungen und Träume – die in den drei anderen öffentlichen Sphären weitgehend ignoriert, moralisch bewertet oder weniger verständlich behandelt wurden.

2 Diese Spielart des Norwegischen wurde auf Basis ländlicher Dialekte und im Blick auf das mittelalterliche Altnordisch gebildet und damit als wahrhaft ‚volksnah‘ und national dargestellt. Organisationen innerhalb der neu-norwegischen Bewegung hatten im ganzen Land Häuser für Kulturveranstaltungen zur Verfügung gestellt und gründeten eine besondere Schule für Jugendliche – die *folkehøjskole* [A.d.Ü.: „Volkshochschule“, doch mit der deutschen Einrichtung nicht ohne weiteres vergleichbar].

In dieser Situation starker sozialer und politischer Spannungen und einer allgemein negativen Haltung gegenüber einer kommerziellen Populärkultur, die in den drei Sphären von Öffentlichkeit oder kulturellen Lagern vorherrschte, stellt sich die Frage, wie es möglich war, daß Mary Pickford und Douglas Fairbanks so herzlich aufgenommen wurden – und dies von Zeitungen radikal verschiedener politischer Richtungen, von Leuten aller sozialer Klassen –, von der königlichen Familie bis zu den Arbeitern, die auf den Straßen jubelten? Die Gründe hierfür sind vielfältig, der primäre jedoch muß wohl der sein, daß die beiden Stars als Repräsentanten gemeinsamer Werte und Sehnsüchte wahrgenommen wurden: Freiheit und Modernität. Als Ausgangspunkt für die weitere Untersuchung dieser Wertegemeinschaft können die Medienberichte über den Besuch dienen.

Die Zeitungsberichterstattung

Zeitungen jeglicher politischer Couleur berichteten auf ihren Titelseiten mehr oder weniger enthusiastisch über den Besuch; ihre Einigkeit in der Berichterstattung über die Stars zieht mehr Interesse auf sich als die unterschiedlichen Nuancen in ihrer Haltung zum Film und zur Populärkultur im allgemeinen. Die führende konservative Zeitung (*Aftenposten*) entsandte einen Reporter, der den Zug bestieg, als dieser die Grenze überquerte. Die Zeitung brachte einen ausführlichen und detaillierten Artikel in der Abendausgabe über das Aussehen der Stars, darüber, was der Journalist an Gepäck gesehen hatte, Pickfords Make-up und Fairbanks Vorstellungen vom Film als Kunstform. Der Artikel enthielt Zeichnungen und Fotografien, und berichtet ebenso detailliert über die meisten Ereignisse nach ihrer Ankunft in Oslo. Es finden sich keinerlei Anzeichen eines herablassenden Tons gegenüber Film oder Filmpublikum, im Gegenteil: Der Journalist war offenbar selbst ein Fan. Am anderen Ende des politischen Spektrums brachte die – zumindest von ihrer Rhetorik her – revolutionäre Zeitung der Arbeiterpartei (*Arbeiderbladet*) einen sehr viel kürzeren Bericht auf ihrer Titelseite. Vom Tonfall unterschied sie sich jedoch nicht von den anderen Blättern. Der Artikel endet mit einigen Sätzen, die an die ideologischen Führer der Bewegung gerichtet zu sein scheinen:

Den beiden Filmstars wurde ein Empfang bereitet, der ihre Popularität auf der Leinwand deutlich beweist. ‚Lachen und Leben‘ lautet ihr Motto, und ihre Reise hat mit Sicherheit die Kraft dieses Mottos verstärkt (24. Juni 1924).

Eine rechtsorientierte Zeitung (*Tidens Tegn* v. 25. Juni 1924), später für ihre Sympathie mit Mussolini und anderen Faschisten bekannt geworden, begann

ihren Artikel mit der Behauptung, daß diese Stars keine wirklich großen, ernsthaften Künstler seien, fuhr dann aber mit einem detaillierten Bericht fort, dessen gelegentliche Ironie ein gewisses Maß an Enthusiasmus nicht verhehlen konnte. Eine liberale, gemäßigt radikale Zeitung (*Dagbladet*) wiederum signalisierte eine andere Perspektive auf Populärkultur, indem sie begann:

Zum hundertsten Mal wollen wir es absolut deutlich sagen, daß Leute, die Millionen zum Lachen bringen, sie Faszination erleben lassen und sie hin und wieder ein wenig glücklicher machen, genauso wichtig sind und unseren Respekt und Aufmerksamkeit verdienen wie der gelehrte Staubsauger [sic!], der langweilige Dichter oder die höchst unbedeutende Königliche Hoheit, die uns gelegentlich besucht (24. Juni 1924).

Letztere Zeitung ergriff somit die Gelegenheit, ihre Sympathie für das Kino und sein Star-System, das als Kontrast zur Langeweile und Insignifikanz offizieller, hierarchischer Kultur präsentiert wurde, zu unterstreichen. Allein dies deutet bereits auf zwei der Werte hin, die mit Fairbanks und Pickford assoziiert wurden: Sie repräsentieren das Gegenteil von Hierarchie und Langeweile, eine Form des *Egalitarismus* und eine *Vitalität*, die sowohl physischer als auch emotionaler Art ist. Auf Egalitarismus ist schon allein dadurch verwiesen, daß die beiden nicht nur in den USA, sondern auch in den norwegischen Zeitungen bei ihren Vornamen, Mary und Doug, genannt werden. Im norwegischen Kontext gesehen, kontrastiert dies deutlich mit der Gewohnheit, populäre Helden wie die Polarforscher Nansen und Amundsen mit ihren Familiennamen zu bezeichnen. Mary und Doug erschienen hingegen als ganz gewöhnliche Leute, denen sich die Menschen durch die überall zirkulierenden Fakten über ihr Privatleben, die Heirat und vorherigen Scheidungen, ihr Haus (das auch in Norwegen als ‚Pickfair‘ bekannt war), ihre Hobbys und ihren ganzen Lebensstil verbunden fühlten. Der Gegensatz zwischen den Polarforschern und diesen Kinostars als öffentlichen Figuren ist beispielhaft für das, was Leo Löwenthal einst als generelle historische Verschiebung bei der Selektion derjenigen Menschen beschrieb, die in populären Magazinen der öffentlichen Aufmerksamkeit für Wert befunden werden. Löwenthal sprach von einem Übergang von den „Helden der Produktion“ – Selfmademen, Erfindern, Schriftstellern und Forschern – hin zu den „Helden des Konsums“ – Menschen, die hauptsächlich aufgrund ihres Lifestyles, der allgemeine Ideale und Ziele der entstehenden (oder schon etablierten) Konsumgesellschaft zum Ausdruck bringt, für interessant befunden werden (Dyer 1979, 45). Der Egalitarismus, den Mary und Doug repräsentieren, war mit anderen Worten einer der „gleichen Möglichkeiten“ im Ringen um den gestiegenen Konsum und um Gleichheit des Menschen in einer Freizeitsphäre jenseits

von Produktion und Arbeit, kein Egalitarismus im Sinne weitreichender sozialer Gleichheit.

Die starke dialektische Einheit zwischen dem Gewöhnlichen und dem Außergewöhnlichen machte natürlich, wie auch bei allen späteren Filmstars (vgl. z.B. Ellis 1982, 94), ein Grundprinzip des Verhältnisses zwischen ihrer Existenz auf und jenseits der Leinwand aus. Die Erfahrung ihrer außergewöhnlichen Abenteuer im Film war auch vom Wissen geprägt, daß sie ‚eigentlich‘ gewöhnliche Leute sind, die eben ein außergewöhnlich erfolgreiches Leben führen.

Die tatsächliche Erscheinung der Stars schien zu bestätigen, daß das vorgefaßte Bild von ihnen als gewöhnlich-außergewöhnlich ‚lebensecht‘ war. Ein Journalist äußerte:

Diesen glanzvollen Filmstars gegenüberzustehen, diese beiden lebendigen, höchst lebendigen Filmkünstler real zu sehen, hat keine Illusion zerstört. Sie sehen genauso aus, wie wir sie zu sehen gewohnt sind – Mary mit ihrem anbetungswürdigen Lächeln, ihren goldenen Locken, ihren wundervoll lebendigen Augen und Doug als das heroische Ideal unserer Zeit, gebräunt wie ein Indianer eines Stammes, dessen ehrwürdiger Häuptling er ist, mit seinen braunen, verschmitzten Augen, seinem eleganten Schnurrbart, den wir von Robin Hood und D’Artagnan kennen. Man müßte schon schrecklich blasiert sein, fühlte man sich nicht von Aufregung überwältigt, wenn man nur ein Paar Schritte von diesen beiden entfernt steht, die mit ihrer Filmkunst Millionen von Menschen in der ganzen Welt erfreuen! (*Dagbladet* v. 24. Juni 1924)

Es ist hier wichtig anzumerken, daß das gemeinsame Kennzeichen der beiden in ihren Augen gesehen wird – „lebendig“ bzw. „verschmitzt“.³ Beide Adjektive zielen auf ihre Lebendigkeit, Fröhlichkeit – oder Vitalität. Dougs Akrobatik während der Pressekonferenz und seine Klettereien auf dem Balkon vor den Augen der Massen waren deutliche Manifestationen seiner jungenhaften Energie, während beider ständig aufblitzendes Lächeln und Marys „wirkliche Tränen“ (einigen Zeitungen zufolge) beim Abschied in der Matinée ihre psychologische Vitalität, ihre „Offenheit“ und starke Emotionalität bezeugten.

Etliche Zeitungen bescheinigten Doug einen „jungenhaften“ und Mary einen „mädchenhaften“ Zug. Diese Kindlichkeit wurde als ein höchst charmanter Mangel an Disziplin wahrgenommen – eine ungehemmte Lebendigkeit, die sich den „unnatürlichen“ Verboten des „offiziellen“ öffentlichen Lebens (in Norwe-

3 Das Wort, das hier als „verschmitzt“ übersetzt wurde, ist *skoieraktig*, das auch mit „schelmisch“ wiedergegeben werden könnte. „Lebendig“ für Marys Augen ist der Versuch, *spillende* zu übertragen, das auch mit „verschmitzt“ oder „funkelnd“ übersetzt werden könnte [A.d.Ü.: Anm. v. J.G. im engl. Orig.].

gen) widersetzte. Doug beeindruckte während der Pressekonferenz die Journalisten nicht nur mit seinem Wissen und seiner „kräftigen, tiefen, männlichen Stimme“, auch wurden seine Worte „von temperamentvollen Gesten begleitet“: „Er schlägt sich auf Oberschenkel und Stirn, streckt plötzlich beide Arme aus – kurz, er gestikulierte wie ein Italiener und wirkte doch dabei nicht lächerlich“ (*Dagbladet* v. 24. Juni 1924).

Am Tag vor der Ankunft der Amerikaner in Oslo verwendete die wichtigste konservative Zeitung in der Ankündigung ihres Besuches als Überschrift die englische Phrase „Keep smiling!“. Fairbanks wurde als Erfinder dieses „Lebensprinzips“ [*leverage*] tituiert. Sein Buch *Laugh and Live* (1917) ist auch dem Journalisten bekannt, der sagt, es zeige, wie die meisten Probleme gelöst oder verringert werden können, wenn man ihnen mit einem herzlichen Lachen begegnet. Er weist noch darauf hin, daß ein Einkommen von einer Million Dollar jährlich jeden leichter lächeln ließe und schlägt einen Bogen zwischen dem Lächeln als „Lebensprinzip“ und dem ökonomischen Erfolg: Es könnte die norwegische Handelsbilanz verbessern, wenn mehr Menschen lernten, derart zu lächeln. Diese leicht ironisch gefärbten Bemerkungen, die humorvoll gemeint waren, deuten auf zwei weitere konnotative Elemente in Fairbanks Starimage, insbesondere: (ewiger) *Optimismus* und (zukünftiger) *Wohlstand*.

Aus der Sicht der Zeitgenossen repräsentierten Fairbanks und Pickford nicht nur *Egalitarismus*, *Vitalität*, *Optimismus* und *Wohlstand*, sie schienen tatsächlich diese Werte zu personalisieren, zu ihren ‚Inkarnationen‘ geworden zu sein. Die Zeitung *Dagbladet* verwendete dieses ursprünglich religiöse Konzept, als sie schrieb, es sei nur angemessen, daß das Wetter an diesem Tag so großartig war, da „die Sonne und das Lächeln“ in den beiden Stars „verkörpert sei“, die „zu uns aus ihrem hellen Heimatland gekommen sind“. Letztere Formulierung zeigt, inwiefern die beiden die USA metonymisch repräsentieren. Die an ihnen beobachteten Züge zählen zu den in der populären Vorstellung am häufigsten mit den Vereinigten Staaten assoziierten Werten.⁴

4 Diese Vorstellungen waren jedoch nicht allein von der amerikanischen Populärkultur geprägt, sondern hingen auch damit zusammen, daß Norwegen – nach Irland – jenes Land in Europa war, das den größten Teil seiner Bevölkerung infolge der bis in die 20er Jahre anhaltenden Auswanderungswellen an die USA verloren hatte. Seit 1866 hatten in drei Auswanderungswellen über 700 000 Norweger das Land verlassen, meist in Richtung auf die USA (Norwegen hatte 1924 rund 2,7 Millionen Einwohner). Da die meisten der norwegischen Familien über Verwandtschaft jenseits des Atlantiks verfügten, mag der Glauben an das Land der „gleichen Möglichkeiten“ an Vitalität, Optimismus und Wohlstand auch über diese Kontakte tradiert worden sein. Schließlich finden sich auch in der populären zeitgenössischen Literatur (etwa in Texten, die für die Amateurtheaterbewegung innerhalb der Arbeiterpartei geschrieben worden waren) Beispiele, an denen sich die Popularität der genannten Vorstellungen über die USA belegen lassen. Hans Østerholt etwa, Herausgeber eines beliebten Satiremagazins, hatte vier

Selbst für den enthusiastischsten unter den Reportern war jedoch das Eindrücklichste an der Begegnung mit Mary und Doug, sie als gewöhnliche Leute zu erleben:

Wir kamen als überzeugte Bewunderer ihrer Filmkunst und verließen sie wieder, nachdem wir eine angenehme Stunde voller Begeisterung für Mary und Doug verbracht hatten, *als Menschen*. Es gibt keinen Grund, die unbestreitbare Tatsache zu leugnen, daß die beiden im wirklichen Leben noch lebenswürdiger sind als auf der Leinwand. Beide strahlen die mysteriöse undefinierbare Substanz namens Charme aus. Man wird sehr weit fahren müssen, um so ein lebenswürdiges, unkomplizierteres und einfach verdammt nettes Paar zu finden (*Dagbladet* v. 24. Juni 1924; Herv. J.G.).

Mary und Doug in Filmmagazinen

Film og Kino⁵, das erste norwegische Magazin, das ausschließlich dem Film gewidmet war, kam erstmalig im Januar 1915 heraus und erschien monatlich bis zum Sommer 1922. Ein zweites Magazin mit Namen *Helt og skurk* („Held und Schurke“ [sic!]), erschien von Januar 1918 bis 1920, ein drittes, *Filmen og vi*, brachte sein erstes Heft 1919, die weiteren monatlich von 1920 bis 1932 auf den Markt. Obgleich relativ kurzlebig ist doch die Existenz von drei spezialisierten Filmmagazinen zur selben Zeit (1920) auf einem so kleinen Markt wie dem norwegischen bemerkenswert.⁶ *Film og Kino* konnte sich schon 1917 einer Leserschaft von 30.000 rühmen, seinerzeit einer stattlichen Anzahl. Was Papierqualität und Layout betraf, war es sehr elegant, reich illustriert mit Fotos und Zeichnungen und seit 1920 mit einem farbigen Starporträt auf dem Titelblatt.

Eine norwegische Spielfilmproduktion war so gut wie nicht vorhanden. Zwischen 1908 und 1920 wurden 21 Filme gedreht, in der Regel nicht mehr als einer bis drei pro Jahr.⁷ Mit anderen Worten: In den Kinetheatern (um 1914 ungefähr

Farcen verfaßt, die für Amateurtheateraufführungen der Arbeiterbewegung gedacht waren und u.a. auch auf das positiv konnotierte Bild des reichen Amerika-Heimkehrers zurückgriffen.

5 *Norsk Kinematograf-Tidende. Organ for filmindustrien og kinematogaferne i Norge* änderte im Februar 1917 seinen Namen in *Film og Kino*. Der ursprüngliche Titel, der daraufhin deutete, daß es sich um ein filmwirtschaftliches Magazin handelte, wurde bis zum Januar 1918 als Untertitel beibehalten, als das Heft sich zu einem vollentwickelten Fan-Magazin wandelte und einen neuen Untertitel annahm – *Film-Magasin*. Das Heft wurde bis zum Sommer 1922 herausgegeben.

6 Ein viertes Magazin, *Vor Tids Film*, erschien 1926 und benannte sich 1927 in *Film* um. Dieses teuer aussehende Magazin erschien bis 1930.

7 Nach der *Norsk Filmografi 1908-1979* (1980), sah die Produktion wie folgt aus: 1908: 1; 1911: 5; 1912: 3; 1913: 1; 1916: 1; 1917: 3; 1918: 3; 1919: 2 (wovon einer niemals öffentlich aufgeführt worden ist); 1920: 20.

20 in Oslo) wurden fast ausschließlich importierte Filme gezeigt. Amerikanische (insbesondere Actionfilme) und französische Produktionen scheinen schon vor dem Ersten Weltkrieg dominiert zu haben, was Berichte des amerikanischen Handelsministeriums bestätigen (vgl. Thompson 1985, 38). Trotz Handelsschwierigkeiten wuchs der amerikanische Marktanteil während des Ersten Weltkrieges (vgl. *ibid.*, 67). Die Hälfte aller Filme, die 1915 von der Zensurbehörde zugelassen wurden, waren amerikanischer Herkunft (vgl. Evensmo 1967); im folgenden Jahr konnten die Amerikaner ihre Dominanz auf dem norwegischen Filmmarkt u.a. mit eigenen Firmenniederlassungen (wie die Fox) weiter ausbauen. Der amerikanische Anteil an Spielfilmen in den Zwanziger Jahren lag schätzungsweise zwischen 63 und 70 Prozent (Thompson 1985, 129). Dies bedeutet eine spürbar größere US-Dominanz als in der Periode, die gemeinhin als durch und durch amerikanisiert gilt, 1945-1960: ‚Nur‘ 51 Prozent der in diesen Jahren in Norwegen gezeigten Filme waren amerikanischen Ursprungs (*Film og Kino: Årbok 1961*, zit.n. Knausgård 1993, 3).

Diese amerikanische Vormachtstellung wurde von den Filmmagazinen reflektiert und auch deutlich unterstützt. *Film og Kino* war schon sehr früh voller Werbematerial amerikanischer Verleiher. Dies war kaum verwunderlich, da die Firmen, die die meisten US-Filme importierten, gleichzeitig auch die Zeitschriften besaßen. Das eher kurzlebige *Helt og skurk* hatte Verbindungen zum norwegischen Filmproduzenten Peter Lykke-Seest und kritisierte die amerikanische Reklame schon in ihrer ersten Ausgabe 1918. Die Hervorhebung der gewaltigen Gagen und die mehr oder weniger sensationellen Geschichten über das Privatleben der Stars wurden für die Filme selbst als irrelevant betrachtet, auch wenn diese Hauptelemente des Star-Marketings gezwungenermaßen als wirkungsvoll anerkannt wurden, wenn es darum ging, das Publikum ins Kino zu locken. *Helt og skurk* druckte zwar weiterhin skeptische und kritische Kommentare zur amerikanischen Filmindustrie und der „Macht des Dollars“ (H. 4, 1918), während das Magazin dem deutschen, französischen und skandinavischen Film einige Aufmerksamkeit widmete; doch hatte es auch den Vorlieben des Publikums Tribut zu zollen. Es zeigte bisweilen auf dem Umschlag amerikanische Werbefotos, stellte regelmäßig amerikanische Stars vor und beantwortete widerwillig die Fanpost dieser Stars – wie des „ewig-lächelnden Doug“ (H. 5, 1918).

Die Darstellung von Douglas Fairbanks und Mary Pickford in den unterschiedlichsten Magazinen basierte weitgehend auf übersetztem amerikanischen Material. Demzufolge gab es grundlegende Übereinstimmungen in der norwegischen resp. amerikanischen Konzeption der Starimages. Bestimmte Formulierungen wurden direkt aus dem Englischen übernommen – „the ever smiling Doug“, „the world’s sweetheart“ (oft „sweatheart“ geschrieben) usw.

Der erste Auftritt Mary Pickfords in einem Magazin fand in *Film og Kino*, Heft 1, 1917 statt. Dort heißt es, sie würde „von Männern verehrt und von Frauen bewundert“, letzteres sei ein sicheres Zeichen, daß sie wirklich liebenswürdig sei. Sie sei „das bezauberndste kleine Ding“, das je auf der Leinwand zu sehen war. Sie sei die „Personifikation aller weiblichen Eigenschaften, die wir schätzen“, sie habe Jugend, Grazie, den süßesten kleinen Kirschmund und Augen so liebreizend und charmant, daß sie einen Grundbesitzer in Oslo bewegen könnten. Und eine höchst fähige Schauspielerin sei sie darüber hinaus auch noch.

Als Pickford das nächste Mal in diesem Magazin erschien (H. 6, 1917, 190f), geschah dies, um den jungen Frauen im Rahmen eines Interviews zu sagen, daß physische Schönheit nicht länger ausreiche, um Karriere beim Film zu machen. Da Film und Schauspielerei viel anspruchsvoller geworden seien, benötigte man nun schauspielerisches Talent und eine solide Ausbildung. Mit Eitelkeit und Exhibitionismus als Antriebskräften, Filmstar zu werden, war es allein nicht mehr getan. Dieses Interview zeigte Mary als erfahren und wohlüberlegt, ihr Aussehen spielte kaum noch eine Rolle. Auch in ihrem nächsten Interview für dieses Magazin (H. 3-4, 1918, 51-54) kommt dies zum Ausdruck. Die Filmkunst entwickle sich ihrer Meinung nach nicht weiter, weil es an wirklich guten Drehbuchautoren mangle und die Produzenten Angst hätten, etwas zu riskieren, was jenseits der gewohnten Pfade liege, so blieben sie an ihren wenigen Erfolgsrezepten kleben. Die wirklich *einzig* Ausnahme, so betont sie, sei D.W. Griffith. Alle anderen würden sich dem Publikumsgeschmack anbieten. Man spekuliere mit Stunts und Sensationen, wofür viel Geld investiert würde, ohne daß dies das künstlerische Ergebnis verbessere. Sie selbst müsse „immer wieder das junge Mädchen mit den Locken spielen. Und ich hasse diese Locken, ich kann sie wirklich nicht ausstehen!“ Sie sei gegen das ganze Starsystem, da es von den eigentlichen Filmen ablenke, positiv finde sie daran lediglich, daß sie soviel Geld verdiene.

Diese Zitate zeigen, daß Pickfords Starimage wesentlich komplexer war als das eines jungen Mädchens mit hübschen Augen, Locken und einem Kirschmund. Harte Arbeit, Erfahrung und die Fähigkeit, ihre Arbeit kritisch zu reflektieren, wurden stets hervorgehoben. Insbesondere nach ihrer Scheidung und der Heirat mit Fairbanks traf jene „Jungfräulichkeit“, von der u.a. Miriam Hansen spricht, nicht mehr auf ihr Image zu (vgl. Hansen 1991, 15).

Um ihren Spaß am Kinobesuch zu rechtfertigen, schrieb ein junger weiblicher Fan mit Bezugnahme auf Mary Pickford an *Film og Kino*:

Sie wird immer als Kind dargestellt, und nichts ist so gutmütig wie ein Kind [...]. Wir, die wir kein Zuhause haben, die alleine leben, niemanden haben, der uns nahe steht und uns liebt, wir haben das Gefühl, eine Art

Zuhause im Kino gefunden zu haben, wo wir Zeuge so vieler Freuden werden, Menschen sehen, arme Menschen, die mit dem Leben ringen, die sich voran arbeiten und das Glück finden. Nicht das Glück im Reichtum, aber das Glück, aus eigener Kraft vorwärtsgekommen zu sein. Wenn man nach Hause kommt, nachdem man einen Film von [sic!] Mary Pickford gesehen hat, muß man da nicht unweigerlich an ihre Arbeit denken, ihre Anstrengung und ihren Sieg? Und was wir selbst erreichen können? (H. 4, 1922).

Auch wenn dieser Text voller Klischees und kleinbürgerlicher Ideologien stecken mag, ist er doch auch ein Beleg für die Komplexität von Pickfords Starimage. Für diese Frau repräsentiert Pickford moralische Unschuld, harte Arbeit und eine Haltung, „es aus eigenem Antrieb zu schaffen“. Zwar sind dies kaum revolutionäre Werte, eine alleinstehende Arbeiterfrau jedoch kann sich mit ihnen durchaus identifizieren und bestätigt fühlen.

Auch über Douglas Fairbanks äußerten sich die Leser in Briefen an die Filmmagazine. Das Magazin *Filmen og vi* forderte 1919 seine Leser auf, ihre Gründe anzuführen, warum sie den Star so mochten. Fairbanks selbst sollte dann die „beste“ Zuschrift auswählen. Einige dieser Briefe von Frauen wie von Männern wurden veröffentlicht, und teilweise schrieb man auch auf englisch, so etwa diese Frau in ihrem Gedicht:

To my heart's idol Doug!
 Alway smiling, always glad,
 all admire such a lad.
 As to sporting never lazy,
 can't he make a girlie crazy?
 Oh so natural and free,
 he is quite exciting me!
 (*Filmen og vi*, H. 2, 1920, 24).

„Prinzipieller“ äußerte sich ein anderer Leser:

Warum ich Doug verehere? Weil Douglas Fairbanks der ideale Mensch der Zukunft ist. Er ist bis zum Leichtsinn mutig, seine Sprünge haben die Geschmeidigkeit einer Katze, er ist normal und nett. Er ist ein Vorbild für diejenigen, die das Leben für lebenswert halten und gerne lachen, er ist Amerikaner, er ist der Mann, der stets das tut, wozu er Lust hat, er spielt nicht in seinen Filmen, er lebt darin (*ibid.*, 25).

Im Grunde wiederholen die Briefe die gleichen Themen: Männlichkeit (verbunden mit Ritterlichkeit, vor allem bei den vielen weiblichen Briefautorinnen); physische Stärke und akrobatische Fähigkeiten, Geschmeidigkeit, um Vitalität

und Verschmitztheit auszudrücken; Optimismus und Humor (sein aufblitzendes Lächeln); Willenskraft und Entschlossenheit und interessanterweise eine erfrischende „Natürlichkeit“ und/oder Normalität („er spielt sich selbst“). Explizit wie implizit verbanden sich diese Eigenschaften mit seinem Amerikanertum, zu dem auch Geschwindigkeit gehörte: Amerikanisches Tempo [*amerikansk fart*, J.G.] war schon jenseits der Welt des Kinos zum Begriff geworden.

Zwei weitere Züge von Dougs Starimage sind ebenfalls von Bedeutung: Ein Element ethnischer „Andersartigkeit“ und seine intellektuellen Fähigkeiten. Mit skandinavischen Augen betrachtet, hängt ersteres mit seiner dunklen Hautfarbe zusammen, den braunen Augen und seinem schwarzen Haar. So wird er in einigen Texten sowohl mit Indianern als auch mit Italienern verglichen. Seine Ausstrahlung scheint durch dieses Maß an Exotik nur gewonnen zu haben, da sich hierdurch nicht allein sexuelle Vitalität vermittelte. (Daß Fairbanks, nicht gerade Inbegriff eines ‚WASP‘, ein bekennender Rassist war [vgl. May 1980, 112], scheint in Norwegen nicht bekannt gewesen zu sein, doch die Ironie dieses Umstandes hätte seiner Popularität wohl keinen Abbruch getan.)

Pickford und Fairbanks wurden zudem oft als „Denker“ porträtiert, als Menschen, die Ideen nicht nur über das Kino und die Filmkunst haben, sondern auch sonst über das Leben im allgemeinen reflektieren. Fairbanks publizierte mehrere Bücher, und in Interviews wirkte er durchaus kultiviert und literarisch gebildet. So zitierte er in einem Gespräch, das er vor seiner Ankunft in Oslo in Paris einer norwegischen Zeitung gab, längere Passagen von Walt Whitman (*Tidens Tegn* v. 31. Mai 1924). Während der bereits erwähnten Matinée in Oslo sprach er über Bjørnsons und Ibsens Einfluß auf die amerikanische Literatur. Dies erfüllte den Zweck, zu dem es wahrscheinlich gedacht war, nämlich seine Person (und seine Filme) zu nobilitieren und die Bewunderung seiner Fans zu legitimieren.

Zur „strukturierten Polysemie“ von Dougs und Marys Starimages

Richard Dyer führte in seinem Buch *Stars* (1979) die Idee ein, ein Starimage müsse als *strukturierte Polysemie* verstanden werden, d.h. als mehrschichtige und widersprüchliche Konstruktion, die so organisiert sei, daß sie die Vielzahl von Bedeutungen und Affekten, die ihr attribuiert sind, begrenze. Er hob auch die Notwendigkeit hervor, das komplexe Starimage auf ein spezifisches Publikum einer spezifischen Zeit zu beziehen, nicht auf die Gesellschaft im allgemeinen.

Auch wenn die Starimages von Doug und Mary in Norwegen und den USA über eine grundlegende Ähnlichkeit verfügten, unterschieden sich ihre Bedeutungen doch in den jeweiligen Kontexten. Die wichtigsten Unterschiede hängen mit

zwei Faktoren zusammen: Zum einen damit, daß das Amerikanische in Norwegen zwar eine besonders attraktive Form der Andersartigkeit, doch immer noch eine Form von Andersartigkeit darstellte. Zum anderen legte das unterschiedliche politische und soziale Klima der beiden Länder nahe, daß verschiedene Elemente der Starimages eine unterschiedliche Bedeutung oder Gewichtung erhielten.

Das norwegische Kinopublikum bestand überwiegend aus Arbeitern und unterer Mittelklasse, wobei Frauen dieser Gruppierungen wohl die Mehrheit bildeten. Die Art und Weise, wie dieses Publikum die Stars wahrgenommen hat, hing zusammen mit seiner sozialen Situation und dem vorherrschenden sozio-kulturellen Klima. Wenn dies der Fall ist, scheint die Annahme richtig, daß das Element der „Rebellion“ in beider Image, Marys Rollen der armen, doch willenstarken Figuren und der anti-snobistische Egalitarismus – das *regular guys*-Image, das beide verkörperten –, für ihre Popularität in den Milieus der Arbeiter- und der unteren Mittelklasse sehr bedeutsam war. Diese Milieus waren geprägt durch die starken sozialen Spannungen der Zeit, einen hohen Grad der Beteiligung an den Gewerkschaften, durch politische Organisation und die revolutionäre Rhetorik der Arbeiterbewegung. Dies macht die doppelte Partizipation sowohl an der Öffentlichkeit der Arbeiterbewegung als auch an der „Produktionsöffentlichkeit“ der kommerziellen Populärkultur mithin weniger widersprüchlich, als sie auf den ersten Blick scheinen mag.

Zugleich ist verblüffend, daß Mary und Doug auch Facetten von Lebenswelten und der Sehnsüchte von Publika repräsentierten, die keine der anderen kulturellen Formationen oder Sphären von Öffentlichkeit so direkt und überzeugend handhaben konnte wie die Populärkultur im allgemeinen und der Film im besonderen. Während die anderen Sphären von Öffentlichkeit dazu neigten, eher hochfliegende Ideale, und mindestens zwei von ihnen Kollektivität betonten (Nation, das Volk, die Arbeiterklasse), wandten sich das Kino und die Populärkultur an die Zuschauer als *Individuen mit Körpern und Sinnen* und einem ganz konkreten Interesse an einem *persönlichen Alltagsleben*. Sinnliche Freuden, physische Erregung, Sexualität und höchst verständliche Hoffnungen auf einen verbesserten materiellen Lebensstandard kamen in einem mächtigen Paket zusammen, das aus modernem Konsumverhalten, modernem großstädtischen Leben und den dazugehörigen Attributen und Werten wie Geschwindigkeit, Wandel, Varietät usw. geschnürt war.

Die Stärke der US-Filmproduktion in Norwegen hing nicht zuletzt damit zusammen, daß die USA von großen Teilen der norwegischen Bevölkerung als „konkrete Utopie“ (Ernst Bloch) betrachtet wurden, als der entfernte, aber real existierende Ort, an dem moderne Werte wie die oben erwähnten in größtem Maße realisiert wurden. Mir scheint, dies ist ein Faktor, der Hollywoods Vor-

herrschaft über den internationalen Filmmarkt im 20. Jahrhundert auf einer allgemeineren Ebene zu erklären hilft. Doch ist es gleichermaßen wichtig zu berücksichtigen, daß die Ästhetik des Hollywoodfilms Vorstellungen einer Moderne befördert hat, die diese als eine durch ‚Intensität der Erfahrung‘, ‚Selbstverwirklichung‘ usw. charakterisierte Ära konzipierten. Als Lew Kuleschow 1922 über die Krankheit „Amerikanitis“ schrieb, die das Publikum des populären Kinos schon 1920 in Rußland infiziert hätte, war seine Erklärung:

Der Erfolg amerikanischer Filme liegt im größten gemeinsamen Maß des Filmischen, in der Präsenz größter Bewegung und im primitiven Heroismus, in einem organischen Verhältnis zur Gegenwärtigkeit (1974 [1922], 128).

Mary und Dougs gefeierter Besuch in Oslo 1924 war auch ein Hinweis auf die Stärke von Hollywoods Filmästhetik. Auf mehr als eine Art hat dieses Ereignis dann in die Zukunft verwiesen.

Aus dem Englischen von Jan-Philipp Frühsorge

Literatur

- Dyer, Richard (1979) *Stars*. London: British Film Institute.
- Ellis, John (1982) *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Evensmo, Sigurd (1967) *Det store Tivoli* [Der große Vergnügungspark]. Oslo: Gyldendal.
- Fairbanks, Douglas (1917) *Laugh and Live*. New York: Britton Publishing.
- Gripsrud, Jostein (1981) *La denne vår scene bli flammen...': Perspektiver og praksis i og omkring sosialdemokratiets arbeiderteater 1890-1940* [Laß unsere Bühne die Flamme sein...': Perspektiven und Praktiken im Arbeitertheater der Sozialdemokraten 1890-1940]. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hansen, Miriam (1991) *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press.
- Knausgård, Yngve (1993) *Hva sier stjernene? En analyse av filmstjerner i Norge fra 1945 til 1960* [Was sagen Stars? Eine Analyse von Filmstars in Norwegen 1945-1960]. Magisterarbeit Universität Bergen, Medienwissenschaftliches Institut.
- Kuleshov, Lev (1974) *Americanitis* [1922]. In: *Kuleshov on Film. Writings by Lev Kuleshov*. Hrsg. v. Ronald Levaco. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, S. 127-130

- May, Lary (1983) *Screening Out the Past: The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Myrstad, Anne Marit (1994) Hero and Heroine in Two Norwegian Melodramas. In: *Histories of Moving Images: Reports from a Norwegian Project*. Hrsg. v. Jostein Gripsrud & Katherine Skretting. Oslo: The Norwegian Research Council, S. 74-84.
- Negt, Oskar / Kluge, Alexander (1974) *Offentlighet og erfaring* [Öffentlichkeit und Erfahrung]. Grenå: Nordisk Sommeruniversitets skriftserie, Nr. 3.
- Pickford, Mary (1956) *Sunshine and Shadow*. London/Melbourne/Toronto: William Heinemann Ltd.
- Thompson, Kristin (1985) *Exporting Entertainment: America in the World Film Market 1907-1934*. London: British Film Institute.



Unschuldige Männer, willige Frauen: MAZURKA PÅ SENGEKANTEN (mit freundlicher Genehmigung des Deutschen Filmmuseums Frankfurt a.M.).

Kathrine Skretting

Filmsex und Filmzensur

Die „Bettkanten“-Filme in Skandinavien 1970-1976

„Familienporno“ schreiben Dinnesen und Kau (1983, 467) abfällig in ihrer dänischen Filmgeschichte und charakterisieren MAZURKA PÅ SENGEKANTEN (MAZURKA IM BETT, auch UNSER PAUKER KANNS [sic!] AM BESTEN IM BETT, Dänemark 1970, John Hilbard), TANDLÆGE PÅ SENGEKANTEN (MUTTI, MUTTI, ER HAT DOCH GEBOHRT, Dänemark 1971, John Hilbard), MOTORVEJ PÅ SENGEKANTEN [wörtlich: Autobahn auf der Bettkante] (Dänemark 1972, John Hilbard) und die fünf übrigen „Bettkanten“-Filme als rein profitorientierte Massenproduktion. Nicht ganz grundlos, denn im Gegensatz zu den meisten anderen dänischen Filmen konnten „Familien pornos“ durchaus im Ausland abgesetzt werden (ibid., 468). Im Herbst 1971 kursierten Kopien von MAZURKA PÅ SENGEKANTEN in ganz Europa, in weiten Teilen der USA sowie in Süd- und Mittelamerika und in Australien (*Århus Stiftstidende* v. 29.8.1971), wodurch der Produktionsfirma Palladium große Einnahmen sicher waren.

In diesem Artikel sollen die „Sengekanten“-Filme indes nicht in erster Linie als Exportschlager diskutiert werden. Massenproduktion oder nicht: Die „Bettkanten“-Serie lockte in ganz Skandinavien ein außergewöhnlich breites Publikum in die Kinosäle, und neben den Besucherzahlen dokumentieren auch Leserbriefe und Zeitungsberichte das große Vergnügen, daß die Zuschauer offenbar bei der Vorführung dieser Art Unterhaltung empfanden. Wie kann dieser Erfolg erklärt werden? Ich möchte diese Frage beantworten, indem ich die skandinavische Filmzensur und die hiesige Tradition hinsichtlich der Repräsentationsweisen von Sex im Film sowie die Filme selbst und ihre historische Rezeption untersuche.

Filmzensur

In Norwegen wurde eine Filmzensur 1913, in Dänemark 1914 eingeführt. Das norwegische Lichtspielgesetz forderte, daß Filme vor der Aufführung behördlich geprüft werden mußten. Filme, die gegen das Gesetz verstießen oder die Menschenwürde verletzten, die eine verrohende oder moralisch zersetzende Wirkung auszuüben vermochten, wurden nicht zugelassen. Im dänischen Zensurgesetz galten vor allem die drei letzten Kriterien als zentrale Verbotsgünde.

Gerieten Filme in Konfrontation mit der norwegischen Gesetzespraxis, dann zumeist, weil sie gegen die Pornographiebestimmungen des Strafgesetzes verstießen. Die norwegische Gesetzgebung beurteilt die Verletzung der Menschenwürde gemäß Lichtspielgesetz strenger als den Pornographieparagrafen, wodurch Nacktheit, auch wenn sie nicht pornographisch erscheint, verboten werden kann. Das Kriterium der Verrohung kommt in der Regel gegenüber expliziten Gewaltdarstellungen zur Anwendung, während eine zersetzende Wirkung in bezug auf die Sexualmoral, aber auch im Falle „unmoralischer“ Darstellungen von Ordnungshütern konstatiert wird. Zeigen Filme Polizisten, die brutal und unrechtmäßig handeln, so sind diese Filme stärkeren Zensureingriffen ausgesetzt als solche, die brutale Verbrecher darstellen (vgl. Jacobsen 1994).

In den Anfangsjahren beschied die norwegische Zensurinstanz nur positiv oder negativ über Zulassungsanträge. Eine Unterscheidung zwischen Freigaben für Kinder und Erwachsene wurde erst 1921 eingeführt, und in den sechziger Jahren legte eine Gesetzesnovelle das Mindestalter der Kinozuschauer einheitlich auf sieben Jahre fest. Filme wurden entweder für Kinder (7 Jahre), Jugendliche (12 Jahre) oder Erwachsene (16 Jahre) zugelassen; auch in Dänemark galt man, was das Kino betrifft, mit sechzehn als mündig.

In Schweden richteten die Behörden schon 1911 eine zentrale Filmprüfstelle ein. Die schwedischen, dänischen und norwegischen Zensurvorschriften ähneln sich in den Grundzügen, allerdings mit einigen Abweichungen im schwedischen Fall. Dort galt das Publikum bereits mit fünfzehn als erwachsen, und mentalhygienische Erwägungen prägten die Verbotspraxis. Bilder, die als verrohend oder „auf schädigende Weise erregend“ wirken konnten, durften nicht aufgeführt werden. Im Blick auf den unmündigen Teil des Publikums war ein möglicher „psychischer Schaden“ das Zentralkriterium für Verbot oder Zulassung.

Der Kampf gegen die Zensur

In den sechziger Jahren fegte eine stürmische Zensurdebatte über ganz Skandinavien hinweg. Die modernistischen Filme dieses Jahrzehnts bewirkten eine stärkere Anerkennung des Kinos als künstlerisches Medium, und die jungen Filmenthusiasten, die nach dem Verlust des Familienpublikums ans Fernsehen einen wichtigen Teil der Zuschauerschaft ausmachten, hatten wenig Verständnis dafür, daß Kunst zensiert werden sollte.

In den Jahren 1963 bis 1967 verbot die norwegische Filmprüfstelle insgesamt 22 Filme, doch die Gegner der Zensur beschränkten sich in ihrem Protest auf *TYSTNADEN* (DAS SCHWEIGEN, Schweden 1963, Ingmar Bergman), 491 (Schweden 1964, Vilgot Sjöman), *JAG ÄR NYFIKEN – GUL* (ICH BIN NEUGIERIG – GELB,

Schweden 1968, Vilgot Sjöman) und *BONNIE AND CLYDE* (*BONNIE UND CLYDE*, USA 1967, Arthur Penn) (vgl. Malm 1994). Was *TYSTNADEN* betrifft, so wurde der Film zwar nicht verboten, aber eine Masturbationsszene mit einer der weiblichen Hauptfiguren mußte entfernt und zwei Beischlafszene gekürzt werden, bevor die Behörde die Aufführung vor Erwachsenen über 16 Jahren gestattete. Für die norwegischen Anhänger modernistischer Filmkunst schien dies schon deshalb inakzeptabel, weil die Zensur ihrer Ansicht nach dem Grundrecht auf Meinungsfreiheit und künstlerischem Ausdruck widersprach. In Schweden hatte der Film die Zensur ungeschnitten passiert, und in Norwegen sollte die Kunst nicht weniger geachtet werden.

Die schwedische Prüfstelle hatte neben *TYSTNADEN* auch Bergmans *JUNGFRUKÄLLAN* (*DIE JUNGFRAUENQUELLE*, Schweden 1960) mit seiner brutalen Vergewaltigungsszene ungekürzt zugelassen, so daß die dortigen Fürsprecher der Filmkunst bereits auf eine Lockerung der Zensurauflagen hofften, als 1964 Sjömans 491 verboten wurde. Dieses Verbot brachte die Behörde nicht nur als überlebte Institution in die Kritik, sondern ließ ihre Gegner auch eine Aufhebung der gesetzlichen Zensurbestimmungen für Erwachsene fordern. Dies rief schließlich auch die Befürworter der Filmprüfung auf den Plan: 140 Ärzte veröffentlichten im gleichen Jahr einen Appell, der sich gegen die „Übersexualisierung“ der Gesellschaft richtete und für eine strengere Zensurpraxis aussprach (vgl. Furhammer 1991, 288).

In Dänemark wurde das Verbot schriftlicher Pornographie 1967 aufgehoben, was auch die Filmbranche zu größerer Kühnheit in Sachen sexueller Darstellungen anspornte. Erik Nørgaard (1971) bewertet die realistischen Ambitionen der Filmemacher dabei als wichtiges Argument im Kampf gegen die Zensur. Dem Kino sollte es möglich sein, ein Bild des wirklichen Lebens zu vermitteln, zu dem neben sexuellen auch aggressive Beziehungen gehören. Die filmische Wirklichkeit jener Jahre war indes häufig eine aus subjektiver Perspektive erzählte, was ein Grund dafür ist, warum sich viele der damaligen Filme als „modernistisch“ bezeichnen lassen. Allerdings gehörten Produktionen, die die Grenzen hinsichtlich sexueller Darstellungen verschoben, in der Mehrzahl nicht zu dieser Gruppe. Schon 1965 realisierte Palladium *SYTTEN* (*SIEBZEHN – VIER MÄDCHEN MACHEN EINEN MANN*, Dänemark, Annelise Meineche), basierend auf Soyas gleichnamigem Roman, der bei seinem Erscheinen 1953 Empörung wegen seiner erotischen Schilderungen hervorgerufen hatte. Dennoch galt Soya in Dänemark als anerkannter Autor, so daß die offensive Werbung mit seinem Buch dazu beitrug, das Interesse für den Film zu erhöhen. Dieser entpuppte sich als Publikumserfolg und brachte Palladium einen Rekordgewinn von drei Millionen Kronen ein (Nissen 1997, 155). Erzählt wird die Geschichte eines jun-

gen Arztsohnes, der während eines Ferienaufenthaltes bei einer Familie in der Provinz seine erste sexuelle Begegnung hat. Ole Søltoft, der spätere Star der „Bettkanten“-Filme, debütierte in der Hauptrolle. Die erotische Handlung wird teilweise von schönen Sommeraufnahmen dänischer Dörfer kaschiert, und der Film erregte 1965 kaum ein Gemüt.

Als Reaktion auf die Zensurdebatte richteten die Behörden in Schweden (1964), Norwegen und Dänemark (1967) Ausschüsse ein, die eine mögliche Änderung der jeweiligen Lichtspielgesetze zu erwägen hatten. Die Schweden gingen dieser Frage sehr penibel nach und kamen nach viereinhalb Jahren zu dem Schluß, daß die Zensur für Erwachsene aufzuheben sei. Die öffentliche Meinung hatte sich in Schweden derweil bereits zugunsten der Zensur verändert, wohl auch, weil nun nicht mehr die Darstellung von Sexualität, sondern von Gewalt im Brennpunkt der Diskussionen stand. Viele Zuschauer nahmen Anstoß an der erhöhten Brutalität, nicht zuletzt in italienischen Spaghetti-Western. Die schwedische Prüfstelle entschied sich also dafür, alle Filme wie bisher einer Vorprüfung zu unterziehen, auch solche für Erwachsene.

In Norwegen hatte der Ausschuß ausdrücklich die Aufgabe, die Einrichtung einer Beschwerdeinstanz für Zensurenentscheidungen zu erörtern. Seine Mitglieder waren indes der Ansicht, daß eine über 16 Jahre heraufgesetzte Altersgrenze diesen Schritt überflüssig machen würde. Der Ausschuß verwies auf die steigende Tendenz von expliziter Gewalt im Filmangebot, deren Darstellung er aus entwicklungspsychologischer Perspektive schädlich für sechzehnjährige Jugendliche hielt, stimmte jedoch darin überein, daß Filme mit solchen Effekten durchaus von hoher künstlerischer Qualität sein konnten. Und da es nicht angemessen schien, erwachsenen Norwegern das Erlebnis wertvoller Filme vorzuenthalten, wurde die Altersgrenze auf 18 Jahre heraufgesetzt. Die übrigen Verbotskriterien blieben im Wortlaut von 1913 erhalten. Der Sozialist Sigurd Evensmo, einer der Zensoren bei der staatlichen Filmaufsichtsbehörde, zeigte sich schwer enttäuscht darüber, daß die Formulierungen „moralisch zersetzend“ und „Verletzung der Menschenwürde“ im Gesetz von 1969 beibehalten wurden. Er hätte ein Modell ähnlich dem schwedischen bevorzugt, das mentalhygienische Erwägungen in den Mittelpunkt rückte (vgl. Dahl et al. 1996, 340).

Der dänische Ausschuß kam zu der Schlußfolgerung, daß die Zensur von Filmen für Erwachsene abgeschafft werden mußte. Dieser Entscheidung lag insbesondere die Rücksichtnahme auf die Meinungsfreiheit zugrunde, aber die Kommission sah es auch nicht als ausreichend belegt an, daß Filme Erwachsene negativ beeinflussen sollten. Negative Wirkungen waren zwar beobachtet worden, jedoch nur bei Einzelpersonen, die schon zuvor psychische Probleme gehabt hatten. Das *Folketing* [Parlament] unterstützte den Vorschlag des Ausschusses,

und Dänemark schaffte die Filmzensur für Erwachsene 1969 ab; das Verbot von Bildpornographie wurde bereits einige Monate zuvor aufgehoben. Ein Jahr später lag mit MAZURKA PÅ SENGEKANTEN der erste „Bettkantens“-Film vor, „frei nach Soya“, wie es im Pressematerial hieß.

Zur Tradition filmischer Sexdarstellungen

Sigurd Evensmo war die zentrale Figur in der norwegischen Debatte um Filmzensur, Sex und Gewalt, arbeitete er doch nicht nur als Filmzensor, sondern auch als Autor, darunter von sechs Drehbüchern, einem Standardwerk der norwegischen Filmgeschichte (*Det store Tivoli* [Der große Rummelplatz], 1963) und verschiedenen Fachbüchern zu Filmfragen, etwa *Den nakne sannheten. Sex i filmene* ([Die nackte Wahrheit. Sex im Film] 1971). In letztgenanntem Buch verfolgte Evensmo die seiner Meinung nach wichtige Aufgabe, für „Sexualrealismus“ im Film zu kämpfen, betrachtete er diesen doch als vitalen Bestandteil der Filmkunst. In einem „sexualrealistischen“ Film seien Sexdarstellungen in die Erzählung integriert. Sie würden nicht wie spekulative oder sensationelle Verlockungen wirken, die in den Film aus ökonomischen Gründen eingebettet werden. Evensmo äußerte auch explizit die Ansicht, daß ein „sexualrealistischer“ Film nicht an den Voyeur im Zuschauer appelliere, sondern glaubwürdige, komplexe Figuren schildere. Besonders wichtig war ihm die Bemerkung, daß Frauen als Persönlichkeiten dargestellt werden und nicht als Objekte des männlichen Blicks (1971, 152ff.).

In *Den nakne sannheten* stellte Evensmo den Beginn der „sexualrealistischen“ Tradition in der Nachkriegszeit anhand von Filmen wie HIROSHIMA MON AMOUR (Frankreich/Japan 1959, Alain Resnais), ROOM AT THE TOP (WEG NACH OBEN, Großbritannien 1959, Jack Clayton), TYSTNADEN und JAG ÄR NYFIKEN – GUL dar. Als problematischer Zug der von Evensmo als „sexualrealistisch“ bezeichneten Filme erscheint, daß deren Gestaltung sexueller Beziehungen viel Tragik und wenig Fröhlichkeit aufweist: Die zunehmende Offenheit gegenüber sexuellen Themen beginnt also mit der Hervorhebung ihrer eher dunklen Seiten – Vergewaltigung und Prostitution, Betrug, unerwünschte Schwangerschaft, Tod (vgl. 1971, 127).

Auch wenn Evensmo Darstellungen von Sexualität untersuchte, die integraler Bestandteil von Filmerzählungen sind, war er sich doch darüber im klaren, daß große Teile des Publikums seit den sechziger Jahren Sexdarstellungen auch außerhalb des thematischen Kontextes der Filme rezipierten. 1967 reisten Studenten aus Trondheim ohne nachweisliches filmkünstlerisches Interesse 300 Kilometer über die Grenze ins schwedische Östersund, um die Sexszenen in JAG ÄR NYFIKEN – GUL

zu sehen. 1963 wurden Busreisen von Norwegen nach Schweden organisiert, wo die ungeschnittene Version von *TYSTNADEN* lief. Evensmo zufolge erlitt Bergman damals „das ungerechtfertigte Schicksal, das drei kurze, narrativ begründete und vollkommen integrierte Sexszenen ein gewaltiges Publikum von Inhalt und Bedeutung der Tragödie ablenkten“ (1971, 164). Wir wollen der Frage, ob Bergman dies als ungerechtfertigtes Schicksal betrachtete oder nicht, hier einmal beiseite lassen; entscheidend ist die Tatsache, daß die an Sex im Film interessierten Zuschauer seit den sechziger Jahren zunahmten und die Zensur es der Kinobranche erschwerte, diesem Interesse nachzukommen. Dabei war es zunächst vor allem das von den „sexualrealistischen“ Filmen verbreitete Bild einer dunklen und problematischen Geschlechtlichkeit, das die Prüfstellen in ihrem Selbstverständnis provozierte. Die „Bettkanten“-Filme begegneten den Wünschen des Publikums auf ganz andere Weise. Als die Dänen das Verbot der Bildpornographie und die Zensur von Filmen für Erwachsene aufhoben, Norwegen die neue Altersgrenze ab 18 einführte und die schwedische Behörde neben der Legalisierung der Bildpornographie den Zensurschwerpunkt auf Gewaltdarstellungen verlagerte, öffnete sich ein großer Markt, den Palladium mit Zahnärzten, Direktoren, Autobahnen, Mazurka und mehr auf der Bettkante versorgte.

Die „Bettkanten“-Filme

Die „Sengekanten“-Serie besteht insgesamt aus acht Filmen, die John Hillbard für Palladium inszenierte. Dabei handelte es sich neben den bereits erwähnten noch um *REKTOR PÅ SENGEKANTEN* (*STUDENTENFUTTER*, Dänemark 1972), *ROMANTIK PÅ SENGEKANTEN* ([wörtlich: Romantik auf der Bettkante] Dänemark 1973), *DER MÅ VÆRE EN SENGEKANT* ([Es war einmal eine Bettkante] Dänemark 1975), *HOPLA PÅ SENGEKANTEN* ([Fit auf der Bettkante] Dänemark 1976), *SØMEND PÅ SENGEKANTEN* ([Matrosen auf der Bettkante] Dänemark 1976). Werbematerial, Kinoprogramme, Zeitungsannoncen und Plakate verdeutlichen, daß es sich bei diesen Filmen um *Lustspiele* handelt. Dies wird zusätzlich mit häufig gebrauchten Begriffen wie „spaßig“ und „vergnülich“ unterstrichen. Das Plakat für *REKTOR PÅ SENGEKANTEN* listet die Attraktionen des Films auf: „Ulkige Situationen, verrückte Einfälle, fröhliche Erotik, komische Szenen, bloße Brüste, freche Popos, alles Farbe.“ Das Wort „frech“ [*fræk*] taucht in den Werbeunterlagen besonders häufig auf, wohl um die Streifen als auf der Kante zum Unzulässigen zu beschreiben. Die „Bettkanten“-Filme werden als ein Erlebnis charakterisiert, das die üblichen Grenzen des guten Geschmacks etwas überdehnt, aber auf spaßige und vergnügliche Weise. Worin bestand nun der Spaß? Wie verhalten sich die Filme zu ihrem Thema?

Komische Verkehrungen

Als Lustspiele bezwecken es die „Sengekanten“-Filme, das Publikum zu amüsieren. Ihre Figuren und deren Probleme laden zu freundlich-fröhlicher Teilnahme, nicht zu einem tiefergehenden emotionalem Engagement ein. Der Zuschauer kann sich auf die Konventionen des Genres verlassen, er weiß, daß die Figuren von keiner ernsthaften Krise bedroht sind und die Geschichte ein gutes Ende nehmen wird. Der Literaturtheoretiker Howard Mayer Abrams hebt auf diese kognitive Seite des Humors ab, wenn er das von einer humoristischen Äußerung oder Handlung hervorgerufene Gelächter aus der „plötzlichen Erfüllung einer Erwartung, die wir nicht erwarteten“, herleitet (Abrams 1993, 219). Erwartungen gegenüber einem Text basieren auf Wissen, nicht zuletzt um herrschende Normen und Regeln einer bestimmten Kultur oder bestimmter sozialer Schichten. Die humoristischen Effekte der Komödie beruhen oftmals darauf, daß diese Erwartungen auf eine ‚verkehrte‘ Weise überrumpelt werden, die sich dann aber doch als passend erweist. Damit eine solche Form von Kommunikation gelingen kann, ist kulturelles Wissen erforderlich; Humor ist in den meisten Fällen an Kultur, Ort und Zeit gebunden, macht also in unterschiedlichen sozialen Kontexten nicht unbedingt denselben Sinn. Wie ist nun die Komik der „Bettkanten“-Filme angelegt?

Auch hier werden Erwartungen überrumpelt, u.a. durch die Darstellung der männlichen Hauptperson. Viele Filme, insbesondere *MAZURKA PÅ SENGEKANTEN* und *REKTOR PÅ SENGEKANTEN* präsentieren mit dem Dozenten Max Mikkelsen (Ole Søtoft) eher das Gegenteil des traditionellen erfahrenen Heldentypus. Der junge ‚Pauker‘ ist auf sexuellem Gebiet vollkommen unschuldig. Er gilt als aussichtsreicher Kandidat für den Rektorenposten des Jungeninternats, an dem er angestellt ist, muß als Rektor jedoch verheiratet sein. Die männlichen Schüler des Lehrinstitutes unternehmen es, Mikkelsens Augen für die Freuden sexueller Erfahrungen mit dem anderen Geschlecht zu öffnen. Eine komische Verkehrung – die Schüler sind weitaus erfahrener und selbstsicherer als die unbeholfene, naive und wenig hellsichtige Lehrerschaft. Da Mikkelsen den Zöglingen dennoch als beste Wahl für den Rektorenposten erscheint, suchen sie seine sexuellen Interessen durch eine Stripperin zu wecken, die sie in seiner Wohnung plazieren. In die Pflicht genommen wird er dann allerdings erst während eines Tanzfestes von der Ehefrau des scheidenden Pensionatsleiters. Am Ende verliebt er sich in die hübsche Tochter (Birte Tove) des Schulratsvorsitzenden und heiratet sie. Auch in den späteren „Sengekanten“-Filmen binden sich die komischen Effekte an Männer, die nicht wollen oder können. Impotenz ist ein zentrales Motiv in *REKTOR PÅ SENGEKANTEN*, und dem Publikum wird

nahegelegt, den Humor darin zu sehen, daß die armen Männer von schönen und sexuell aktiven Frauen herausgefordert werden.

Die Komik hat also ebenso mit den Frauen zu tun. Die „Bettkanten“-Frauen entsprechen nicht den traditionellen zurückhaltenden Heldinnen des Kinos, die sich nur in echter und tief empfundener Liebe hingeben. Sie haben eine positive und unkomplizierte Einstellung zu geschlechtlicher Aktivität und wünschen Sex mit wem auch immer aus freiem Willen, Lust und Lebensfreude. Erscheinen sie mitunter frustriert und launisch, ist dies meist fehlendem Sex geschuldet. Sex gilt in den „Bettkanten“-Filmen nicht als Ausdruck tieferer gefühlsmäßiger Beziehungen, sondern als unverbindliches Spiel, aber auch als Tauschmittel, das Vorteile auf anderen Gebieten verschaffen kann. In *MOTORVEJ PÅ SENGEKANTEN* planen die Behörden die Anlage einer Autobahn mitten durch ein idyllisches dänisches Dorf hindurch, ohne sich um die Zustimmung der Einwohner zu kümmern, die gegen den Plan sind. Die von Søren Strømberg verkörperte Hauptperson (Ole Søltoft war zu diesem Zeitpunkt krank) erhält den Auftrag, in das Dorf zu reisen und die Genehmigung einzuholen. Die Frauen des Dorfes haben jedoch entschieden, einen Skandal um den Funktionär der Bauabteilung anzustiften, indem sie ihn als sexverrückt darstellen. Im Dienst der guten Sache werden sie sexuell aktiv, und als sich der Funktionär verführen läßt, wird er der Vergewaltigung bezichtigt. Am Ende verliebt er sich dann noch in die junge Lehrerin, gespielt von Birte Tove, der „Bettkanten“-Heldin par excellence. „Sechs wollen vergewaltigt werden, Birte Tove will geliebt werden“, heißt es im Filmprogramm. In Übereinstimmung mit den Bedingungen des Genres endet auch dieser Film gut, und zwar nicht nur mit Liebesglück, sondern überdies mit dem Bau einer anderen Autobahntrasse.

In *TANDLÆGE PÅ SENGEKANTEN* erbt die wieder von Søltoft gespielte Figur das Vermögen einer Tante, die ihr Erbe allerdings nur demjenigen vermachen möchte, der den gleichen Sinn für sexuelle Freuden empfindet wie sie. Und auch wenn sich viele Frauen zum Beweis Søltoft anbieten, gewinnt schließlich doch wieder die von Tove verkörperte Figur seine Liebe.

Neben den Rollenverkehrungen sind die Filme auch deshalb komisch, weil in ihnen viele der beliebtesten dänischen Schauspieler in Nebenrollen mitwirken, darunter Karl Stegger, Paul Hagen, Artur Jensen und Axel Strøbye. Hagen und Jensen waren u.a. aus der erfolgreichen Fernsehserie *HUSET PÅ CHRISTIANSHAVN* [Das Haus in Christianshavn] bekannt. Stegger spielte in über 150 Filmen mit, darunter in zahlreichen Volkskomödien [*folkekomedier*] der sechziger und siebziger Jahre, Strøbye ist als Kriminalinspektor Jensen aus *OLSENBANDEN* (*DIE OLSENBANDE*, Dänemark 1968-1999, Erik Balling) bekannt. In den „Bettkanten“-Filmen treten diese populären Darsteller in ver-

schiedenen traditionellen Komödiensituationen auf: Sie stolpern und fallen, trinken zu viel und liefern witzige Repliken, die wesentlich dazu beitragen, daß die Filme als „Familienunterhaltung“ besprochen werden – „Sex-Vergnügen für fast die ganze Familie“, wie die Zeitung *Berlingske Tidende* in ihrer Kritik zu *HOPLA PÅ SENGEKANTEN* schrieb (28.1.1976).

Ein Film teilt diese Charakteristik indes nicht: *DER MÅ VÆRE EN SENGEKANT*. „Endlich einmal echter Sex auf der Bettkante“, heißt es im Filmprogramm, doch die Zeitung *Randers Dagblad* widersprach dem „endlich“: „Diesmal hat John Hilbard einen lauen Porno gedreht, und das sollte er nicht, wenn er seine Serie weiterhin als ‘Familienunterhaltung’ bezeichnet sehen will“ (4.3.1975). Der sechste „Sengekanten“-Beitrag wirft die Frage nach der Grenze zur Pornographie auf.

Die Grenze zum Porno

Die ersten fünf „Bettkanten“-Streifen waren ökonomisch erfolgreich. *MAZURKA PÅ SENGEKANTEN* hatte sogar brauchbare Kritiken bekommen, die Stockholmer Zeitung *Dagens Nyheter* etwa nannte den Film eine „lustige dänische Frechheit“ (27.12.1970). *TANDLÆGE PÅ SENGEKANTEN* stieß auch noch bei einigen Blättern auf positiven Widerhall, aber schon bei *REKTOR PÅ SENGEKANTEN* sahen die meisten Kritiker das Thema überreizt. *ROMANTIK PÅ SENGEKANTEN* rief in der Presse wenig Wohlwollen hervor, und obwohl die Zuschauerzahlen in Skandinavien weiterhin recht hoch blieben, stellt sich doch die Frage, ob sich Palladium vor Beginn der sechsten Produktion nicht veranlaßt sah, ein neues Konzept zu entwickeln. *DER MÅ VÆRE EN SENGEKANT* bewegt sich ins Terrain reiner Pornographie. Der Unterschied zu den anderen Exemplaren des Genres besteht vor allem in den Nahaufnahmen sexueller Aktivität: Alle „Bettkanten“-Filme zeigen nackte Männer und Frauen, die Frauen dabei in den unterschiedlichsten Posen *full frontal nudity*, während die Männer meist von hinten zu sehen sind. Zudem finden sich in allen Filmen Darstellungen von Geschlechtsverkehr, allerdings wird dies in den ersten fünf nur angedeutet. Der Mann liegt auf der Frau oder steht hinter ihr und bewegt sich oder ähnliches, aber es wird ganz deutlich, daß der Geschlechtsakt als Realität auf der *story*-Ebene keine Entsprechung in der Produktionswirklichkeit hat. *DER MÅ VÆRE EN SENGEKANT* enthält hingegen Nahaufnahmen von Geschlechtsorganen in sexueller Aktivität und erfüllt die Genrebedingungen des Pornos auch insofern, als er eine gewöhnliche Beischlafszene, eine Gruppensex- und eine lesbische Szene enthält (vgl. Skrede 1995, 78). Als Porno ist er indes als gelungen zu bezeichnen, verfügt er doch über eine stärker zusammenhängende Geschichte und bessere Darsteller als sonst in diesem Genre üblich. Zwei Handlungsstränge laufen parallel

und sind teilweise miteinander verwoben: Ein jungvermähltes Paar trennt sich, weil sie seinem Wunsch nach einer Erweiterung des sexuellen Repertoires nicht nachkommen möchte. Er versucht sein Glück mit weiblichen Zufallsbekanntschaften, findet am Ende aber zu seiner Ehefrau zurück, die in der Zwischenzeit ihre Neigung zu sexuellen Varianten entdeckt hat, u.a. durch eine lesbische Erfahrung. Der zweite Erzählstrang handelt von zwei männlichen Nachbarn, die einen Partnertausch befürworten, aber davon ausgehen, daß ihre Frauen dagegen sind. Sie entwickeln einen Schlachtplan und haben Sex mit der jeweils anderen Partnerin und in größter Heimlichkeit (wie sie meinen). Es zeigt sich jedoch, daß die Ehefrauen nicht das geringste gegen den Plan einzuwenden haben, und der Film schließt mit drei vergnügten Paaren.

DER MÅ VÆRE EN SENGEKANT wurde von der norwegischen Zensur nach dem Import im Mai 1975 verboten. Bereits im Juni wurde er allerdings zur Neuzensur eingereicht, nachdem der Verleiher selbst 142 Meter geschnitten hatte. Die Zensurbehörde entfernte ihrerseits 43 Meter, darunter die lesbischen Szenen und verschiedene Geschlechtsakte, bevor sie die Aufführung des Films vor Erwachsenen über 16 Jahren gestattete.

Die Presse stand dieser „Bettkanten“-Variante größtenteils negativ gegenüber, und der folgende Film, HOPLA PÅ SENGEKANTEN, enthielt denn auch keine expliziten Sexdarstellungen mehr. Palladium verfeinerte das Konzept 1973 bis 1978 mit den „Sternzeichen“-Filmen [*stjernetegn-filmene*]. I JOMFRUENS TEGN ([Im Zeichen der Jungfrau] Dänemark 1973, Finn Karlsson), I TYRENS TEGN ([Im Zeichen des Stiers] Dänemark 1974, Werner Hedman), I TVILLINGENES TEGN ([Im Zeichen der Zwillinge] Dänemark 1975, Werner Hedman) und die drei anderen Filme der Serie enthalten alle explizite Sexszenen und humoristische Elemente. Viele der Darsteller aus den „Bettkanten“-Filmen wirken auch hier wieder mit. Die „Sternzeichen“-Filme wurden in Norwegen jedoch nicht zur Aufführung zugelassen.

Zur Rezeption

Die nach Norwegen importierten und dort für das Kino vertriebenen Filme werden von unterschiedlichen Personengruppen rezipiert. Die größte Gruppe ist natürlich das Kinopublikum, aber bevor die Filme diesem zugute kommen, werden sie von der Prüfstelle bewertet. Die Filmkritiker machen einen weiteren besonderen Rezipientenblock aus, im Forschungszusammenhang schon deshalb, weil ihre Rezeptionserfahrungen Spuren in den Zeitungen und somit eine Quellenbasis hinterlassen. Neben den Kritikern meldet sich aber auch das breite Publikum mit Leserbriefen zu Wort, und gelegentlich entbrennen gar Debatten

zu Filmfragen. In diesem erweiterten Sinne soll die historische Rezeption der „Bettkanten“-Filme nun erörtert werden.

Was das Zuschauerinteresse betrifft, so habe ich bereits auf die Erfolge einiger Filme der Serie hingewiesen. Tatsächlich war MAZURKA PÅ SENGEKANTEN 1971 der meistgesehene Film Norwegens. Das *sequel* TANDLÆGE PÅ SENGEKANTEN erreichte 1972 auf der Liste der Besucherzahlen den zehnten Platz, um Längen geschlagen von REKTOR PÅ SENGEKANTEN, der auf Platz zwei der in diesem Jahr bestbesuchten Filme rangierte; MOTORVEJ PÅ SENGEKANTEN kam 1975 immerhin auf Rang fünf (Dahl et al. 1996, 431). In Schweden erreichte MAZURKA PÅ SENGEKANTEN mehr Zuschauer als THE SOUND OF MUSIC (MEINE LIEDER – MEINE TRÄUME, USA 1964, Robert Wise) (*Århus Stiftstidende* v. 29.8.1971).

Was die norwegischen Zuschauer von den dänischen „Bettkanten“-Filmen zu sehen bekamen, war jedoch nicht identisch mit der Fassung, die bei Palladium hergestellt wurde. Keiner der Streifen durchlief die norwegische Zensur ungekürzt. MAZURKA PÅ SENGEKANTEN wurde nach Veränderungen ab 18 freigegeben, einige Monate später zur Neuzensur eingereicht und nach weiteren Kürzungen für 16 Jahre zugelassen. Geschnitten wurde u.a. eine Szene, in der Dozent Mikkelsen ein Fachgeschäft für Sexartikel aufsucht, um seine Suche nach einer Ehefrau etwas zu beschleunigen. Er wird von einer jungen Dame mit nacktem Oberkörper bedient, die ihm Pornomagazine, Vibratoren, Handschellen und anderes Sexspielzeug vorführt.

HOPLA PÅ SENGEKANTEN erzählt von einer Ehefrau, die sich von ihrem schwer beschäftigten Gatten vernachlässigt fühlt. Um sich die Zeit zu vertreiben, nimmt sie eine Arbeit als Prostituierte an. Sie wird zu einer Abendgesellschaft eingeladen, unter deren Gästen sich auch ihr Mann befindet, doch alles endet gut: Das Paar findet wieder zueinander, und der Ehemann gelobt, seine Frau in Zukunft über die Arbeit zu stellen. Eine Sexszene dieses Films wurde um sechs Meter gekürzt, nachdem die Produzenten selbst bereits 106 Meter entfernt hatten.

Die Zensurkarten zeigen, daß es vor allem Szenen mit Geschlechtsverkehr waren, die in Norwegen geschnitten werden mußten. Offenbar sollten die Kürzungen die Darstellungen weniger explizit erscheinen lassen, doch einmal abgesehen von DER MÅ VÆRE EN SENGEKANT sind Sexszenen für die Serie weniger charakteristisch, auch wenn sie hauptsächlich von sexuellen Beziehungen handelt. Vermutlich wurden in den norwegischen Fassungen nur die Szenen belassen, die für den Zuschauer notwendig waren, um erschließen zu können, daß Geschlechtsverkehr stattgefunden hatte. In den dänischen Versionen verfügen die Sex-Szenen hingegen über einen größeren Eigenwert, sie werden ausführlicher gezeigt und über längere Zeit entwickelt, als es von Seiten der *story* erforderlich wäre.

Pressereaktionen

Die Meinungen der Presse zu den „Bettkanten“-Filmen variierte in hohem Maße. Zwar beurteilten dänische, norwegische und schwedische Kritiker die Filme größtenteils als lustig, insbesondere MAZURKA PÅ SENGEKANTEN und TANDLÆGE PÅ SENGEKANTEN. Es zeigt sich jedoch, daß die Zeitungen unterschiedlichen Bedarf danach hatten, Distanz gegenüber der ‚kulturell niedrigen‘ Komödienform zu signalisieren, für die die Filme standen. Großstadtzeitungen wie *Dagens Nyheter* waren dabei kritischer als die Provinzblätter. „Verschonен Sie sich“, mahnte *Aalborg Avis* in einer Kritik zu ROMANTIK PÅ SENGEKANTEN (4.9.1973), während die Dorfzeitung *Herning Folkeblad* zwar einige Schönheitsfehler am selben Film bemängelte, aber meinte: „[...] diese werden völlig von zahlreichen lustigen Einfällen aufgewogen, die nicht nur mit Erotik zu tun haben“ (4.9.1973). Die Tatsache, daß führende Zeitungen negativ eingestellt waren, während das Publikum in die Kinosäle strömte, wurde auch in der Presse reflektiert: „Der platteste Film des Jahres‘ ist spitze, sagt das Publikum“, heißt es in *Aalborg Avis* (14.12.1971) in einer Reportage zu TANDLÆGE PÅ SENGEKANTEN. Der Autor stellt darin die Frage, ob die Filmkritik in dem Versuch, ihre Zugehörigkeit zur Elitekultur zu markieren, auf dem volkstümlichen Geschmack des Publikums herumtrampelt. Ambitionierte Kritiker nahmen prinzipiell Abstand von einer Massenunterhaltung, wie sie in Form der „Bettkanten“-Filme vorlag. Auch Evensmo hatte nur Verachtung übrig für die komischen Sexdarstellungen in MAZURKA PÅ SENGEKANTEN, waren diese von seinem „sexualrealistischen“ Ideal doch weit entfernt; „pubertär“ ist das Adjektiv, dessen er sich zu ihrer Charakterisierung bediente (1971, 177).

Ein Merkmal der „Sengekanten“-Serie begeisterte jedoch die (meist männlichen) Kritiker, und das waren die ‚hübschen Mädchen‘. *Jydske Tidende* schrieb über TANDLÆGE PÅ SENGEKANTEN, „so schlimm war es dann doch nicht, denn natürlich konnte man sich amüsieren und zugleich an den schönen Mädchen erfreuen, denen die Gnadengabe der Freizügigkeit gegeben war, nach der so viele streben“ (4.9.1971). Es scheint kaum nötig zu erwähnen, daß die männlichen Darsteller mit keinen vergleichbaren Kommentaren bezüglich ihres Aussehens bedacht wurden.

Selbst wenn sich die ausgewiesenen Anhänger der Filmkultur in der Kritiker-gemeinde nicht grundsätzlich von den Sexszenen distanzierten, sondern eher von der Form und dem Stellenwert, den sie im Gefüge der „Bettkanten“-Erzählungen einnahmen, war diese Unterscheidung zumindest für Teile des norwegischen Kinopublikums offenbar irrelevant. Im November 1973 äußerten sich norwegische Priester in der Presse und verlangten nach einer Verschärfung der

Zensur gegenüber „Sexfilmen“, wobei MAZURKA PÅ SENGEKANTEN in einem Atemzug mit LE DERNIER TANGO À PARIS / L'ULTIMO TANGO A PARIGI (DER LETZTE TANGO IN PARIS, Frankreich/Italien 1972, Bernardo Bertolucci) genannt wurde. Die Priester verurteilten Sexdarstellungen, ohne eine Differenzierung bezüglich des Zusammenhangs zu treffen, in den sie integriert waren, was Evensmo als enorme Provokation erlebte:

Den deutlichsten Ausdruck für die Verwirrung sehen wir darin, wie der Begriff Sexfilm von den Filmschreibern, der Werbung und dem Publikum gebraucht wird. Er ist dabei, zur Bezeichnung aller Filme mit starkem Bezug auf Sexualität in Wort, Bild und ausgestellter Nacktheit erhoben zu werden. Mit diesen Kriterien entsteht eine seltsame Klassifizierung. [...] Die höchste Filmkunst landet in derselben Ecke wie die dilettantischste Spekulation [...] (1971, 176f).

Das priesterliche Vorgehen erscheint im Kontext der übrigen Debatte in Norwegen um 1973 tatsächlich als äußerst konservativ, denn zu diesem Zeitpunkt wurden wie in Schweden vor allem Gewaltdarstellungen beanstandet. Es scheint indes eine allgemeine Tendenz gewesen zu sein, Gewalt und Sex in eine Reihe zu stellen, wenn es um negative Aspekte der Filmkultur ging. Else Germeten, Leiterin der norwegischen Filmprüfstelle Statens filmkontroll [Staatliche Filmkontrolle], vollzog diese Unterscheidung in einer Äußerung in der Presse jedenfalls nicht, als sie davon sprach, „Filmspekulationen in Sachen Sex und Gewalt eckeln uns [die Filmzensoren, K.S.] an“ (*Fredrikstad Blad* v. 24.9.1974). Zu einem Kommentar bezüglich Sexszenen im Film befragt, antwortete sie, daß „es nicht bewiesen ist, daß Sexfilme schädlich sind, aber sie können wohl abstumpfend wirken“ (ibid.).

Ideologie

Ich habe den positiven und spielerischen Umgang mit Sexualität in den „Sengekanten“-Filmen bereits erwähnt und ihn als einen der Gründe bezeichnet, warum die Filme ein so großes Publikum gewinnen konnten. Es sind in mehrerer Hinsicht ‚freizügige‘ Filme, von denen hier die Rede ist. Ob lesbischer oder Gruppensex, Hilfsmittel oder Partnertausch: Alles, was freiwillig und lustvoll geschieht, wird bejaht. Diese Freizügigkeit schließt indes männliche Homosexualität aus. Hierbei handelt es sich eindeutig um ein Thema, das in den Sexkomödien der frühen siebziger Jahre ausgeklammert wurde, weil es für ein Massenpublikum ungeeignet schien. Ebenso gilt es zu beachten, daß die Freizügigkeit begrenzt ist, was den Subjektstatus der Frauen betrifft: Diese werden als

Objekte der Betrachtung in einer selbstverständlichen Art präsentiert, die heute altmodisch und politisch unkorrekt erscheint. Die Frauen posieren, die Kamera verweilt auf ihrem Körper, die Handlungen wird in klassisch fetischisierenden Szenen unterbrochen. Wenn wir mit Mulvey (1992 [1975], 750ff) drei Blicke auf die Frau unterscheiden – den des Publikums im Kino, den Kamerablick und den der männlichen Hauptfiguren –, wird jedoch deutlich, daß diese nicht alle in einem Blickwinkel zusammenfallen, wie Mulvey mit ihrer Kritik behauptet. Der Kamerablick stellt die Frauen vor dem Publikum aus, aber auf der *story*-Ebene treten sie als aktive Subjekte den oftmals ängstlichen oder impotenten Männern mit eigenen Plänen entgegen. Diese Pläne kreisen indes meist um sexuelle Handlungen. Auch muß konstatiert werden, daß sie trotz der Darstellung von Sex als Tauschmittel und Spiel für keins der beiden Geschlechter dekonstruiert werden; zentrales Ziel der Filmfiguren bleibt es, in einer von Liebe und Sexualität erfüllten Ehe zusammenzufinden resp. diese zu erhalten.

Interessant ist im übrigen auch der Bezug der als reine Unterhaltung angelegten Lustspiele auf aktuelle politische und soziale Fragen. In *MAZURKA PÅ SENGEKANTEN* ist die von Birte Tove verkörperte Tochter des Schulratsvorsitzenden Mitglied einer radikalen Studentengruppe. Sie demonstriert und bewirft die Polizei mit altem Gemüse, woraufhin sie festgenommen wird. Bei *MOTORVEJ PÅ SENGEKANTEN* steht der basisdemokratische Widerstand gegen ein von zentraler Stelle verordnetes Verkehrsprojekt im Mittelpunkt der Handlung. Der Grund, warum in *MAZURKA PÅ SENGEKANTEN* die Schüler des Internats Max Mikkelsen als Kandidaten für den Rektorenposten unterstützen, liegt darin, daß er für eine gemischte Schule plädiert und eine reine Jungenschule als altmodisch betrachtet, ein Thema, das in *REKTOR PÅ SENGEKANTEN* ausgebreitet wird. Und auch die im Kontext der Emanzipationsbewegung debattierte Ungleichheit der Geschlechter wird in mehreren Filmen angesprochen, am deutlichsten in *SØMÆND PÅ SENGEKANTEN*: Hier kündigt der Chef eines Geschäfts für Seemannskleidung der weiblichen Hauptfigur, weil sie sich auf kein Verhältnis mit ihm einläßt. Nach dem sexuellen Intermezzo mit einem Matrosen, der krank wird, entschließt sie sich, dessen Platz an Bord einzunehmen. Sie verkleidet sich als Mann und äußert Sätze wie diesen: „In Sexfragen haben uns die Männer immer ein schlechtes Gewissen angehängt. Deshalb werden wir das ganze Leben lang von ihrer Macht, ihrem Geld, ihren Gedichten vergewaltigt.“ Die meisten Zeitungen erkannten den feministischen Aspekt dieser Aussage, so beschrieb *Berlingske Tidende* den Film in ihrer Kritik zwar als Farce und Lustspiel, „aber aus moralischer Perspektive geht er dem männlichen Chauvinismus an den Kragen“ (8.10.1976).

Dan Nissen hat im Rahmen eines breiten Überblicks zum dänischen Kino über den Sexfilm der siebziger Jahre geschrieben:

Und selbst wenn es vermessen wäre zu sagen, daß die Sexfilme der siebziger Jahre größere filmkünstlerische Qualitäten aufweisen, stehen sie doch in gewissem Rahmen für eine antiautoritäre Freizügigkeit, eine Auseinandersetzung mit der bürgerlich-christlichen Moral. Auch wenn es sich um durchschnittliches populäres Kino handelt, ist dieses somit Ausdruck zeitgenössischen Widerstands gegen Konventionen und traditionelle Normen (Nissen 1997, 180).

Resümee

Unter den führenden Filmkünstlern und Kritikern der siebziger Jahre ist Enttäuschung über die Ergebnisse der freieren Zensurpraxis zu beobachten. Dänemark hatte die Zensur von Filmen für Erwachsene abgeschafft, und auch Norwegen und Schweden öffneten sich für filmische Darstellungen von Sexualität, aber die Kritiker mußten feststellen, daß dies nicht eine Zunahme filmkünstlerischer Werke bewirkte, in denen Sex offen als integrierter Teil des Lebens und der Wirklichkeit geschildert wird. Stattdessen entstand eine Strömung spekulativer Filme, in denen sexuelle Aktivität und Nacktheit aus Profitgründen gezeigt werden.

In der Rückschau scheint es, daß die damals führenden Filmkritiker das allgemeine Interesse an sexuellen Repräsentationen im Film unterbewertet haben. Nach Jahren strenger Zensur galt Sex im Film als etwas Neues, als etwas, worauf das Massenpublikum neugierig war. Dieses Publikum hatte früher mit komplizierten und schwerfälligen Kunstfilmen Vorlieb nehmen müssen, so es sein Interesse decken wollte, konnte dies seit den siebziger Jahren aber auch mit fröhlichen Lustspielen aus Dänemark tun. Die Kritiker beklagten, daß die Zuschauer Sexdarstellungen als von der übrigen Erzählung isolierte Sensationen wahrnahmen, doch es war nicht nur das Massenpublikum, das diesen Zugriff nahm. Selbst Vertreter von Norwegens staatlicher Filmprüfstelle und andere Teile der öffentlichen Meinung nutzten den Ausdruck „Sexfilm“ als übergeordnete Kategorie für Filmkunst und populäre Unterhaltung. Somit sind Teile der filmkulturellen Institutionen mit an der Konstruktion von Filmsex als etwas ganz Speziellem, als einem für die Filme konstitutivem Element beteiligt. Mitte der siebziger Jahre konnte der Weg deshalb lang erscheinen hin zu jenem „Sexualrealismus“, von dem sich Sigurd Evensmo soviel für die Erneuerung der Filmkunst versprach.

Aus dem Norwegischen von Patrick Vonderau

Literatur

- Abrams, Howard Mayer (1993) *A Glossary of Literary Terms*. 6. Aufl. New York: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers.
- Dahl, Hans Fredrik / Gripsrud, Jostein / Iversen, Gunnar / Skretting, Kathrine / Sørensen, Bjørn (1996) *Kinoens mørke, fjernsynets lys. Levende bilder i Norge gjennom 100 år* [Dunkel des Kinos, Licht des Fernsehens. 100 Jahre bewegte Bilder in Norwegen]. Oslo: Gyldendal.
- Dinnesen, Nils Jørgen / Kau, Edvin (1983) *Filmen i Danmark* [Der Film in Dänemark]. Kopenhagen: Akademisk forlag.
- Evensmo, Sigurd (1967) *Det store Tivoli. Film og kino i Norge gjennom 70år* [Der große Rummelplatz. 70 Jahre Film und Kino in Norwegen]. Oslo: Gyldendal.
- Evensmo, Sigurd (1971) *Den nakne sannheten. Sex i filmene* [Die nackte Wahrheit. Sex im Film]. Oslo: Gyldendal.
- Furhammer, Leif (1991) *Filmen i Sverige* [Der Film in Schweden]. Höganäs: AB Wiken.
- Jacobsen, Beate (1994) *Film- og videogramrett* [Film- und Videorecht]. Oslo: Tano.
- Malm, Terje (1994) *Filmsensurdebatten i Norge på 1960-tallet – en historisk gjennomgang med hovedvekt på Foreningen Fri Films virksomhet*. Hovedfagsoppgave i filmvitenskap. Universitetet i Trondheim: Institutt for drama, film og teater [Die norwegische Filmzensurdebatte der 60er Jahre – ein historischer Überblick mit Schwerpunkt auf der Tätigkeit des Vereins Freier Film. Hauptseminararbeit im Fach Filmwissenschaft. Universität Trondheim: Institut für Drama, Film und Theater].
- Mulvey, Laura (1992) *Visual Pleasures and Narrative Cinema* [1975]. In: *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. 4. Aufl. Hrsg. v. Gerald Mast, Marshall Cohen & Leo Braudy. New York/Oxford: Oxford University Press, S. 746-757.
- Nissen, Dan (1997) *Filmens moderne gennembrud* [Der „moderne Durchbruch“ des Films]. In: *Kosmorama*, 220 (Themenheft „100 års dansk film“ [100 Jahre dänischer Film]), S. 134-162.
- Nørgaard, Erik (1971) *Levende billeder i Danmark* [Bewegte Bilder in Dänemark]. Kopenhagen: Munksgaard.
- Skrede, Sønnev (1995) *Pornofilmen: Fenomen. Form. Fiksjon?* Hovedoppgave i filmvitenskap. Universitetet i Trondheim: Institutt for drama, film og teater [Der Pornofilm: Phänomen. Form. Fiktion? Hauptseminararbeit im Fach Filmwissenschaft. Universität Trondheim: Institut für Drama, Film und Theater].

Torben Kragh Grodal

Die Elemente des Gefühls

Kognitive Filmtheorie und Lars von Trier

Lars von Trier ist zweifellos der prominenteste Film-*auteur* in Skandinavien seit Dreyer und Bergman. Sein Werk scheint auch deshalb besonders geeignet, eine Genretheorie zu veranschaulichen, die kognitive und affektive Aspekte des Film-Erlebnisses zum Ausgangspunkt nimmt, weil er konsequent ästhetische Möglichkeiten von Mainstream-Genres erprobt und diese mit Elementen des europäischen Avantgardefilms in seinem Œuvre synthetisiert hat. So ist von Triers Produktion teilweise deutlich lyrisch geprägt, aber immer auch durch seinen Umgang mit zentralen narrativen Genres charakterisiert. Er hat sich am obsessiven Kriminalfilm (*THE ELEMENT OF CRIME*) versucht, an der Tragödie (*MEDEA*), der Metafiktion (*EPIDEMIC*), einem tragisch-melodramatischen Film noir (*EUROPA*), einem Liebesmelodram (*BREAKING THE WAVES*), einer mit Elementen des *gothic horror* und des Krankenhausmelodrams unversetzten Komödie (*RIGET*), schließlich am Realismus, wenn auch in ironischer Form (*IDIOTERNE*). Zur Zeit ist er damit beschäftigt, ein Musical (*DANCER IN THE DARK*) fertigzustellen. Mit diesem ‚Austesten‘ verschiedener Genreschemata erprobt von Trier zugleich verschiedene emotionale Zustände, lassen sich – wie ich später zeigen werde – zentrale filmische Genres doch nicht nur über ihre Thematik und narrative Struktur, sondern auch über ihren jeweils dominierenden emotionalen Ton bestimmen. Sofern das filmische Œuvre dieses Regisseurs also um die Darstellung von Emotionen kreist, läßt sich hieran auch der erkenntnismäßige Gewinn veranschaulichen, den die Beschreibung des Zusammenwirkens kognitiver und emotionaler Aspekte des Filmerlebnisses mit sich bringt.

Meiner Analyse von Lars von Triers Werk liegt die Beschreibung von Aspekten einer Theorie der Filmgenres und des Filmerlebens zugrunde, die ich in *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition* (1997) ausführlicher dargestellt habe. In diesem Buch folge ich einem holistischen Ansatz und beschreibe das Filmerlebnis als Zusammenspiel von Aktivitäten der Wahrnehmungsorgane, des Gehirns und Körpers mit der audiovisuellen Fiktion. Besondere Aufmerksamkeit gilt dabei der Frage, inwiefern kognitive und emotionale Prozesse innerhalb des psychosomatischen Ganzen zusammenhängen.

Die kognitive Filmtheorie hat sich anfangs nicht mit der emotionalen Dimension des filmischen Erlebnisses beschäftigt. Mittlerweile wurde dieser Aspekt

jedoch von zahlreichen neueren Artikeln und Büchern berücksichtigt (vgl. Smith 1995; Grodal 1997; Platinga/Smith 1999). Mehrere jüngere Forscher arbeiten überdies in Dänemark zur Zeit daran, eine kognitive und emotionale Filmbeschreibung mit einer Darstellung der evolutionären Grundlagen des Filmerlebnisses zu verbinden (vgl. Barkow/Cosmides/Tooby 1992; Anderson 1996).

Lars von Triers Filme im internationalen Kontext

Von Triers Werke stehen in einem augenfälligen Gegensatzverhältnis zum dänischen Mainstream-Film der letzten 30 bis 40 Jahre. Dieser war überwiegend realistisch orientiert, ob nun ‚sozialrealistisch‘ wie in den meisten Filmen mit künstlerischen Ambitionen oder komisch wie in dem eher satirischen Realismus der sogenannten Volkskomödien [*folkekomedier*]. Bille Augusts *PELLE EROBEREREN* (*PELLE DER EROBERER*, Schweden/Dänemark 1987) kann als internationales Beispiel für die sozialrealistische Tendenz, Erik Ballings *OLSEN-BANDEN*-Serie (*DIE OLSENBANDE*, Dänemark 1968-1999) als Beispiel für einen komischen Alltagsrealismus gelten. In einem kleinen Land, dessen Filmindustrie hauptsächlich auf das heimische Publikum angewiesen ist, gibt es genug Gründe dafür, Mainstream-Filme in einem wiedererkennbaren Realismus zu verankern, der den gemeinsamen Nenner für die Wirklichkeitsauffassung eines breiteren Publikums bilden kann. Von Trier zielt mit seinen avantgardistischen Experimenten hingegen auf ein internationales Publikum. Wenn er Impulse des europäischen Kunstfilms und populärer amerikanischer Genres aufnimmt, dann unter anderem deshalb, weil diese im Einklang mit seinen eigenen künstlerischen Impulsen stehen, die in der ästhetischen Gestaltung heftiger und oft abweichender subjektiver Gefühle und Emotionen zum Ausdruck kommen. Von Trier bedient sich antirealistischer Genres, um solche starken und außergewöhnlichen Gefühle darzustellen und beim Zuschauer zu erzeugen, ist die expressive Formensprache und Handlung dieser Genres hierfür doch besser geeignet als der beherrschte Alltagsrealismus des dänischen Mainstream-Films. Er verwendet die dystopische Schilderung einer Zukunftsgesellschaft oder den Horror, den übernatürliche Akteure hervorrufen, die klassisch-melodramatische Darstellung gefühlsmäßiger Konflikte oder die dem obsessiven Kriminalfilm eigene Schilderung von Personen, die von unbewußten Impulsen getrieben werden.

Von Triers Œuvre ist nicht nur das Produkt einer kulturhistorischen und individualpsychologischen Entwicklung, sondern basiert auch auf kognitiven und emotionalen Anlagen, die in der psychobiologischen Ausrüstung des Menschen verwurzelt und universeller Natur sind. Als Filmemacher kann er bestimmte

prototypische Formen des Erlebens, die von angeborenen Anlagen für Perzeption, emotionale Aktivierung und kognitive Verarbeitung bestimmt werden, als Rohmaterial benutzen, um ästhetische Formen zu kreieren. Filmerzählungen gestalten Handlungsschemata und formen und etikettieren somit auch verschiedene universelle Gefühle. Während sich von den Epen, Tragödien und Farcen der Antike bis zum modernen Film ein Wandel der konkreten Formgestalt der Fiktionen vollzogen hat, zeigt sich in den narrativen Strukturen und deren Zusammenhang mit bestimmten Typen von Emotion eine gewisse Kontinuität. Von Triers *MEDEA* (Dänemark 1988) ist nicht mit der des Euripides identisch, doch finden sich bei beiden dieselben zentralen narrativen und affektiven Elemente, so wie klassische und moderne Komödien gemeinsame Züge aufweisen, die sie systematisch von Tragödien unterscheiden. In der psychoanalytisch orientierten Filmtheorie werden derartige Gemeinsamkeiten meist im Blick auf ideologisch geprägte Unterdrückungsmechanismen oder den Sozialisierungsverlauf beim Kleinkind erklärt. Meine Beschreibung des Filmerlebnisses setzt hingegen bei der kognitiven und emotionalen Funktionsweise des Erwachsenen an, wo sie in narrativen Darstellungen des Zusammenhangs von Handlungen und Gefühlen direkt beobachtbar wird. Bestimmte Lebenssituationen bedürfen aktiver Handlung, entsprechend gibt es Erzählungen, die vor allem die Schilderung aktiver, willentlich gesteuerter Handlung bezwecken. Andere Situationen verlangen nach einer passiven Anpassung an gegebene Umstände, was wiederum in passiven Erzählungen zum Ausdruck kommt, die Anpassung als Reaktionen der Trauer oder passive, lyrische Kontemplation modellieren.

Von Triers Werk aus individualpsychologischer Perspektive

Auch wenn von Triers Filme universelle Erlebnisformen gestalten, haben Themen und Entwicklungen seines Œuvre doch auch einen persönlichen Hintergrund. Ich will seine Biographie hier nicht ausführlicher schildern (vgl. dazu Schepelern 1997), sondern nur auf einige psychische Problemstellungen verweisen, die für die thematische und narrative Welt der Filme signifikant sind. Lars von Trier hatte eine neurotische Jugend, was sich in Gefühlen von Minderwertigkeit äußerte, in dem Erlebnis, eine Art ‚häßliches Entlein‘ im Sinne Hans Christian Andersens zu sein. Das Milieu, in dem er aufwuchs, förderte zugleich auch starke Ambitionen. Seine Mutter war eine willensstarke und linksorientierte, von abstrakten altruistischen Gefühlen geleitete Frau. Erst kurz vor ihrem Tod 1989 erfuhr von Trier, nicht das Kind seines jüdischen Stiefvaters und somit kein Jude zu sein, wie er immer geglaubt hatte. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte sich sein jugendliches Aufbegehren gegenüber den Eltern in einer selektiven

Identifikation mit dem Nationalsozialismus – gewissermaßen als absolutem Gegenpol zu deren Werten – artikuliert, und als Provokation hatte er seinem Namen das deutsche ‚von‘ beigefügt. Künstlerisch drückte sich diese Haltung in passiven melodramatischen Formen aus, wie sie sich bereits in *BEFRIELESBILLEDER* [Bilder der Befreiung] (Dänemark 1982) finden, mit dem von Trier sein Studium an der Filmhochschule in Kopenhagen abschloß. Mit *RIGET* (*HOSPITAL DER GEISTER*, Dänemark 1994 und 1997), *BREAKING THE WAVES* (Dänemark 1996) und *IDIOTERNE* (*IDIOTEN*, Dänemark 1998) änderte sich seine Produktion hingegen zugunsten einer stärker narrativen und optimistischeren Gestaltung. Sein Durchbruch als Regisseur mag ein Anlaß für eine zuversichtlichere Lebenssicht gewesen sein, und mit dem Wissen um seine nicht-jüdische Herkunft verlor auch das Erlebnis der eigenen Opferrolle an Bedeutung. Kürzlich äußerte von Trier in einem Interview (Bondebjerg 1999), daß er, nachdem er verschiedene andere Genreformeln erprobt habe, sich nun denken könnte, einen „extrem gewalttätigen“ Film zu machen, was als weiteres Indiz für eine Bewegung von statischen oder passiven zu aktiveren Erzählungen gedeutet werden kann.

Diese kurze biographische Skizze beansprucht nicht, einen Schlüssel zum Verständnis von Lars von Triers Filmen zu liefern, sondern möchte lediglich erklären, warum er zu starken und oftmals ambivalenten Emotionen sowie lyrisch-assoziativen Darstellungsformen neigt.

Kognition, Emotion und Narration im Filmerlebnis

Ein wichtiger Gesichtspunkt meiner Theorie besteht in der Annahme, daß Kognition und Gefühle an das menschliche Bewußtsein und den Körper gebunden sind und entsprechend angeborene mentale Mechanismen voraussetzen, die im Zusammenspiel mit kulturellen Faktoren die Erzeugung narrativer Formen bedingen. Filmgenres lassen sich über die Emotionen charakterisieren, die sie hervorzurufen bezwecken: Aggressive Spannung (Action-/Abenteuerfilm), Angst (Horrorfilm), Gelächter (Komödie), Begierde (Pornofilm), Trauer (Tragödie) und Rührung (Liebesmelodram). Die Erzeugung solcher Gefühle hängt eng zusammen mit der narrativen Struktur und Themenwelt der Filme, da Gefühle immer erst im Zuge der kognitiven Aneignung einer filmischen Narration entstehen. Im Gegensatz zu einer romantischen Auffassung von Gefühlen, die diese als Gegenpol von Vernunft und Denken konzipiert, versteht die moderne Psychologie Gefühle als Resultat eines Zusammenwirkens von emotiven Grundkomponenten und kognitivem Verstehen. Nur wenn der Zuschauer kognitiv begreift, auf welche Weise ein Monster einer hilflosen Person schaden

kann, wird er Furcht erleben, und nur wenn er kognitiv versteht, daß ein Mensch auf immer den Kontakt mit einem anderen verloren hat, wird er Trauer empfinden. Emotionen sind vor allem Handlungstendenzen, die kognitiv strukturiert und von biologischen Mechanismen unterstützt werden (Frijda 1986, 69-72; Grodal 1997, 41f.). Haß und Zorn sind Handlungstendenzen, die aggressive, feindliche Handlungen veranlassen. Furcht motiviert zu Flucht, Liebe die Neigung zu einer zärtlichen Annäherung oder Symbiose. Solche Emotionen haben ein Objekt, das die Handlungstendenz orientiert, etwa ein Bandit oder eine geliebte Person. Die Voraussetzung dafür, daß Emotionen als Handlungstendenzen strukturiert werden können, besteht in einer kognitiven Analyse der emotionserzeugenden Situation. Treten Emotionen indes in einer Form auf, in der sie sich nicht eindeutig auf ein Objekt beziehen, so werden sie in der Regel als Gefühle bezeichnet. Gehobene Stimmung oder Melancholie mögen vage oder allgemeine Handlungstendenzen sein, sind aber nicht auf abgegrenzte äußere Objekte ausgerichtet.

Sowohl Emotionen als auch Gefühle werden von der physiologischen Erregung (*arousal*) des Körpers unterstützt, die vom autonomen Nervensystem gesteuert wird. Die physiologische Erregung ist von sehr allgemeinem Charakter und hat nur zwei unterschiedliche Hauptreaktionen zur Folge: Eine aversive, angespannte, die der Handlungsbereitschaft der Muskeln zuarbeitet und vom sympathischen Nervensystem gelenkt wird, und eine, die auf Entspannung beruht und vom parasympathischen Nervensystem gesteuert wird. Eine feinere Bestimmung oder ‚Etikettierung‘ der körperlichen Erregung entsteht erst im Rahmen der kognitiven Analyse dessen, was eine gegebene Situation für eine Person beinhaltet, welche Handlungstendenzen sie erfordert. Ob die Erregung, die etwa die Begegnung mit einem Banditen hervorruft, als Aggression oder als angstvoller Wunsch nach Flucht erlebt wird, hängt von der kognitiven Analyse des Kräfteverhältnisses und der Motivation ab. Ob eine von einer Berührung erzeugte Erregung als Liebkosung oder sexueller Übergriff etikettiert wird, ist ebenfalls von einer Analyse abhängig, die dann entsprechende Handlungstendenzen festlegt. Es ist also die kognitive Analyse, auf der unser reichhaltiger Vorrat an Emotionen und Gefühlen beruht, auf der Grundlage des allgemeinen physiologischen *arousal*.

Auf diese Weise läßt sich nicht nur das Verhältnis zwischen Gefühlen und Emotionen beschreiben, sondern lassen sich auch zwei Grundtypen des ästhetischen Erlebnisses charakterisieren: die narrativen und die lyrisch-assoziativen Formen. Die Grundstruktur narrativer Formen kreist um die Entwicklung von Handlungen, und entsprechend bildet dieser Typus den Rahmen für die Darstellung von Emotionen. Die klassische oder ‚kanonische‘ Formel des Erzählens

besteht aus einer einfachen Struktur: Zunächst wird eine Situation dargestellt, die emotionale Konsequenzen für eine Person in sich birgt. Auf Grundlage einer kognitiven und emotionalen Bewertung der Situation wird eine Handlungstendenz erzeugt. In Konsequenz dessen führt die Person Handlungen aus, die ihre emotionalen Präferenzen realisiert. In *BREAKING THE WAVES* sehnt sich Bess, die weibliche Hauptperson, stark nach ihrem Mann, der auf einer Ölbohrplattform arbeitet. Sie entschließt sich daher, Gott zu bitten, daß er ihn zurückbringe. Mit der Erfüllung dieses Wunsches entsteht eine neue Situation, die schmerzliche Emotionen mit sich führt, welche wiederum zu Handlungen motivieren. Handlungsverläufe sind grundsätzlich linearer und kausaler bzw. zielorientierter Natur. Narrative Verläufe müssen deshalb in einem linear voranschreitenden Zeit-Raum-Gefüge organisiert werden. Emotionen können jedoch nicht immer in Handlungen umgesetzt werden. Besteht ein großes Mißverhältnis zwischen dem emotionalen Impuls und den Möglichkeiten, diesem mit Handlung zu begegnen, können sich Emotionen auch in sogenannten autonomen Reaktionen wie Weinen, Schauer und Gelächter entladen. Solche Reaktionen funktionieren entsprechend als subjektive Sicherheitsventile. Auch die Emotionen und Handlungen des Alltags sind dicht verwoben mit Vorstellungen von Kausalität und Intentionalität: Trauer ist eine kausale Folge von Verlusterlebnissen, Liebe die kausale Konsequenz eines bestimmten Typs der intentionalen Orientierung auf eine bestimmte Person.

Wenn auf diese an sich einleuchtenden Konzepte ausführlicher hingewiesen werden muß, dann auch deshalb, weil viele der verbreiteten Theorien filmischer Narration komplizierte und unplausible Erklärungen dafür geliefert haben, warum kanonische Erzählungen linear, kausal und zielgerichtet sind. So haben etwa die von Laura Mulvey (1989 [1975]) und Teresa de Lauretis (1984) vorgelegten psychosemiotischen Theorien versucht, Linearität und kausal-intentionale Elemente kanonischer Erzählungen als Ausdruck einer westlichen, bürgerlichen und männlichen Ideologie zu erklären, die im impliziten oder expliziten Gegensatz zu einem nicht-europäischen, unbürgerlichen und weiblichen Verständnis von Film und Welt stünde. Doch scheint es einigermaßen unplausibel, daß Frauen und Nicht-Europäer die Handlungsverläufe des Alltags nicht erleben sollten. Auch Nicht-Europäer stellen eine kausale Verbindung zwischen dem Erscheinen eines wütenden Löwen und den möglichen Gefahren für die Menschen her, die seinen Weg kreuzen. Auch nicht-europäische Frauen werden ihre täglichen Handlungen linear strukturieren. Linearität, Kausalität und Intentionalität sind universelle Grundelemente des menschlichen Selbst- und Weltverständnisses. Kanonische Erzählungen können deshalb als Grundformat dieses Weltverständnisses begriffen werden. Ihre Form stellt ein basales und universelles Muster dar, wie wir

Handlungen als lineare Prozesse in der Zeit verstehen, die von kausal oder intentional erzeugten Emotionen motiviert werden.

Lyrisch-assoziative Strukturen und gesättigte Gefühle

Lineare und narrative Verstehensformen sind indes nicht das einzige mentale Grundformat. Wie bereits erwähnt, gibt es auch eine andere basale Verständnisform, die auf lyrisch-assoziativen Formen beruht. Das menschliche Bewußtsein kann auf komplexe mentale Assoziationen fokussiert sein, die unmittelbar keine Handlungstendenz mit sich führen und deren Assoziationsgewebe vieldimensional und tendenziell zeitlos ist, da keine kausalen oder zielorientierten Prozesse und Handlungen auftreten, die eine zeitliche Dimension konstituieren könnten. Es scheint deshalb paradox, wenn Deleuze lyrisch-assoziative Bilder als „Zeit-Bilder“ bezeichnet und darunter einen Gegensatz zu „Bewegungs-Bildern“ versteht (1991, 78-83), sind es doch gerade Handlungen und Prozesse, die ein Zeiterlebnis schaffen, während Assoziationserlebnisse wie gesagt zeitlos sind. Im Gegensatz zu Emotionen, die wegen ihrer Eigenschaft als Handlungsaktivatoren (Muskelaktivatoren) als ‚gespannt‘ erlebt werden, werden Gefühle als ‚gesättigt‘ (*saturated*) erlebt, d.h. als mit einer starken affektiven Aufladung verbunden, die sich jedoch auf kein Objekt bezieht und deshalb nicht narrativ, d.h. in Handlung umgesetzt wird.

Ich möchte die Struktur lyrisch-assoziativer Darstellungsformen anhand einer visuell einprägsamen Sequenz aus *THE ELEMENT OF CRIME* (Dänemark 1984) veranschaulichen. Ein von einem Pferd gezogener Karren mit Äpfeln stürzt ins Wasser, und während das Pferd ertrinkt, treiben die Äpfel im schmutzigen Hafengewässer davon, in dem hier und dort fackelähnliche Lichtquellen reflektiert werden. Wir sehen eine Unterwassernaufnahme des toten Pferdes, das sich schwach im Wasser wiegt, umgeben von kleinen, aufsteigenden Luftblasen. Die Sequenz hat keine narrative Funktion, sie motiviert weder Handlungen, noch setzt sie solche in Gang. Dem Zuschauer wird nahegelegt, die Situation als ein Assoziationsgewebe zu erleben, das von Charakteristika des visuellen Raumes konstituiert wird. Die Assoziationen bestehen aus Elementen von Verfall und Tod: das heruntergekommene Hafenumfeld, die gelbliche Neonbeleuchtung, das tote Pferd, die Abfall gewordenen Äpfel. Aufgrund seines Mangels an einer weiterführenden Zielorientierung kann der Tod hier als eine Überkategorie von Handlungsblockierung bezeichnet werden. Die Szene ist von Kontrasten zwischen Feuer, Wasser, Stein (Erde) und Luft (Blasen) emotional aufgeladen. Assoziationen entstehen auch über die Darstellung einer passiven, diffusen Agens-Funktion:

Die Äpfel und das Pferd bewegen sich passiv im Wasser, auch die Blasen sind keine handelnden Aktanten, sondern diffuse Effekte in der Art der Lichtreflexe. Die Sequenz erzeugt deshalb keine Emotionen, keine Handlungstendenzen. Ganz im Gegenteil wird die Grundstimmung über Passiv-Elemente hervorgerufen, die mit Fließen, Fluktuation und diffuser Aktivität (der Blasen) zu tun haben. Die Sequenz schafft somit stark gesättigte Gefühle, die vielleicht als eine Mischung aus Melancholie (aufgrund der Verfalls- und Todesthematik) und perzeptueller Euphorie (wegen der komplexen, die Sinne aktivierenden Elemente) beschrieben werden könnte.

Analog zu den linearen und narrativen Verstehensformen sind auch die lyrisch-assoziativen, atemporellen und alinearen Verstehensformen universeller Art, bestehen doch große Teile unseres Gehirns aus Assoziationsbereichen und Assoziationsverbindungen. Die beiden Darstellungstypen werden jedoch im Mainstream-Film keinesfalls in gleichem Umfang genutzt. Die narrative Darstellungsform dominiert, und lyrisch-assoziative Elemente finden innerhalb dieser Form nur begrenzt und aus bestimmten funktionalen Gesichtspunkten Verwendung. Erstens werden sie am Ende narrativer Filme eingesetzt, visuell beispielsweise über ein *frozen frame* oder *slow-motion*, eine Totale oder eine aufsteigende Kranbewegung markiert. Als logische Konsequenz des Endes von Zeit und Handlung müssen die handlungsorientierten Emotionen in gesättigte, zeitlose Gefühle umgeformt werden, die auf der Themenwelt des Films als Assoziationsfeld beruhen. Auch Anfangssequenzen werden inzwischen zunehmend lyrisch-assoziativ gestaltet (wie in *RIGET*), um eine thematisch-affektive Aufladung zu schaffen, aus der sich die Handlung entwickeln kann. Zweitens werden lyrisch-assoziative Elemente als emphatische Elemente eingesetzt, ob es sich nun um die lyrische Hervorhebung eines Erlebnisses (die Schönheit einer gegebenen Landschaft), einen mentalen Prozeß (z.B. Träume) oder den mentalen Effekt einer starken emotionalen Einwirkung handelt, da mentale Prozesse, die von Handlungstendenzen isoliert sind, Emotionen in assoziative Gefühle umwandeln.

Emotionen, Gefühle und die Umwandlung von *arousal* in Handlung

Es gibt sowohl kognitive als auch emotionale Gründe für die Vorliebe, die der Mainstream-Zuschauer für den narrativen Film hegt. Der erste Grund ist, daß unsere mentale Ausstattung sich in evolutionärer Perspektive zur Lösung von Problemen und damit als Mittel zur Orientierung unserer Handlungen entwickelt hat. Es bedarf keiner tieferehenden Begründung, um zu verstehen,

warum es Interesse weckt und Emotionen hervorruft, wenn sich ein mit einem Lasergewehr bewaffnetes Monster oder aber eine schöne Frau unserem Helden nähert, ebenso wie die darauf folgenden Handlungstendenzen des Actionfilms universelle Verstehensformen aktivieren. Die Probleme, die sich in einer lyrischen Sequenz wie der oben geschilderten darbieten, sind nicht so einleuchtend und distinkt wahrnehmbar. Der Rezipient muß unter schwierigen visuellen Voraussetzungen versuchen, thematische Strukturen in dem Gesehenen zu isolieren. Deren innere Zusammenhänge und Verbindungen mit dem übrigen Film sind von einem ungeübten Zuschauer kaum unmittelbar zu verstehen.

Das große Publikum bevorzugt den Mainstream-Film auch wegen der emotionalen Barrieren, die das Erlebnis der lyrischen Sequenzen blockieren. Wilhelm Wundt verwies bereits im letzten Jahrhundert darauf, daß Erlebnisse von Lust auf Veränderungen basieren: Steigende Aktivierung (steigendes emotionales *arousal*) erzeugt Lust, wohingegen eine gleichmäßige Reizeinwirkung keine Lust hervorbringt. Er wies überdies darauf hin, daß das Lusterlebnis nur bis zu einer bestimmten Grenze zunimmt, über die hinaus die steigende physiologische Erregung lustvermindernd wirkt und schließlich Gefühle von Unbehagen hervorruft. Lust entsteht andererseits auch durch Entspannung, durch eine deutliche Senkung des *arousal*-Niveaus. Der narrative Film basiert auf der entsprechenden ständigen Modulierung von Gefühl durch Anhebung und Senkung des Erregungsniveaus. Episode für Episode werden emotionale Erhöhungen der physiologischen Erregung erzeugt, auf die eine von Handlungen erzeugte Senkung des *arousals* folgt, die Lust hervorruft. In lyrisch-assoziativen Filmsequenzen findet sich hingegen keine entsprechende phasische Schwingung zwischen Reizerhöhung und Reizsenkung. Stattdessen erfolgt ein tonischer, d.h. konstanter Aufbau von Spannung, auf den nicht-phasisch ein Spannungsabfall folgt. Lyrisch-assoziativen Filmsequenzen fehlt die Voraussetzung für Entspannung, weil die hierfür notwendigen Handlungen und Ziele nicht definiert sind. Viele Zuschauer empfinden den tonischen Spannungsaufbau als unbehaglich und lehnen teilweise Darstellungen kategorisch ab, die keine phasische Modulation von *arousal* aufweisen. Dem sophistizierten Zuschauer bieten lyrisch-assoziative Elemente aufgrund der perzeptiven und analytischen Anforderungen, die sie stellen, hingegen eine besonders reizvolle kognitive Herausforderung, und ihre analytische Arbeit kann zugleich auch zu teilweiser oder völliger Entspannung führen. Gerade gesättigte Bilder sind für dieses Publikum wegen ihrer erlebnismäßigen Komplexität eine besondere Quelle der Lust.

Perverse Filmsequenzen schaffen oftmals lyrisch-assoziative Erlebnisformen, weil keine klare narrative Ausgestaltung von Handlung vorliegt, in der ein perverser Impuls aufgehen könnte. Dies kann einerseits mit dem Charakter des

perversen Reizes zusammenhängen: So schildert von Trier oftmals masochistische Szenen, etwa in *THE ELEMENT OF CRIME*, wo ein junger Mann gezeigt wird, der auf scharfen Gegenständen liegt: eine bloße Kultivierung des Schmerzes, die – im Gegensatz zur orgiastischen Entspannung der sexuellen Lust – auf keine eindeutige Befriedigung zielt. Die narrative Blockierung perverser Situationen kann andererseits auch mit dem Objekt des Reizes zusammenhängen. In von Triers frühen Filmen werden oftmals Vergehen an kleinen Mädchen geschildert, und die narrative Darstellung dieser Szenen wird aus moralischer Rücksichtnahme blockiert, so daß sie eine lyrische Prägung erhält.

Anhand der Zeitlosigkeit und Handlungsblockierung, die lyrisch-assoziative Filme oder Sequenzen charakterisiert, läßt sich ein zentraler Aspekt von Lars von Triers Filmen beschreiben. Diese sind fast alle in einer deutlich ausgewiesenen Vergangenheit verankert, von der Antike bei *MEDEA* über die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg in *BEFRIELESBILLEDER* und *EUROPA* (Dänemark 1991) und den altmodischen siebziger Jahren in *BREAKING THE WAVES* bis hin zu *THE ELEMENT OF CRIME*, in dem die Darstellung einer von Verfall geprägten Zukunft von einem Erinnerungsprozeß gerahmt ist. Selbst bei *EPIDEMIC* (Dänemark 1987) bricht ständig die Vergangenheit in die Gegenwart ein. Eine freudianisch orientierte Analyse würde zur Erklärung dieser Eigenheiten vermutlich auf die Wiederkehr vergangener Traumata verweisen. Aus der Perspektive ästhetischer Funktionalität ist die Vergangenheit indessen zentrales Element der Handlungsblockierung, die ein lyrisch-assoziatives Erlebnis bewirkt. Selbst die vergangenen Situationen, die vermeintlich Handlungen motivieren oder hervorbringen könnten, werden in einer Retroperspektive erzählt, die verdeutlicht, daß die dargestellten Begebenheiten bereits ihren historischen Abschluß gefunden haben.

Aktive und passive Narrationen

Wurde in den vorhergehenden Abschnitten das Gegensatzverhältnis zwischen narrativen und lyrisch-assoziativen Darstellungsformen geschildert, so möchte ich im folgenden den Gegensatz von aktiven und passiven Narrationen zum Ausgangspunkt einer Analyse narrativer Formen machen. Eine sehr große Gruppe filmischer Erzählungen weist aktiv handelnde und zielorientierte Individuen als Hauptpersonen auf. Filmgenres wie Action-, Western- und Abenteuerfilm, aber auch zahlreiche Komödien gehören zu den Prototypen dieser aktiven Narrationsformen (auf Ausnahmen werde ich später zu sprechen kommen). Diese Erzähltypen folgen in der Regel klar definierten Zielen. Ist ein bestimmtes positives Resultat erreicht, hören die von Handlungen erzeugten emotionalen Spannungen auf. Eine etwas weniger große Gruppe von Filmen

basiert auf Handlungen, deren Hauptpersonen ganz oder teilweise zu passiven Opfern der filmischen Begebenheiten werden. Extrembeispiele wären Tragödien und moderne Splatterfilme, in denen alle oder fast alle Menschen einer furchtbaren Vorsehung geopfert werden. Doch auch in klassischen Horrorfilmen und Melodramen sind Menschen Übergriffen eines Schicksals ausgesetzt, dem sie sich nicht oder nur mit Mühe und Not entziehen können.

Dem Gegensatz zwischen aktiven und passiven Narrationen entspricht der Gegensatz zwischen Erlebnisformen, die auf einer aktiven Wirklichkeitskontrolle (meist aversiven Charakters wie im Actionfilm) basieren und Handlungsformen, die autonome, nicht willensgesteuerte Reaktionen wie Tränen, Trauer, Seufzer aktivieren. Erlebnisse von Liebe, denen eine schicksalsbestimmte Umgebung innewohnt, gehören jedoch ebenso zu den passiven Narrationen, so etwa *BREAKING THE WAVES*, aber auch andere Liebesmelodramen wie zum Beispiel *WILLIAM SHAKESPEARE'S ROMEO + JULIET* (USA 1996, Baz Luhrmann), *GONE WITH THE WIND* (*VOM WINDE VERWEHT*, USA 1939, Viktor Fleming), *THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN* (*DIE GELIEBTE DES FRANZÖSISCHEN LEUTNANTS*, Großbritannien 1981, Karel Reisz). Passive Narrationen können stellenweise oder über längere Strecken hinweg eine lyrische Färbung annehmen, und zwar in dem Maße, in dem passive Erlebnisformen ihre Handlungsorientierung verlieren und in emphatische, zeitlose Assoziationsverläufe umgewandelt werden (zu den neurobiologischen Grundlagen dieser Erlebnisformen vgl. Grodal 1997, 48-61).

Einige der melodramatischen Effekte sind in der Filmforschung als „Exzeß“ beschrieben worden, d.h. als Überschreitungen und Unterminierungen des klassischen narrativen (Hollywood-) Films (vgl. Heath 1981, 8-14; Gledhill 1987, 7). Plausibel an dieser Behauptung scheint, daß die retardierenden, emphatischen und lyrischen Handlungselemente in den Melodramen etwa eines Douglas Sirk von der klassischen, zielorientierten Erzählung abweichen. Wird unter dem Begriff „Exzeß“ indes eine Art ideologische Partisanenarbeit verstanden, die eine Demontage des klassischen narrativen Films beabsichtigt, so scheint mir ein solches Verständnis irreführend. Melodramatisch-exzessive Darstellungen aktivieren zentrale angeborene Erlebnisweisen von Überwältigung, worauf auch zurückzuführen ist, daß wir affektive Prozesse als gesättigt und aus einer passiven Position heraus erleben. „Lyrizität“ deutet deshalb an, daß das Erlebnis subjektiv, Ausdruck innerer mentaler Zustände ist, die nicht oder nur in begrenztem Umfang ausagiert werden können. Setzen gespannte Emotionen eine bestimmte Form motorischer Aktivierung voraus, so ist eben diese in gesättigten Erlebnissen entweder nicht vorhanden oder blockiert und wird oftmals von einem auf autonome Reaktionen gerichteten Impuls ersetzt. Die

Rezeptionshaltung des Zuschauers basiert indes auf narrativen Erwartungen; subjektiv-assoziative Erlebnisformen setzen also narrative voraus, da es meist die Blockierung narrativer Erwartungen ist, die die subjektive Gefühlsmodalität erzeugt. Lars von Trier war bislang besonders davon fasziniert, passive Narrationen in verschiedenen Genres zu erproben. Film für Film hat er die den jeweiligen Genres innewohnenden Möglichkeiten zur Erzeugung passiver Emotionen und Gefühle eruiert, selbst wenn seine neuesten Filme nun aktivere Erzählformen aufweisen.

„Bilder der Befreiung“ als statische Tableaus

Bereits BEFRIELESBILLEDER [Bilder der Befreiung] zeigt von Triers Hang zu passiven Narrationen. Der Film beschränkt sich auf drei statische szenische Tableaus. Mit der historisch-nostalgischen Perspektive ist bereits eine Handlungsblockierung vorgegeben. Die Erzählung ist in eine deutlich ausgewiesene Vergangenheit verlegt: Einige Tage zum Zeitpunkt der Befreiung Dänemarks von der deutschen Besatzung. Der Film thematisiert Begebenheiten, die bereits ihren historischen Abschluß erfahren haben, so daß die Personen keine freien Handlungsmöglichkeiten besitzen; sie sind Bausteine in einem historischen Drama von überindividuellem Charakter. Hinzu kommen Handlungsblockierungen psychologischer und ethischer Art, vor allem dadurch, daß den Hauptpersonen ganz gegensätzliche Emotionen mit den dazugehörigen Handlungstendenzen zugewiesen werden. Leo, ein deutscher Soldat, tritt als Täter und als Opfer in Erscheinung, er ist kindlich fasziniert von der Natur und zugleich mitschuldig daran, daß einem Kind die Augen ausgestochen wurden. Die Dänin Esther rächt dieses Kind, in dem sie ihrerseits Leo die Augen austicht, obwohl sie sich gleichzeitig zu ihm hingezogen fühlt und sein Schicksal anschließend beweint. Der Film verdeutlicht, daß eine zielgerichtete narrative Darstellung ein gewisses Maß an Eindeutigkeit bei der Charakterisierung der Motive der Hauptpersonen voraussetzt. Wenn BEFRIELESBILLEDER Personen mit ambivalenten oder gegensätzlichen Handlungstendenzen darstellt, wird eine echte narrative Entwicklung blockiert. Der Zuschauer kann den Film deshalb nur lyrisch-assoziativ erleben, als ein Erproben verschiedener thematischer Gegensätze. Die emotionalen Impulse sind isoliert, schicksalsbestimmt und passiv. Von Trier stützt sich auf ein zum Teil von Tarkowskij entliehenes Arsenal passiver Elemente, um ein gesättigtes Passiv-Erlebnis hervorzurufen, z.B. Regen, lodernde Fackeln, mechanisch klirrende Metallräder und Ketten.

Die Ambivalenz in der Charakterisierung der Hauptpersonen hängt zusammen mit einem durchgehenden Thema nicht nur von Lars von Triers Filmen,

sondern einer großen Zahl von Kunstwerken insgesamt, nämlich der – oftmals zweideutigen – Kopplung von Sexualität (Genuß) und Schmerz (Leid). Zweideutig ist diese Kopplung aus einem einfachen Grund: Sowohl sexueller Genuß als auch Leid führen ein erhöhtes Niveau von *arousal* mit sich, das sich phänomenal in autonomen Reaktionen ausdrückt, die an unfreiwillige Muskelkontraktionen des Körpers und Gesichts gebunden sind. Die autonomen Reaktionen können nur durch eine komplexe situationale Analyse von ihren Ursachen unterschieden werden, die u.a. berücksichtigt, inwieweit das passionierte Selbst das Leid als Genuß etikettiert (interpretiert). Zugleich wird eine nicht-perverse Agens-Funktion vorausgesetzt, und zwar in Form einer Person, die nicht nur von den bloßen Zeichen einer Erregung bei einer anderen Person stimuliert wird, sondern deren Lust auch dadurch bedingt ist, daß die andere Person selbst Lust durch Erregung erlebt. Diese Vereindeutigung des Unterschieds zwischen Lust und Unlust bedarf jedoch nicht nur einer kognitiven Situationsanalyse, sondern auch der Empathie, einer Einfühlung in die Situation des anderen, die die Voraussetzung für die Fähigkeit des Menschen ist, Liebe als Gegenseitigkeitsverhältnis zu erleben. Bei einem perversen Erlebnis von Erregung wird empathische Gegenseitigkeit durch Gewalt ersetzt. Einmal abgesehen von Bess' erstem erotischen Kontakt mit Jan in *BREAKING THE WAVES* basieren in Lars von Triers Filmen fast alle erotischen Situationen auf Machtbeziehungen, wodurch in ihnen eine perverse Tilgung der Differenz zwischen Genuß und Leid zum Ausdruck kommt. Die narrative Inszenierung von passivem Leid wird gegenüber Erzählungen bevorzugt, bei denen die aktive Erzeugung von Lust auf Empathie beruht.

THE ELEMENT OF CRIME und die obsessive Erzählung

THE ELEMENT OF CRIME, Lars von Triers erster großer Erfolg, gestaltet die passive Erzählform weitaus komplexer und raffinierter als *BEFRIELESBILLEDER*. Der Film kann zum Genre der obsessiven Narration gerechnet werden (vgl. Grodal 1997, 168ff), das vorwärtsgerichtete und zielorientierte Handlungselemente mit solchen verbindet, die auf passiven und unwillentlichen, obsessiven Zügen basieren, wie sie vor allem aus verschiedenen vom Film noir inspirierten Kriminalerzählungen bekannt sind. Von Trier hat seinen Film selbst als „modernen Film noir“ (Schepelern 1997, 69) bezeichnet. *THE ELEMENT OF CRIME* weist eine passive Rahmenerzählung auf: Der seit längerem in Kairo ansässige Polizist Fisher begibt sich zu einem Psychiater, um diesem unter Hypnose von seinem letzten Auftrag zu berichten. Die eigentliche Handlung ist formal betrachtet aktiv: Fisher muß Sexualverbrechen an minderjährigen Mädchen

aufklären, die einem mysteriösen Harry Grey zugesprochen werden. Fishers früherer Lehrer Osborne ist Grey mit Hilfe einer besonderen Ermittlungstechnik auf die Spur gekommen, die darin besteht, sich vollständig in den Gedanken- gang des Verbrechers einzuleben. Fisher versucht sich nun an derselben Methode, was ihm nur zu gut gelingt: Er tötet ein kleines Mädchen. Kramer, ein anderer Polizist, meint jedoch beweisen zu können, daß die früheren Verbrechen von Osborne begangen wurden, dem nun auch der von Fisher verübte Mord zur Last gelegt wird. Die Handlung erscheint gleich in mehrerer Hinsicht als zwangsgeprägt: zunächst im Blick auf ihr kriminelles Hauptmotiv, einen sexuellen Impuls, der auf Minderjährige orientiert ist und mittels verschiedener ritueller Elemente in die Tat umgesetzt wird. Zwanghaft erscheint auch, daß Osborne wie Fisher einen Phantomverbrecher verfolgen, von dessen zwangsgeprägten Verhalten sie wiederum derart besessen werden, daß es sie passiv zu Verbrechen verleitet und ihre Fähigkeit zu eigenen, bewußten und willentlich gesteuerten Taten auslöscht. Die Handlung erscheint schließlich auch zwangsgeprägt durch die rahmende Erzählsituation der Hypnose.

Eine psychoanalytische Darstellung würde Obsessionen als Ausdruck unbewußter Traumata beschreiben. Diese Interpretation ist nicht ganz unvereinbar mit einem kognitiven Zugang, sofern man unter einem Trauma lediglich affektiv stark aufgeladene Vorstellungen und Handlungsimpulse versteht, die vom Bewußtsein verdrängt werden. Aus einer kognitiven Perspektive sind Obsessionen ein struktureller Effekt der mentalen Anlagen des Menschen. Teile des Gehirns basieren auf nicht-bewußten Funktionsmustern, von denen die meisten sich aus den mentalen Anlagen der Reptilien weiterentwickelt haben. Für höhere Säugetiere und insbesondere den Menschen gilt jedoch, daß wichtige Funktionen willentlich und bewußt gesteuert werden, was in zielgerichteten Handlungen resultiert. Das Bewußtsein muß bestimmten Gefühls- und Handlungsimpulsen den Vorrang geben und damit andere verdrängen. Diese verdrängten Elemente können sich jedoch, so sie an Stärke gewinnen, Zugang zur Handlungskontrolle (oder dem Bewußtsein) erzwingen, ohne daß ihre Motivation insgesamt bewußter Kontrolle unterliegt. Die Zwanghaftigkeit von Verhalten deutet demnach darauf hin, daß es sich nicht unter bewußter und flexibler kognitiver Kontrolle befindet.

Einige neuere Musikvideos stellen in größerem Umfang unfreies, zwangsgeprägtes Verhalten dar, um eine lyrisch-subjektive Färbung zu erzielen. Die expressive Wirkung von Obsessionen beruht u.a. darauf, daß das Verhalten nicht als willensgesteuert und zielorientiert verstanden werden kann. Im Gegensatz zu einem Verhalten, das sich auf äußere und damit objektiv erkennbare Ziele bezieht, wird Verhalten hier als passiv-deterministisch und expressiv

erlebt, weil es auf inneren und damit für den Zuschauer nicht erkennbaren Ursachen beruht. Der Mangel an bewußten Zielvorstellungen macht es für den Zuschauer unmöglich, sich Handlungen vorzustellen, die eine emotionale Entspannung oder Umwandlung erzeugen können. Französische und italienische Filme der sechziger Jahre stellen oftmals Personen mit einem markanten, nicht zielorientierten Verhalten dar (vgl. Bordwell 1985, 207ff), um einen Eindruck starker innerer und damit subjektiver Vorstellungen zu vermitteln. Lars von Trier setzt in *THE ELEMENT OF CRIME* auf ähnliche Weise obsessives Verhalten ein. Unbewußte und innere Obsessionen sind ein zentrales ästhetisches Mittel, um expressive Wirkungen hervorzurufen, d.h. Wirkungen, die sich nicht teleologisch auf ein äußeres Ziel beziehen, sondern kausal auf starke innerpsychologische Anlässe zurückgehen.

Die Blockierung eines willens- und zielgesteuerten Verhaltens wird in *THE ELEMENT OF CRIME* von verschiedenen Darstellungsmitteln verstärkt, darunter insbesondere der Inszenierung und deren Verwendung von lyrischen Sequenzen, die zur Handlungsverzögerung eingesetzt werden. Die Geschichte ist in einem heruntergekommenen, in sozialer Auflösung befindlichen Europa der Zukunft angesiedelt, das aktive Taten sinnlos erscheinen läßt. Im Gegensatz zu Godards *ALPHAVILLE: UNE ÉTRANGE AVENTURE DE LEMMY CAUTION* (*LEMMY CAUTION GEGEN ALPHA 60*, Frankreich/Italien 1965), Tarkowskijs *SOLJARIS* (*SOLARIS*, UdSSR 1972) oder Ridley Scotts *BLADE RUNNER* (USA 1982) ist hier nicht die Spur einer sich stolz entfaltenden Modernität übriggeblieben. Die ruinenhafte Welt ist in eine ewige Dunkelheit getaucht, die nur von gelblichem Natriumlicht erhellt und meist von der kalten Feuchtigkeit des Regens durchdrungen ist. Der moralische Verfall spiegelt sich somit direkt im physischen Verfall. Ebenso bedeutungsvoll für die ästhetische Wirkung des Films ist indessen, wie dieser Verfall mit handlungsverzögernden, lyrischen Sequenzen gekoppelt wird. Einige dieser Szenen werden vom Psychiater explizit als Ausdruck dafür interpretiert, daß Fishers Bewußtsein einem *drifting* unterworfen sei, also passiv von der von Fisher zu erzählenden *story* fortgetrieben werde. Hierin irrt er jedoch, weil eben dieses *drifting* die Umwandlung von Handlung in passive Hingebung oder Obsession darstellt.

Drei große lyrische Szenen treten in besonderer Weise hervor, wovon ich eine (das sterbende Pferd) bereits oben beschrieben habe. Eine zweite thematisiert ebenfalls tote Tiere und Wasser: Die Kamera folgt dem Flug eines Hubschraubers über das selbst im Dämmerlicht noch rötlich gefärbte Meer. Der Eindruck der Unwirklichkeit wird von Wachfeuern an der Felsenküste verstärkt. Dort werden verschiedene tote Tiere, die der Maul- und Klauenseuche zum Opfer gefallen sind, aus dem Wasser gezogen, womit deutlich wird, daß die Szene

thematisch auf tierischen Tod fokussiert. In der dritten Szene sind Bungeejumper zu sehen, die von einem nicht mehr funktionstüchtigen Kran ins rötliche Wasser hinabspringen. Sie zeigt den gewaltsamen Übergang von der Aktivität des Sprungs zu der Versteifung im Moment des Todes. Von Triers Interesse an detaillierten Todesdarstellungen könnte also mit Recht als nekrophil charakterisiert werden. Wenn der Tod normalerweise mit starken Tabus belegt ist, so hängt dies mit evolutionären Gründen zusammen, darunter solchen hygienischer oder motivationeller Art. Der Tod bewirkt im allgemeinen eine starke emotionale Aktivierung, wohingegen die passive lyrische Betrachtung des Todes in *THE ELEMENT OF CRIME* die menschliche Spezies wohl kaum zum Überleben motiviert. Doch dämpft die lyrische Darstellung die morbiden Züge dieser Szenen und wandelt die aktive Faszination in eine eher kontemplative Form um.

Der Film weist auch einige weniger lyrische Handlungsverzögerungen auf, etwa Szenen, die passiv durch die Nacht getriebene (*drifting*) Flöße oder Boote zeigen, oder andere, die über die Zeit hinaus, die eine rein deskriptive Darstellung benötigen würde, lyrisch-emphatisch bei den Gegenständen verweilen. Lars von Trier greift zudem massiv auf optisch-lyrische Effekte zurück, um die objektiven und eindeutigen Konturen von Zeit und Raum zu verwischen, von Überblendungen und Doppelbelichtungen über *slow-motion* bis hin zur lyrischen Verwendung von Tiefenschärfe und langen *takes*. Ein Beispiel: Im Mittelgrund einer tiefenscharf fotografierten Einstellung ist die nackte Prostituierte Kim zu sehen, die angst-passioniert aus dem Fenster zu springen versucht, während der im Hintergrund stehende Fisher sie mit einem Griff um den Fuß zurückhält. Die Kamera fährt zurück und zeigt nun im Vordergrund den Stromabnehmer eines Zuges, der durch Kontakt mit dem stromführenden Drahtseil starken elektrischen Funkenschlag verursacht. Das pornographische Bild der Frau wird lyrisiert, in dem es nach Art der Eisensteinschen Attraktionsmontage mit Zug und Funken in Verbindung gebracht wird. Genau diese innerhalb einer Einstellung durch Kamerabewegungen erzeugte Montage ist eine Eigenheit von Triers visueller Meisterschaft. Sie bewirkt zum einen ein Erlebnis von Zufälligkeit, das durch den Schnitt zweier Einstellungen so nicht hervorzurufen wäre, und zum anderen das Erlebnis einer schicksalhaften Vorahnung. Die Attraktionsmontage ist bei dem genannten Beispiel besonders wirkungsvoll, weil sie melodramatische Klischees von Zügen und Funken als Symbolen passiver Agens-Gegebenheiten aktualisiert.

Das Hauptformat der Erzählung ist das der obsessiven Erzählung, auch wenn von Trier die lyrischen Elemente durch die postmoderne Integration anderer Genre-Elemente verstärkt. Er synthetisiert hochkulturelle Elemente mit Elementen des *b-pictures* und einer pornographischen Unterströmung; der hochkulturelle

Lyrismus Tarkowskijs wird mit Elementen des amerikanischen Kriegsfilms, B-Krimis, Science-Fiction und Pornos derart verschweißt, daß diese Genreelemente eine innere Verbindung eingehen. Das Resultat dieser Genre-Amalgamierungen ist die Auflösung der ursprünglichen narrativen Dynamik der Genreelemente zugunsten eines rein expressiv-lyrischen Effekts. Hinzu kommt, daß *THE ELEMENT OF CRIME* ähnlich wie *BLADE RUNNER* die diegetische Welt recht unvermittelt aus Elementen der ‚Ersten‘ und der ‚Dritten Welt‘ zusammenstückelt. Dennoch huldigen *THE ELEMENT OF CRIME* und auch *EUROPA* nicht etwa der postmodernen Idee vom Ende der ‚großen Erzählungen‘, sondern nutzen im Gegenteil die Vorstellungen von Europa, um einen gewaltigen Schicksalsverlauf nachzuzeichnen. Die thematische Vielfalt verfolgt dagegen das Ziel, eine assoziative Fülle zu schaffen, die durch die Aktivierung der verschiedenen gesättigten Gefühle verstärkt wird, welche an die Bildelemente gebunden sind.

EUROPA und das klassische Melodrama

Nach *THE ELEMENT OF CRIME* drehte Trier den Metafilm *EPIDEMIC*, zu dem ich jedoch später zurückkehren möchte, um zunächst auf *EUROPA* einzugehen, in dem die in *BEFRIELESBILLEDER* und *THE ELEMENT OF CRIME* angelegte obsessive Narration und Thematik Züge einer eher klassischen melodramatischen Erzählung annehmen. Wie *BEFRIELESBILLEDER* ist auch *EUROPA* in der unmittelbaren Nachkriegszeit angesiedelt, spielt jedoch wie *THE ELEMENT OF CRIME* in Deutschland. Die klassischere melodramatische Prägung des Films geht darauf zurück, daß seine Hauptperson nicht von inneren Obsessionen getrieben wird, sondern formal betrachtet handelt, auch wenn sie von äußeren, machtvollen Kräften geleitet wird, vor allem durch die Begegnung mit einer *Femme fatale*. Auch das Eisenbahn-Milieu der Erzählung stellt einen Rekurs auf die Vorstellungswelt der klassisch- melodramatischen Vorstellungswelt dar.

Leo Kessler, ein junger Amerikaner deutscher Abstammung, kommt kurz nach Kriegsende nach Deutschland, um Schlafwagenschaffner zu werden. Der schwache Leo wird rasch zur Beute von Katarina, der Tochter des Eigentümers der Bahngesellschaft Zentropa, die Mitglied der Werwölfe, einer nationalsozialistischen Terrororganisation, ist. Katarina nutzt Leo aus und zwingt ihn am Ende des Films mithilfe einer vorgetäuschten Entführung, eine Bombe im fahrenden Zug anzubringen. Obwohl sie und ihre Mitverschwörer rechtzeitig enttarnt werden, explodiert die Bombe, als der Zug über eine Brücke fährt, und Leo stürzt mit einem Waggon ins Wasser und ertrinkt.

Die narrative Grundstruktur des Films basiert auf dem klassischen Konflikt zwischen Tugend und Laster. Der schwache Leo will moralisch handeln, wird

aber von seiner erotischen und gefühlsmäßigen Bindung an Katarina zu Verbrechen und schließlich in den Tod getrieben. Die melodramatische Wirkung des Films hängt damit zusammen, daß Leos Entscheidungen als Konsequenz eines übermächtigen Schicksals dargestellt werden. Bevor ich darauf eingehe, wie dies in der Gestaltung umgesetzt wird, möchte ich zunächst den funktionellen Kern des Begriffs ‚Schicksal‘ herausstellen, um dessen metaphysische Prägung abzustreifen. Schicksal steht im Gegensatz zum freien Willen, zur Fähigkeit des Menschen, sein Leben zu gestalten. Jede Beschreibung eines Lebensverlaufes, die sich auf die Schilderung willensgesteuerter Handlungen beschränkt, ist zwangsläufig ein relatives Unterfangen, zumal sie alle Elemente ausklammert, die der Kontrolle des Individuums nicht unterliegen. Jeder Lebensverlauf wird auch von verschiedenen äußeren kausalen Umständen bestimmt – Sozialisierung, Kriegen und Konjunkturumschwüngen, dem Spiel der Zufälligkeiten –, die auf das Individuum einwirken. Statt diese Faktoren als Ausdruck einer übernatürlichen Absicht zu begreifen, kann das Erlebnis von Schicksal also auch als rationelle Beschreibung der Erfahrung von Fremdbestimmtheit verstanden werden. Die Vorstellung einer Schicksalhaftigkeit erzeugt starke passive Gefühle, die sich oft nur in autonomen Reaktionen wie Weinen und Trauer entladen können.

Eben ein solches Schickalserlebnis steht im gestalterischen Mittelpunkt von *EUROPA*. Indem die Handlung in das Deutschland von 1945 und damit in einen Zeitraum verlegt wird, in dem eine Epoche abgeschlossen ist, ohne daß eine neue begonnen hat, wird dem historischen Verlauf die Handlungsdimension entzogen. Die Ursachen der Tragödie werden nicht analysiert, Täter wie Opfer erleiden das gleiche Schicksal, nämlich Tod und Zerstörung. Um passive melodramatische Erlebnisse zu gestalten, greift von Trier auf die gesättigten, passiven Gefühle zurück, die in den Bildern von den Insassen der Konzentrationslager und denen der nationalsozialistischen Herrscher gleichermaßen angelegt sind.

EUROPA unterstützt ein passives und subjektives Erlebnis durch verschiedene visuelle Effekte, wobei ich insbesondere auf drei hinweisen möchte: die Verwendung von Frontprojektionen, von einem Kontrast zwischen schwarz-weißen und farbigen Elementen und von komplizierten, langen Kamerabewegungen. Der Zuschauer kann im Prinzip alle drei genannten Elemente als selbstreflexive metafiktionale Elemente erleben, die verdeutlichen, daß der Film Konstruktion und nicht Wirklichkeitsnachahmung zu sein beabsichtigt. Da die filmische Darstellung stark davon abweicht, was sich der Zuschauer normalerweise unter dem mimetischen Erscheinungsbild der äußeren Wirklichkeit vorstellt, kann er diese Abweichung darauf zurückführen, daß der Regisseur hier sein filmisches Handwerk selbstreflexiv ausstellt. Er kann diese Effekte jedoch auch als *cues* für

eine Darstellung des inneren Lebens der Personen interpretieren, so er davon ausgeht, daß das, was nicht in einer äußeren Wirklichkeit existiert, in einer inneren, subjektiven und mentalen Wirklichkeit vorliegen muß. Dies läßt sich zunächst anhand Lars von Triers Verwendung von Frontprojektionen veranschaulichen, die oftmals dazu dienen, eine Inkongruenz zwischen den Proportionen zweier Objekte zu schaffen, z.B. zwischen Kesslers natürlichem Gesicht im Vordergrund und seinem übernatürlich großen Gesicht in der Projektion. Die Inkongruenz kann als Ausdruck der seelischen Wirkung verstanden werden, die die projizierten Bilder im Bewußtsein der Hauptpersonen bzw. des Zuschauers besitzen. Die Übergröße der in der Frontprojektion gezeigten Objekte ist zugleich an eine Blockierung konkreter Interaktion gebunden, da eine Interaktion mit diesen Mega-Wirklichkeiten nicht möglich ist. Ein ähnlicher Einsatz proportionaler Inkongruenz ist aus Bergmans *PERSONA* (Schweden 1966) bekannt, in dem ein Junge vergeblich versucht, einen Kontakt zu einem übergroßen Mutter-Bild zu etablieren, das zugleich für die große psychische Präsenz der Mutter im Bewußtsein des Jungen stehen kann. Tatsächlich verweist von Trier in *EUROPA* in einer expliziten intertextuellen Referenz auf diese Szene (Kesslers Versenkung in eine übergroße Projektion Katarinas), damit verdeutlichend, daß die Frontprojektionen auf eine psychologisch realistische Darstellung von Handlungsblockierungen abzielen.

Ein weiteres selbstreflexives Unterfangen besteht darin, einzelne Figuren und Objekte des schwarz-weißen Bildes bei der Nachbearbeitung einzufärben. Doch auch diese Technik hat einen dazugehörigen psychologisierenden Effekt. Das rote Blut, das aus Katarinas Vater hervorspritzt, ist einerseits von einer unmittelbaren expressiven Wirkung, andererseits funktioniert die partielle Kolorierung dieser zentralen Person handlungsblockierend und psychologisierend, denn die eingefärbten Personen und Objekte werden einer anderen Wirklichkeitsebene zugeordnet, als die in schwarzweiß gehaltenen. Deutschland im Jahre null wird von einer Wirklichkeit in ein Sinnbild verwandelt.

Lars von Trier setzt schließlich auch lange und komplexe Kamerabewegungen als antinaturalistisches Gestaltungsmittel ein. Wie bereits angedeutet, verwendet er sie einerseits für die interne Montage von Szenen und Räumen, andererseits dazu, um Diffusität und räumliche Unübersichtlichkeit zu schaffen. Überdies greift er auf verschiedene theatrale Verfahren zurück, vor allem auf Tableaus, d.h. Szenen, die eine von der narrativen Funktion losgelöste figurative Bedeutung haben.

Narrativ betrachtet hat der Film einen ‚schwarzen‘ Schluß: Die Femme fatale und ihre Mitverschwörer werden verhaftet, der zwischen zwei unvereinbaren Loyalitäten hin- und hergerissene Leo Kessler kommt um. Lars von Trier insze-

niert Kesslers Tod jedoch mithilfe eines von Tarkowskij entlehnten Lyriismus: Leo wird im Tod mit dem großen passiven Agenten, dem Wasser, vereint. Während die Hauptpersonen in *THE ELEMENT OF CRIME* zu Opfern ihrer eigenen inneren Neigungen wurden, besteht Leo Kesslers Schwäche darin, gegenüber den äußeren Einflüssen zu nachgiebig zu sein. Er kann deshalb auf der symbolischen Ebene im Tod erlöst werden, der ja das Ende seiner Anstrengungen bedeutet. Aus einem kognitiven und funktionalen Blickwinkel muß man nicht auf metaphysische Erklärungen zurückgreifen, um den narrativen Verlauf zu beschreiben. Das Ende des Films stellt nur den Übergang von einer an handlungs- verzögernde Emotionen gebundenen Situation zu einer anderen dar, die an passive, akzeptierende Gefühle geknüpft ist. Die Funktion des Films ist es, Affekt- Modulationen zu erzeugen, und philosophische Deutungen werden nicht unbedingt zu einem Verständnis seiner ästhetischen Funktionen beitragen.

MEDEA und die Tragödie

Stand *EUROPA* mit seinen dem Fatum unterworfenen Personen ganz im Zeichen des passiven Melodramas, so stellt von Triers Fernsehbearbeitung von *MEDEA* vor allem den Konflikt zwischen aktiven und passiven Elementen dar. Einerseits ist Medea die Heldin einer klassischen Tragödie, deren Hauptpersonen getötet oder durch die Ereignisse mental angegriffen werden. Sie wird zu Beginn von Jason verstoßen, der sich mit Kreons Tochter Glauke vermählen will. Medea bringt daraufhin nicht nur Kreon und Glauke, sondern auch ihre eigenen beiden Söhne um. Jason wird in einen wahnsinnsähnlichen Zustand getrieben, während Medea in ein anderes Land fortsegelt. Andererseits ist Medea auch eine aktive Protagonistin, die sich nicht nur an ihrer Rivalin, sondern auch an Jason rächt. Während der schwache Leo Kessler erst im Tod mit den passiven, erlösenden Kräften des Wassers versöhnt wird, führt Medeas eigenes aktives Handeln zu ihrer Befreiung: Am Ende leiten Wind und Wasser ihr Schiff in die Freiheit, fort vom Ort der Tragödie. Die ästhetische Herausforderung des Tragödienstoffes besteht für Lars von Trier offenbar gerade darin, die aktiven Handlungen (und darunter insbesondere Medeas perversen Mord an den eigenen Kindern) so in passive, schicksalsmotivierte umzuformen, daß diese keine moralische Entrüstung, sondern passive Trauer beim Zuschauer hervorrufen.

Dazu setzt er verschiedene stilistische Mittel ein. Vor allem greift er auf spätromantische Naturdarstellungen zurück, um Eindrücke einer anonymen und überwältigenden Agens-Funktion zu erzeugen. Der Wind läßt die Zeltleinwand flattern und das Gras wogen. In einigen im Sumpf spielenden Szenen lösen sich alle Konturen in den amorphen Umgebungen des Nebels und Wassers auf. Lars

von Trier schafft es, romantischen Klischees wie dem der rollenden Brandung neues Leben einzuhauchen, in dem er ausgebleichte Farben, grobkörniges Filmmaterial und überraschende Kameraperspektiven wählt. Zudem gebraucht er mehrfach Pferde als Symbole autonomer Tätigkeiten, unter anderem stellt er ein vergiftetes Pferd dar, das sich in Todeskrämpfen windet, und inszeniert Jasons Verzweiflung romantisch in Form eines wilden Rittes durch die Natur. Schließlich verwendet er oftmals Doppelbelichtungen und langsame Überblendungen, die eine assoziative Subjektivierung des visuellen Erlebnisses ermöglichen.

Die Blockierung der vorwärtsorientierten Handlungstendenzen durch lyrische, visuelle und akustische Mittel erfüllt ihren oben beschriebenen Zweck: Selbst die brutalen Morde an den Kindern erscheinen als Ausdruck von Medeas Schicksal, als eine Folge des emotionalen Drucks, dem sie ausgesetzt ist. Im Gegensatz zu den privaten Obsessionen, von denen die Personen in *THE ELEMENT OF CRIME* getrieben werden, wird Medeas Entwicklung von einem äußeren Schicksal motiviert, das nicht wie in *EUROPA* von historisch spezifischer Art, sondern ein quasi naturgegebener existenzieller Umstand ist. Das passiv-tragische Element wird in einer Szene verstärkt, in der das älteste von Medeas Kindern die Notwendigkeit seiner eigenen Erhängung akzeptiert, was diese Episode zu einer der tragischsten und perversesten Darstellungen von Mutterliebe in der Filmgeschichte macht.

Statischer Lyrismus, obsessive Narration, Melodrama und Tragödie

Lars von Triers frühe Filme greifen auf verschiedene Formen der passiven Narration zurück. Sie basieren auf einer Schilderung übergeordneter Mächte oder Gewalten, die sich der willensgesteuerten Kontrolle des Einzelindividuums entziehen. Diese Gewalten werden als Variationen überindividueller sozialer Prozesse (Deutschlands oder Europas verhängnisvolle Geschichte), als biologische (der Übergang vom Leben zum Tod) oder allgemeinere Gegebenheiten (ein naturlyrisch begründetes Schicksal) gestaltet. Die aktive Willenssteuerung der Personen ist jedoch nicht nur äußeren Mächten unterworfen, sondern wird – gewissermaßen von Innen heraus – auch durch individuelle Obsessionen unterwandert, wie dies bei Kessler der Fall ist. Am komplexesten erscheint die Darstellung von Medeas Verhängnis: Sie zeigt einen starken Eigenwillen, der durch den Druck äußerer Schicksalskräfte derart pervertiert wird, daß sie ihre Rivalin Glauke, deren Vater und ihre Kinder tötet.

Die Entwicklung der Hauptpersonen von impuls gesteuerten Opfern hin zu Personen, die eine aktive, tragische Mitverantwortung tragen, spiegelt sich im

emotionalen Erlebnis der Zuschauer wider. Während von Triers frühe Filme nur statische oder passiv-dynamische, gesättigte Gefühle erzeugen, die meist um Zustände der Melancholie kreisen, rufen die späteren Filme nicht nur lyrische Gefühle, sondern auch passive Emotionen hervor, was dadurch möglich wird, daß der Zuschauer Mitgefühl gegenüber den einem äußeren Schicksal unterlegenen Personen hegt. EUROPA erzeugt Anteilnahme, weil es Kessler mißlingt, den Zug vor der Bombe zu retten. Medeas Schicksal bewirkt in noch größerem Umfang Trauer darüber, daß sie auf tragische Weise von äußeren Kräften dazu gebracht wurde, ihre geliebten Kinder zu töten, obwohl ihr Verhalten ein hohes Maß an Willenssteuerung aufweist. Die Trauer wird deshalb teilweise in eine lyrische, gefühlsmäßige Erlösung umgewandelt, weil nur Teile von Medea sterben, während andere sich passiv einer unbekanntem Zukunft entgegen bewegen. Ich habe in *Moving Pictures* den Begriff „paratelic“ benutzt, um eine solche, nicht zielgerichtete Handlungsform zu bezeichnen, die von autonomen Kräften gesteuert wird (1997, 61).

BREAKING THE WAVES und das Liebesmelodram

Mit *BREAKING THE WAVES* vollzieht sich eine entscheidende Veränderung gegenüber der narrativen und visuellen Komposition von Lars von Triers früheren Filmen. Die Erzählung wird deutlich aktiver und zielorientierter. Auch wenn sich immer noch melodramatische und lyrische Handlungsverzögerungen finden, tritt die Hauptperson Bess doch als aktive, zielorientierte Heldin in Erscheinung. Sie ist eine religiöse, neurotische und leicht geistesschwache Frau, die in einem altmodischen Milieu an der schottischen Atlantikküste aufwuchs. Ihre Eingenommenheit für den auf einer Bohrinsel arbeitenden Jan trägt auch starke erotische Züge. Nach der gemeinsamen Hochzeit muß Jan auf die Bohrplattform zurückkehren, woraufhin Bess zu Gott betet, er möge ihn zurückbringen. Ihr Wunsch wird auf tragische Weise erfüllt, denn Jan wird zum Opfer eines Unfalls, der ihn lähmt. Er fordert von Bess, daß sie sexuelle Verhältnisse mit anderen Männern eingehe, und behauptet, daß es ihn am Leben erhalte, wenn sie ihm anschließend von ihren Erlebnissen erzähle. Bess empfindet Schuldgefühle, weil sie meint, Jans Lähmung durch ihr Gebet bewirkt zu haben, und unterwirft sich den zunehmenden sexuellen Demütigungen, bis sie an den Folgen einer sexuell motivierten Gewalttat stirbt. Dadurch erlöst sie jedoch Jan, der seine Gesundheit wiedererlangt, und bei ihrer Beisetzung auf dem Meer läuten große mystische Glocken oben am Himmel.

Selbst wenn Bess somit zum Opfer einer Vorsehung wird, handelt sie zugleich aktiv: Sie erobert Jan, holt ihn von der Plattform zurück, befreit ihn von seiner

Lähmung. Auf der gestalterischen Ebene korrespondieren diese neuen aktiven Handlungselemente damit, daß *BREAKING THE WAVES* über weite Strecken dichter an einem Realismus bleibt, als dies bei Lars von Triers früheren Filmen der Fall ist. Zugleich werden die aktiven Elemente und der größere partielle Realismus auf der thematischen Ebene doch wiederum dadurch ‚vergolten‘, daß der Erzählung eine metaphysische Dimension beigefügt wird, die es ermöglicht, durch selbstaufgelegtes Leiden die Erlösung eines anderen Menschen zu erzwingen. Auch wenn die Erzählung an einigen Stellen eine realistisch-psychologische Deutung zulässt (Bess als Porträt eines psychotischen Menschen, der in den Untergang getrieben wird), kann diese doch nicht das metaphysische Opfer- und Erlösermotiv erklären, das eine passive Handlung, die Aufopferung, in eine aktive umdeutet.

Hiermit möchte ich jedoch nicht sagen, daß *BREAKING THE WAVES* ganz auf romantisch-melodramatische Effekte verzichten würde. Schon der Titel bringt die Natur ins Spiel. Der Film ist in dem rauhen und vorzeithaften Schottland und damit in einer typisch frühromantischen Landschaft angesiedelt. Ein Teil der Handlung vollzieht sich in der melodramatischen Welt des Krankenhauses und der Krankheit, wobei der Körper als Zentrum der schicksalsbestimmten Fremdsteuerung fungiert. Und nicht zuletzt bedient sich von Trier eines romantisch-metafiktionalen Effektes: Er stellt den Episoden des Films Kapitelüberschriften voraus, die vor den Hintergrund hochromantischer Szenenbilder gesetzt sind. Dieses metafiktionale Element hat zum Ziel, das Erlebnis des dramatischen Gegenwartsbezuges der Geschichte zugunsten des Erlebnisses einer lyrisch zeitlosen Vorzeitlichkeit zu blockieren.

Bess handelt zwar aktiver als Fisher oder Kessler, ist aber wie diese einer Vorsehung unterlegen, die in ihrer anfangs egoistischen und später heiligenhaften Liebe angelegt ist. Da Bess‘ planmäßiges Handeln eine weitaus tiefere Identifikation mit ihren gefühlsmäßigen Zielen erzeugt als jene, die wir gegenüber Kessler und Medea empfinden, ist die dominierende Emotion, die der Schluß des Films hervorruft, auch viel eher als Trauer zu bezeichnen. Alle drei Filme sind jedoch mit einer lyrisch-melancholischen Ausblende versehen, die die aktive Handlungstendenz der Trauer in die passive Akzeptanz der Melancholie umwandelt.

EPIDEMIC, Metafiktion und affektive Filter

Ich habe oben zwei zentrale Parameter von Fiktionen, nämlich den Gegensatz von narrativen und lyrischen Strukturen sowie den Gegensatz von aktiven und passiven Handlungsformen, erläutert. Im folgenden möchte ich einen dritten zentralen Parameter – die Artikulation der empathischen Beziehung des

Zuschauers zu den Personen der Diegese – behandeln. Die emotionale Wirkung normal handlungsorientierter Filme beruht darauf, daß der Zuschauer in variierendem Maß eine affektive und kognitive Simulation der Situation der Hauptperson(en) des Films vornimmt. So werden ihm z.B. in *BREAKING THE WAVES* filmische Informationen oftmals mit Bess' Augen bzw. aus einem erzählerischen Blickwinkel vermittelt, der ihrem eigenen Verstehenshorizont nahekommmt. Mit dieser partiellen kognitiven Simulation von Bess' Erlebnissen geht eine emotionale Simulation ihrer Gefühle einher. Der Begriff Identifikation bezeichnet das Erlebnis von empathischer Nähe zu Personen, das eine solche kognitive und emotionale Simulation erzeugt (Smith 1995, 73-86; Grodal 1997, 81-96; Gaut 1999, 200-216).

Es gibt indessen zwei ‚Filter‘, zwei ästhetische Verfahrensweisen, die zur Anwendung gelangen können, um diese empathische Identifikation mit der Hauptperson zu modifizieren. Das erste Verfahren basiert auf Gelächter, Humor und Ironie. Die Hauptfunktion von Gelächter und verwandten Reaktionen ist es, eine radikale Veränderung der emotionalen Beziehungen, die zwischen einem bestimmten Zuschauer und einem Element der Fiktionswelt bestehen, zu erzeugen. Dies läßt sich damit illustrieren, wie wir Clowns und andere komische Figuren erleben. Ein Zuschauer, der unverwandt an einer empathischen Beziehung zu einem Clown festhielte, würde (wie es viele kleine Kinder tun) über die von dieser Figur erlebten Erniedrigungen und Leiden bitterlich weinen. Die Funktion von Gelächter besteht darin, das zunächst durch die Einfühlung erzeugte Moment von *arousal* in ein lustvolles Erlebnis umzuetikettieren, wodurch eine Empathierelation verhindert wird. Die Fähigkeit, Emotionen und *arousal* derart umzuetikettieren, basiert auf angeborenen Mechanismen. Gelächter funktioniert somit als eine Art autonomes Sicherheitsventil für starke und schmerzverursachende Erlebnisse. Wie ich noch zeigen werde, bestehen auch die komischen Episoden in *RIGET* aus Darstellungen schmerzlicher, peinlicher oder absurder Episoden, und könnte der Zuschauer sich nicht den empathischen Relationen zu Personen innerhalb dieser Szenen entziehen, wäre diese Fernsehserie eher ein niederschmetterndes als ein komisches Erlebnis.

Der zweite ‚Filter‘ zur Schaffung von Distanz besteht darin, Wahrnehmungsbedingungen zu schaffen, die es dem Zuschauer ermöglichen, nur neugieriger Beobachter von Personen zu sein, also keine affektive und kognitive Simulation der Situation dieser Personen vorzunehmen. Eine extreme Form solcher Distanz wird durch Metafiktionen erzeugt, worunter ich Erzählungen verstehe, die in eine deutlich ausgewiesene Erzähler- und Beobachterebene einerseits und eine Fiktionsebene andererseits unterteilt sind. Die kognitive und emotionale Aktivierung des Zuschauers wird auf der Ebene der Zuschauerhandlung veran-

kert, so daß für die Simulation von fiktionalen Personen und Handlungen nur eine geringe mentale Kapazität zur Verfügung steht.

Ich möchte die Wirkung metafictionaler Distanz an EPIDEMIC illustrieren. Ein wesentlicher Teil des Films besteht aus einer metafictionalen Rahmenhandlung, in der von Trier und sein Drehbuchautor Niels Vørsel als Hauptfiguren auftreten. Die beiden haben zugesagt, ein Filmdrehbuch fertigzustellen. In den fünf Tagen der Rahmenhandlung versuchen sie, ein Manuskript mit dem Titel EPIDEMIC zu schreiben. Parallel zu der voranschreitenden Arbeit werden Fiktionssequenzen in die Rahmenhandlung eingefügt, Episoden des zukünftigen Films, der von einer vergangenen Pestepidemie handelt. Eine affektive und kognitive Simulation der Pestgeschichte wird jedoch von mehreren Umständen behindert: Zum einen sind die Episoden zu kurz, als daß der Zuschauer eine umfassendere Simulation der von den Figuren ausgeführten Handlungen vornehmen könnte; zum anderen wird ihm die ganze Zeit signalisiert, daß die Pestgeschichte nicht wirklich, sondern das Werk eines Regisseurs und eines Drehbuchautors ist. Der Film wendet jedoch auch einen klassischen Kniff von Rahmenerzählungen an, indem er zeigt, wie die Welt der Fiktion derart auf die ‚Wirklichkeit‘ der Rahmenhandlung übergreift, daß das Erfundene Realitätsstatus erhält.

Metafictionale, selbstreflexive Distanz wird oftmals benutzt, um eine kognitive oder affektive Zensur zu umgehen. Manche erwachsenen Zuschauer werden sich zum Beispiel bestimmten Themen des Kinderfilms verweigern. Spielberg baut in RAIDERS OF THE LOST ARK (JÄGER DES VERLORENEN SCHATZES, USA 1981) daher metafictionale Elemente ein, die bezwecken, dem erwachsenen Zuschauer eine kognitive Entschuldigung für seinen jugendlichen Spaß an der Fiktion zu liefern. In RIGET werden metafictionale Elemente benutzt, um den Film als fiktives Spiel kenntlich zu machen, was dem Zuschauer ermöglicht, sich der Geschichte in höherem Maße hinzugeben. Lars von Trier tritt am Ende jeder Episode der Serie als wirklicher Regisseur auf, der die Welt der Fiktion, die Tricks ihrer Darstellung und die Erwartungen der Zuschauer kommentiert und so die Einfühlung in die Fiktion legitimiert. Eine filmisch selbstreflexive Darstellung führt somit nicht unbedingt zu einer kognitiven und affektiven Distanzierung, sondern kann emotionale Erlebnisse sogar noch verstärken. Die in EPIDEMIC eingesetzten metafictionalen Elemente dienen hingegen meist der Schaffung von Distanz. Dadurch gelingt es Lars von Trier, mit der Schlußszene, in der die verdrängten Erlebnisse von Leid und Tod plötzlich auf die Rahmengeschichte übergreifen und Vørsels Wohnung in eine Horrorszenarie verwandeln, eine umso stärkere Wirkung zu erzielen. Die kühle metafictionale Distanz verfolgte hier also nur den Zweck, das melodramatische Entsetzen vorübergehend zu bannen.

Neben der Metafiktion finden sich andere, wenn auch weniger markante Mittel, um eine beobachtende Distanz zur Welt der Fiktion zu erzeugen. Eine Möglichkeit besteht darin, optische Distanz zu einer Person zu schaffen, etwa in Form einer Totalen und durch die damit ermöglichte Auslöschung der individuellen Dimension, die einer empathischen Identifikation zugrundeliegen könnte. Wird die optische Distanz einer Totalen oft benutzt, um melodramatische oder lyrisch gesättigte Gefühle hervorzurufen, so ist dies gerade darin begründet, daß auf zielgerichtete Handlung und Empathie gegründete Emotionen mithilfe optischer Distanz in gesättigte Gefühle umgewandelt werden können. Eine weitere Distanzierungstechnik besteht darin, die Zeit für die Darstellung eines menschlichen Schicksals zu verkürzen oder über längere Zeit ganz auf Handlungselemente zu verzichten. Die Einfühlung des Zuschauers läßt sich überdies blockieren, in dem perverse oder unmoralische Hauptpersonen dargestellt werden. Von Triers früher Experimentalfilm *ORCHIDÉGARTNEREN* [Der Orchideengärtner] (Dänemark 1977) schafft Distanzierung durch die Perversion der Hauptperson, die u.a. mittels sadomasochistischer Szenen dargestellt wird. Die Blockierung der einfühlenden Identifikation des Zuschauers mit den in der Fiktion angelegten Handlungszielen dient dazu, die Erzeugung von Emotionen zugunsten der von Gefühlen zu behindern. Darstellungen stark affektverursachender und perverser Szenen rufen eine Blockierung von Empathierelationen hervor, so daß die gezeigten Affekte als gesättigte lyrische Gefühle erlebt werden, wie es etwa in Cronenbergs *CRASH* (Kanada/Frankreich/Großbritannien 1996) der Fall ist.

In Konsequenz des Vorangegangenen kann man lyrisch-assoziative Darstellungsformen auch als affektive Filter bezeichnen, die auf die modale Form der Emotionen und Gefühle einwirken, wandeln sie doch die von der Narration hervorgerufenen gespannten Emotionen in die gesättigten Gefühle lyrischer Formen um. Als affektive Filter lassen sich auch metafiktionale Elemente beschreiben, die Darstellungen von Emotionen in lyrische Gefühle transformieren, worauf ich in Verbindung mit der Verwendung metafiktionaler Zwischentitel in *BREAKING THE WAVES* bereits hingewiesen habe. Zusammenfassend können somit drei Funktionen affektiver Filter genannt werden: die affektive Umwertung eines Erlebnisses (die Umwandlung von Schmerz in Lust), die Regelung der Intensität oder Temperatur eines Erlebnisses (die Verwendung von Distanz zur Dämpfung der affektiven Involvierung) sowie die Regelung der modalen Form der Affekte (gespannte Emotionen vs. gesättigte Gefühle).

RIGET, Horror und Komödie

Die drei Funktionen affektiver Filter, insbesondere die von Komik als emotionalen Umetikettierungsmechanismus, lassen sich beispielhaft an RIGET verdeutlichen. In thematischer und visueller Hinsicht knüpft RIGET an von Triers frühere Filme an. Schon der dänische Titel der Serie [A.d.Ü.: wörtlich ‚das Reich‘] verweist auf den Zusammenhang zwischen dem Schauplatz – dem wichtigsten dänischen Krankenhaus [A.d.Ü.: Rigshospitalet, dem Reichshospital] – und von Triers Filmen über den Untergang des Dritten Reiches. Die labyrinthischen Gebäude des Krankenhauskomplexes bilden den situativen Rahmen für eine Reihe tragischer, peinlicher und absurder Ereignisse. Die Serie beginnt mit der lyrischen Darstellung des Blegedam [A.d.Ü.: wörtlich ‚Bleichweiher‘], also jenes sumpfigen Grundes, auf dem das Krankenhaus errichtet und an dem vor langer Zeit Wäsche gewaschen und gebleicht wurde. Die Horror-Mythe dieses Ortes berichtet, ein grausamer Arzt habe dort 1919 im Zuge eines Experimentes seine Tochter Mary mit Chlor getötet (womit auf das Bleichen angespielt wird). Lars von Trier geht also wieder von seinem zentralen Thema der Kindesmisshandlung aus, das auch in der Geschichte von Mona neu aufgenommen wird, einem kleinen Mädchen, das aufgrund einer Fehloperation geistig behindert ist. Das Krankenhaus wird wegen der dort verübten Verbrechen von bösen und guten Geistern und somit von einer übernatürlichen Vorsehung heimgesucht. Bekanntlich ist es die Funktion von Krankenhäusern, leidende Menschen zu behandeln, und entsprechend arbeitet RIGET mit der für Krankenhaus-Soaps üblichen Darstellung von sterblichen Leibern und den Gefühlen, die deren Vergänglichkeit im Zuschauer zu wecken vermag. Die Serie setzt die aus anderen Filmen von Triers bekannte lyrische Überformung von Schicksalseinflüssen fort, in dem sie mittels visueller Lyrik gespannte Emotionen in passive, gesättigte Gefühle umwandelt. RIGET ist zwar durchgehend komisch gefiltert, enthält aber lyrisch-melodramatische Beschreibungen von stark aufgeladenen Passiv-Erlebnissen. So zum Beispiel in der Vorgeschichte, die eben jenes hohe *arousal*-Niveau erzeugt, das dann durch komische Effekte umetikettiert werden kann. Die melodramatischen und lyrischen Elemente gehen mit einer für Fernsehserien typischen Darstellungsform einher, die sich aus der Verbindung von narrativem Fortgang und alltäglichen Wiederholungen von Handlungen speist. Das Krankenhaus bildet den Rahmen für wiederkehrende Ereignisse (wie z.B. die tägliche Morgenkonferenz) und einzigartige Geschehnisse. Der repetitive Charakter der dargestellten Handlung wird von nicht-narrativen, emphatischen oder lyrischen Wiederholungen visueller Elemente betont, die von Trier aus Musikvideos und TV-Serien entliehen hat. Zu diesen Elementen gehört erstens



Abb. 1: Übernatürlicher Hintergrund in Verbindung mit realistischem Vordergrund (Frau Druse) in RIGET (aus dem Privatarchiv von Peter Schepeleern).

die stimmungserzeugende lyrische Anfangssequenz jeder Episode, auf die jeweils eine thematische Aktivierung bestimmter Highlights in der Titelsequenz folgt; zweitens der lyrische, aus starker Aufsicht fotografierte *establishing shot* des Krankenhauses; drittens eine wiederkehrende Einstellung, die einen Fahrstuhl schacht zeigt; viertens das Bild eines mysteriösen Krankenwagens. Hinzu kommt weiterhin ein wiederkehrender ‚griechischer Chor‘ in Form zweier Personen mit Down-Syndrom, die Metakommentare abgeben, welche mit von Triers eigenen Metakommentaren am Ende jeder Episode korrespondieren. Alle diese Elemente tragen zu der für RIGET typischen Mischung aus lyrischen Wiederholungen und einmaligen, vorwärtsgerichteten Handlungen bei.

Ein Vergleich zu Lars von Triers früheren Filmen lässt vor allem zwei neue Elemente erkennen. Zum einen einige deutlicher zielorientierte Handlungselemente. Eine der Hauptpersonen von RIGET, die hellseherische Frau Druse, ist trotz ihres formalen Passiv-Status als Patientin eine zielorientierte Person, die aktiv daran arbeitet, das Krankenhaus von dem über ihm lastenden Fluch zu erlösen. Ihre Unternehmungen wirken infolge ihres Aberglaubens absurd und peinlich, besitzen aber

eine innere Logik und erweisen sich als wirkungsvoll. Eine Abkehr von früheren passiven Darstellungen zeigt sich auch bei anderen Personen und vor allem im Blick auf die Kindesmißhandlungen, die in früheren Filmen nicht zu strafenden oder lindernden Handlungen veranlaßten, hier aber zwei der zentralen Handlungsstränge motivieren: die Erlösung von dem Fluch, der als Folge des Mordes an Mary über dem Krankenhaus lastet, und der Versuch, den für Monas Behinderung verantwortlichen schwedischen Arzt zu bestrafen.

Das zweite neue Element hängt mit der erzeugten emotionalen Etikettierung zusammen. Während die frühen Filme an dem schmerzlichen oder peinlichen Gefühl einer gegebenen Situation festhielten, das auf der blockierten empathischen Relation mit den Leidenden basierte, wird diese in *RIGET* zugunsten einer komischen Umetikettierung von Leiden, Peinlichkeit oder Absurdität verworfen. Die Umetikettierung wird u.a. durch ständige Manipulationen des Wirklichkeitsstatusses der Handlungselemente ermöglicht. Die Serie ist als Farce gestaltet, d.h. als eine übertriebene Darstellung der Wirklichkeit. Und auch die Horror-Elemente schaffen eine andauernde Ambivalenz im Erlebnis des Wirklichkeitsstatusses der Handlungselemente, indem sie in visueller und akustischer Hinsicht als wirklich rezipiert, aus kognitiver Perspektive hingegen von den meisten Zuschauern zugleich als unwirklich interpretiert werden.

Wenn *RIGET* auch reale aktive Handlungen schildert, dann hängt dies mit der seit *BREAKING THE WAVES* zunehmenden Veränderung in Lars von Triers Darstellung von Figuren zusammen: Im Gegensatz zu den früher oft gespaltenen oder perversen Hauptpersonen sind diese nunmehr von einer altruistischen (Mutter-) Liebe und dem Bedürfnis getrieben, die Schwachen zu pflegen. Frau Druse setzt alles daran, Mona und ‚das Reich‘ von dem Fluch zu erlösen, der über ihnen lastet. Selbstlose ‚Mutterliebe‘ charakterisiert auch die Ärztin Judith, die eine von Krüger, dem bösen Dämon der Serie, gezeugte Mißgeburt gebiert. In *BREAKING THE WAVES* wandelt sich Bess‘ anfangs egoistische Liebe in selbstlose Aufopferung für den behinderten und pervertierten Mann, und auch *IDIOTERNE* weist eine ähnliche Figurencharakteristik auf, auf die ich noch zu sprechen komme.

An der Art, wie von Trier in seiner späteren Produktion Erlösung durch Liebe von Frauen thematisiert, läßt sich das Zusammenspiel von thematischer Gestaltung und genremäßiger Filterung beleuchten. Die Thematik ist für sich genommen nicht nur politisch unkorrekt, sondern auch derart sentimental, daß sie geradezu gegen den guten Geschmack verstößt. Sie wird deshalb mithilfe von Genreformeln, die Distanzierung erzeugen, gefiltert. Die Liebe von Bess wird sowohl durch ihre Einbettung in ein religiöses Melodrama als auch durch pornographische Elemente gefiltert; Frau Drusses weltumgreifender Altruismus

mus wird dadurch gefiltert, daß er als absurder spiritistischer Aberglauben inszeniert wird; usw.

Einige der Personen der Serie lassen obsessive Züge erkennen, insbesondere der Oberarzt Moesgaard, dessen Aufklärungskampagnen immer mit absurden oder tragischen Zwangshandlungen enden. Wenn Lars von Trier in seinen neueren Produktionen vermehrt auf zielgerichtete Handlungen zurückgreift, dann heißt dies also nicht, daß er auf jene obsessiven Figuren verzichten würde, die *THE ELEMENT OF CRIME* und andere seiner frühen Filme bevölkerten. Er hat lediglich den dynamischen Lyrismus der obsessiven Erzählung gegen die autonomen Affekt-Entladungen des Gelächters vertauscht.

IDIOTERNE und die ‚realistischen‘ Dogmen

IDIOTERNE ist formal betrachtet bislang von Triers deutlichster Versuch eines realistischen Films. Mit dem Dogma-Konzept hat er sich die äußerste Askese im Hinblick auf den Gebrauch eben der technischen Mittel auferlegt, die daran beteiligt waren, seine früheren Filme zu lyrischen Meisterwerken zu machen. Lars von Triers Dogma-Konzept – das zu akzeptieren er andere dänische Regisseure überredete – besteht schlicht in der Negation jener ‚Dogmen‘, auf denen seine früheren Filme basierten. Die Verwendung von extra gesetztem Licht, nachträglich unterlegter Musik, effekthascherischer (äußerer) Handlungselemente und Genreformeln sowie die optische und akustische Nachbearbeitung sind verboten. *IDIOTERNE* ist dennoch kein fiktionales Gegenstück zum *direct cinema*. Ein Grund hierfür ist, daß der Film zwar konventionellen Effekten wie Pistolen und hochdramatischen Begebenheiten abschwört, dennoch aber eine Reihe provokanter Szenen aufweist. Die Handlung spielt in einer Wohngemeinschaft von Personen, die Geistesschwache spielen. Sie tun dies einerseits, um ihren ‚inneren Idiot‘, authentische, idiotische Aspekte ihrer eigenen Persönlichkeit zu entdecken, andererseits um ihr bürgerliches Umfeld zu provozieren und die öffentliche Diskriminierung von geistig Behinderten anzuprangern. Im Film finden sich desweiteren zahlreiche pornographische Szenen, darunter Darstellungen von Grupensex und Voyeurismus. Das Problem dieser ‚Affektbomben‘ besteht darin, daß sie in keinem eindeutigen Zusammenhang mit dem narrativen Grundkonzept des Films stehen. Anstatt zu verdeutlichen, daß sie von dem Wunsch motiviert sind, ‚Peinlichkeit‘ darzustellen, und daß die Sexzenen eine pornographische Absicht verfolgen, tut von Trier so, als ob sie sozialkritisch motiviert seien. Das Grundkonzept des Films besteht zum einen in einem mißglückten ‚antipsychiatrischen‘ Versuch der Persönlichkeitsentwicklung durch Regression in die ‚Idiotie‘; zum anderen kreist es um die absolute Mutterliebe, um den Mutterinstinkt der einfälti-

gen Karen, der durch die Begegnung mit der ‚Idioten‘-Gruppe geweckt wird und am Ende zu ihrer völligen Identifizierung mit den Geistesschwachen und Hilflosen führt. Karen durchlebt in der zweideutigen Schlußszene eine idiotische Trauer, die sowohl tragisch als auch positiv ist, weil sich darin das Projekt der ‚Idioten‘ realisiert.

IDIOTERNE verwendet teilweise eine metafiktionale Filterung, die darin besteht, daß der Film keine sozialrealistische Darstellung geistig Behinderter versucht, sondern die Darstellung vielmehr als solche ausweist, u.a. durch eingestreute metafiktionale Interviewausschnitte, in denen die Schauspieler über ihre Arbeit und den Film reflektieren. Lars von Triers Dogma-Film verzichtet nicht nur auf viele der lyrischen visuellen Effekte, die in seinen früheren Werken starke Emotionen in passive lyrische Empathie umbildeten, sondern auch auf jene personenbezogene Empathie, die für aktive, zielorientierte Erzählungen charakteristisch ist. Er schafft es deshalb nicht, eine Einfühlung des Publikums zu bewirken. Ergriffen werden nur die Zuschauer, die gegenüber der Botschaft von der mentalen Regression und der totalen Fürsorge von vornherein positiv eingestellt sind. Aus ihrem Blickwinkel wird der Film zu einem aktiven psychodynamischen Entwicklungsverlauf mit einem positiven Ausgang. Jene Zuschauer aber, die von Anfang an ein eher zwiespältiges Verhältnis zur Darstellung mentaler Regression und totaler Fürsorge haben, werden von dem Film eher abgestoßen. Auch wenn von Trier sich den Dogma-Regeln unterworfen hat, ist IDIOTERNE doch in der Hinsicht ‚undogmatisch‘, als er keine narrative und empathische Vereinfachung benutzt, sondern im Gegenteil eine Gestaltung vorgezogen hat, die gefühlsmäßige Ambivalenz und affektive Reizung hervorrufen kann.

Der eindeutig aktive Film setzt positive Handlungsziele voraus, etwa Wünsche nach Rache, Reichtum, Liebe oder danach, die Welt oder einen begrenzten Personenkreis zu erlösen, und meist auch eine enge empathische Beziehung zu einer Hauptperson. Lars von Trier fällt es indes immer noch schwer, eindeutig positive Handlungsziele darzustellen, und deshalb greift er in seinen aktiven Erzählungen entweder zu den metafiktionalen und komischen Filtern oder stellt Leiden als aktives Handlungsziel dar, wie z.B. bei Bess und Karen.

Emotions- und Gefühlsgenres als Typologie und Rahmen künstlerischer Entwicklung

Die verschiedenen Emotionsgenres sind universelle Schemata, um bestimmte Emotionen und Gefühle zu erzeugen. Der Mensch verfügt nicht über unendlich viele zentrale Emotionen; in der Literatur werden meist nur sechs bis zehn ange-

borene Emotionen genannt (vgl. Ortony/Clore/Collins 1988, 27). Auf Grundlage dieser Emotionen lassen sich verschiedene Genreformen beschreiben, die jeweils auf eine bestimmte Emotion oder ein Gefühl als zentrale Reaktion abzielen. Der individuelle Zuschauer kann für sich entscheiden, ob er Lust zu lachen hat und deshalb eine Filmkomödie sehen, ob er den Schauer eines Horrorfilms oder Thrillers erleben möchte, nach einem tragischen Melodrama und befreienden Tränen oder aber nach einem gesättigten lyrischen Erlebnis verlangt. Unser Erlebnis von ‚Bedeutung‘ im Film ist ein Produkt der affektiven Inszenierung, was sich daran veranschaulichen läßt, das von Trier verwandte thematische Welten mit stark variierender emotionaler Orchestrierung inszeniert hat. Seine früheren Filme werden von vielen Zuschauern als ‚tiefsinniger‘ verstanden, weil sie ihre Thematik in einer tragisch oder melancholisch eingefärbten, lyrisch-gesättigten Form inszenieren, während RIGET aufgrund seiner Handlungselemente und dem komischen Grundton als weniger ‚tiefsinnig‘ aufgefaßt wird, obwohl die Serie thematisch komplexer scheint als von Triers ältere Filme.

Ein Regisseur, der sich für bestimmte Emotionen entscheidet, muß auch bestimmte Handlungsstrukturen und audiovisuelle Darstellungsformen wählen, mit der die gewünschte Emotion und deren eventuelle Modalisierung oder Filterung zu erzeugen ist. An Lars von Triers Filmen lassen sich die Zusammenhänge veranschaulichen, die zwischen Handlungsstrukturen, audiovisuellen Darstellungsformen, Emotionen und Gefühlen existieren. Es ist jedoch keine zufällige oder rein individuelle Entscheidung, wenn er etwa in MEDEA die romantische Naturlyrik und die Darstellung von Emotionen nutzt, um eine melodramatische Tragik zu erzeugen. Generationen von Künstlern haben daran gearbeitet, jene Aspekte unseres Naturerlebnisses herauszudestillieren, die starke, passive Erlebnisse hervorrufen können. Lars von Triers Verwendung grobkörniger Bilder ist jedoch zugleich ein Beispiel dafür, wie neue Techniken entwickelt werden können, um Handlungsblockierungen hervorzurufen. Stil- und Genreschemata stehen also für einen kollektiven ‚Erkenntnisprozess‘, mittels dessen Regisseure Zusammenhänge zwischen Handlungen, Darstellungsformen und Emotionen erproben. Lars von Triers Innovativität geht Hand in Hand mit seinen Anleihen aus der Filmgeschichte.

Filmemacher können die verschiedenen Genres als frei zu wählende Möglichkeiten betrachten, wie Emotionen und die dazugehörigen ästhetischen Erlebnisse darzustellen sind. Ingmar Bergman hat nicht nur bei psychologischen Tragödien, sondern auch bei Komödien Regie geführt, John Ford hat Action, Komödien und tragischen Sozialrealismus inszeniert. Der Regisseur muß bei jedem Film existenzielle Entscheidungen treffen, etwa ob die ‚Welt tragisch und die Menschen Opfer‘ sind, selbst wenn er im nächsten Film eine entgegenge-

setzte Wahl treffen und das ‚Leben als Komödie‘ inszenieren kann. Was nun Triers Œuvre betrifft, so ist es schwierig, keine Entwicklungslinie in seiner Wahl von Genres zu sehen. Er bewegt sich von lyrischen zu epischen Genres, von passiven zu aktiven Hauptpersonen und Handlungsverläufen, auch wenn er Schwierigkeiten dabei zu haben scheint, eindeutig positive Handlungsziele zu formulieren. Und er hat sich zunehmend für die Verwendung von Genreformeln entschieden, die die empathische Einfühlung in das Leben der Personen regulieren, etwa durch den Gebrauch von metafictionaler Distanz und komischer Umetikettierung, wohingegen er in *BREAKING THE WAVES* und *IDIOTERNE* die Verwendung von audiovisuellen Effekten als Mittel der Affekt-Modalisierung jedoch eingeschränkt hat. Genreformeln funktionieren deshalb als eine Art kognitiver und emotionaler Laborversuch, der zugleich das existenzielle Austesten und die Entwicklung von persönlichen Haltungen ermöglicht.

Lars von Triers Filme stellten von Anfang an einen bewußten Bruch mit der dänischen realistischen Tradition zugunsten einer Synthetisierung von Kunst- und Genrefilm dar. Wenige europäische Regisseure haben in den letzten zwei Jahrzehnten so ehrgeizig, konsequent und avantgardistisch mit Film und Fernsehen experimentiert. Er ist zum Vorbild geworden für viele der jüngeren dänischen Regisseure, die experimentelle, auf den europäischen Kunstfilmmarkt ausgerichtete Filme gemacht haben, so etwa für Thomas Vinterberg mit *FESTEN* (*DAS FEST*, Dänemark 1998). Es erscheint jedoch paradox, daß die Dogma-Regeln größtenteils eine Negation all dessen sind, wofür der frühe von Trier stand: die raffinierte audiovisuelle Gestaltung. Aber für Lars von Trier existieren Dogmen und neue ‚Wellen‘ nun einmal dazu, um ‚gebrochen‘ zu werden. Wo seine Lust am Experiment hinführen wird, vermag ich deshalb nicht zu prophezeien. Nach dem Drehbuch zu urteilen, wird sein neuester Film *DANCER IN THE DARK* jedoch ein ‚undogmatisches‘ melodramatisches Musical, in dem die grenzenlose Mutterliebe der Hauptperson mit dem Tod am Strang endet. Das Dogma-Konzept erweist sich somit lediglich als Etappe in Lars von Triers Entwicklung.

Aus dem Dänischen von Patrick Vonderau

Literatur

- Anderson, Joseph D. (1996) *The Reality of Illusion. An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Barkow, Jerome H. / Cosmides, Leda / Tooby, John (1992) *The Adapted Mind. Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*. New York: Oxford University Press.
- Bondebjerg, Ib (1999) Interview mit Lars von Trier. Unveröff. Ms. Kopenhagen.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge.
- Deleuze, Gilles (1991) *Cinema 2: The Time Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Frijda, Nico H. (1986) *The Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gaut, Berys (1999) Identification and Emotion in Narrative Film. In: Plantinga/Smith 1999, S. 200-216.
- Gledhill, Christine (1987) The Melodramatic Field: An Investigation. In: *Home Is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Hrsg. v. Christine Gledhill. London: BFI Publishing, S. 5-39.
- Grodal, Torben (1997) *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition*. Oxford [usw.]: Clarendon Press.
- Heath, Stephen (1981) *Questions of Cinema*. London: Macmillan.
- Lauretis, Teresa de (1984) *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Mulvey, Laura (1989) Visual Pleasure and Narrative Cinema [1975]. In: Dies.: *Visual and Other Pleasures*. London: Macmillan, S. 14-26.
- Ortony, Andrew / Clore, Gerald L. / Collins, Allan (1988) *The Cognitive Structure of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Plantinga, Carl / Smith, Greg (1999) *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press.
- Schepelern, Peter (1997) *Lars von Triers Elementer. En filminstruktørs arbejde* [Lars von Triers Elemente. Die Arbeit eines Regisseurs]. Kopenhagen: Munksgaard.
- Smith, Murray (1995) *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press.

Birger Langkjær

Der hörende Zuschauer

Über Musik, Perzeption und Gefühle in der audiovisuellen Fiktion

Im folgenden möchte ich eine Theorie skizzieren, die das Verhältnis zwischen Musik, Perzeption und Gefühlen in der audiovisuellen Fiktion ausgehend von der Vorstellung des Zuschauers als eines aktiv Hörenden und aktiven Mitschöpfers des Filmelerbnisses betrachtet. Der Übersichtlichkeit halber werde ich die Untersuchung auf instrumentale Hintergrundmusik beschränken.¹

Die meisten Autoren, die über Musik (und Geräusche) im Film schreiben, arbeiten mit einem binären Modell der audiovisuellen Bedeutung. Hier wird audiovisuelle Bedeutung als etwas verstanden, das aus dem Verhältnis zwischen oder der Gegenüberstellung von dem Auditiven und dem Visuellen entsteht. Ich werde im folgenden zeigen, daß dieses Modell unzutreffend ist, da es auf einer sehr mangelhaften Auffassung der bedeutungsschaffenden Rolle der Musik in der audiovisuellen Fiktion beruht. Ich möchte hiernach für ein weitaus differenzierteres, dynamisches und zuschauerorientiertes Modell der audiovisuellen Bedeutung und Perzeption argumentieren, welches das gefühlsmäßige Engagement des Zuschauers in der Fiktion als ein entscheidendes Element in der Schaffung von Bedeutung miteinbezieht.

Hören wir die Musik?

Claudia Gorbmans Buch *Unheard Melodies* von 1987 ist gewiß das bis dato einflußreichste Werk über Filmmusik. Einfach deswegen, weil es eine erkenntnisreiche, oft präzise und ziemlich gründliche Studie ist, die Filmmusik unter wissenschaftlichen Gesichtspunkten behandelt. Aber es ist auch nicht ganz

1 Vokalmusik (darunter Popmusik) wirft eine Reihe von Fragen auf, etwa die danach, ob wir anders hören, wenn wir eine menschliche Stimme zusammen mit einem „nicht-menschlichen“ Instrument wahrnehmen. Zum Beispiel könnte man behaupten, die Stimme erzeuge in stärkerem Ausmaß eine Vorstellung des Menschen hinter der Stimme als der Klang einer Violine die Vorstellung einer Violine hervorruft. Außerdem stellen sich in diesem Zusammenhang semantische Fragen nach dem Verhältnis zwischen dem gesprochenen Text und der singenden Stimme, und zwar danach, was sie gemeinsam bedeuten. Zu Untersuchungen der singenden Stimme in der Populärmusik vgl. Barthes 1977; Middleton 1993, 228 u. 261f sowie Moore 1993, 41-47.

unproblematisch. Am augenfälligsten ist der Buchtitel: Was sollen wir unter ‚unheard melodies‘ verstehen? In welchem Sinne – wenn überhaupt – werden die Melodien und Musiken überhört? Denn es geht hier ja nicht nur um einen fesselnden Titel, sondern um eine These, die ganz zentral für Gorbmans theoretisches Projekt ist. Die Ästhetik des Unsichtbaren, die so oft mit dem ‚klassischen Film‘ verbunden wurde, wird direkt und in Übereinstimmung mit der Psychosemiotik als charakteristisches Merkmal auf die Filmmusik übertragen.² Gorbmans These beruht auf einer Rezeptionstheorie, die behauptet, daß Filmmusik am besten wirkt, wenn wir sie nicht bewußt hören. Filmmusik ist eine anästhetisierende Kunstform. Sie fungiert als Betäubung oder als Hypnose, die den Zuschauer passiviert und empfänglich macht für die operativen Eingriffe des Films.

Diese These bezieht sich primär auf die instrumentale Hintergrundmusik. Im allgemeinen wird denn auch vorausgesetzt, daß Filmmusik die vom Komponisten für den Film geschaffene Hintergrundmusik ist. Hierbei werden Gesangseinlagen und populäre Musikstücke in unterschiedlicher Form, die häufig in Filmen verwendet werden und nicht selten von anderen Komponisten sowie für einen ganz anderen Zweck komponiert wurden, ignoriert. Aus der Rezeptionsperspektive heraus möchte jedoch alle Musik in einem Film als Filmmusik aufgefaßt werden, als ein Teil des Films, die deswegen im Zusammenhang mit diesem verstanden wird. Umgekehrt werden unterschiedliche Musikarten

- 2 „Somewhat analogously to the ‚invisibility‘ of continuity editing on the image track – a set of conventional practices (discursive practices and viewing/listening habits) has evolved which result in the spectator not normally hearing it or attending to it [the music; B.L.] consciously“ (Gorbman 1987, 76). Hier ist die Rede von einer Rezeptionstheorie, die in der Formulierung Kurt Londons Behauptung nahekommt: „[...] absolute music is apprehended consciously, film music unconsciously“ (London 1936, 36). Man könnte jedoch fragen, ob nicht auch Hintergrundszenographie, Beleuchtung, Bekleidung, Körperhaltung und die Gesichtszüge (und -ausdrücke) der Schauspieler die meiste Zeit unbewußt wahrgenommen werden, denn bei einer bewußten Auseinandersetzung damit müßten wir uns die Frage stellen: „Was bedeutet das alles?“ Wir können dies auch in der Weise ausdrücken, daß die unterschiedlichen filmischen Ausdruckselemente laufend die Aufmerksamkeit in einem Grade erregen, der dem Typ und Ausmaß des Engagements des Zuschauers für die Fiktion entspricht. Das bedeutet, daß Musik phasenweise sehr wohl ein höheres Maß an Aufmerksamkeit auf sich ziehen kann, ohne daß dies als ein Bruch im Fiktionserlebnis empfunden wird. In gestaltpsychologischen Begriffen ausgedrückt handelt es sich um wechselnde Figur-Grund-Relationen, und davon ausgehend ist es zweifelhaft, ob Kurt London bezüglich seiner „absoluten Musik“ recht hat. Denn wir hören kaum mit demselben Ausmaß an Aufmerksamkeit alle musikalischen Details auch in einer Situation, in der wir uns ausschließlich auf die Musik konzentrieren können. Zum Beispiel kann rhythmische Organisation hervorragend als nicht-bewußter schemagesteuerter Gruppierungsvorgang (typischerweise in dreigeteilte oder viergeteilte Takte) gedacht werden, der erst ins Blickfeld des Zuhörers gelangt, wenn die Musik die etablierten Muster durchbricht (vgl. Sloboda 1985, 151-193; Dowling/Harwood 1986, 219f).

und unterschiedliche Typen musikalischer Inszenierung die Aufmerksamkeit des Zuschauers in unterschiedlichem Ausmaß erregen. Als selbstverständlich werden die Lieder in einem Musical sowie Musikeinlagen in anderer Form, die von den Personen des Films ausgeführt werden, empfunden. Wer kann es überhören, wenn Judy Garland in *THE WIZARD OF OZ* (*DAS ZAUBERHAFTES LAND*, 1939, Victor Fleming) „Somewhere over the Rainbow“ oder der gekreuzigte Männerchor am Schluß von *MONTY PYTHON'S LIFE OF BRIAN* (*MONTY PYTHON'S – DAS LEBEN DES BRIAN*, Großbritannien 1979, Terry Jones) „Always look on the bright side of life“ singt, oder Nick Caves Konzertauftritte in *DER HIMMEL ÜBER BERLIN* (BRD 1987, Wim Wenders)? Hier wirken Musik und Gesang gerade deswegen, weil wir sie hören, weil sie im Vordergrund stehen und als zentrales Ereignis inszeniert sind. Das Phänomen der Soundtrack-Alben (und der Verwendung älterer Musikhits) scheint ebenfalls in dieselbe Richtung zu weisen (vgl. Langkjær 1996, 144ff).

Aber selbst wenn wir uns auf die instrumentale Hintergrundmusik konzentrieren, so wie sie in Filmen auftritt, was ich wie erwähnt im folgenden tun möchte, so stellt sich die Frage, ob musikalische Perzeption (und in diesem Falle audiovisuelle Perzeption) ausschließlich entweder auf die eine oder die andere Weise funktioniert. Ist es vernünftig und begründet zu behaupten, daß wir entweder die Musik bewußt hören oder sie durch die mentale Hintertür hereingelitet, unbewußt und unbemerkt?

Gegen die letztgenannte These kann man einwenden, daß Musik notwendigerweise bemerkt werden muß, um irgendeine Wirkung zu haben. Und man könnte weiter fragen, ob es wirklich nur zwei Möglichkeiten gibt: gehört oder nicht gehört. Ist es nicht eher so, daß Musik zwar immer wahrgenommen wird, aber mit unterschiedlichen und mit der Zeit variablen Graden an Aufmerksamkeit (vgl. z.B. J. Smith 1996)? Musik wahrzunehmen und ihr zuzuhören impliziert selten vollkommene Aufmerksamkeit allen musikalischen Details gegenüber, sondern eher bestimmten Details vor anderen.³ Wir achten nicht mit der

3 Wir können z.B. Musik auf verschiedenen Ebenen und auf der Grundlage unterschiedlicher Prinzipien, die von Zuhörer zu Zuhörer variieren, hören und wiedererkennen. Eine Melodie kann mit unterschiedlichen Graden an Präzision ins Gedächtnis gerufen und wiedererkannt werden: (a) als eine bestimmte Tonfolge, d.h. wir erinnern uns, ob der nächste Ton auf- oder abwärts geht; (b) als relative Tonintervalle, d.h. wir erinnern uns, wie hoch oder tief sich der nächste Ton bewegt; oder (c) in Form von absoluten Tonintervallen, d.h. wir erinnern uns sowohl an die Intervalle zwischen den Tönen als auch an die genaue Tonhöhe. Der Übergang von der Tonfolge (a) zum exakten Wiedererkennen (c) besteht in einer allmählich zunehmenden Präzision der musikalischen Erinnerung, die nicht zuletzt von der Übung des Zuhörers abhängig ist. Über den selektiven Charakter der musikalischen Erinnerung und die differenzierte Struktur der Aufmerksamkeit (und hierunter den Unterschied zwischen absolutem Gehör, Intervall und Tonfolge als unterschiedliche Arten des Hörens im Hinblick auf Tonalität) vgl. Sloboda 1985,

gleichen Aufmerksamkeit auf alle musikalischen Details, so wie wir auch nicht aufmerksam auf alle ästhetischen Details in einen Film achten. Wir wählen und sortieren aus und teilen unterschiedlichen Elementen unterschiedliche Grade an Aufmerksamkeit und Interesse zu.

Zwei Grundannahmen sind den filmtheoretischen Applikationen der Kognitionspsychologie und -theorie der letzten Jahre gemeinsam:

- a) Einen Film zu sehen wird als eine Aktivität verstanden, als etwas, das der Zuschauer mit dem Film tut.
- b) Diese Aktivitäten sind durch Schemata strukturiert, d.h. durch eine Reihe unterschiedlicher Vorannahmen und mentaler Konstruktionen, die der Zuschauer aktiv als eine Art mentales Werkzeug benutzt, um sein Erleben zu strukturieren.

Dies bedeutet nicht, daß alles bewußt abläuft,⁴ ganz im Gegenteil bestehen Schemata typischerweise aus dynamischen Strukturen, die nicht bewußt funktionieren, sondern eine Form eingeübter Erfahrungsmuster sind, die eher abstrakten als konkreten Charakter besitzen, und mit Hilfe derer die Welt (und der Film) strukturiert und verstanden werden kann. Dabei handelt es sich um perzeptuelle Aktivitäten auf vielen Ebenen zur selben Zeit, die gleichzeitig in fortlaufenden und wechselwirkenden Prozessen für den Austausch von Informationen sorgen. Mark Johnson bezeichnet Schemata als dynamisch, analog und abstrakt: „[Schemata] transcend any specific sense modality“ (Johnson 1987, 25). Dieser modalitätsübergreifende Charakter ist interessant in bezug auf den zusammengesetzten Charakter des Films. Das Filmerlebnis besteht gerade in der Perzeption einer Reihe sehr verschiedenartiger expressiver Ausdrucksmittel zur selben Zeit: Musik, Geräusche, Dialog, Bewegungen, Gesichtsausdrücke, visuelle Inszenierungen etc. Deswegen verlangt der Film eine Theoretisierung, die das Spezifische gleichzeitig festhält und überschreitet, d.h. eine Theoretisierung, die nicht durch ein Ausdruckssparadigma (z.B. Sprache) gebunden ist.

174-185. Vor dem Hintergrund eines seiner eigenen Versuche hebt Halpern im übrigen hervor, daß sich die musikalische Erinnerung weit besser dazu eignet, zwischen verschiedenen Tonfolgen zu unterscheiden als zwischen Tonarten (hier: ob „dieselbe“ Melodie in Dur oder Moll ausgeführt wird): „Thus I concluded that contour was a salient dimension in the schematic memory representation but modality was less strongly encoded“ (vgl. Halpern 1992, 2). Wir hören also nicht (und erinnern uns also nicht an) Musik wie sie ist, sondern auf der Basis bestimmter Prinzipien (oder Schemata), die spezifische Merkmale der Musik auswählen, die wir uns dann wiederum ins Gedächtnis rufen können.

4 Zu unbewußten musikalischen Schemata und Gefühlen vgl. Dowling/Harwood 1986, 214-224.

Die expressive Musik

Es herrscht kaum Einigkeit darüber, wie und in welchem Verständnis von instrumentaler Musik gesagt werden kann, daß sie etwas bedeute. Wir können es jedoch mit folgender Minimalcharakteristik versuchen, die bei unmittelbarer Betrachtung als ein Paradoxon erscheinen mag:

- a) Sie ist nicht-referentiell,
- b) sie ist expressiv.

Instrumentale Musik ist also ein expressives Ausdrucksmittel ohne eine spezifische oder abgegrenzte Referenz. Mit anderen Worten besitzt musikalische Bedeutung einen sehr übergeordneten, offenen und abstrakten Charakter, eine Form von Expressivität, die oft mit Gefühlen verbunden wurde (vgl. Tagg 1979, 32f oder ausführlicher z.B. bei Meyer 1974, 220; Langer 1969, 219⁵). Mit explizitem Bezug auf Langer (und Helmholz) formulieren Dowling und Harwood die „ikonische Repräsentation“ von Gefühlen durch die Musik wie folgt: „Music represents the dynamic form of emotion, not the specific content“ (1986, 206).

Man könnte vielleicht präziser sagen, daß die Musik nicht Gefühle als solche repräsentiert (sie kann von so vielem anderem „handeln“), sondern eine dynamische Form ist, die der Zuhörer oft im Lichte emotionaler oder expressiver Qualitäten verstehen und erleben möchte.

Hier scheint Mark Johnsons Interpretation der Metapher als zentrales Arbeitswerkzeug für Perception und Bewußtsein fast nach einer musikalischen Behandlung zu rufen:

Metaphor, conceived as a pervasive mode of understanding by which we project patterns from one domain of experience in order to structure anot-

- 5 Meyer schreibt z.B. über die affektive Bedeutung der Chromatik für den Zuhörer: „Chromatic passages of considerable duration, passages which are often modulatory, appear to be ambiguous because they obscure the feeling of tonal center. [...] [S]uch ambiguity creates suspense and uncertainty which, as we have seen, are powerful forces in the shaping of affective experience“ (1974, 220). Wo Leonard B. Meyer vom emotionalen Effekt der Musik spricht, schreibt Susanne Langer über die Analogie zwischen der dynamischen Form der Musik und der dynamischen Form der Gefühle, d.h. einer Form der abstrakten musikalischen Repräsentation von Gefühlen: „Daß musikalische Strukturen logisch gesehen gewissen dynamischen Mustern in der menschlichen Erfahrung gleichen, ist eine anerkannte Tatsache. Dies hat selbst Hanslick eingeräumt“ (1969, 219). In Verbindung mit Filmmusik und ihrer Fähigkeit, psychische Zustände abzubilden, schreibt Zofia Lissa: „[...] alle [psychischen Zustände] sind im täglichen Leben von einer ganzen Reihe von Ausdrucksbewegungen des Menschen begleitet [...]. Die Musik kann die Gestalt der Ausdrucksbewegungen auf ihre klanglichen Strukturen übertragen und kann nach diesem Prinzip die Vermittlerin psychischer Erlebnisse sein“ (Lissa 1965, 174). Sie fügt hinzu, daß diese musikalischen Ausdrucksmittel im allgemeinen nicht spezifisch sind: „Der Ausdruck der Musik kann nie eindeutig sein“ (ibid.).

her domain of a different kind [...] [is] one of the chief cognitive structures by which we are able to have coherent, ordered experiences that we can reason about and make sense of. Through metaphor, we make use of patterns that [we; sic!] obtain in our physical experience to organize our more abstract understanding (Johnson 1987, xiv-xv).

Diese *patterns* beschreibt Johnson an anderer Stelle als Schemata, die typischerweise Verallgemeinerungen von grundlegenden körperlichen Erfahrungen sind, wie z.B. dem Verhältnis von Außen und Innen, von Hier und Dort, von Oben und Unten. Diese körperlich fundierten Schemata werden metaphorisch gebraucht, um andere Erfahrungsbereiche verstehbar zu machen.

Johnson teilt Max Blacks Sicht auf die Metapher als ein kreatives Element (vgl. Jørgensen 1995). Die Metapher ist nicht nur eine Relation des Typs A=B, wobei die Metapher A anstelle von etwas anderem, B, steht und dieses substituiert. Die Metapher A bildet darüber hinaus eine Art mentales Skelett, das unser Verständnis von B strukturiert und formt. Die Metapher hebt bestimmte Aspekte von B hervor und tut dies auf eine solche Art, daß wir mit ihrer Hilfe B in einer Weise verstehen, die uns ohne die Metapher nicht möglich gewesen wäre. In dieser Hinsicht ist die Metapher kreativ, denn sie fungiert als ein gestaltgeprägtes Modell, das für neue Einsichten offen macht und das gleichzeitig der Bedeutungsschaffung Grenzen setzt. Die metaphorische Schaffung von Bedeutung ist mit anderen Worten nicht willkürlich, sondern eingerahmt und abgegrenzt durch die angewendete Metaphorik (vgl. Johnson 1987 für Beispiele).

Wenn wir den Metapherbegriff auf die Musik anwenden, wird der unmittelbare und typische Ansatz möglicherweise sein, daß die Musik eine Metapher für etwas anderes ist, z.B. Musik repräsentiert Gefühle oder steht an deren Stelle (vgl. Dowling/Harwood 1986). Dies basiert jedoch gerade auf einem Verständnis der Metapher als substituierend, als A=B. Mit Johnsons (und Blacks) Erwägungen kann man eher behaupten, daß wir die Musik mit Hilfe von etwas anderem näher verstehen – und nicht umgekehrt. Wir verstehen die Musik, indem wir bestimmte Typen von mentalen oder kognitiven Modellen aus unserer übrigen Erfahrungswelt auf die Musik projizieren. Bereits wenn wir Musik beschreiben, geschieht dies mit Hilfe von Metaphern. Wenn wir über Musik reden, können wir z.B. sagen, daß sie beginnt, eine Spannung aufbaut und wieder löst, oder daß die Töne steigen und fallen.⁶ In der sprachlichen Metaphorik selbst bedienen wir uns starker motorischer Bilder, um Klang, Rhythmus und Melodie Sinn zu geben. Die traditionellen Tempobezeichnungen wie *grave* (ernst), *adagio* (langsam), *andante* (schreitend) und *agitato* (erregt) sind italieni-

6 Für ähnliche Betrachtungen, hier jedoch bezogen auf die Frage, inwiefern Musik narrativ ist oder nicht vgl. Larsen 1988, 44 u. 50.

sche Wörter für entweder motorische Bewegungen oder emotionale Zustände. Motorik, Gefühle und Musik werden in laufenden Wechselwirkungen miteinander verbunden – nicht bloß in der Art, in der wir sprachlich von Musik reden, sondern auch in der Weise, wie wir Musik verstehen und erleben. Musik ist kein symbolisches *stand-in* für etwas anderes, sondern eher eine formale Struktur, die mit Hilfe von etwas anderem, das der Zuhörer in Form von gestaltgeprägten Schemata mitbringt, Sinn erhält. Diese Schemata führen der Musik durch die metaphorische Projektion des Zuhörers expressive Qualitäten zu und machen sie somit für den Zuhörenden verständlich.

Unterschiedliche Musik lädt zu unterschiedlichen metaphorischen Projektionen ein. So regt etwa die spätromantische symphonische Musik, die meist mit tonalen Zentren arbeitet, dazu an, Musik in der Form vektorisierter Bewegungen hin und wieder weg von diesen Zentren, also mittels einer vektorisierten Bewegungsmetapher (oder vielleicht einer Art Magnetmetapher, welche die tonalen Zentren als Magneten sieht) aufzufassen. Hingegen wird die Betonung von Rhythmus (Bewegung) und Sound (Räumlichkeit und Taktilität) in der viel jüngeren Popmusik mit Hilfe einer weniger vektorisierten Bewegungsmetapher (also nicht in Richtung auf etwas, sondern Bewegung als Bewegung) sowie durch Raummetaphern (z.B. ist der Baß „nahe“ und „eingeschlossen“, die Stimme „draußen“ im großen Raum)⁷ verstanden, die mit steigenden und fallenden Intensitätserlebnissen kombiniert werden, wie oft beim Auftakt und dem Übergang zum Refrain.

Der Ausdruck der Musik wird jedoch selten ausschließlich kraft ihrer grundlegenden Expressivität verstanden. Sie wird ebenfalls oft ausgehend von stilistischen Schemata (wie z.B. Blues, Salsa oder Techno) begriffen, die für sich selbst mit einer bestimmten historischen Epoche, einem geographischen Ort oder kulturellen Umständen assoziiert werden können und die frühere Filme möglicherweise zu musikalischen Stereotypen gemacht haben. Oder es kann der Fall sein, daß in einem Film Musik vorkommt, die (jedenfalls zum Teil) den Zuschauern aus einem anderen Zusammenhang bekannt ist und die deswegen Bedeutungen abrufen kann, welche sowohl über die grundlegende Expressivität der Musik als auch über deren stilistischen Ausdruck hinausreichen. Das Wiedererkennen des musikalischen Stils wie auch eines bestimmten Musikstücks durch den Zuschauer hat jedoch typischerweise einen sehr allgemeinen Charakter, der primär einen übergeordneten Rahmen für das Verständnis des musikalischen Ausdrucks durch den Zuschauer setzt. Aber das Verständnis einer gegebenen musikalischen Stilart und das Wiedererkennen eines bestimmten Musikstücks durch

7 Allan F. Moore hat mit seiner „Klangbox“-Theorie zu beschreiben versucht, wie Sound und räumliche Qualitäten der Musik entscheidende Parameter im Erleben von neuerer Rockmusik sind; vgl. Moore 1993, 106-110.

den Zuschauer entscheidet nicht darüber, wie die Musik lokal wirkt und durch den Zuschauer in dem konkreten filmischen Zusammenhang von einem Augenblick zum nächsten aufgefaßt wird. Dazu bedürfte es einer konkreten Nahanalyse des jeweiligen Films, die danach fragt, wie die grundlegende Expressivität der Musik durch die perzeptuelle Aktivität des Zuschauers laufend fokussiert und konkretisiert wird.

Die Metapher überschreitet gewohnheitsmäßig Erfahrungskategorien (darin besteht ihre kreative Stärke).⁸ Royal S. Brown betont in seiner Analyse des berühmten Duschmordes in *PSYCHO* (USA 1960, Alfred Hitchcock) den Zusammenhang zwischen dem Stakkato-Spiel der Violinen und der zustechenden Hand des Mörders. Hier handelt es sich um eine Analyse, die aus dem betreffenden Kontext heraus verteidigt werden kann, d.h. aus der Gleichzeitigkeit der Musik mit dem übrigen audiovisuellen Ablauf in dem gegebenen dramatischen Zusammenhang (vgl. Brown 1994, 148-174). Man kann behaupten, daß der Kontext die Aktivierung von buchstäblich motorischen Bildern motiviert (hier eher konkrete Bilder als abstrakte Schemata). Er spezifiziert die abstrakte Expressivität der Musik, indem er ihr eine Form von Referentialität zuschreibt (eine Möglichkeit unter vielen anderen). Der abstrakte Ausdruck der Musik kann also prinzipiell durch den einzelnen Zuhörer auf viele Arten konkretisiert werden, wird es aber selten während des Films, da die Kontextualisierung der musikalischen Parameter eine Reihe von Begrenzungen für den metaphorischen Schaffensdrang des Zuhörers mit sich führt.

Mit der Filmmusik sind also unmittelbar zwei Bedeutungsebenen verbunden, die beide Ausdruck der Aktivität des hörenden Zuschauers sind: teils eine allgemeine und abstrakte Bedeutungsebene (die musikalische Expressivität) und teils eine spezifiziertere Bedeutungsebene (die Kontextualisierung der musikalischen Expressivität).

Der hörende Zuschauer

Der Mehrzahl der Diskussionen über Filmmusik ist gemeinsam, das sie oft zu Diskussionen des Verhältnisses von Musik und Bild werden. Schon Eisenstein unterscheidet zwischen korrespondierendem und kontrapunktischem Tongebrauch (1949, 258). Entweder, so behauptet er, korrespondiert der Ton mit dem Bild (so wenn wir z.B. eine Person gleichzeitig sowohl sprechen sehen als auch

8 Ich habe an anderer Stelle dafür argumentiert, daß musikalische Expressivität nicht immer und ausschließlich eine metaphorische Projektion einschließt, sondern – wie ich am Beispiel von *TERMINATOR 2: JUDGMENT DAY* (USA 1991, James Cameron) gezeigt habe – auch eine metonymische und indexikale Verbindung; vgl. Langkjær 1997b.

hören), oder er wirkt kontrapunktisch, wobei der Ton auf eine nicht näher exemplifizierte Weise als asynchron im Verhältnis zum Bild oder auf andere Weise unterschieden vom Inhalt des Bildes gedacht werden muß.

Diese Distinktion findet sich nahezu unverändert bei Kracauer wieder, der zwischen Musik unterscheidet, die parallel zum Bild oder kontrapunktisch im Verhältnis zu diesem ist (1960, 141). Er erweist den Lesern jedoch den Dienst, den kontrapunktischen Musikgebrauch zu exemplifizieren. Sein Beispiel ist das Bild eines schlafenden ruhigen Gesichts, während die gleichzeitig zu hörende Musik einen unheimlichen oder alptraumhaften Charakter besitzt. Laut Kracauer sagt die Musik etwas anderes aus als das Bild. Kracauers strenge Unterscheidung zwischen der Bedeutung der Musik und der Bedeutung des Bildes mag etwas angestrengt erscheinen und vielleicht noch dazu ziemlich naiv. Wir würden uns kaum über das Mißverhältnis zwischen dem ruhevollen Bild und der düsteren oder möglicherweise „aufgewühlten“ Musik wundern. In dem erwähnten Beispiel könnte eine unmittelbare und naheliegende Hypothese lauten, daß der Schlafende Alpträume hat. Andere Deutungen sind möglich, aber oft kommt eine bestimmte Deutung einfach deshalb zustande, weil sie von anderen expressiven Ausdrucksmitteln gestützt wird (einer „inneren Stimme“ z.B.) oder aus den vorangegangenen Ereignissen heraus. Mein Punkt ist, daß wir, welche Deutungen wir auch immer vornehmen, ganz einfach keine Gegenüberstellung der beiden sinnlichen Wahrnehmungskanäle erleben, sondern sie unmittelbar und unproblematisch in ein geschlossenes Verständnis der szenischen Situation synthetisieren.

Hansjörg Pauli hat Kracauers Modell von einer zweigliedrigen auf eine dreigliedrige Größe erweitert; er unterscheidet zwischen paraphrasierendem, polarisierendem und kontrapunktierendem Gebrauch von Musik:

Als paraphrasierend bezeichne ich eine Musik, deren Charakter sich direkt aus dem Charakter der Bilder, aus den Bildinhalten, ableitet. Als polarisierend bezeichne ich eine Musik, die kraft ihres eindeutigen Charakters inhaltlich neutrale oder ambivalente Bilder in eine eindeutige Ausdrucksrichtung schiebt. Als kontrapunktierend bezeichne ich eine Musik, deren eindeutiger Charakter den Bildern, den Bildinhalten, klar widerspricht (Pauli 1976, 104).

Pauli setzt eine unbestechliche Bedeutungsautonomie von Bild und Musik voraus. Außerdem geht er davon aus, daß die Bedeutung der Musik eindeutig sein kann. Er ist selbst nicht blind für die Problematik der ersten Annahme. Fünf Jahre später hat er seine Haltung zu seiner früheren Unterscheidung zwischen Musik-Bild-Relationen geändert. In bezug auf den kontrapunktierenden Gebrauch von Musik fragt

er nunmehr, inwiefern wir überhaupt bestimmen können, „daß die Musik gegen die Bilder geht oder gegen die Gefühle, die die Bilder beim Betrachter auslösen?“ (1981, 188). Die Musik, die auf einer phänomenologischen Ebene als kontrapunktierend bezeichnet werden kann, kann im Verhältnis zum Dramaturgischen als paraphrasierend betrachtet werden (vgl. *ibid.*).

Mit Paulis Unterscheidung zwischen „dem Phänomenologischen“ (dem Bild) und „dem Dramaturgischen“ (den Gefühlen) nimmt sich Kracauers Beispiel mit dem schlafenden Gesicht und der Alptraummusik anders aus. Hier kann das Bild als phänomenologische Realität verstanden werden, etwas wird auf eine Weise sichtbar. Die Musik hingegen verweist auf eine dramatische Realität, etwas nicht unmittelbar Sichtbares, aber durch die Musik Offensichtliches. Somit ist die Musik kontrapunktierend im Verhältnis zum visuellen Inhalt und paraphrasierend im Verhältnis zum dramatischen Inhalt der Szene. Der Bildinhalt ist jedoch, wie Pauli bemerkt, bei weitem keine homogene Größe. Die Frage nach dem Paraphrasierenden und Kontrapunktierenden wird zusätzlich durch die Frage kompliziert, mit welchen Bildelementen die Musik angeblich im Einklang oder „Gegenklang“ steht. Wenn die Musik z.B. eine hübsche szenische Landschaft paraphrasiert, die den visuellen Hintergrund für eine tödliche Schlacht im Bildvordergrund bildet, so wird die den Hintergrund paraphrasierende Musik gefühlsmäßig als kontrapunktierend erlebt, da sie die dramatischen Aspekte der Szene ignoriert.

Michel Chion nimmt eine in diesem Zusammenhang interessante Unterscheidung zwischen dem nach seiner Definition Empathischen und Anempathischen vor. Mit empathischer Musik meint er eine Art teilnehmende Musik, die sich in ihrem Ausdruck auf den emotionalen Inhalt einer gegebenen Szene bezieht.

On the other hand, music can also exhibit conspicuous indifference to the situation, by progressing in a steady, undaunted, and ineluctable manner: the scene takes place against this very backdrop of „indifference“. This juxtaposition of scene with indifferent music has the effect not of freezing emotion but rather of intensifying it, by inscribing it on a cosmic background. I call this second kind of music anempathic (Chion 1994, 8).

Trotz des bedenklichen Grades an Anthropomorphisierung von Musik weist Chions Unterscheidung auf die wichtige Tatsache hin, daß die Bedeutung der Musik nur schlecht außerhalb ihres emotiven Zusammenspiels mit dem Zuschauer verstanden werden kann. Musik ist nicht nur fröhlich oder schwermütig, hübsch oder ergreifend; sie ist es in einem gegebenen Kontext mit einem gegebenen emotiven Zuschauerereffekt, der in keiner Weise direkt aus dem expressiven Charakter der Musik abgeleitet werden kann: Musik im Film ist

immer kontextualisiert. Und umgekehrt ist sie im gleichen Zuge kontextualisierend: Sie wirkt daran mit, die audiovisuelle Fiktion sowohl formell als auch emotionell einzurahmen, sie ist Mitspieler in der Frage nach dem Wirklichkeitsgehalt der fiktiven Elemente und ist Bestandteil der laufenden Vertragsaushandlungen mit dem Publikum bezüglich der Spielregeln der Fiktion.

Chions Unterscheidung zwischen Empathie und Anempathie und Paulis kritische Selbstreflexion verweisen auf eine Reihe von Schwächen und eine mangelnde Präzision in den Beschreibungen audiovisueller Bedeutungsrelationen, die üblicherweise abgegeben werden. Eine der ungeklärten Fragen ist, auf welcher Ebene überhaupt von Bedeutung gesprochen werden kann. Paulis und Chions Erwägungen heben hervor, daß man kaum auf vernünftige Weise über die Bedeutung der Musik reden kann, ohne den Zuschauer miteinzubeziehen und damit dessen gefühlsmäßige Reaktionen. Ich möchte deswegen behaupten, daß man audiovisuelle Bedeutung (und hierunter das Verhältnis zwischen Film, Musik und Zuschauer) auf vier Ebenen diskutieren kann, die sich alle auf die aktive Bearbeitung des Films als Ablauf durch den Zuschauer beziehen:

- a) Eine sensorische Ebene, die in ihrem Charakter überwiegend analytisch ist. Hier werden die einzelnen Ausdruckselemente des Films, wie z.B. die expressive oder metaphorische Gestalt der Musik (hierunter das Wiedererkennen eines Musikstils oder eines spezifischen Musikstücks), die einzelnen Realgeräusche wie auch die einzelnen Bildelemente erfaßt. Es handelt sich um eine aufgespaltene sinnliche Wahrnehmungsebene, die wir meist ohne weiteres synthetisieren in:
- b) eine perzeptorische Ebene, die als synthetisierende und modalitätsübergreifende Perzeption einer gegebenen szenischen oder sequentiellen audiovisuellen Darbietung etabliert wird, wo Musik, Geräusche und Bildelemente als unterschiedliche Aspekte derselben fiktiven Wirklichkeitsdarstellung aufgefaßt werden. Die perzeptorische Ebene befindet sich daher in sehr enger Wechselbeziehung mit:
- c) einer Rezeptionsebene, die aus den kognitiven und emotiven Reaktionen, Evaluierungen und Vorwegnahmen des Zuschauers besteht, die typischerweise Bestandteil des Feedback-Zusammenspiels mit der sensorischen und perzeptorischen Ebene als dynamische Stimulanzien sind. Die Rezeption wird gleichzeitig bestimmt von:

d) einer diegetischen oder narrativen Ebene, die als ein mentales Rahmenmodell fungiert. Dabei handelt es sich um eine Art aktivierte Zuschauerwissen über charakteristische Handlungs- und Erfahrungsstrukturen, über zeitliche und räumliche Beziehungen sowie mögliche oder zu erwartende Handlungs- und Situationstypen. Es wird vom Zuschauer auf der Grundlage des Films als eines konkreten Ablaufs sowie aus dessen übrigen Wissen von spezifisch filmischer oder allgemein kultureller Art konstruiert.

Es ist hoffentlich deutlich geworden, daß diese vier Ebenen gleichzeitig operativ und interaktiv sind und daß sie sich alle eher auf das Zusammenspiel zwischen Film und Zuschauer als auf „textinterne“ Merkmale beziehen.⁹ Außerdem möchte ich betonen, daß gewisse emotive Affekte oder Reaktionen nicht notwendigerweise auf der komplexeren Rezeptionsebene aktiviert oder gefördert werden. Musik kann, wenn sie plötzlich einsetzt und sehr laut sowie sehr dissonant klingt, unmittelbare emotive Effekte hervorrufen, wie z.B. autonome Affektreaktionen, die nicht spezifisch von der jeweiligen Kontextualisierung abhängig sind. (Die Affektreaktion auf plötzlich einsetzende und laute Musik ist insofern keine Reaktionsart, die spezifisch für und beschränkt auf Musik ist, sondern gilt für alle auditiven Formen.) Typischerweise werden musikalische Effekte dieser Art rasch kontextualisiert und somit vom Zuschauer verstanden.

Dies bedeutet, daß Kracauers, Paulis und Chions Distinktionen nur in sehr geringem Maße anwendbar sind oder bestenfalls sehr unpräzise. Das Problem liegt darin, daß man mit Begriffen oft den Bedeutungscharakter der Musik auf einer abstrakten Vor-Erlebnisebene zu bestimmen versucht, so als hätten wir die Musik für sich alleine außerhalb des filmischen Kontextes gehört. Die Begriffe können möglicherweise formelle Teilbeziehungen an einer gegebenen Stelle im audiovisuellen Ablauf charakterisieren, sagen aber kaum etwas aus über das reale Erleben des Zuschauers in Zeit und Kontext. Um dies beschreiben zu kön-

9 Meine Distinktion zwischen sinnlicher Wahrnehmung und Perzeption läuft nur teilweise parallel mit der Unterscheidung zwischen sogenannten datengesteuerten *bottom-up*- und schemagesteuerten *top-down*-Prozessen. Ich teile z.B. das metaphorische Verständnis eines gegebenen musikalischen Ausdrucks sowie das Wiedererkennen eines musikalischen Stils als der „sensorischen Ebene“ zugehörig ein, auch wenn es sich dabei (auch) um einen sogenannten *top-down*-Prozeß handelt. Ich möchte hiermit den Unterschied als eine Frage nach sinnlich wahrgenommener (und irreduzibler) Ausdrucksspezifität, d.h. dem spezifisch Musikalischen, im Gegensatz zur modalitätsübergreifenden (und ganzheitsorientierten) Perzeption, d.h. dem filmischen Universum als perzipierter Fiktionsrealität, apostrophieren. Für eine Diskussion von *bottom-up*- und schemabasierter *top-down*-Perzeption von Ton und Bild vgl. Branigan 1997. Für Film im allgemeinen vgl. Bordwell 1985, 31. Vgl. außerdem Eysenck und Keane 1995, 27-122 u. 257-274 für eine Übersicht über insbesondere visuelle (aber auch auditive) Prozesse.

nen, wäre eine ausführlichere Theorie zum Verhältnis von Film und Zuschauer, über die Wechselwirkung zwischen Bedeutung und Emotion erforderlich. Diese erweiterte Theorie sollte ferner berücksichtigen, daß, wenn auch in jedem einzelnen Augenblick unserer sinnlichen Perzeption von Ton und Bild eine Bedeutungsproduktion auf der lokalen Ebene stattfindet, die audiovisuelle Bedeutung kaum auf dem induktiven und additiven Wege als eine Art semantische Akkumulation der einzelnen Augenblicke des Films zum Film als geschlossenem Ablauf erklärt werden kann. Auch in unserer laufenden Perzeption handelt es sich um eine Wechselwirkung zwischen szenischen Ereignissen und umfassenderen sowie übergreifenden Zuschauersympathien und -empathien im Verhältnis zu den fiktiven Personen des Films, die wiederum Bestandteil des Zusammenspiels mit dem Film als formellem und erlebtem Ablauf sind.

In *SILENCE OF THE LAMBS* (*DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER*, 1991, Jonathan Demme) gibt es in einer der abschließenden dramatischen Sequenzen des Films einen gleichzeitig unheimlichen und erstaunlichen Augenblick.¹⁰ Clarice (Jodie Foster) hat den Psychopathen Bill aufgespürt, den Mann, der entführt, tötet und sich aus der Haut seiner Opfer ein Kleid näht. Clarice verfolgt ihn in den Keller seines Hauses, und plötzlich geht das Licht aus. Wir sehen nun abwechselnd Nahaufnahmen von Bill mit Nachtfernglas und bewegliche Point-of-view-Zwischenschnitte auf Clarice (von Bill aus gesehen) in grünem Licht, während die Tonspur Clarices hyperventilierende Atmung sowie ein unheilschwangeres elektronisches Rauschen wiedergibt. Zu einem Zeitpunkt streckt Bill die Hand nach Clarice aus, und gleichzeitig erklingt Musik, ein schwaches *Tutti* mit streichergetragener mehrstimmiger Melodielinie über dissonantem Orgelpunkt, die in ruhigem Tempo langsam an Stärke zunimmt. Es läßt sich kaum behaupten, daß die Musik Clarices psychischen Zustand spiegelt; vielleicht eher Bills, der einen kurzen Augenblick zögert. Oder vielleicht geht es gar nicht um die Personen des Dramas, sondern um den Zuschauer. Das langsame Zunehmen der Musik scheint im Verhältnis zum Handlungsuniversum zeitversetzt zu sein, es vermeidet eine lokale Markierung des Augenblicks als dynamisch und handlungsfordernd. Stattdessen läßt die Musik sich Zeit, sich zu entfalten und in langsamem Tempo mit vollem Streicherklang an Intensität zuzunehmen. Die Musik schafft eine Art von intensivierender Handlungspause, ein bebend verlängertes Jetzt, das dem Publikum die Bedeutung des Augenblicks zu verdeutlichen vermag. Es handelt sich um ein thematisches Pausieren, eine musikalische Überstunde oder Parallelzeit zum physischen Handlungsraum. Mit anderen

10 Ich habe an anderer Stelle (Langkjær 1997a) beschrieben, wie der Klangraum in der vorausgehenden Sequenz dieses Films als eine Art unspezifische Suspense-Musik fungiert, eine Form auditiv hervorgerufener mentaler Überbelastung.

Worten verschiebt die expressive Gestalt der Musik unsere Auffassung von einer unmittelbaren Perzeption der Situation als „gefährlich“ hin zu „bedeutungsvoller Augenblick“. Diese schließen einander nicht aus, sind aber insoweit komplementär, als sie Erlebnisse auf unterschiedlichen, aber gleichzeitig erlebten Ebenen sind. Die Angst des Publikums um Clarice, zentriert um das handlungsfordernde Jetzt der Situation, wird von der Musik hin zu einem globaleren Verständnis des Augenblicks verschoben und öffnet dadurch für eine Art von gefühlsmäßiger Evaluierung der Reihe von Ereignissen und Abläufe, die bis zu diesem Augenblick geführt haben. Dies geschieht jedoch, ohne daß wir deswegen ruhig im Kinossessel sitzen, weil wir gleichzeitig eine Form von panischer „Tu-doch-was“-Hoffnung um Clarice empfinden, die sich direkt auf die augenblickliche Situation bezieht. Es handelt sich um eine Gleichzeitigkeit des Lokalen und Globalen, wobei die Musik gerade dadurch, daß sie keine typische Suspense-Musik ist, die Suspense-Wahrnehmung reell verstärkt, indem sie eine übergeordnetere Ebene aktiviert, die dem Geschehen mehrere Facetten hinzufügt und es umfassender begreifen läßt.

Die Bedeutung der Musik ist also nicht so sehr eine Frage nach dem Verhältnis zwischen Musik und Bild, sondern danach, wie die Musik in die komplexe Konstruktion des Zuschauers von und seinem Verhältnis zu einem fiktiven Universum eingehen kann. Die Musik bezieht sich nicht auf etwas bereits Gegebenes (einen visuellen Gesamtsinn), sondern auf eine Reihe von Hypothesen, Erwartungen und Vorwegnahmen, die der Zuschauer vornimmt. Kathryn Kalinak formuliert es treffend: „When tremolo strings are heard, the music is not reinforcing the suspense of the scene; it is a part of the process that creates it“ (1992, 31). Und, so können wir hinzufügen, dieser Prozeß geht nicht „im Text“, sondern im Zuschauer vor sich, durch dessen Perzeption des Films.

Die Musik bezieht sich also nicht auf eine bereits gegebene Bedeutung, sondern wirkt bei deren Schaffung mit. Die interessante Frage ist eher, wozu der Zuschauer die Musik verwenden kann, als was die Musik mit dem Bild macht. Denn die Musik macht nichts mit dem Bild ohne den Umweg über den Zuschauer. Und dieser Umweg impliziert eine Filterung über das narrative und gefühlsmäßige Engagement des Zuschauers, ein lokal stimuliertes, aber global entfaltetes Zuschauerinteresse, das sich zum Fiktionsuniversum als Wirklichkeitshypothese und Erlebnisfeld verhält.

Der einfühlsame Zuschauer

Wenn wir von einem Film sprechen, nennen wir ihn ergreifend, unheimlich, lustig, spannend oder traurig. Wir erzählen zuerst, was er mit uns gemacht hat, gefühlsmäßig. Erst danach folgt eine Beschreibung des Typs: „Er handelt von...“. Mit anderen Worten: Die emotiven Komponenten des Films und die gefühlsmäßigen Abläufe und Erlebnisse, die der Zuschauer durchlebt, sind eine fundamentale Art, audiovisuelle Fiktion zu verstehen und zu charakterisieren. Das Emotive gehört also zu einer gleichzeitig durchlebten und erinnerten Erlebnisstruktur. Der Zuschauer erinnert sich in geringerem Maße – bisweilen gar nicht – an die Hintergrundmusik des Films (selbst wenn Soundtrack-Alben eine große Ausnahme bilden). Sie ist primär in der Phase des Durchlebens aktiv, d.h. während des Filmerlebnisses selbst. Wenn wir den Film hinterher noch einmal erleben, indem wir ihn nacherzählen, ist das meiste von der konkreten Materialität des Films zu einem fernen Hintergrund für eine Reihe von wenigen herausragenden Situationen und markanten Gefühlsintensitäten geworden.

Die Theoretisierung des Emotionellen innerhalb von Medien und Kommunikation wurde – nicht zuletzt innerhalb der Filmwissenschaft – bis vor kurzem als Gebiet der Psychoanalyse betrachtet. Hier wurde die Frage nach Identifikation zentral als die Identifikation des Zuschauers mit dem filmischen Apparat selbst verstanden (vgl. Metz 1982) und das „Einswerden“ des Zuschauers mit einer Hauptperson des Films.¹¹ Der Begriff „Identifikation“ ist nicht bloß ein psychoanalytischer. Er deckt auch die alltäglichen Wendungen des Typs „ich kann mich gut mit ihr identifizieren“ oder, in Verbindung mit einem Film, wenn wir sagen, daß wir uns mit der Hauptperson „identifiziert“ hätten. Die Frage ist, was wir eigentlich darunter verstehen sollen, wenn wir uns mit etwas oder jemandem identifizieren. Bedeutet es, daß wir die Fähigkeit haben, uns vollständig zu vergessen und eins zu werden mit den fiktiven Personen? Oder geht es bei Identifikation darum, mit Personen zu sympathisieren, sie zu mögen und eher für sie als mit ihnen zu fühlen? Und welche Rolle spielt dabei die Musik?

Im täglichen Sprachgebrauch hat das Wort „Melodram“ oft eine leicht abwertende Bedeutung. Es handelt sich nicht bloß um ein Drama, sondern um Schlimmeres. „Melodram“ bedeutet eigentlich „Drama mit Melodie“, also ein musikalisches Drama. Da Musik die Sprache der Gefühle ist, ist ein Melodram ein Drama der Gefühle. Schon das Wort bezeugt, daß dies zuviel ist, zu übertrieben. Die Gefühle werden zur Schau getragen, scheinen den Personen äußerlich angeheftet.

Jedoch nicht nur im täglichen Sprachgebrauch wird ein Zusammenhang von Musik und Gefühlen behauptet:

11 Zur „Suture“-Theorie vgl. z.B. Silverman 1986.

As spectators we are drawn to identify not with the film characters themselves but with their emotions, which are signalled pre-eminently by music which can offer us emotional experience directly (Frith 1984, 87).

Music can tell the story in purely emotional terms and the film by itself cannot. The reason that it can't is that it's a visual language and basically intellectual (Elmer Bernstein, zit. n. *ibid.*).

Soundtrack music may set specific moods and emphasize particular emotions suggested in the narrative, but first and foremost, it is a signifier of emotion itself (Gorbman 1987, 73).

Den obigen Zitaten ist die Vorstellung gemein, daß Musik auf eine besondere, aber nicht spezifizierte Weise über einen privilegierten Zugang zu Gefühlen verfügt. Im Fall des Films handelt es sich um eine Form des direkten Zugangs zu den Gefühlen, welche die Charaktere empfinden.

Vorstellungen dieses Typs zeichnen sich dadurch aus, daß sie wenig konkret sind. Und ich möchte meinen, daß sie nur in sehr geringem Maße fruchtbar und mit großer Wahrscheinlichkeit sogar falsch sind. Sie versuchen, die Welt symmetrisch in rigide Entweder-Oder-Kategorien zu organisieren. Es wird eher über Gefühl als solches als über spezifische Gefühle gesprochen. Und natürlich können andere Ausdrucksmittel als Musik wie z.B. Bilder, Schrift und Tanz sämtlich Gefühle sowohl ausdrücken als auch hervorrufen. Die Frage ist, ob sie es auf dieselbe Weise tun und ob sie dieselben Typen von Gefühlen evozieren.

Speziell Gorbmans Begriff von Gefühl erscheint problematisch. Hier werden Gefühle zu einer Art musikgetragener ontologischer Fließmasse, die sich wie ein Gefühlsbad um den Zuschauer legt. Jeff Smith macht darauf aufmerksam, daß diese Sicht auf Musik impliziert, daß wir weniger fühlen, wenn die Musik nicht da ist, daß die Abwesenheit von Musik den Suture-Effekt vermindert:

The intermittent nature of film music suggests that it is at best partial and fragmentary, a slatted playpen rather than a womb, a topical lotion rather than an enveloping bath (1995, 138).

Mit anderen Worten: Das Publikum fühlt und erlebt auch dann, wenn der Film ohne Musik abläuft. Das Ausbleiben der Filmmusik bedeutet nicht ein Ausbleiben von Gefühlen, aber möglicherweise eine Veränderung der Typen von Gefühlen, die wir fiktiven Personen zuschreiben können und die wir selbst in Verbindung mit dem Film erleben. Gegen diese undifferenzierte Vorstellung von Gefühl möchte ich ins Feld führen, daß es sich, wenn wir im allgemeinen über Gefühle reden und sie erleben, darum handelt, daß Gefühle niemals als Ge-

fühl selbst erlebt werden, sondern als spezifische Gefühle, die typischerweise durch mehrere der folgenden Merkmale gekennzeichnet sind:

- Ein Gefühl hat ein Objekt, es ist typischerweise auf etwas oder jemanden gerichtet und tritt oft verursacht durch etwas oder jemanden auf. Das Gefühl ist folglich immer Bestandteil eines mehr oder minder spezifischen Zusammenhangs.
- Ein Gefühl hat eine erlebte Intensität oder Stärke, Gefühle sind stark oder schwach und außerdem angenehm oder unbehaglich (hedonistische Qualität).
- Gefühle sind anderen gegenüber kommunikativ, sie können Entgegenkommen oder Verslossenheit den Mitmenschen gegenüber ausdrücken, sie können erzählen, was man von etwas oder jemandem hält, d.h. sie fungieren als soziale Interaktionsform.
- Gefühle sind oft handlungsausrichtend, ein Katalysator oder ein motivierendes Element in einer gegebenen Situation (man kauft Blumen, weil man sich freut, oder knallt die Tür zu und geht im Zorn).
- Gefühle sind überwiegend dynamisch und verändern sich fortlaufend, d.h. ihre Ausrichtung, Motiviertheit, Intensität, hedonistische Qualität und Handlungstendenz ist zeitlich variabel und veränderlich. Zu fühlen ist typischerweise ein dynamischer Erlebniszustand.
- Gefühle können einen stabileren und beständigeren Charakter besitzen und in sehr geringem Maße handlungsausrichtend sein (z.B. gewisse Stimmungen und eigentliche depressive Zustände).¹²

¹² Es dürfte kaum eine Universaldefinition dessen geben, was Gefühle sind, auf die alle sich einigen können, und ebensowenig eine erschöpfende Gefühlstypologie. Ed S. Tan legt ausgehend von Frijdas Emotionstheorie das Gewicht auf die Funktionalität der Gefühle. Die Hauptfunktion der Gefühle besteht darin, kognitive Prozesse zu steuern und ist zuerst und zuletzt auf das Handeln in der äußeren Welt gerichtet: „An emotion may be defined as a change in action readiness as a result of the subject's appraisal of the situation or event“ (Tan 1996, 46). Bei Tan (und Frijda) wird das Gefühl zu einer Form von Teilkognition, einer Sinnstruktur. Die Vorstellung ist, daß Gefühle eine Art unspezifiziertes physiologisches *arousal* sind, das anschließend kognitiv etikettiert und erst hierdurch zu einem Gefühl wird (die sogenannte „Attribution-of-arousal“-Theorie). Torben Grodal teilt diese Vorstellung von den kognitiven Aspekten der Gefühle, bezieht aber auch die „Gefühltheit“ der Gefühle, deren erlebten und „modalisierenden“ Aspekt mit ein (vgl. Grodal 1997). Für eine (etwas selektive) Übersicht über Literatur zum

Bei keinem dieser Charakteristika kann von Gefühl selbst die Rede sein. Gefühle fungieren gleichzeitig oder abwechselnd als Ausdruck, als Handlungsimpuls, als Erlebismodus und tatsächlich erlebter Zustand und dies in einem gegebenen Zusammenhang. Außerdem können Gefühle etwas sein, das wir bei anderen erleben oder selbst haben. Letztere Unterscheidung ist ausschlaggebend, wenn wir uns dem Film zuwenden. Denn es besteht keine naturnotwendige Symmetrie zwischen den Gefühlen, die der Zuschauer einer oder mehreren fiktiven Personen zuschreibt und den Gefühlen, die der Zuschauer in Verbindung mit dem Film als ganzem erlebt. Es gibt einen entscheidenden Unterschied zwischen dem Begreifen eines Gefühls und dem Haben (oder Fühlen) eines Gefühls, zwischen dem Verstehen dessen, was andere fühlen, und dem eigenen Fühlen.

Noël Carroll beschreibt das Verhältnis zwischen Filmmusik und dem Zuschauer anhand einer Sequenz aus *THE YEARLING* (*DIE WILDNIS RUFT*, USA 1946, Clarence Brown):

We do not suddenly become dreamy when we hear strings of *THE YEARLING*. Rather the dreaminess of the music characterizes Jody as dreamy to us. If we are pro-dreaminess, the way Gregory Peck and the film are, then we apt to feel sympathetic (rather than dreamy) in regard to Jody. That is, by speaking of the projection of expressive qualities, we are not claiming that the music arouses in spectators the selfsame feeling qualities that it projects (1988, 218).

Carroll verweist also auf den Unterschied zwischen unserem Verständnis vom gefühlsmäßigen Ausdruck der Musik (deren „dreaminess“) auf das, worauf sie sich bezieht (Jodys „dreaminess“), und unseren eigenen gefühlsmäßigen Zustand („sympathetic“). Wenn wir im Alltag andere Personen mit guter Laune erleben, besteht unsere Reaktion nicht notwendigerweise (aber möglicherweise) darin, selbst in gute Laune zu kommen. Wenn wir sauer oder deprimiert sind, kann die gute Laune der anderen irritierend wirken. Wir sind kein offener Resonanzboden für die Gefühle anderer, aber wir verhalten uns zu ihnen und bisweilen mit einem ganz anderen Typ von Gefühl. Und diese Relation ist im Film zentral, wo wir Betrachter und Zuhörer eines Dramas sind, auf dessen Verlauf wir keinen direkten Einfluß haben.

Wir können also generell drei Elemente trennen: die Musik als expressive Gestalt, den gefühlsmäßigen Zustand der fiktiven Person und den gefühlsmäßigen Zustand des Zuschauers. Ersteres liegt vor (wir hören die Musik), das zweite

ist eine hypothetische aber wohlbegründete Konstruktion (wir setzen voraus, daß Personen Intentionen und Gefühle besitzen¹³), und das dritte hat den Charakter von erlebter Faktizität (wir fühlen etwas und nichts anderes).

Carroll hat an anderer Stelle allgemeiner dahingehend argumentiert, daß wir niemals dasselbe fühlen wie die Charaktere des Films. Selbst im Verhältnis zum Protagonisten handelt es sich stets um eine assimilierte Relation zwischen dem, was dieser und was der Zuschauer fühlt:

When the heroine is splashing about with abandon as, unbeknownst to her, a killer shark is zooming in for the kill, we feel concern for her. But that is not what she is feeling. She's feeling delighted. That is, very often we have different and, in fact, more information about what is going on in a fiction than do the protagonists, and consequently, what we feel is very different from what the character may be thought to feel (Carroll 1990, 90f).

Das Argument lautet also, daß ein Unterschied im Wissen einen Unterschied im Gefühl generiert: Wir wissen mehr als die schwimmende Frau, und unsere Gefühle können nicht dieselben sein, da wir uns gefühlsmäßig zu einer Situation verhalten, die sich von derjenigen unterscheidet, zu der sich die Frau verhält. Wir wissen, daß es nicht wir sind, die umherschwimmen, sondern eine fiktive Person. Wenn wir uns zu Charakteren im Film verhalten und für sie fühlen, so sind die Gefühle nicht identisch: Wir glauben nicht, daß wir die Person im Film sind. Aber wir verstehen ihre Situation. Unsere Fähigkeit, uns in der Fiktion zu engagieren, ist ihrem Charakter nach altruistisch.

Carroll erwähnt zwar nicht den Titel (und auch nicht die Musik), das Szenario scheint jedoch als aus *JAWS* (*DER WEISSE HAI*, USA 1975, Steven Spielberg) entnommen erkenntlich wo es nicht zuletzt die Musik ist (ein repetitives und aufsteigendes chromatisches Motiv bestehend aus zwei Tönen), das allmählich fast wie eine Pawlowsche Glocke signalisiert: „Der Hai kommt!“

In der erwähnten Szene am Anfang des Films hört man jedoch erst eine kleine, rasch gespielte Harfenfigur. Der fließende Klang der Harfe, bei der der Anschlag (und die tonale Klarheit) schnell zu „versinken“ oder zu „ertrinken“ scheint, wird oft (wie bei Debussy) mit maritimer Anmut verbunden. Dieses Klangbild dürfte der Zuschauer unmittelbar mit den Bewegungen der jungen Frau im Wasser und den malerischen Lichtreflexen verbinden. Es handelt sich also um eine konventionalisierte assoziative Etikettierung der Musik, die durch die klangli-

¹³ Bordwell zählt sechs Charakteristika bezüglich des Verständnisses davon auf, was eine Person (und hierunter eine fiktive Person) kennzeichnet (ein Personen-Schema): Ein Körper, perzeptuelle Aktivität, Gedanken, Gefühle, Persönlichkeitszüge und die Fähigkeit zur Interaktion. Murray Smith übernimmt diese Liste, fügt jedoch die sprachliche Kompetenz hinzu; vgl. Bordwell 1989, 152; M. Smith 1995, 21.

che Gestalt motiviert ist. Aber umgekehrt verlängert die offene und vorläufige Figur der Harfe, die wiederholt wird, die musikalische Erwartung des hörenden Zuschauers, und dadurch wird der Musik ein gewisser Vorwärtsdrang zugeschrieben. Gleichzeitig hört man einen dissonanten Orgelpunkt zwischen den tiefen Streicherklängen heraus, der mit einem anhaltenden und unartikulierten Brummen etwas anzukündigen scheint, das wir noch nicht erraten können. Der Orgelpunkt erzeugt einen Vorwärtsdrang, der zusätzlich von einer wiederholten simplen Streicherfigur (gespieltes Stakkato), bestehend aus zwei Tönen, verstärkt wird. Diese erste musikalische Teilsequenz beinhaltet somit mehrere gestische (oder expressive) Ausdrucksmittel gleichzeitig.

Diese erste und musikalisch doppeldeutige Teilsequenz, die ziemlich kurz erklingt, wird abgelöst von einer anderen musikalischen Sequenz in Form des oben erwähnten sich wiederholenden Halbtonmotivs, das den Angriff des Hais auf die Frau im Wasser zunächst ankündigt und dann begleitet. Wir können wie oben zwischen dem expressiven Ausdruck der Musik, den Gefühlen der Filmfigur und den Gefühlen des hörenden Zuschauers unterscheiden. In diesem Fall stellt sich die Situation jedoch etwas anders dar. Die Doppeldeutigkeit des musikalischen Ausdrucks in der ersten Teilsequenz (d.h. der Klang des Harfenspiels versus Orgelpunkt und Stakkatofigur) verbindet sich auf einmal mit der unmittelbaren Schönheit der Szenerie und mit etwas, daß wir als Zuschauer noch nicht ahnen können und von dem auch die badende Frau offensichtlich nichts weiß. Diese musikalische Doppeldeutigkeit wird von Eindeutigkeit abgelöst, wenn sich die Musik verändert. In der zweiten Teilsequenz drückt das simple, sich wiederholende Motiv in einem verhältnismäßig hohen Tempo eine Form von Determiniertheit aus, die mit der Beweglichkeit der Kamera korrespondiert und gleichzeitig eine auffallende Lokalitätsbestimmtheit aufweist: Das Motiv hört einfach auf, wenn der angetrunkene junge Mann am Strand eingeschnitten wird, um ebenso plötzlich wieder einzusetzen, wenn zu einer Einstellung auf oder unter das Wasser zurückgekehrt wird. Aber wem sollen wir diese Determiniertheit zuschreiben? Von dem anhaltenden chromatischen Motiv kann weder behauptet werden, daß es mit der Frau korrespondiert, die sich beim Baden amüsiert, noch mit dem Zuschauer, der im roten Plüschsessel schaudert. Die Musik drückt nicht den intentionellen oder gefühlsmäßigen Zustand der Figur aus (sie ist sich, wenn wir das Motiv zum ersten Mal hören, der Gefahr nicht bewußt). Noch verleiht sie bloß dem Szenarium einen übergeordneten Ausdruck, eine Form musikalischer Einrahmung. Sie weist auf ein bestimmtes und für die Handlung wichtiges Element hin – den Hai. Die Musik für sich alleine macht uns nicht schaudern. Sie wirkt (zusammen mit unserem Vorwissen über den Film und den anderen expressiven Verfahren wie z.B. der beweglichen Kamera und den kräftigen Lichtkontrasten) daran mit, daß wir die Situation

perzipieren und verstehen, und es ist die Situation als Ganzes (und nicht die Musik für sich alleine), auf die wir reagieren.

Hierdurch erscheint vielleicht klarer, warum selbst Chions Konzepte von empathischer und anempathischer Musik, die unmittelbar die emotionale Funktion der Musik zu berücksichtigen scheinen, nicht angemessen sind. Im ersten Teil der Szene wären wir gezwungen zu behaupten, daß der Orgelpunkt und die musikalische Figur als (dis-)harmonische Gestalt empathisch und die Harfe als klangliche Gestalt an-empathisch seien, gleichgültig dem wirklichen Zusammenhang der Situation gegenüber. Eine vernünftiger Beschreibung wäre es zu behaupten, daß die Musik durch ihren zusammengesetzten expressiven Ausdruck die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf verschiedene Aspekte der Szene zur selben Zeit fokussiert (Schönheit *und* Gefahr) und daß sie dadurch eine zusammengesetzte Perzeption der Szene ermöglicht. Der Zuschauer verhält sich also nicht direkt und unmittelbar, sondern indirekt und mittelbar (und mit bestimmten Interessen) zur Musik. Er wirkt daran mit, ein mögliches Ereignisfeld, ein gesammeltes (sowohl faktisches als auch hypothetisches) Szenarium, zu öffnen, auf das sich der Zuschauer bezieht. Die Musik schreibt sich zuerst und zuletzt in das Aufmerksamkeits- und Interessenfeld des Zuschauers ein, ein dynamisches und zusammengesetztes Feld, das sich von einem Augenblick zum anderen verändert.

Wenn wir dies auf das oben skizzierte Modell für die Perzeption von Musik (und Geräusch) in der audiovisuellen Fiktion beziehen, ergibt sich folgende Aufteilung:

a) *Sinnliche Wahrnehmung*: Diese Ebene betrifft den Charakter der Musik. Hier wird die Musik als klingende Gestalt mit besonderem Ausdruckscharakter oder Expressivität von sehr allgemeinem Charakter verstanden. Es handelt sich um eine Form von *bottom-up*-Verarbeitung von Rhythmus, Melodik und Harmonie (die formale Gestalt der Musik) kombiniert mit einer metaphorischen – und stilistischen – Etikettierung (die expressive Gestalt der Musik) sowie das eventuelle eigentliche Wiedererkennen eines gegebenen Musikstücks.

b) *Perzeption*: Diese Ebene betrifft die Bedeutung der Musik, d.h. den Typ von Fokussierung und Konkretisierung des generellen Ausdruckscharakters der Musik in einem gegebenen filmischen Kontext, den der Zuschauer unterlegt. Indem der Zuschauer die Musik auf etwas im Fiktionsuniversum bezieht, wird der Musik eine Form von Referentialität zugewiesen.

c) *Rezeption*: Diese Ebene betrifft das Verhalten des Zuschauers gegenüber dem Drama als Ganzem, d.h. wie der Zuschauer versteht und sich gefühlsmäßig zu den Ereignissen im Universum des Films verhält, die die Musik mit realisiert oder verwirklicht.

d) *Kognitive Makrorahmen*: Diese Ebene betrifft das allgemeine und filmspezifische Wissen des Zuschauers über erzähltechnische Formen, die von einem gegebenen musikalischen Ausdruck aktiviert werden können, z.B. wenn die Einleitungsmusik zu einem Film daran mitwirkt, eine Reihe mehr oder minder präziser Genreerwartungen beim Zuschauer hervorzurufen.

Diese Einteilung verweist auf vier unterschiedliche Bedeutungsebenen. Durch sie wird u.a. verdeutlicht, daß der expressive Ausdruck der Musik nicht notwendigerweise das Situationserlebnis einer der fiktiven Personen widerspiegelt, das wiederum nicht notwendigerweise die Gefühle des Zuschauers abbildet. Es handelt sich also um kognitive Ebenen, die durch den Unterschied charakterisiert sind, auf welcher Ebene die Welt (und der Film) erlebt wird. In gewisser Hinsicht verdeutlicht die Einteilung nicht so sehr die erlebten Gefühle, sondern eher die kognitiven Bedingungen der Gefühle. Ich möchte daher zum Schluß versuchen, zu spezifischen Aussagen über Gefühle als Erlebniszustände, als gefühlte und durchlebte, zu gelangen.

Ich schlage vor, zwischen drei gefühlsorientierten Kategorien zu unterscheiden: Gefühle (fokussiert), Stimmungen (allgemeine Sinneszustände) und Affekte (z.B. Schock). Gefühle sind in der Regel objektorientiert und spezifisch wie Wut, Haß, Angst oder haben zumindest eine nachvollziehbare Ursache wie Freude, Erleichterung oder Panik. *Gefühle* sind meist auf zwei Arten handlungsorientiert, da wir Gefühle sowohl ausdrücken als auch oft zu verändern, festzuhalten oder zu verstärken versuchen, abhängig davon, ob sie angenehm oder unangenehm sind. Eine Liebkosung durch den Geliebten kann als angenehm empfunden werden und den Wunsch nach mehr wecken, eine entsprechende Liebkosung durch einen Menschen, den wir nicht leiden können, kann Wut oder Unbehagen auslösen. Gefühle sind dynamisch und veränderlich.

Stimmungen sind nicht direkt mit aktuellen Handlungen verbunden. Sie haben einen eher passiven und grundlegend modalen Charakter, da sie ein weit offeneres Bedeutungsfeld bilden. Traurigkeit und freudige Bewegtheit sind eher kontextualisierend als kontextualisiert. Sie bilden einen modalen Rahmen um eine gegebene Sequenz, indem die Stimmung die perzeptuelle Bereitschaft des Zuschauers auf einer übergeordneten Ebene „herauf-“ und „herunterstimmt“, so wie erst die spezifizierende Kontextualisierung gefühlsmäßigen Charakter und

relative Eindeutigkeit erzeugt. Stimmungen haben – verglichen mit Gefühlen – einen stabileren und beständigeren Charakter.

Affekte bestehen primär aus automatischen Reaktionen wie bei plötzlichem Erschrecken, Schock, Lachen oder ähnlichem, wobei wir in einen Affektzustand gebracht werden, eine Form momentaner Lähmung der Wechselwirkung zwischen Perzeption und Handlung, da der Affekt primär körperlich-physiologischen Reflexcharakter besitzt. Affekte sind kurzzeitige Erscheinungen.

Mein Einwand richtet sich dagegen, daß diese Ebenen oftmals vermischt werden und man unterschiedslos sagt, Musik erzeuge Stimmung (*mood*) oder Gefühle (*emotion*). Statt dessen können wir sagen, daß Stimmungen oft allgemeinen Charakter besitzen und sich deswegen in die direkte Verlängerung des expressiven Ausdrucks der Musik einfügen. Ist beim Übergang zu einer neuen Sequenz Musik zu hören, so verbreitet sie einfach deswegen eine Stimmung, weil der expressive Ausdruck der Musik im Verhältnis zu Figuren, Handlungen und Ereignissen nicht festgelegt oder spezifisch kontextualisiert ist. Musik, die einem fokussierteren Handlungsverlauf assistiert, wird den Zuschauer in höherem Maße zu spezifischeren gefühlsmäßigen Reaktionen auffordern, denn dieser faßt den Ausdruck der Musik nicht länger als eine allgemeine Beschreibung ohne spezifische Referentialität auf, sondern fügt dessen expressivem Ausdruck eine referentielle Kraft hinzu, die in das Drama hineinweist, indem sich die Musik spezifischer und konkreter kontextualisiert. Dadurch bildet sich eine Situation heraus, zu der es sich zu verhalten gilt. Wenn die Musik ihre Bedeutung konkretisiert, wird auch das Engagement des Zuschauers in der Fiktion fokussiert, und dadurch verändert sich die Erlebnisform des Zuschauers von „Stimmung“ hin zu „Gefühl“, von einem beständigen Gefühlserlebnis (mit stabiler Intensität) in ein wechselhafteres, das sowohl mehr als auch weniger intensiv sein kann. Eine musikalisch geführte Stimmungssequenz kann auch plötzlich durch eine laute musikalische Markierung durchbrochen werden und damit eine Affektreaktion hervorrufen. Wir reagieren, weil die Musik überraschend plötzlich und kräftig einsetzt, ohne daß wir die Ursache hierfür kennen. Der Affekt wird daher kurzzeitig sein und entweder in eine neue Stimmung (keine Gefahr) oder spezifiziertere Gefühle (Gefahrensignal begründet) übergehen.

Aber so, wie wir einen gegebenen filmischen Ablauf auf vielen Ebenen und mit variabler Aufmerksamkeit verstehen können, so ist auch der Gefühlscharakter bei weitem nicht eindeutig, wie bereits das Beispiel aus *SILENCE OF THE LAMBS* gezeigt hat. Ein anderes Beispiel stammt aus *BLADE RUNNER* (USA 1982, Ridley Scott). Hier hören wir jedesmal, wenn die Kamera dem weiblichen Replikanten folgt, ein balladenartiges Bluesmotiv, zunächst von einem synthetisierten Horn, dann von einem Saxophon. Die Melodiefigur, das Instrument und der Sound bilden eine

überdeutliche Stimmungsmusik, eine „blaue“ Empfindung, die durch den Raumklang eine nostalgische Ferne erhält. Die expressive Gestalt der Musik wird ohne spezifische Referenz erlebt, sie ist ein allgemeiner Ausdruck (gleichzeitig offen und stereotyp), ein Stimmungsbild. Die Kamera könnte sich im Prinzip lange durch die neonerleuchtete Straßenszenerie bewegen, solange nur das Saxophon dabei bliebe. Wenn wir jedoch durch die Kamera in Straßenhöhe eine einsame Frau mit extremem Make-up und einer etwas zu dicken blonden Perücke mit Pagenschnitt sehen, werden wir sofort mißtrauisch und vermuten, sie sei eine der gesuchten Replikantinnen, d.h. wir erleben ein fokussiertes oder gerichtetes Gefühl, eine Ahnung oder Bereitschaft von gewisser Intensität. Gleichzeitig stimmt uns die Musik jedoch um, hin zu einem nicht-differenzierten Gefühls- oder Sinneszustand, indem sie sich als stereotyp musikalischer Assoziationsraum anbietet. Hier handelt es sich also um eine eher graduelle Veränderung von Stimmung zu Gefühl, indem die beiden Erlebnisabläufe einander überlappen und ablösen.

Die Musik kann also typischerweise zwei Arten von Zusammenhängen zwischen Perzeptionsebene und Rezeptionsebene erzeugen. Entweder wird der expressive Ausdruck der Musik für Figuren und Drama fokussiert, was der Musik eine zentriertere und geschlossenerere Bedeutung zuführt. Dies bringt eine Erlebnisform mit wechselnden objekt-, figures- und situationsorientierten Intensitäten mit sich, die wiederum wechselnden hedonistischen Wert besitzen. Oder die Expressivität der Musik wird auf einer allgemeinen Ebene festgehalten, eine Form von offenem und abstraktem Bedeutungsraum, der sich in höherem Maße auf die Szenographie oder etwas anderes bezieht und weniger spezifische Gefühlszustände hervorruft, d.h. Stimmungen wie eine Art musikgetragenen Assoziationsraum, der von dem übrigen audiovisuellen Set-up eingerahmt (aber nicht spezifiziert) wird. In solchen Sequenzen achten wir typischerweise eher darauf, wie die Musik klingt (und nicht nur darauf, was sie bedeutet). Wir möchten die Musik als abstrakten Ausdruck mit grundlegenden metaphorischen Eigenschaften festhalten, als offenen Bedeutungsraum, der den Rahmen für nur teilweise zentrierte Erlebnisabläufe bilden kann. Wenn der Zuschauer im Laufe eines Films zwischen stimmungs- und gefühlsgeläufigen Zuständen wechselt, so bezieht sich dies in hohem Maße darauf, inwieweit die Perzeptionsebene spezifisch zentriert oder eher allgemein und offen ist, d.h. inwieweit der abstrakten Expressivität der Musik eine mehr oder weniger spezifische Zentriertheit oder Referentialität zugewiesen wird.

Schlußfolgerung

Ich meine, daß es wichtig ist, sich auf eine Art mit Musik im Film zu beschäftigen, die Probleme und Erwägungen aufwirft, welche über die Filmmusik als ab-

gegrenztes Feld hinausreichen. Musik kann kaum vernünftig beschrieben werden, ohne daß dies innerhalb eines weitreichenderen theoretischen Paradigmas geschieht. Wenn wir von musikalischen Codes und der musikalischen Dekodierung durch den Zuschauer oder dem hypnotischen Suture-Effekt der Musik sprechen, handelt es sich kaum um Thesen, die sich isoliert auf die Musik beziehen, sondern um Konzepte und Methoden, die auf umfassenderen Arten, audiovisuelle Fiktion zu verstehen, aufbauen. Musik (und Geräusch in diesem Fall) scheint ein interessanter Anlaß zu sein, eine lange Reihe von Behauptungen und Vorstellungen darüber, wie der Film auf sein Publikum einwirkt, zu überprüfen, und hat somit Bedeutung für die ganze Art, wie wir die audiovisuellen Medien theoretisieren. Und gleichzeitig verkompliziert sie das Gebiet, denn sie stellt eine grundlegende Frage in bezug auf das Objekt Film: Wo konstituiert sich der Gegenstand, auf welcher Ebene können wir ihn definieren? Beispielsweise segmentiert Musik einen Ablauf oftmals anders als der visuelle Zeitraum. Hier könnte man vielleicht behaupten, daß das Visuelle die Fiktion konstituiert und die Musik bloß etwas ist, daß sich hinzugesellt. Man könnte jedoch auch behaupten, diese verschobene Segmentierung weise darauf hin, daß das Erlebnis der Fiktion durch den Zuschauer auf mehreren gleichzeitigen Ebenen mit wechselnden Graden an auditiver und visueller Aufmerksamkeit sowie Einfühlung geschieht, daß die Musik nicht eine einzige Sache bedeutet, sondern sich laufend im filmischen Kontext refunktionalisiert.

Wir können in jedem Falle feststellen, daß eine grundlegende Charakterisierung von Musik im ihrem Gegensatz zu Bildern nicht erklärt, wie die Bedeutung des Films entsteht. Keines der expressiven Elemente des Films wird isoliert erlebt und verstanden, sondern ist Bestandteil der vom Zuschauer auf mehreren und gleichzeitig wirkenden Ebenen erzeugten Gesamtdeutung. Ferner fällt es der Lancierung eines nicht-hörenden und bewußtlosen Zuschauers durch die Psychosemiotik schwer zu erklären, welchen Unterschied die Musik macht. Durch Beseitigung des hörenden Zuschauers verfehlt sie zu erklären, warum unterschiedliche Musik unterschiedlich wirkt, und sie vermag nicht in ausreichendem Maße zwischen Fiktion und Zuschauerwirklichkeit, zwischen Wissen über Gefühle und empfundenen Gefühlen zu differenzieren. Und weiterhin scheint sie qualitative Unterschiede zwischen Gefühlen in bezug auf deren Bedeutung sowie deren erlebter Qualität zu ignorieren.

Auf dieser Grundlage habe ich vorgeschlagen, vom hörenden – und damit auch vom sich einfühlenden – Zuschauer zu sprechen.

Aus dem Dänischen von Carsten Nitsch

Literatur

- Barthes, Roland (1977) *The Grain of the Voice*. In: Ders.: *Image-Music-Text*. New York: Hill and Wang.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge.
- (1989) *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press.
- Branigan, Edward (1997) *Sound, Epistemology, Film [1989]*. In: *Film Theory and Philosophy*. Hrsg. v. Richard Allen & Murray Smith. Oxford: Clarendon Press, S. 95-125.
- Brown, Royal S. (1994) *Overtones and Undertones. Reading Film Music*. Berkeley: University of California Press.
- Carroll, Noël (1988) *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press.
- (1990) *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. New York/London: Routledge.
- Chion, Michel (1994) *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.
- Dowling, W. Jay / Harwood, Dane L. (1986) *Music Cognition*. Orlando: Academic Press.
- Eysenck, Michael W. / Keane, Mark T. (1995) *Cognitive Psychology: A Student's Handbook*. Erlbaum: Taylor & Francis.
- Eisenstein, Sergej (1949) *A Statement*. In: Ders.: *Film Form. Essays in Film Theory*. Hrsg. u. übers. v. Jay Leyda. Orlando: Hartcourt Brace Jovanovich, S. 257-260.
- Frith, Simon (1984) *Mood Music*. In: *Screen* 25,3, S. 78-87.
- Gorbman, Claudia (1987) *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Grodal, Torben (1997) *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford: Clarendon Press.
- Halpern, Andrea R. (1992) *Musical Aspects of Auditory Imagery*. In: *Auditory Imagery*. Hrsg. v. Daniel Reisberg. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, S. 1-28.
- Johnson, Mark (1987) *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. Chicago: University of Chicago Press.
- Jørgensen, Steffen (1995) *Metaforen som interaktion: I. A. Richards, M. Black, Lakoff & Johnson [Die Metapher als Interaktion...]*. In: *Kultur & Klasse* 78, 22,2, S. 15-38.

- Kalinak, Kathryn (1992) *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Kracauer, Siegfried (1960) *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York/London: Oxford University Press.
- Langer, Susanne (1969) *Menneske og Symbol: En studie i fornuftens, ritualets og kunstens symboler* [Mensch und Symbol: Eine Studie zu Symbolen der Vernunft, des Rituals und der Kunst; orig.: *Philosophy in a New Key*, 1942]. Kopenhagen: Gyldendals Ugelbøger.
- Langkjær, Birger (1996) *Filmlyd & filmmusik: Fra klassisk til moderne film* [Filmton & Filmmusik: vom klassischen zum modernen Film]. Kopenhagen: Museum Tusulanums Forlag.
- (1997a) Spatial Perception and Technologies of Cinema Sound. In: *Convergence: The Journal of Research into New Media Technologies* 3,4, S. 92-107.
- (1997b) Digital Hype – en musikalsk analyse af TERMINATOR 2 (1991) [Digital Hype – eine Analyse der Musik von TERMINATOR 2]. In: *Sekvens. Filmvidenskabelig Årbog* [Sequenz. Filmwissenschaftliches Jahrbuch]. Kopenhagen: Universität Kopenhagen, S. 95-108.
- Larsen, Peter (1988) Musik og moderne billedfiktioner [Musik und moderne Bildfiktionen]. In: *Kultur & Klasse* 60,15,4, S. 33-53.
- London, Kurt (1936) *Film Music: A Summary of the Characteristic Features of its History, Aesthetics, Technique, and Possible Developments*. London: Faber & Faber.
- Metz, Christian (1982) *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. London/Basingstoke: Macmillan.
- Lissa, Zofia (1965) *Ästhetik der Filmmusik*. Berlin (DDR): Henschelverlag.
- Meyer, Leonard B. (1974) *Emotion and Meaning in Music* [1956]. Chicago: University of Chicago Press.
- Middleton, Richard (1993) *Studying Popular Music* [1990]. Buckingham: Open University Press.
- Moore, Allan F. (1993) *Rock: The Primary Text*. Buckingham: Open University Press.
- Pauli, Hansjörg (1976) Filmmusik: ein historisch-kritischer Abriss. In: *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen*. Hrsg. v. Hans-Christian Schmidt. Mainz: Schott, S. 91-119.
- (1981) *Filmmusik: Stummfilm*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Silverman, Kaja (1986) Suture [Excerpts]. In: *Narrative, Apparatus, Ideology*. Hrsg. v. Philip Rosen. New York/Oxford: Columbia University Press, S. 219-235.

- Sloboda, John A. (1985) *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Smith, Jeff (1996) Unheard Melodies? A Critique of Psychoanalytic Theories of Film Music. In: *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Hrsg. v. David Bordwell & Noël Carroll. Madison: University of Wisconsin Press, S. 230-247.
- Smith, Murray (1995) *Engaging Characters. Fiction, Emotion and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press.
- Tagg, Phillip (1979) *Kojak... 50 Seconds of Television Music: Toward the Analysis of Affect in Popular Music*. Göteborg: Skrifter från Musikvetenskapliga Institutionen.
- Tan, Ed S. (1996) *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*. Mahwah: Lawrence Erlbaum.

Jan Olsson

Eine Woche kommerziellen Fernsehens

Die „Sandrews tevevecka“ vor der Einführung des öffentlich-rechtlichen Fernsehens in Schweden

Während das Fernsehen in Amerika von Beginn an eine vorherrschend kommerzielle Unternehmung war, wurde es in Europa bekanntlich fast ausschließlich als nationale öffentlich-rechtliche Institution etabliert. Der folgende Text beschäftigt sich mit dem frühen Fernsehen in Schweden, das – nach einer seit 1947 erfolgten Forschungs- und Testphase – Mitte der fünfziger Jahre eingeführt wurde. Ich werde mich auf ein wohl einzigartiges Medienereignis und dessen Rezeption konzentrieren: „Sandrews tevevecka“ (Sandrews Fernsehwoche), die im Mai 1954 als kommerzielles Pilotprojekt veranstaltet wurde. Da zur gleichen Zeit die öffentliche Debatte um die Insitutionalisierung des Fernsehens mit einer parlamentarischen Entscheidung über die Zukunft des Mediums in den Endspurt ging, ist hier auch diese breitere Diskussion zum kommerziellen Fernsehen im schwedischen Kontext darzustellen. Dabei werde ich mich auf Karl-Hugo Wirén stützen, der in seinem Buch *Kampen om TV* [Der Kampf um das Fernsehen] (1986) den Machtkampf zwischen den verschiedenen Interessengruppen vom Arbeitsbeginn einer kleinen Forschungsgruppe im Jahre 1947 bis zur Parlamentsentscheidung über die Institutionalisierung des schwedischen Fernsehens im Mai 1956 ausführlich beschrieben hat.

Fernsehforschung in Schweden

Bisher hat die volkswirtschaftliche Stellung des Fernsehens in Schweden wesentlich mehr wissenschaftliche Aufmerksamkeit auf sich gezogen als die Geschichte von Fernsehsendungen, die Etablierung von Programmstrukturen oder das Zusammenspiel von Eigen- und Fremdproduktionen im *flow*¹ des Gesamtprogramms. Selbst die Besonderheiten von Sendezeiten und Publikumsstrukturen sind – jenseits der Fülle statistischer Daten – im wesentlichen unbemerkt geblieben. Neben volkswirtschaftlich orientierten Untersuchungen haben

1 Ich verwende Raymond Williams' Konzept im metaphorischen Sinne: Diskontinuität zwischen Programmen ist das herrschende Prinzip im öffentlich-rechtlichen Kontext. Ansager markieren die Lücken im *flow* und kennzeichnen jede Programmeinheit als besondere, in sich abgeschlossene.

Studien zur Wirkung der Medien die Agenda der Forschung bestimmt, die in den letzten zehn Jahren einen zusätzlichen ethnographischen Kick erhalten hat.

Ohne Wettbewerb und die Möglichkeit zur Programmauswahl bildete das schwedische Fernsehen bis zur Einführung kommerzieller und transnationaler Satellitenprogramme einen rein nationalen Erfahrungsrahmen. Die Formierung des schwedischen Fernsehpublikums war an einen einzigen Kanal geheftet, anfangs mit nur wenigen Sendestunden am Tag, ohne eine Möglichkeit für „zapping“ oder „channel surfing“; An- oder Ausschalten waren die einzigen Optionen.

Man sollte meinen, daß eine solch monolithische Fernsehlandschaft Untersuchungen zu Genres, Adressierungsmodi und Repräsentationsformen herausgefordert hätte und daß diese Aspekte des Erscheinungsbildes des Fernsehens im Zusammenhang mit Fragen der „Vervorstädterung“ [*suburbanization*], des Familienlebens und der Politik der späten fünfziger und sechziger Jahre diskutiert worden wären. Doch bisher haben sich Wissenschaftler vor allem mit der Institution und Verfassung des öffentlich-rechtlichen Rundfunks beschäftigt und sich dabei auf Nachrichten, Dokumentarberichte sowie auf gesellschaftliche Fragen konzentriert, während Untersuchungen zur Rezeption oder zu erzählenden Sendeformen nach wie vor ausstehen. Im großen und ganzen ist eine von der Massenkommunikation geprägte Perspektive übernommen worden, deren Methoden vor allem von Soziologie, Politikwissenschaft und quantitativen Verfahren bestimmt sind.

Trotz der monopolistischen Struktur des schwedischen Fernsehens, eingeführt als sogenannte Qualitätsalternative zu kommerziellen Programmen, wurde eine Menge kommerzieller Formate von amerikanischen Modellen übernommen und in den schwedischen Programm-*flow* eingefügt. Darüber hinaus wurden viele amerikanische Programme nach Schweden importiert und hier oft viele Jahre lang ausgestrahlt – freilich ohne Werbeunterbrechungen: THE PERRY COMO SHOW, PERRY MASON, I LOVE LUCY, BONANZA, um nur einige der frühen Einkäufe zu nennen. Ironischerweise sah ein größerer Prozentsatz des Publikums in Schweden diese Shows als in Amerika, da das dortige Publikum sich auf die breitere Programmauswahl verstreute. Und als BONANZA in den frühen achtziger Jahren als eine Art „Nostalgiefernsehen“ wiederholt wurde, schalteten über 60 Prozent des schwedischen Publikums die Geräte ein.

Der Kampf um die Kontrolle des schwedischen Fernsehens

Sandrew war und ist eine der führenden Filmgesellschaften Schwedens. Firmengründer Anders Sandrew, vormals Andersson, bezog seinen neuen Namen von einer Portweinmarke, entschied sich aber dafür, ihn so auszusprechen, als sei er schwedisch. Seine geschäftliche Karriere begann mit einem bescheidenen Le-



Abb. 1: Anders Sandrew in seinem Heim, sein Fernsehgerät ignorierend (Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Ingmar Rohlin).

bensmittelgeschäft, in den späten zwanziger Jahren erwarb er dann nach und nach Filmtheater und baute schrittweise eine vertikal integrierte Filmgesellschaft auf.

Die „tevevecka“ kam nach einer Reihe von früheren Initiativen zustande, die vor allem von der Radioindustrie ausgegangen waren. Insgesamt zeigten die Filmindustrie und insbesondere die Kinobesitzer in den 50er Jahren wenig oder gar keine Begeisterung für das Fernsehen. Sandrew selbst äußerte als Studiodirektor kein Interesse an dem neuen Medium, und begründete dies mit möglichen Schwierigkeiten für die Zukunft des Kinogewerbes. Die wichtigste Triebfeder war vielmehr Bo Löfberg, Leiter jener Abteilung bei Sandrews, die Werbespots und Auftragsfilme für Kunden herstellte.

In der Rückschau steht die von Sandrews Filmgesellschaft veranstaltete und sowohl vom Telekommunikationsausschuß der Regierung wie von der Radioindustrie – unter anderem von Philips – unterstützte kommerzielle Sendeweche für etwas radikal anderes in der Geschichte des ansonsten streng öffentlich-rechtlichen Fernsehens in Schweden. Die „tevevecka“ stand gewissermaßen für den Beginn des Fernsehens, indem sie die Möglichkeiten des Mediums demonstrierte und verschiedene Programmstrukturen illustrierte, wenn auch in

bescheidener Form: Angesichts der begrenzten Sendereichweite und der Tatsache, daß sich nur etwa 300 Geräte im Besitz einer exklusiven Gruppe von Stockholmer Haushalten befanden, blieb sie ein primär lokales Ereignis. „Sandrews tevevecka“ markierte zugleich einen Weg, der in Schweden nicht weiter beschritten wurde.

Seine erste Heimstatt fand das Fernsehen am Königlichen Institut für Technologie, in der Agentur für Fernsehforschung, die vom Nationalen Telekommunikationsausschuß, dem Telekommunikationsunternehmen Ericsson und der militärischen Forschungseinrichtung (FOA) gegründet und geleitet wurde. 1949 schlossen sich die schwedische Radiogesellschaft Radiotjänst und die Radioindustrie zu einer Interessengruppe zusammen, um die Agentur zu kontrollieren. Die Radioindustrie wurde dabei von fünf Unternehmen vertreten: den vier inländischen AB Aga Baltic, AB Gylling & Co., Luxor Radio AB und Svenska Radio AB [A.d.Ü.: AB steht für Aktiebolaget, d.h. Aktiengesellschaft] sowie dem schwedischen Zweig von Philips. Nachdem sich die Agentur für Fernsehforschung anfangs auf die Festlegung von Übertragungsstandards konzentriert hatte, bestand ihr nächster Schritt darin, einen experimentellen Sender für die Ausstrahlung in Stockholm einzurichten. Er wurde 1949 fertiggestellt und war im Königlichen Institut für Technologie untergebracht. Schließlich begann 1950 von dort aus die Ausstrahlung, jedoch meist nur ein paar Stunden pro Woche und ausschließlich zu Forschungszwecken. Im Vorfeld dieser eingeschränkten und lokal sehr begrenzten Übertragungen (Fernsehgeräte wurden noch nicht im Handel angeboten) behandelte die Agentur ihre Aktivitäten und Fortschritte mit besonderer Diskretion. Vor allem die Radioindustrie verlangte größtmögliche Verschwiegenheit, denn der Markt sollte nicht den bevorstehenden Start des Fernsehen vorausahnen; eine solche Erwartung hätte den Absatz von Radiogeräten vermindert, zumindest nach Auffassung der Industrie. Die Presse wurde deshalb nur unregelmäßig über die Aktivitäten der Agentur informiert. Hinter den Kulissen jedoch drängte die entscheidende Frage: wie die Programmproduktion organisiert werden sollte, wenn das Medium einmal Realität geworden sei. Es gab – mit gewissen Überschneidungen – im wesentlichen zwei konkurrierende Modelle. Das eine zielte analog zum schwedischen Hörfunk auf ein nationales Fernsehmonopol, in der Hoffnung, die gleiche Art von „Qualitätsprogrammen“ wie das Radio bieten zu können. Entsprechend sollte das Fernsehen im Rahmen der Radiogesellschaft Radiotjänst organisiert werden, wobei das Radiomonopol zu diesem Zeitpunkt nur über einen einzigen Kanal verfügte. Finanzieren sollte sich dieses nichtkommerzielle, vom Hörfunk geprägte Modell über Lizenzgebühren, welche die Eigentümer der Fernsehgeräte zu entrichten hatten. Für die Anfangsperiode, in der das Medium nicht

genug Zugkraft besaß, um ausreichend Gebühren einzuspielen, wurde von der Regierung eine Zuteilung staatlicher Mittel erwartet.

Nach verschiedenen Vorschlägen und wechselnden Zusammenschlüssen (s.u.) ergab sich als *spin-off* der Filmindustrie ein zweites, auf kommerzieller Finanzierung basierendes Modell, das schließlich mit „Sandrews Fernsehwoche“ umgesetzt wurde. Werbebranche und geschäftliche Interessenten, insbesondere die Radioindustrie, die damals auf dem Sprung war, den Markt für Fernsehgeräte zu übernehmen, waren fasziniert von der Aussicht auf eine rasche Durchdringung des Marktes, die angesichts einer bereits funktionierenden Produktionsstruktur für bewegte Bilder möglich schien. Die Filmindustrie konnte auf erhebliche Ressourcen zurückgreifen, während Radiotjänst nur über geringe Erfahrung mit Kameras und zu diesem Zeitpunkt nicht über die geringste Produktionskapazität verfügte. Nach einem früheren Versuch aus dem Jahre 1953, eine Genehmigung für experimentelle Übertragungen zu erhalten, schloß sich die Radioindustrie schließlich der Filmindustrie für die Produktion der „Sandrews tevevecka“ an. Damit entstand eine Alternative zu einem vom Radio kontrollierten Fernsehen, ein Modell für kommerziellen Rundfunk und für eine Produktionskonstellation, die für jeden Tag eine ausreichende Zahl attraktiver Programmstunden herstellen konnte.

Spannungen zwischen verschiedenen Interessengruppe innerhalb der Agentur für Fernsehforschung hatten dazu geführt, daß deren Mandat auf eine 1951 berufene Regierungskommission übertragen wurde. Die Radioindustrie verlangte von der Agentur eine Erweiterung des Sendeprogramms, aber der Nationale Telekommunikationsausschuß war dazu nicht bereit, blockierte deswegen diesen Vorschlag und bewirkte den Einsatz einer Kommission mit neuen Mitgliedern. Diese Kommission untersuchte alle erdenklichen Möglichkeiten des Fernsehens und brachte schließlich als Grundlage für eine Gesetzesvorlage der Regierung einen Vorschlag für die Organisation der Ausstrahlung in Schweden ein. Sowohl der Telekommunikationsausschuß wie auch Radiotjänst waren in der Kommission vertreten, während die Radioindustrie mit nur einem eigenen Vertreter geringeren Einfluß besaß. Die Zusammensetzung der Kommission verdeutlicht bis zu einem gewissen Grad den Sieg des Ausschusses über die Radioindustrie, was die Kontrolle über die zukünftige Distribution angeht. Als Regierungsbehörde konnte die Kommission jedoch nicht unabhängig von der Argumentation der politischen Führung und des Kommunikationsministeriums agieren. In einem kritischen Entscheidungsstadium setzte der Ausschuß zu sehr auf den Vorstoß in eine Richtung, die die Regierung nicht einschlagen wollte. Dieser Vorstoß führte zur Konzession für die „Sandrews tevevecka“.

Drei Jahre später, Ende 1954, präsentierte die Regierungskommission nach einem von der Fernsehwoche provozierten Endspurt ihre Ergebnisse, Schluß-

folgerungen und Empfehlungen. Einem früheren Bericht zufolge strebte sie selbst eine aktivere Rolle bei der Beschaffung von staatlichen Geldmitteln an, um die Übertragungen unter eigener Aufsicht vom Königlichen Institut für Technologie aus leiten zu können. Die Regierung lehnte den Vorschlag der Kommission ab, so daß der Umfang der wöchentlichen Übertragungen unverändert blieb und weiterhin von der obsoleten Agentur gemeinsam mit der technischen Abteilung von Radiotjänst organisiert wurde.

Indem die Regierung der von ihr eingesetzten Kommission Mittel für die Ausstrahlung verweigerte, verwies sie diese als reine Forschungseinrichtung in ihre Schranken. Der Nationale Telekommunikationsausschuß, der zielsicher die Kontrolle der Fernsehprogrammdistribution anstrebte, wollte ohne weiteren Zeitverlust den Weg für einen regelmäßigen Sendebetrieb ebnen. Aus seiner Perspektive erschienen von der Kommission organisierte Ausstrahlungen als erste Wahl. In der nächsten Verhandlungsrunde stützten der Ausschuß und dessen Vertreter in der Kommission, Erik Esping, einen Vorschlag aus dem Jahre 1953, der von einem Konsortium stammte, das die Radioindustrie gemeinsam mit verschiedenen Volksbewegungen und kommerziellen Organisationen vertrat. Das Konsortium entwarf Pläne für die Ausstrahlung von acht bis zehn Stunden Programm pro Woche für 1954 und 15 Stunden für 1955 bis 1957. Für die Zeit nach 1957 erwartete das Konsortium die mögliche Übernahme durch ein staatlich gefördertes Netzwerk. 75 Prozent der Sendezeit sollten von Sponsoren finanziert werden. Nach langen Beratungen und nachdem der Vorschlag mit einer Reihe von Interessengruppen und Organisationen erörtert worden war, lehnte ihn die Regierung im Februar 1954 ab. Ein paar Wochen vor der formellen Regierungsentscheidung über das Fernsehen beantragten die Sandrew-Studios eine Konzession für kommerzielle Sendungen, für eine Woche je zwei Stunden pro Tag. Sandrews Initiative wurde von der Radioindustrie begrüßt und vom Ausschuß unterstützt, besonders von Esping als einem der profiliertesten Kommissionsmitglieder. Tatsächlich verhalf Esping der Bewerbung gegen den Willen der Regierung zu einem günstigen Ergebnis, zur Konzession für die Ausstrahlung.

Im Zusammenhang mit diesem Vorgang verlor der Telekommunikationsausschuß dann allerdings sein Recht, solche Konzessionen zu vergeben. Dieses Privileg wurde durch eine Regierungsverfügung vom 4. Juni 1954 aufgehoben, ausgestellt weniger als zwei Wochen nach dem Ende der „Sandrews tevevecka“. Angesichts der Bedenken der Regierung gegenüber der ersten Bewerbung von Sandrew, von denen Esping und der Ausschuß erfahren und über die sie sich hinweggesetzt hatten, überrascht es nicht, daß die Regierung später einen zweiten Antrag des Sandrew-Studios für Sendungen von Herbst 1954 bis in das

folgende Jahr hinein ablehnte. Diese zweite, umfangreichere Bewerbung wurde im März eingereicht, d.h. noch vor der „tevevecka“ im Mai. Zufällig oder zielstrebig beantragte am selben Tag Radiotjänst ebenfalls eine Konzession und ein geringes Budget für eine intensivere experimentelle Sendephase. An diesem sehr folgenreichen Entscheidungspunkt hatte die Regierung, selbst gerade im Begriff, das Recht für die Zuteilung von Konzessionen nach der Maßregelung des Ausschusses zu übernehmen, also zwei radikal unterschiedliche Alternativen zu begutachten. Eine davon, die kommerzielle, war gerade dabei, nach einer putschartigen Intervention des Ausschusses an Geltung zu gewinnen. Radiotjänst hatte durch die Agentur zwar einiges technisches Know-how, aber nur begrenzte Produktionserfahrung, beherbergte jedoch einen informellen, von Angestellten organisierten Fernsehclub, der bis dato nur wenig Unterstützung von Seiten des Unternehmens erhalten hatte. Das Ergebnis des Interessenausgleichs bestand darin, daß die Regierung Radiotjänst eine Testkonzession gewährte und die recht bescheiden geforderte Summe von 450.000 Kronen für die Ausbildung eines Fernsehteams innerhalb des von der Agentur geschaffenen Rahmens auszahlte.

Zu diesem Zeitpunkt mußte die Kommission ihre Ergebnisse und Empfehlungen präsentieren. Die strategische Allianz des Ausschusses mit dem kommerziellen Modell provozierte nicht nur die Regierung, sondern auch Espings Kollegen in der Kommission, nicht zuletzt die Vertreter von Radiotjänst. Letztere Gesellschaft war, wenn nicht als aktiver, so doch als stiller Partner im Vorschlag der Kommission von 1952 vorgesehen, wurde sie doch als „natürlicher“ Programmbetreiber anerkannt. Der Wind drehte sich, als die Radioindustrie, nachdem sie zunächst die Initiative der Kommission unterstützt hatte, sich selbst als Partnerin eines Filmstudios in einem Sendeplan für kommerzielles Fernsehen positionierte. Mit einer vom Ausschuss ausgestellten Konzession und unterstützt von der Radioindustrie, stellte das Sandrew Studio zu diesem Zeitpunkt eine ausgereifte Alternative für den Fernsehbetrieb dar, die ebenfalls attraktiv für Werbeagenturen und geschäftliche Interessenten zu sein schien. Das Radiomodell wurde überdies kräftig von der Zeitungsbranche unterstützt, die zufällig auch 75 Prozent der Aktien von Radiotjänst kontrollierte. Die Zeitungen waren zudem nicht sehr erpicht auf einen Wettbewerb um Anzeigen mit einem neuen Medium; sie hatten außerdem Verbindungen zu verschiedenen Interessengruppen, die konservative Ansichten bezüglich kultureller Veränderungen durch das Fernsehen vertraten. Und wichtiger noch: Die sozialdemokratische Regierung und insbesondere der für Telekommunikationsfragen verantwortliche Minister für Kommunikation teilten die antikommerzielle Einstellung.

Als der Ausschuß unter Führung der Filmindustrie die kommerzielle Alternative forcierte, entschied die Regierungskommission, das Tempo zu erhöhen und schon Ende 1954 eine Empfehlung abzuliefern. Die Mehrheit der Kommission favorisierte schließlich das Radiomodell. Radiotjänst hatte bereits die Federführung zurückgewonnen, als die Regierung die zweite Bewerbung des Sandrew-Studios ablehnte. In der Kommission sprach sich nur Esping gegen die Erteilung einer Monopolkonzession für diese Gesellschaft aus. Esping verfügte jedoch über einen Verbündeten im Kampf um ein Finanzierungsmodell, das Einnahmen aus gesponserten Programmen und Werbung einschloß, Herrn Nyström, den Vertreter der Elektronikindustrie. Entsprechend schlugen Esping und Nyström eine Alternative zur Empfehlung der Kommissionsmehrheit vor: Sie argumentierten für ein kombiniertes Modell, das kommerzielle Interessengruppen, insbesondere das Sandrew-Studio, als Partner in die Produktionsstruktur einbezog. Die „Sandrews tevevecka“ hatte zu diesem Zeitpunkt erfolgreich die Realisierbarkeit eines kommerziellen Fernsehkonzeptes demonstriert. Kommerzielle Finanzierung war natürlich auch innerhalb einer von Radiotjänst kontrollierten Monopolstruktur möglich. Ohne die kommerzielle Kapazität und Kompetenz, so argumentierte die Minderheit, wäre die Entwicklung zu langsam und würde zu einer sehr begrenzten Anzahl von wöchentlichen Sendestunden in Schweden führen. Es muß nicht eigens betont werden, daß die Radioindustrie so viele Sendestunden wie möglich wünschte, um den Verkauf von Fernsehgeräten anzuregen. Und aus dieser Perspektive war die Filmindustrie zumindest ein wichtiger Programmproduzent.

Im Jahre 1955, vor der Präsentation der Gesetzesvorlage im Parlament, also zu einem Zeitpunkt, als die kommerziellen Interessengruppen die Hoffnung noch nicht aufgegeben hatten, Partner innerhalb eines nationalen Monopols zu werden, wurde das Kommunikationsministerium hinter den Kulissen aktiv. Die Gesetzesvorlage wurde dem Parlament 1956 präsentiert und mehrheitlich am 24. Mai desselben Jahres verabschiedet. Damit erhielt Radiotjänst die Monopolkonzession; kommerzielle oder gesponserte Programme waren nicht vorgesehen. Das Fernsehen sollte durch Lizenzen der Geräteeigentümer und durch staatliche Unterstützung finanziert werden.

Damit entwickelte sich das Fernsehen in Schweden innerhalb einer Medienkonfiguration, die frei von Markterwägungen war, auf einem erzieherischen, kulturell erbaulichen und mit „Qualitätsunterhaltung“ gespickten Programmkonzept basierte und über eine zentralisierte, halb-offizielle Stimme für Nachrichten verfügte. Objektivität und Vielfalt waren Teil der Rundfunkrichtlinien. Interessanterweise hatte die Agentur ihre Arbeit nach Feldforschungen in den USA Mitte der vierziger Jahre, durchgeführt von Hans Werthén und Björn

Nilsson, zweier junger Ingenieure vom Königlichen Institut für Technologie, aufgenommen. Begeistert von dem, was sie gesehen hatten, kehrten die beiden nach Schweden zurück. Und durch die Jahre hinweg überquerten noch viele Delegationen den Atlantik, um einen Eindruck aus erster Hand von den amerikanischen Fernsehkonzepten zu gewinnen. In der Debatte, die zur Vergabe der Konzession führte, stand, dieser Anfangsbegeisterung zum Trotz, das amerikanische Fernsehen indes für „das andere“. Schwedische Zeitungen hatten von Anbeginn an einigermaßen regelmäßig über die Situation des Fernsehens in den USA und dessen kommerzielle Struktur berichtet und besonders für diejenigen mit nur begrenztem Interesse am Medium die Belege dafür geliefert, wie oberflächlich das Fernsehen in der Hand des Marktes ist. Man kann natürlich einer solch monolithischen Konstruktion des amerikanischen Fernsehens die Relevanz absprechen: Wie Michael Curtins in einer noch unveröffentlichten Untersuchung über frühes Fernsehen in Chicago zeigt, gab es in den USA mehrere Produktionszentren, die lokale Talente von der Bühne, vom Radio und anderen Orten rekrutierten und verschiedene Typen von Programmstrukturen vor der schrittweisen Verlagerung der Produktion nach Hollywood testeten. Und auch Werbespots, die aus schwedischer Perspektive am meisten verachtete Sendeform, waren nicht allgemeine amerikanische Praxis, manche Stationen verkauften Sendezeit für gesponserte Programme, wie es das Sandrew-Studio praktizierte. Dennoch: Im schwedischen Diskurs fungierte die Vorstellung eines durchkommerzialiserten, werbefinanzierten und als „oberflächlich“ disqualifizierten U.S.-Fernsehens als das unerwünschte „andere“. Daß die Radiotjänst erteilte Konzession als Alternative zu solchen Modellen gedacht war, schloß jedoch nicht den Import von einigen der populärsten amerikanischen Programmstrukturen und Serien aus.

Das kurze Experiment „Kommerzielles Fernsehen“ in Schweden

Die „Sandrews tevevecka“ wurde wie erwähnt zu einer Zeit gestartet, als die parlamentarischen Entscheidungen sowohl über die zweite Bewerbung des Sandrew-Studios als auch über diejenige von Radiotjänst ausstanden – und nun sollte die Kommission ihre Empfehlungen präsentieren. Zielpublikum der „tevevecka“ waren vor allem die Parlamentsabgeordneten, eine Gruppe, die schließlich das Schicksal des neuen Mediums zu bestimmen hatte. Sandrews Ambitionen illustrierten lebhaft, was von einem kommerziellen Fernsehmodell erwartet werden konnte, und die Industrie wünschte sich von den Politikern, Erfahrungen mit einer schwedischen kommerziellen Alternative sammeln zu können, die die vagen Eindrücke vom amerikanischen Fernsehen konkretisier-

ten. Die von Philips vertretene Geräteindustrie schrieb an den Vorsitzenden des Parlaments und bat um die Erlaubnis, Fernsehgeräte im Gebäude plazieren zu dürfen, um den Entscheidungsträgern so die Möglichkeit zu geben, sich während der „Sandrews tevevecka“ mit dieser besonderen Form des Fernsehens vertraut zu machen. Die Anfrage wurde positiv beschieden. Eine Handvoll Geräte wurde im Parlament und eines im Büro des Kommunikationsministers plaziert. Zusätzlich wurden Geräte in der Zentrale der Pressegewerkschaft aufgestellt, um die Berichterstattung der Presse zu fördern.

Wie zu erwarten, behaupteten die von dieser Form des Fernsehens weniger Begeisterten, daß eine Woche keinen akkuraten Eindruck davon geben könne, was regelmäßige Programme bieten würden, wenn sie einmal etabliert seien; die führende sozialdemokratische Morgenzeitung *Dagens Nyheter* z.B. vertrat diese Ansicht. Hinsichtlich Presseaufmerksamkeit und Publikumsreichweite hat „Sandrews Fernsehwoche“ ihr Ziel erreicht, selbst wenn weder die Kommission noch die Regierung überzeugt werden konnten. Was die „tevevecka“ zu einem bedeutenden Medienereignis machte, war die Tatsache, daß sie eine breitere Stockholmer Öffentlichkeit über die in Schaufenstern von Radiogeschäften, in Kaufhäusern, Restaurants und Kinofoyers aufgestellten Fernsehgeräte zu erreichen vermochte. Die Inhaber der Veranstaltungsorte mussten dabei allerdings eine polizeiliche Erlaubnis für öffentliche Freiluftvorführungen dieser Art einholen. Die Polizei lehnte dabei einige Anträge mit der Begründung ab, daß die zu erwartende Menschenmenge vor den Schaufenstern den Verkehr behindern würde. Einige Ladeninhaber waren sich nicht bewußt, daß eine Genehmigung erforderlich war, und hatten sich daher nicht um die Beantragung gekümmert. Ein paar von ihnen wurden von Polizeistreifen angezeigt, der Bezirksstaatsanwalt verzichtete jedoch weise darauf, die Sünder vor Gericht zu bringen. Die Polizeiakten helfen also dabei herauszufinden, wo Geräte öffentlich zugänglich waren; sie konzentrierten sich entlang der beliebten Einkaufspromenaden der Innenstadt.

Schon vor der Gründung der Agentur für Fernsehforschung waren Demonstrationen des neuen Mediums in ähnlichen Umgebungen angeboten worden. Die erste Fernsehvorführung in Schweden fand im Dezember 1930 im Kino Röda Kvarn statt, wobei das System von John Loggie Baird benutzt wurde; lokale Unterhaltungskünstler traten in einem Studio auf, während der Ton – in einer interessanten Medienkonstellation – durch das Telefon übertragen wurde. 1935 veranstaltete Radiotjänst eine eher akademische und technische Vorführung, indem sie von ihrem Büro aus zum Königlichen Institut für Technologie sendete. 1938 organisierten Philips und eine der Morgenzeitungen, *Stockholms-Tidningen*, eine einwöchige Vorführung mit schwedischen Schau-

spielern und internationalen Berühmtheiten wie Josephine Baker. Und dieselbe Zeitung sowie das britische Unternehmen Pye Limited sendeten 1948 aus dem Filmtheater China zum Kaufhaus Nordiska Kompaniet (NK). Ein Vergnügungspark in Göteborg war 1950 der Ort eines weiteren in Zusammenarbeit mit Pye veranstalteten Experiments. Kaufhäuser, Vergnügungsparks und akademische Auditorien stellten also die ersten Schauplätze für die neue technologische Attraktion dar, eine Kartographie, die von der Einführung des Films bekannt ist.

Die polizeiliche Erlaubnis für die „Fernsehwoche“ enthielt vier Bedingungen: Ein Verantwortlicher mußte sich während der Sendung im Geschäft aufhalten; diese Person mußte das Gerät ausschalten, falls sich eine Menschenmenge bilden sollte, die den Gehweg oder den Straßenverkehr blockierte; die Lautstärke der Lautsprecher war so zu regulieren, daß sie keine Störungen verursachte; und allen Anordnungen von Polizeibeamten mußte sofort Folge geleistet werden. Insgesamt erreichten 77 Anträge auf öffentliche Ausstrahlungen die Polizeibehörden, fünf von ihnen wurde aufgrund zu erwartender Verkehrsprobleme nicht stattgegeben (AB Cloetta, Norrmalmstorg 1; AB Gylling, Marabous Laden, Stureplan 6; Svenska Siemens, Kungsgatan 34; Luxor Radio, Dufva, Stureplan 4; LM Ericsson, Kungsgatan 33). Die Polizei zeigte sechs Geschäfte wegen Übertragungen ohne Genehmigung an, doch weitaus mehr dürften es versäumt haben, sich eine Erlaubnis zu sichern. Weil deren Standorte weniger auffällig waren oder weniger attraktiv und deshalb keine den Verkehr blockierenden Menschenmengen anzogen, mögen sie von der Polizei unbemerkt geblieben sein. Die sechs dagegen hatten allesamt zentral gelegene Adressen (namentlich: Nimbus Radio, Hamngatan 13-15; Eterton Radio, Malmkillnads-gatan 38; Royal Radio, Kungsgatan 32, Kungsbokhandeln, Kungsgatan 26; Sporres Radio, Kungsgatan 12-14; Franks Radio, Vasagatan 10). Unter den Geschäften mit Genehmigungen überwiegen die Radiohändler, aber man findet auch Schneider, Herrenausstatter, Süßwarenläden, Buchhandlungen, Malergeschäfte, ein Reisebüro, eine Reihe von Lebensmittelgeschäften, die zur kooperativen Konsum-Gruppe gehörten, eine Bank, eine Druckerei, ein Verlag.

Die Gesamtzahl an Geräten, die dem Publikum öffentlich zugänglich waren, ist auf um die 1200 geschätzt worden, einschließlich der Geräte in Innenräumen, die keine Genehmigung erforderten. Es ist im nachhinein nahezu unmöglich, mehr als ein paar der in Innenräumen gelegenen Stellen aufzuspüren. Die bekanntesten waren, abgesehen vom Parlament (6 Geräte) und vom Pressezentrum in Rosenbad (5), die Kaufhäuser NK und Pub (jeweils ca. 10), die Foyers der Filmtheater Rigolletto, Palladium, Röda Kvarn und Park. Das Royal bot eine Großbildprojektion und spendete das Eintrittsgeld einer Wohltätigkeitsorganisation für Kinder.



Abb. 2: Vor einem Fernsehgerät im Kaufhaus Nordiska Kompaniet (mit freundlicher Genehmigung von NK).

Ostermans Marble Halls stellte sieben Geräte auf. Wie das Royal, so nahm auch Osterman ein Eintrittsgeld von 50 Öre, das der Wohlfahrt gespendet wurde. Zu diesem Zeitpunkt schien es geboten, kein Geld mit dem Fernsehen zu verdienen. Ein reguläres Theater, das Intima Teatern im Besitz von Sandrew, hatte fünf Geräte in der Lobby aufgestellt. Einige Restaurants zeigten Fernsehen, z.B. Solliden im Freilichtmuseum Skansen. Und auch eines der öffentlichen Bäder, das Centralbadet, hat angeblich Fernsehübertragungen angeboten.

Die große Publicity für die Fernsehwoche im Frühjahr 1954 zog ein enormes öffentliches Interesse nach sich. Zeitungen und Wochenmagazine aller Couleur weckten geradezu irrsinnige Erwartungen von etwas wirklich Einzigartigem, ungeachtet der vorausgehenden kleinformatigen Vorführungen des Mediums.

„Sandrews tevevecka“ wurde als das einzig wahre und maßstabsgetreue Modell des Fernsehens vermarktet, auf dem Sprung zur nächsten Entwicklungsstufe, wenn die Politiker es nur wünschten. Die Zukunft des Mediums wurde als eine Form familienorientierter Heimunterhaltung ausgemalt, was sich natürlich in erquicklichen Absatzzahlen für die Gerätehersteller niederschlagen würde. Wie Lynn Spiegels (1992) Untersuchung lebendig veranschaulicht, setzt häusliches Fernsehen durch die angebotenen Repräsentationsrahmen eine imaginäre Mobilität in Bewegung. Die „tevevecka“ bot dagegen durch die Einführung des Mediums im öffentlichen Raum eine radikal andere Mobilitätserfahrung mit wechselnden räumlichen Konstellationen und spektatorischen Interfaces. Man findet sowohl in Innenräumen als auch im Freien gelegene Vorführungsorte, Räume für Unterhaltung/Essen ebenso wie kommerzielle Räume, kommerzbezogene Standorte mit Radio- und Fernsehgeräten oder Geschäfte, die gänzlich andere Waren anbieten, schließlich auch Räume, die zu nachdenklichem Flanieren oder lebhafteren Aktivitäten anregen. Insgesamt war das Fernsehen im großstädtischen Leben angesiedelt, definiert durch den regulierten Verkehrsfluß und die Zerstreuung der Fußgänger – und in Räumen mit geregelten Abläufen, ob kommerziell oder kulturell. Verkehrsknotenpunkte und Verkehrszentren waren besonders attraktive Standorte schon allein wegen der großen Zahl an Menschen, deren Wege diese Stellen kreuzten. Die polizeilichen Genehmigungen unterstrichen ausdrücklich den Vorrang eines ungehinderten Verkehrsflusses. Insofern ging von der Fernsehrezeption eine potentielle – und paradoxe – Bedrohung für die großstädtische Normalität aus, als Attraktion, die dafür geschaffen schien, Durchgangsorte vorübergehend in Orte der Versammlung vor Bildschirmen, die Fernsehunterhaltung boten, zu verwandeln. So mußte sich das Publikum, bevor das Fernsehen an seinen „natürlichen“ Ort im schwedischen Volksheim (*folkhem*)² verbannt wurde, im öffentlichen Raum konstituieren, mußte seine Wohnungen verlassen, um den televisuellen Nervenkitzel an öffentlichen Schauplätzen oder auf der Straße zu erleben. Die Einführung des Fernsehens wurde also von einer Publicity-Kampagne gerahmt, die darauf abzielte, den Betreibern sowohl die Konzession für den zukünftigen Sendebetrieb als auch ein Publikum zu sichern, das begeistert genug war, um das Medium gegebenenfalls gleich von der Straße mit nach Hause zu nehmen. Der Ausschuß konnte sich somit von seinem Modell einer fragmentierten Zuschauerschaft eine Zukunft versprechen, in der eine langlebige, auf der Filmindustrie basierende Produktionsstruktur aufgebaut und die Interessengruppen der Gerätehersteller zu einem eigenen Industriezweig geformt würden.

2 A.d.Ü.: Der Ausdruck „folkhem“ bezeichnet das seit den 30er Jahren forcierte sozialdemokratische Projekt, allen schwedischen Familien ein gleichwertiges Heim zu ermöglichen.



Abb. 3: Vor einem Schaufenster eines Radiohändlers (mit freundlicher Genehmigung von Pressens bild).

Daß der Telekommunikationsausschuß sich mit Sandrew verbündet hatte, wurde während der „Fernsehwoche“ offensichtlich – der Generaldirektor, Håkan Sterky, hielt die Eröffnungsrede und Kommissionsmitglied Esping am letzten Tag die Abschlusrede.³ Ein beträchtlicher Teil der Programme von Sandrews wurde im firmeneigenen Studio in der Lästmakargatan aufgenommen, so auch alle Live-Sendungen während der „tevevecka“. Die Signale wurden per Funkverbindung vom Studio zum Königlichen Institut für Technologie gesendet und von dort aus übertragen. Das technische Team wurde von zwei erfahrenen Experten von Marconi beraten, und auch die Kameras kamen von dieser Firma. Regie führten einige junge Schweden sowie der zur Hälfte bei der BBC

3 Diese Programmeinheiten wurden live aus dem Studio gesendet; der Ton wurde jedoch von Radiotjänst aufgezeichnet, wenn auch nicht ausgestrahlt. Die beiden Reden sind in Arne Sanfridssons hilfreichen Buch *Min svenska TV-historia* [Meine schwedische Fernsehgeschichte] (1981) abgedruckt. Sanfridsson war zu Zeiten der Agentur Mitarbeiter in der technischen Abteilung von Radiotjänst.

beschäftigte Andrew Osborne. Für die Programmeinheiten wurde 35mm-Rohfilm und für Nachrichtensendungen 16mm verwendet. Insgesamt galt die gesamte technische Seite der Arbeit bei der Presse als lobenswert.

Im Antrag für die „Sandrews tevevecka“ umriß das Studio ein Programmmodell, das auf einer Mischung aus Live-Material und Filmen basierte: künstlerische Darbietungen wurden mit Verbraucherinformationen, Nachrichten, Wettervorhersage, Sport- und Bildungsprogrammen gemischt. Das künstlerische Programm setzte sich aus Jazz, Operette und Oper, Ballett und modernem Tanz sowie Auftritten der Heilsarmee zusammen. Programmponsering bildete einen integralen Bestandteil des Modells, die Werbung durfte jedoch nicht die Programmeinheit unterbrechen. Einem Sponsor, der für eine gefilmte Programmeinheit bezahlte, wurde eine Werbeminute am Anfang oder zum Schluß des Programms gewährt. Einige der Sponsoren gestalteten das gesamte Programm rund um ihr eigenes Produkt: Philips präsentierte eine ironisch gemeinte Vorlesung, das Warenhaus NK zeigte eine im eigenen Gebäude inszenierte Modenschau und ein Autoimporteur den Volkswagen. Das Radiounternehmen Luxor verantwortete die Operette bzw. eine Reihe von Duetten, die von zwei jungen Stars gesungen wurden. Diese Darbietungen konnten natürlich auch auf Schallplatte genossen werden, womit die Verbindung zu den Plattenspielern der Firma hergestellt war. Weniger gelungen galt aus der Sicht der Presse die Verknüpfung zwischen Ballett und Kosmetikprodukten – dies betrifft eine von der Firma Barlach gesponserte Tanzvorführung. Unter den Sponsoren finden sich desweiteren die Armee (zwei Programme), das Amt für Zivilverteidigung, eine Reifenfirma, eine kooperative sowie eine private Lebensmittelkette, Scandinavian Airlines, ein Schuhgeschäft, zwei Banken, zwei Ölgesellschaften (British Petroleum und Shell), eine Versicherungsgesellschaft, ein Schokoladenhersteller, ein Nähmaschinenhersteller, ein Verbrauchersforschungsinstitut, eine Kaffeerösterei und ein Magazin der Textilindustrie. Um eine hohe Programmqualität zu gewährleisten, wurde ein beratendes Gremium aus namhaften Stützen der Gesellschaft ernannt. Die Auswahl der Sponsoren – viele Interessenten wurden abgelehnt – repräsentierte einen Querschnitt durch die schwedische Gesellschaft.

Der Nachrichtenblock wurde von einem Moderator präsentiert, der ein Jahrzehnt lang Radiokorrespondent in den USA gewesen war. Der Nachrichtenbereich war quasi unabhängig von Sandrew und wurde in ein Wochenmagazin namens SE [Sieh!] überführt, im Titel und inhaltlich inspiriert durch das britische Vorbild LOOK. Dem Nachrichtenfotograf Svenolow Olsson standen Auto, Hubschrauber, kurz sämtliche Mittel zur Verfügung, um sein Material zu sammeln.



Abb. 4 und 5: Die Nachrichtemannschaft mit ihren Fahrzeugen. Der Fotograf Svenolow Olsson war die „Sandrews tevevecka“ hindurch eine Art „Hansdampf in allen Gassen“ (Fotografien mit freundlicher Erlaubnis vom IMS Bildbyrå).

Die Nachrichten galten als der komplexeste Aspekt der Sendeunternehmung, und der daraus resultierende Streß führte während der ersten Tage zu einigen Mißgeschicken. Die Filme und die im Studio produzierten Live-Sendungen waren dagegen viel einfacher zu handhaben. Ein Bestandteil der Nachrichten, die Wettervorhersage, präsentiert von SAS bzw. dem staatlichen Wetterdienst, lief allem Anschein nach problemlos.

Das Magazin SE wurde von der Verlegergemeinschaft Åhlén & Åkerlund neben einer Reihe anderer Wochenmagazine ausgestrahlt. Åhlén & Åkerlund erweiterten ihre Unternehmungen, indem sie *TV-Journalen* ins Leben riefen, das dem Fernsehprogramm der jeweils kommenden Woche gewidmet war. Die meisten Anzeigen in dieser Zeitschrift kamen von den Programmsponsoren der „tevevecka“. Es wurde jedoch nur eine Nummer veröffentlicht. Als die Fernsehinitiative auf Radiotjänst übertragen wurde, erweiterte deren wöchentliches Radiomagazin sein Spektrum und nahm das Fernsehen in sein publizistisches Konzept auf. *TV-Journalen* wurde also mit dem Ende der kommerziellen Alternative wieder eingestellt.

Als ich vor kurzem begann, Material über die Initiative von Sandrew zu sammeln, fand ich zu meiner Überraschung praktisch alle gesponserten Filme, die



für die „tevevecka“ produziert worden waren. Sehr wenige davon sind nach dem Ereignis nochmals gezeigt worden, obwohl sie eine Reihe von sehr beliebten schwedischen Unterhaltungskünstlern aufbieten.

Die „Sandrews tevevecka“ begann ihre Ausstrahlung am Montag, dem 17. Mai um 16.00 Uhr mit einem Ansager, Herrn von Strauss. Darauf folgte die Eröffnungsrede von Håkan Sterky, dem Generaldirektor des Ausschusses. Anschließend spielte Lars Sellergren zwei klassische Klavierstücke von Schubert und Chopin. Die Live-Programme boten vor allem hohe Kunst, gesellschaftliche Themen oder Bildung. Das kommerzielle Modell präsentierte also Programmmaterial mit einem entschiedenen Hang zum „Öffentlich-Rechtlichen“. Der erste gesponserte Programmabschnitt war die schon erwähnte Modenschau im Kaufhaus NK, die von einer Rahmenhandlung um eine Familie begleitet war, die dort für die Sommersaison einkauft. Anschließend gab es leichte Unterhaltung mit lateinamerikanischen Künstlern, die umstandslos verfügbar waren, weil sie gerade im Oscars gastierten, einem von Sandrews Veranstaltungsorten. Damit wurde zu hoher Kunst übergeleitet: Eva-Lisa Lennartsson las zwei Gedichte von Nils Ferlin und Artur Lundkvist sowie die Kurzgeschichte *Der Kuß* von Hjalmar Söderberg. Die nächste Stunde begann mit Philips' Meta-Fernsehshow VI SER PÅ TV [Wir sehen TV], präsentiert von Robert Brandt und assistiert von der Ballerina Gerd Andersson. Danach folgte der Nachricht-

tenblock, der einen Bericht über den Besuch des Königs in der Provinz Småland, die Ankunft von Flüchtlingen auf dem Stockholmer Flughafen Bromma und ein Interview mit einem Überraschungsgast, dem schwedischen Hollywoodschauspieler Alf Kjellin enthielt. Der Wetterbericht bildete den Abschluß der Nachrichten. Im nächsten Programmteil folgten Ballett und moderner Tanz mit Stars aus beiden Bereichen. Jede Tanzvorführung wurde vom Direktor des Tanzmuseums, Bengt Häger, mit einem Kurzvortrag eingeleitet. Eine Operettenkavalkade, gesponsert von Luxor Radio, rundete das Programm des ersten Sendetags ab.

Reaktionen auf die „Sandrews tevevecka“

Die Einführung des Fernsehens wird – wie die anderer neuer Medien – oft als ein Moment besonderer Faszination beschrieben. Den Augenblick des Anfangs aufzuspüren erscheint als wertvolles historiographisches Unterfangen, auch wenn sich die Kriterien dafür in unterschiedlichen nationalen Zusammenhängen verschieben. Im schwedischen Kontext ist der erste Tag der „Fernsehwoche“ tatsächlich ein plausibles Datum, um den Anfang zu markieren, denn vor der „Sandrews tevevecka“ war es praktisch unmöglich, in Stockholm einen Fernseher zu kaufen. Diejenigen, die ein Gerät besaßen, verfügten über Beziehungen zur Industrie, so daß nur wenige Personen außerhalb der Branche das von der Agentur für Fernsehforschung gesendete Material sehen konnten.

Doch mit den heftigen Debatten um Fernsehfragen und mit den öffentlichen Vorführungen des Mediums, die Sandrews Initiative vorausliefen, schien das Faszinationspotential erschöpft und eine eher spekulative Visionen des Fernsehens somit verhindert. Das übergreifende Thema der Verhandlungssache Fernsehen war die Frage: kommerziell oder nichtkommerziell? Die Rezeption zeigte im allgemeinen einen nüchternen Ton, indem sie das Für und Wider im Verhältnis zu langfristigen Überlegungen kritisch analysierte; die Faszination, sonst ein Grundthema im historiographischen Diskurs über die Anfänge des Fernsehens, blieb somit in gewisser Weise gebändigt. *Svenska Dagbladet* formuliert dies kurz und bündig:

In den Restaurants, wo auch Geräte aufgestellt waren, zeigten die Gäste anfangs großes Interesse, aber nach der ersten Welle der Neugier nahmen sie ihre Gespräche wieder auf, aßen und tranken weiter und achteten kaum noch auf den neuen visuellen Apparat. Etwas übertrieben gesagt scheint es, als sei das Fernsehen innerhalb von zwei Stunden unmodern geworden (*Svenska Dagbladet* v. 18. Mai 1954).

Dieselbe Zeitung behauptete, daß das Leben in der Stadt von dem Ereignis wenig beeinflusst worden wäre und keine Menschenmengen und Massenanstürme sowie „sehr wenig Begeisterung vor den Schaufenstern“ zu bemerken gewesen seien. *Dagens Nyheter* vom 18. Mai 1954 stellte die Lage anders dar: Die Übertragungen hätten beinahe ein Verkehrschaos verursacht, als sich Tausende von Schaulustigen vor den Schaufenstern versammelten. Die unterschiedlichen Sichtweisen mögen sich mit den jeweiligen kulturellen Positionen der Zeitungen erklären lassen – konservativ versus liberal.

Die Berichterstattung der Presse konzentrierte sich neben Berichten über verschiedene Schauplätze auf die technische Übertragungsqualität sowie auf den Inhalt der Programme. Nahezu 100.000 Zuschauer scheinen sich mit dem über ca. 1200 Geräte⁴ ausgestrahlten Programm des ersten Tages bekannt gemacht zu haben. *Kvällsposten* vom 18. Mai 1954 berichtet, daß die meisten Zuschauer nur ein oder zwei Sendungen verfolgten, bevor sie weitergingen, nur wenige sahen sich die ganze zweistündige Ausstrahlung an. Andere Zeitungen berichteten, daß Leute in der Menge eingezwängt waren und die gesamte Programmspanne hindurch bleiben mußten.

Eine der wiederkehrenden Klagen lautete, daß die Größe des Bildschirms zu gering für öffentliche Vorführungen sei. Noch problematischer schien, daß manche Ladenbesitzer vergessen hatten, Lautsprecher vor ihren Schaufenstern aufzustellen. Die geringe Bildschirmgröße und die Umstände der öffentlichen Vorführung haben offenbar weniger wirkliche Faszination als eine zerstreute, leicht kritische Rezeptionsweise bewirkt. Die einzige Pressenachricht, die auf ein engagierteres Zuschauerinteresse anspielte, war der Bericht von einer häuslichen Vorführung. Börje Heed schrieb in *Aftonbladet* vom 18. Mai 1954, „daß die Kinder seit Jahren nicht mehr so ruhig waren, still und die Augen voller Staunen“. Diese Behauptung wird durch einige Illustrationen in der Presse untermauert, die vom Fernsehen völlig gefesselte Kinder zeigen.

Die Hauptthemen der Presseberichte waren Vermutungen darüber, wie sich Persönlichkeiten über den Bildschirm vermitteln, welche Sendeformen attraktiv oder unattraktiv sind, welche anderen – auch überlegenen – Möglichkeiten das Fernsehen im Vergleich zum Radio bietet, wie elegant oder unelegant die Werbung eingefügt wurde (kritische Stimmen befürchteten, daß später rüdere Methoden eingesetzt würden), wie attraktiv der Wetterbericht und wie schwierig der Umgang mit den Nachrichten war, selbst wenn dieser Programmtyp als der vielversprechendste angesehen wurde.

4 Die Zahlen schwanken zwischen 1000 und 1500, letztere Angabe schließt möglicherweise Geräte in Privathaushalten mit ein.



Abb. 6: Erik Esping neben seinem häuslichen Fernsehgerät (Foto mit freundlicher Genehmigung von Kristina Esping).

Das neue Printmagazin *TV-Journalen* brachte den Dichter, Künstler und Liedkomponisten Evert Taube auf der Titelseite und bezeichnete ihn als den „ersten schwedischen Fernsehstar“. Sein Programm eröffnete den zweiten Fernsehtag und erhielt glänzende Kritiken. Auch die junge Sängerin May Thomson wurde als neuer Star vorangekündigt, und zwar mit einem Lied, das sie für die Schallplattenfirma Columbia aufgenommen und mit dem sie sowohl ihr Debüt im Radio gegeben als auch Probeaufnahmen für das Fernsehen gemacht hatte.

Das Warenhaus NK dokumentierte alle Stationen seines Engagements während der „tevevecka“. Im Archiv sind Fotos von den Dreharbeiten im Sandrew-Studio zu finden, noch wertvoller aber sind die von den Fernsehvorführungen im Warenhaus. Sie gehören zu

einer Reihe von Abbildungen, die Zuschauer vor Fernsehgeräten zeigen, Fotos, wie sie in den meisten Zeitungen und Wochenmagazinen veröffentlicht wurden. Zum Teil sind darauf nur Gruppen von Leuten zu sehen, die versuchen, einen Blick auf ein im Bild nicht sichtbares Fernsehgerät zu erhaschen. Ein anderes häufiges Motiv waren Aufnahmen mit Perspektivwechsel, die zuerst hinter der Menschenmenge stehend, dann aus dem Schaufenster heraus, sozusagen über die Schulter des Fernsehgerätes, fotografiert waren. Neben der Dokumentation öffentlicher Vorführungen besuchten findige Reporter einige der prominenten häuslichen Schauplätze, so wurden Erik Esping und seine Familie in einem Sonderbeitrag für ein bedeutendes Wochenmagazin (*Vecko-Journalen*, Nr. 21, 1954) vor ihrem Fernsehgerät abgebildet. Und Bo Löfberg, der große Mann im Hintergrund der Fernsehentwicklung, hatte den Vorsitzenden des Beratergremiums in sein Wohnzimmer eingeladen (Sonderbeitrag in *Husmodern*, Nr. 14, 1954).

Sowohl Löfberg als auch Esping hofften auf eine Zukunft für das Sandrew-Projekt. In seiner Abschlusßrede führt Esping dieses Thema im Namen des Produktionsteams aus:

Alle sind müde und glücklich, aber sagen einstimmig: „Wie schade, daß alles vorbei ist, jetzt wissen wir so viel über Fernsehen, jetzt könnten wir weitermachen.“ Und wenn ich eine persönliche Bemerkung hinzufügen darf, ich wäre sehr erfreut, wenn es auch künftig die Möglichkeit für diese Art Fernsehen auf mindestens diesem Niveau geben könnte.

Ich möchte betonen, daß ich der Meinung bin, daß das Spektrum der Ausstrahlungen dieser Woche ein absolutes Minimum darstellt und daß es schön wäre, wenn alle von uns, die für das schwedische Fernsehen gearbeitet und gehofft haben, die Mittel für eine Fortsetzung bekämen. Angesichts dessen, was wir hier gesehen haben, und ich beschränke mich auf die technischen Aspekte, behaupte ich, daß die Bildqualität den höchsten internationalen Standards entspricht. Weiterhin haben uns viele deswegen kritisiert, weil wir nicht in der Lage waren, früher mit regelmäßigen Ausstrahlungen zu beginnen, daß wir weit zurückliegen und daß wir nicht mit den technischen Problemen zurechtkommen. [...] Heute verfügen wir über die notwendigen Mittel, um mit dem Fernsehen andernorts zu konkurrieren, aber es ist notwendig, alle Ressourcen zu bündeln und sie optimal einzusetzen, so daß das schwedische Fernsehen das wird, was es unserem Glauben und unserer Hoffnung nach werden kann (*Sverige Nytt*, Nr. 20, 1954).

Esping übernimmt hier die Rolle eines Sprechers für das kommerzielle Fernsehen, indem er eine Reihe von Argumenten wiederholt, die er ausführlich der Kommission als abweichende Position vorgetragen hatte. Der Kommunikationsminister, Sven Andersson, wußte nur wenig über die „tevevecka“ zu sagen. In einem kurzen Ausschnitt aus *Sverige Nytt* [Neuigkeiten aus Schweden] wurde er wie folgt zitiert:

[...] technisch beeindruckend und überraschend wenig Pannen. Das allgemeine Publikum war anerkennend, aber man fragt sich, ob dies ein Beleg für wirkliches Interesse oder nur Neugier ist (Nr. 20, 1954).

Als die Regierung Sandrews zweiten Antrag abgelehnt hatte und Radiotjänst eine Testgenehmigung erteilte, war der Minister optimistischer in bezug auf die Zukunftsaussichten des Fernsehens. So heißt es einem Interview für die sozialdemokratische Morgenzeitung:

Der Kommunikationsminister ist davon überzeugt, daß das Fernsehen ein durchschlagender Erfolg in Schweden wird. Ich glaube, daß das Fernsehgerät viel schneller als das Telefon zu einem Haushaltsgegenstand wird (Morgon-Tidningen v. 5. Juni 1954).

Tatsächlich überstieg die Zahl an Lizenzen jede Vorhersage, und die Lizenzeinnahmen waren wesentlich höher als erwartet, was möglicherweise einem zweiten Kanal den Weg ebnete. Aber das ist eine andere Geschichte.

Aus dem Englischen von Eggo Müller und Carsten Nitsch

Literatur

- Sanfridsson, Arne (1981) *Min svenska TV-historia* [Meine schwedische TV-Geschichte]. Stockholm: Arne Sanfridsson.
- Spiegel, Lynn (1992) *Make Room for TV: Television and the Family Ideal in Postwar America*. Chicago/London. The University of Chicago Press.
- Wirén, Karl-Hugo (1986) *Kampen om TV. Svensk TV-politik 1946-66* [Der Kampf um das Fernsehen. Schwedische Fernsehpolitik 1946-66]. Stockholm: Gidlunds.

Arnt Maasø

„Synchronisieren ist unnorwegisch“ (Un)synchrone Lippen vor dem Horizont der norwegischen Sprachbearbeitungspraxis

Im April 1998 gab TV2¹ bekannt, daß die amerikanische Comedy-Serie GREGORY HINES SHOW in einer norwegisch synchronisierten Fassung gesendet würde. Die Neuigkeit führte unmittelbar zu Schlagzeilen in den größten Zeitungen des Königreiches, wütenden Leserbriefen sowie zur Gründung von Internet-Aktionsgruppen gegen Synchronisation.² Norwegens zweitgrößte Tageszeitung konstatierte am 17.4.1998 empört in fetten Lettern: „Dubbing er unorsk“ („Synchronisieren ist unnorwegisch“). Nach der Ausstrahlung von drei synchronisierten Episoden beugte sich TV2 dem Urteil des Publikums; die Serie wurde in der unvertitelten amerikanischen Originalversion fortgesetzt. Wie konnte es zu diesem Eklat kommen?

Dieser Artikel wird sich nicht mit der Untertitelung befassen, die in Norwegen die übliche Methode der Sprachbearbeitung darstellt. Ich werde stattdessen ein Verfahren erörtern, für das die Deutschen als Rezipienten und Forscher Experten sind: die Synchronisation. Die Synchronisation ist in der norwegischen Forschung ein bisher weitgehend unbeschriebenes Blatt, die wenigen Untersuchungen, die sich diesem Thema widmen, entstanden zudem meist außerhalb der Medienwissenschaft. Zum einen liegen einige Studien zur Übersetzungsproblematik aus sprachwissenschaftlicher Perspektive vor, zum ande-

1 Eine kurze Einführung zum norwegischen Fernsehen: TV2 wurde 1992 gegründet und ist der einzige landesweit empfangbare Sender, der zu 100% werbefinanziert ist. Im Unterschied zu den beiden anderen werbefinanzierten Sendern TV Norge und TV3 ist TV2 eine allgemeine Rundfunkanstalt, d.h., daß TV2 für das Alleinrecht landesweiter Werbung vom Stortinget (Parlament) zu bestimmten öffentlichen Aufgaben verpflichtet wurde. Im Unterschied zu TV3, der von London aus sendet, unterliegt TV2 dem Rundfunkgesetz, das u.a. eine Kontingentierung der Werbesendungen pro Stunde festsetzt, so daß Werbung nur als eine Unterbrechung innerhalb oder zwischen den Sendungen erfolgen darf. TV2 hatte 1998 einen Marktanteil von ungefähr 30%. NRK1, der von 1960 bis 1988 der einzige (über Lizenzen finanzierte) Sender in Norwegen war, erreichte im gleichen Jahr unter den 3,5 Millionen Zuschauern, die älter als zwölf Jahre sind, einen Marktanteil von 38%. TV Norge und TV3 kamen auf einen Marktanteil von 9% bzw. 7%. NRK 2 wurde 1996 gegründet und dient heute mit einem Marktanteil von 2,6% als Entlastung für NRK1.

2 Siehe z.B. „TPW’s antidubbing site“: <<http://home.sol.no/~lsnymo/antidubbing/>>, vom Verfasser zuletzt am 20.10.1999 besucht.

ren einiges an praxisorientierten Analysen zu Verständlichkeit, Schreibweisen, Text-Tempo und dergleichen. Darüber hinaus wurden jüngst Zusammenhänge von Textgenerierung und Sprachwiedererkennung erforscht, unter anderem mit dem Resultat, daß NRK als einer der weltweit ersten Sender damit begann, für Hörgeschädigte Nachrichtensendungen und Diskussionsrunden ‚live‘ zu untertiteln.³ Ich möchte im folgenden vor dem Hintergrund von Veränderungen, die die Medienlandschaft und Zuschauersituation der letzten zehn Jahre betreffen, einige seltene Fälle einer norwegischen Synchronisationsarbeit analysieren.

Zur Tradition der norwegischen Bearbeitungspraxis

Für deutsche Leser mögen die Reaktionen, die die Synchronisation der GREGORY HINES SHOW ausgelöst hat, ungewöhnlich sein, möglicherweise sogar unverständlich erscheinen. Es ist deshalb sinnvoll, zunächst einen Blick auf die norwegische Tradition der Sprachbearbeitung zu werfen.

Die erste Begegnung des norwegischen Publikums mit dem Tonfilm fand im September 1929 im Osloer Kino Eldorado statt. In einer Anzeige des *Arbeiderbladet* vom 3.9.1929 war zu lesen:

Wenn Warner Bros. First National heute den Wunderfilm THE SINGING FOOL präsentiert, haben wir auch an die gedacht, die kein Englisch verstehen. Der Film wird auch von norwegischen Texten begleitet, so daß er von wirklich jedem wie ein gewöhnlicher Film verstanden werden kann. Außerdem ist ein kleines Heft *Der erste Tonfilmroman in Norwegen* erschienen, das alle Lieder und alles Gesprochene enthält, jedes einzelne Wort. Alles, was im Film gesungen und gesagt wird, ist hier auf Norwegisch und Englisch wiedergegeben. Kann in allen Kiosken, bei Zeitungsjungen etc. sowie im Theater für 0,25 Kronen gekauft werden (zit. n. Svendsen 1993, 220).

Wenn es heißt, der Film „wird auch von norwegischen Texten begleitet“, so ist dies kaum anders zu verstehen, als daß der Film untertitelt war und zur *Ergänzung* ein Heft mit einem norwegischen und englischen Text erworben werden konnte. Wie die Untertitelung rein technisch vonstatten ging, ist in diesem Fall nicht eindeutig überliefert. Möglicherweise wurden wie beim Stummfilm Zwischentitel eingefügt, vielleicht wurde der Text auch auf einer separaten Leinwand gezeigt, wie es in anderen Ländern vor der ab 1933 verbreiteten Methode einkopierter

3 Alle norwegischen Nachrichtensendungen werden live übertragen (auch wenn sie natürlich teilweise vorab aufgezeichnetes Material enthalten). NRK hat die Untertitelung während der laufenden Sendung zunächst innerhalb eines Testprojektes erprobt, plant nun aber nach eigener Aussage, regulär zu diesem Verfahren überzugehen.

Untertitel nicht ungewöhnlich war. Fest steht jedenfalls, daß die Untertitelung ausländischer Filme seit Ende der 20er Jahre in Norwegen dominiert.

Die Entscheidung für diese Form der Sprachbearbeitung war vor allem ökonomisch bedingt. Eine Untertitelung konnte mit minimalem Aufwand an Zeit, Personal und technischer Ausstattung durchgeführt werden und erschien deshalb für eine kleine Sprachgemeinschaft wie die norwegische in vielerlei Hinsicht als die einzig mögliche Option. Länder wie Deutschland, Italien und Frankreich gingen dagegen zur selben Zeit zur Synchronisation über. Einerseits waren die Märkte hier groß genug, um die durch die Synchronisation gestiegenen Kosten zu decken, andererseits hing die Entscheidung für diese Bearbeitungspraxis – zumindest in Italien und Deutschland – auch mit einer bestimmten Haltung gegenüber fremdsprachigen Filmen (insbesondere aus Hollywood) und mit dem politischen Klima im allgemeinen zusammen.⁴

Als der staatliche Sender NRK (Norsk Rikskringkasting) im Jahre 1960 mit regelmäßigen Fernsehübertragungen begann, besaß die Untertitelung bereits eine im Film tief verwurzelte Tradition. Das Publikum hatte sich an das Lesen der Untertitel gewöhnt, und das Fernsehen behielt diese Praxis widerspruchlos bei. Von den 70er Jahren bis zum Ende der 80er Jahre wurden den Zuschauern wöchentlich Untertitel in einer Größenordnung von 300 Buchseiten präsentiert – wenn sie sich alles, was zwischen den Testbildern ausgestrahlt wurde, ansahen (vgl. Nordisk Språksekretariat 1989).

1986 betrug, den Statistiken zufolge (vgl. Luyken et al. 1991, 15), bei NRK der Anteil fremdsprachiger Programmstunden 40%. Neben einem hohen Anteil nordischer Sprachen (u.a. aufgrund des Programmaustauschs innerhalb der sogenannten „Nordvisionen“) bestand gut die Hälfte, also ein Fünftel des gesamten Fernsehangebots aus englischen Sendungen. Dies entspricht ungefähr dem Anteil in Dänemark (22,7%), Schweden (16,8%), Finnland (23,6%) und den Niederlanden (22%), die alle eine lange Tradition in der Untertitelung ausländischer Filme und Fernsehprogramme besitzen.

4 Zum Beispiel erließen Mussolini und Hitler 1929 bzw. 1933 Gesetze, die eine Synchronisation in die Nationalsprachen vorschrieben. Sprache bzw. Ton wurden in Italien und Deutschland für Propagandazwecke genutzt: Die Synchronisation erleichterte die Verdrehung des Filminhalts in die politisch ‚korrekte‘ Richtung (vgl. Durovicova 1992; Pruyts 1997; Wehn 1996). Untertitel können natürlich ebenfalls zensiert werden. In Norwegen gibt es hierfür ein bekanntes Beispiel: Teile der Dialoge aus *MONTY PYTHON'S LIFE OF BRIAN* (USA 1979, Terry Jones) wurden zensiert, weil Statens filmkontroll [A.d.Ü.: die Staatliche Filmaufsichtsbehörde] der Ansicht war, daß diese in Konflikt mit dem sogenannten Blasphemieparagrafen des Strafgesetzbuches (§142) stünden (vgl. Maasø 1997). Die Zensur von Untertiteln wird dennoch wenig Wirkung auf ein Publikum haben, das die ursprüngliche Sprache versteht, während Zensur durch Synchronisation nur von Zuschauern umgangen werden kann, die das Lippenlesen beherrschen.

In Übereinstimmung mit dem besonderen Status, den das Englische durch Film, Popmusik und insbesondere das Fernsehen genießt, entschied man sich in der norwegischen Schulausbildung vor gut einem halben Jahrhundert für Englisch als erste Fremdsprache. 80% der Norweger über 15 Jahren sprechen heute Englisch, gefolgt von Dänemark (51%), den Niederlanden (50%) und Deutschland (30%) (vgl. *ibid.*, 117). Seitdem NRK im Äther Konkurrenz bekommen hat, ist der Anteil englischsprachiger Programme im Fernsehen explodiert. Amerikanische, australische, britische und kanadische Fernsehserien sind im Vergleich zu den in Norwegen produzierten Serien billig und dominieren daher in den kommerziellen Kanälen.⁵ Da sich die Gesamtzahl der Sendestunden nach dem Fall des NRK-Monopols pro Kanal vervielfacht hat, kann der norwegische Zuschauer heute mühelos fast rund um die Uhr zwischen englischsprachigen Sendungen herumzappen. Auch im Kino und auf dem Videomarkt dominieren englischsprachige, insbesondere amerikanische Filme. In Oslo werden drei von vier Kinokarten für einen amerikanischen Film gelöst. Landesweit liegt die Quote wahrscheinlich ähnlich hoch, da nur wenige ‚kleine‘ europäische Filme einen Markt finden.

Zuschauerpräferenzen bei der Sprachbearbeitung

In Anbetracht der unterschiedlichen Traditionen, die die Sprachbearbeitungen in Norwegen und Deutschland seit über siebzig Jahren besitzen, überrascht es nicht, daß die Zuschauer in ihren Präferenzen diesbezüglich jeweils stark polarisiert sind. So bevorzugen 78% der Deutschen die Synchronisation, wohingegen 82% des niederländischen Publikums Untertitel präferieren (vgl. Luyken et al. 1991, 112). Während viele deutsche Fernsehzuschauer Untertitel als ablenkend beurteilen, irritiert die Norweger gerade die freie Lippsynchronisation von TV-Sendungen (Nordisk Språksekretariat 1989, 19). In beiden Fällen beeinträchtigt die ungewohnte Form der Sprachbearbeitung das Verständnis und Erlebnis der bewegten Bilder.

Der Großteil der europäischen Fachliteratur, die Methoden der Sprachbearbeitung diskutiert, stammt aus Ländern mit Synchrontradition oder einem niedrigen Anteil fremdsprachiger Programme, was meiner Ansicht nach teilweise auch die Art und Weise prägt, wie die Untertitelung analysiert wird. Pruyss schreibt z.B.:

5 In der elften Woche des Jahres 1997 betrug z.B. der Anteil der amerikanischen Produktionen an der gesamten Sendezeit von TV3 90%. Bei TV Norge lag der Anteil englischsprachiger Produktionen über 80% und bei TV2 um 50% (13.3.97). Die Presseabteilung von TV3 teilte mit, daß 1999 80% der gesamten Sendezeit englischsprachige Programme füllten.

Bei einem Film, in dem pausenlos gesprochen wird, können Untertitel [...] dazu führen, daß der Zuschauer den Film gar nicht mehr ‚sieht‘ und ‚hört‘, sondern ihn ‚lesen‘ muß. [...] Der visuelle Eindruck der Filmbilder kann durch das ständige Lesen der Untertitel so in den Hintergrund treten, daß man sich später kaum an die Gesichter der Hauptdarsteller erinnern kann. [...] Neben der Lenkung des Blicks auf den unteren Bildrand besitzen Untertitel [...] noch zwei weitere fatale Eigenschaften [...]: Untertitel übertragen gesprochene in geschriebene Sprache und verkürzen den Originaltext erheblich. [...] Die Förderung der Illusionswirkung eines Films durch lippensynchrone Bearbeitung ist deshalb auch ein gewichtiges Argument gegen Untertitel, die die Illusion hemmen und die Bild-Ton-Einheit insgesamt stören (1997, 18f).

Für einen an Untertitel nicht gewöhnten oder der Originalsprache nicht mächtigen Fernsehzuschauer werden dies natürlich Argumente gegen eine Untertitelung sein, die für den heutigen norwegischen Zuschauer jedoch wenig Relevanz besitzen. Ist die norwegische Präferenz für eine untertitelte, lippensynchrone Originalversion allein auf eine mehr oder weniger zufällige, vor siebzig Jahren getroffene Entscheidung zurückzuführen? Ich möchte eine nordeuropäische Perspektive wählen und einen anderen, auf die alltägliche Wahrnehmung rekurrierenden Grund einbringen.

Lippensynchronität in der Alltagssprache

Die synchrone Kopplung zwischen dem, was wir sehen, und dem, was wir hören, ist nicht allein eine Frage der Gewohnheit, sondern scheint ein grundlegendes Merkmal unserer Wahrnehmungs- und Erlebnisweise von Welt zu sein. Untersuchungen mit Kindern deuten darauf hin, daß selbst Neugeborene visuelle und auditive Eindrücke zu audiovisuellen Ereignissen verschmelzen. Dodds Untersuchungen (1979) ergaben z.B., daß drei bis vier Wochen alte Kinder deutlich länger auf einen TV-Bildschirm schauten, der eine lippensynchron sprechende Person zeigte, als auf einen Bildschirm, dessen Töne um 400 Millisekunden (zehn Einzelbilder) unsynchron waren. Spelke (1979) hat die visuelle Orientierung neugeborener Kinder untersucht. Sie wurden vor zwei Fernsehbildschirmen gesetzt, die eine sprechende Person zeigten, während der Ton nur eines Bildschirms von einem zwischen den Geräten aufgestellten Lautsprecher abgespielt wurde. Die Kinder richteten ihre Blicke auf den Bildschirm, auf dem sie die zum Gesprochenen synchronen Lippenbewegungen sahen. Wurde hingegen auf dem anderen Bildschirm Lippensynchronität hergestellt, begriffen die Kinder dies schnell und richteten den Blick auf diesen Apparat. Spelke kommt zu dem Schluß, daß Kleinkinder die Welt

offenbar nicht in Form unzusammenhängender visueller und auditiver Eindrücke erfahren, sondern zusammenhängende audiovisuelle Geschehnisse wahrnehmen können, indem sie eine zeitliche Abhängigkeit zwischen den sichtbaren Bewegungen einer Geräuschquelle und dem Lautverlauf herstellen. Die Fähigkeit des Entdeckens, Übersetzens und Herstellens von Zusammenhängen zwischen verschiedenen Sinneseindrücken und Wahrnehmungsmodalitäten scheint eine grundlegende Eigenschaft zu sein, die Kindern hilft, ihre Umwelt zu entdecken (vgl. *ibid.*, 635).⁶

Von Kindesbeinen an lernen wir, wie gewisse Laute aussehen, wie sich sichtbares Geschehen anhört oder wie es schmeckt, wie sich Dinge anfassen, die wir sehen. Wir können uns so sehr daran gewöhnen, einfache visuelle und auditive Eindrücke zu koppeln, daß ungewohnte Kopplungen ‚mißverstanden‘ und in Bezug auf bereits bekannte Kopplungen gedeutet werden. Wenn wir beispielsweise eine Person filmen, die ‚ga-ga-ga‘ sagt, dies aber mit einer Stimme unterlegen, die ‚ba-ba-ba‘ in synchroner Lippenbewegung von sich gibt, werden ungefähr 98% der erwachsenen Zuschauer meinen, ‚da-da-da‘ zu hören (vgl. McGurk/McDonald 1976, 7). Unsere Wahrnehmung wird dahingehend getäuscht, daß wir etwas zu erkennen glauben, das wir eigentlich *weder* hören *noch* sehen. Wir haben uns über viele Jahre hinweg daran gewöhnt, daß bestimmte Lippenbewegungen mit gewissen Sprachlauten korrespondieren, und weil die Lippenbewegungen von ‚ga‘ eher dem ‚da‘ als dem ‚ba‘-Laut ähneln und das gehörte ‚ba‘ eher dem ‚da‘ gleicht als dem ‚ga‘-Laut, den wir sehen, entsteht eine *fused response*, in der die Sinneseindrücke zu einer Art Zwischending aus ‚ga‘ und ‚ba‘ verschmelzen.⁷ Synchronität ist in diesem Fall entscheidend für unser Erleben und die Zuweisung von Bedeutung. Wird der Ton um vier bis fünf Einzelbilder (160-200 Millisekunden) oder mehr verschoben, nehmen die meisten auf der Tonspur ein ‚ba‘ wahr, während es sozusagen unmöglich ist, sich dafür ‚zu entscheiden‘, ‚ba‘ zu hören, wenn der Laut synchron zu den ‚ga‘-Bildern erklingt.

6 Spelke und Cortelou (1981) weisen auf weitere Untersuchungen hin, die diese Ergebnisse bestätigen. Sie vermerken außerdem, daß der Abstand zwischen Bildschirm und Lautsprecher wichtig ist. Die Anzahl der Blickkontakte, die die Kleinkinder mit dem Bildschirm aufnehmen, nimmt z.B. beträchtlich zu, wenn das Ton/Bild-Verhältnis sich von 80 Grad auf 20 Grad verändert. Dies entspricht genau dem von Psychologen beschriebenen Bauchredner-Effekt (*ventriloquist effect*), der zeigt, daß wir ohne Probleme Informationen aus visuellen und auditiven Quellen verschmelzen (z.B. Ton und Bild einer sprechenden Person), wenn diese bis zu 30 Grad auseinander liegen (Bregman 1990; Jack/Thurlow 1973). Bei größeren Abständen ordnet man die visuellen und auditiven Eindrücke zunehmend verschiedenen Geschehnissen oder Objekten zu.

7 Eine Web-Version mit Filmclips des sogenannten McGurk-Effekts findet sich in einem norwegischen Artikel des Verfassers unter der URL: <<http://www.media.uio.no/prosjekter/medietidsskrift/oversikt/1998-1/arnte/lyd.html.LEPPESYNK>>.

Weitere Forschungsarbeiten zeigen, daß wir eindeutig zum Lippenlesen tendieren, wenn Sprache auf eine Weise mit anderen Lauten konkurriert, die es schwierig macht zu hören, was gesagt wird. Auch in solchen Fällen stellt Synchronität einen entscheidenden Faktor für das Verstehen von Sprache dar (vgl. z.B. Bregman 1990; Dodd 1977; Quittner et al. 1994; Wood/Nelson 1995).⁸ Daß im Film unsynchrone Lippenbewegungen in Ländern mit Synchronpraxis ebenfalls eine Rolle für das Sprachverständnis spielen, beweisen Beispiele aus der konkreten Produktion. In Italien etwa wird synchronisierte Sprache ungefähr 6 dB höher als in der Originalfassung abgemischt, um sicher zu gehen, daß die Sprache auch dann verständlich bleibt, wenn sie nicht durch Lippenlesen gedeutet werden kann (vgl. Holman 1997, 160). Die Sprache tritt hier im Verhältnis zu den anderen Geräuschen deutlicher hervor als in der Originalfassung.

Das McGurk-Experiment ist ein deutliches und wahrscheinlich seltenes Beispiel für eine reine *fused response*, bei der wir etwas erleben, was wir weder sehen noch hören. Es ist vermutlich schwierig, ebenso eindeutige Beispiele in der täglichen Film- und Fernsehproduktion zu finden. Dagegen werden Ton und Bild, die in einem mehr oder minder synchronisierten Verlauf miteinander verkoppelt sind, sich immer gegenseitig auf die eine oder andere Weise beeinflussen, so daß wir gegenüber der Wahrnehmung der einzelnen Sinnesreize in der Verknüpfung stets etwas Zusätzliches oder etwas anderes erleben (vgl. Maasø 1995). Hier ließe sich eine Parallele zur Gestaltpsychologie ziehen, die zeigt, daß viele Sinneseindrücke aufgrund des ‚Mehrwertes‘, der entsteht, wenn verschiedene Aspekte der Wahrnehmung in einem Zusammenhang erlebt werden, nicht auf die Summe der Einzelteile reduziert werden können.

Interessanterweise täuscht man im McGurk-Experiment nur zwei Drittel der Kinder zwischen sieben und acht Jahren. Sie verschmelzen Ton und Bild zu einem ‚da‘, während der Rest sich auf eine Sinneswahrnehmung ‚verläßt‘. Die Erforschung dieses Phänomens zeigt, daß es sich in den Fällen, in denen die Auslegung von einer der Wahrnehmungsmodalitäten dominiert wird, fast immer das Hören (‚ba‘), bei Erwachsenen hingegen das Sehen (‚ga‘) entscheidend ist. Dies verweist vielleicht auf eine graduelle visuelle Dominanz in unserer Sinneshierarchie, die auch andere Forscher für wahrscheinlich halten (vgl. Guttentag

8 Wir sollten auch nicht vergessen, daß ungefähr 10% der erwachsenen Bevölkerung – zumindest in Norwegen – hörgeschädigt ist. Dieser Prozentsatz wird wahrscheinlich steigen, da der Anteil der älteren Bevölkerungsteile deutlich wächst. Für ältere Menschen sind Sprachdeutlichkeit, Lippensynchronität und Untertitelung besonders wichtig. Die Hörleistung aller Erwachsenen, insbesondere aber der Männer, verschlechtert sich zwischen dem dreißigsten und vierzigsten Lebensjahr, insbesondere im oberen Frequenzbereich der stimmlosen, aber sichtbaren Konsonanten, wie ‚s‘, ‚f‘, ‚k‘ und ‚t‘. Dabei handelt es sich um Sprachlaute (und Lippenbewegungen), die für die Sprechdeutlichkeit sehr wichtig sind (vgl. z.B. Corso 1963).

1985). Die intermodale Perzeption ist ohnehin von unserer individuellen Wahrnehmungsgeschichte, z.B. von erlernten audiovisuellen kognitiven Schemata abhängig.

Hier stößt ‚Kultur‘ wiederum auf Argumente des ‚Natürlichen‘: Die persönliche Wahrnehmungs- und Mediengeschichte nimmt offenbar eine übergeordnete, regulierende Rolle dabei ein, wie das Publikum Lippensynchronisation im Film und Fernsehen erlebt. Wenngleich man natürlich auch in Deutschland während alltäglicher Gespräche (z.B. an einer lauten Straßenecke oder auf einer Party) auf Lippenbewegungen reagiert, so betrachtet man die freie Lippensynchronisation in den Medien doch sorgloser. In Norwegen dagegen verstärkt unsere Medienerfahrung jene Schemata, die wir durch unsere nichtmedialisierten Erfahrungen entwickelt haben, so daß synchrone Lippen in den audiovisuellen Medien möglicherweise zu einem grundlegenden audiovisuellen ‚Illusionsmechanismus‘ geworden sind.⁹

Aber warum synchronisiert man in Norwegen dann überhaupt?

Wenn lippensynchrone Originalversionen mit Untertiteln ein so fester Bestandteil der norwegischen Medienkultur bzw. der Verstehensschemata des hiesigen Publikums sind, wie kann dann jemand, der klaren Verstandes ist, mit der Synchronisation von TV-Sendungen beginnen? Ich möchte versuchen, diese Frage durch die Analyse von Beispielen aus der Synchronpraxis zu beantworten, wobei ich diese Beispiele zu Aussagen von Entscheidungsträgern, die innerhalb der norwegischen Medienbranche agieren, in Beziehung setzen werde. Aus jüngerer Zeit finden sich hierfür drei relevante Beispiele: Zeichentrickfilme bzw. Kinderfernsehen, TV-Werbespots und der bereits erwähnte Fall der GREGORY HINES SHOW.

Synchronisation im Zeichentrick- und Kinderfilm

Der Zeichentrickfilm ermöglicht es aus naheliegenden Gründen selbst Norwegern, Synchronisation zu akzeptieren. Seit Beginn der neunziger Jahre existiert jedoch eine neue, erwähnenswerte Praxis: Wenn neue Disney-Filme in einer norwegisch synchronisierten Fassung im Kino anlaufen, sind sie parallel auch in einer Originalfassung ohne Untertitel zu sehen. Diese Vertriebspraxis verweist

9 Mit dieser Interpretation folgen wir Altman (1980). Allerdings erscheint die Frage nicht abwegig, ob Altman vor einem anderen Erfahrungshorizont der Sprachbearbeitung seine Argumente in gleicher Weise präsentiert hätte. Die Bauchredner-Metapher ist in vielerlei Hinsicht an eine gewisse Lippensynchronität gebunden; vgl. z.B.: „The sound track is a ventriloquist who, by moving his dummy (the image) *in time with the words* he secretly speaks, creates the illusion that the words are produced by the dummy/image whereas in fact the dummy/image is actually created in order to disguise the source of the sound“ (Altman 1980, 67; Herv. A.M.).

möglicherweise auf den Umstand, daß Disney auch eine aus Jugendlichen und Erwachsenen bestehende Zielgruppe zu erreichen wünscht, deren Englischkenntnisse für ein Verständnis der Dialoge ausreicht und die darüber hinaus gerne die vertrauten Stimmen der Stars hört, etwa Robin Williams als Geist in *ALADDIN* (USA 1992, Ron Clements/John Musker), Danny DeVito als Philoktetes in *HERCULES* (USA 1997, Ron Clements/Michael Lange/John Musker) oder Eddie Murphy als Muschu in *MULAN* (USA 1998, Tony Bancroft/Barry Cook).¹⁰

Betrachtet man die Herausforderungen, die die Synchronisation von Zeichentrickfilmen im Gegensatz zur Bearbeitung von nichtanimierten Filmen (die einen sehr geringen Anteil des für Kinder synchronisierten Materials ausmachen) stellt, so wird deutlich, daß der Zeichentrickfilm eine Gattung verkörpert, in der sich eine exakte Lippensynchronität am einfachsten erzielen läßt. Gegenüber den Mundbewegungen wirklicher Menschen kennzeichnen den Zeichentrickfilm eine geringere Anzahl und eine starke Vereinfachung der Lippenbewegungen. Zudem genießt der Übersetzer eine größere Freiheit in Bezug auf Wortwahl, Inhaltswiedergabe und korrekte Grammatik. ‚You‘ etwa wird aufgrund der ähnlichen Lippenbewegungen fast immer mit ‚du‘ übersetzt, auch wenn es korrekterweise mit ‚deg‘ (‚dich‘) zu übersetzen wäre.¹¹ Neben den freieren Strategien der Lippensynchronisation wie beispielsweise einer quantitativen Synchronität (Lippenbewegungen und Laute beginnen und enden gleichzeitig) und einer Synchronität im Sprechtempo wird bei der Bearbeitung von Zeichentrickfilmen meist größerer Wert auf die Erzielung einer phonetischen oder qualitativen Synchronität (eine enge Übereinstimmung zwischen den Lippenbewegungen und den Lauten) gelegt.¹²

Die Bevorzugung einer exakten, qualitativen Synchronität gegenüber z.B. einer korrekten Übersetzung ist auch Ausdruck der Forderungen, die das Publikum sogar an die Lippensynchronität bei Zeichentrickfilmen für Kinder stellt. Selbst wenn die Synchronisation dieser Filme gelegentlich kritisiert wird, weil

10 Selbst der französische Zeichentrickfilm *KIRIKOU ET LA SORCIÈRE* (*KIRIKU UND DIE ZAUBERIN*, 1998, Michel Ocelot) startete in einer Originalversion mit norwegischen Untertiteln, obwohl die Französischkenntnisse der meisten Norweger eher begrenzt sind.

11 Vgl. auch den bekanntesten Song Balus aus *THE JUNGLE BOOK* (*DAS DSCHUNGELBUCH*, USA 1967, Wolfgang Reithman). Im Original heißt es: „Look for the bare necessities, the simple bare necessities, forget about your worries and your strife / I mean the bare necessities of mother nature’s recipes, that bring the bare necessities of life.“ Im Norwegischen dagegen: „Ta livet som det faller seg, ja ta det som det faller seg, gi blaffen i bekymringer og strev / For alt du trenger finner du i skognaturens pølsebu [Herv. A.M.], så ta det som det faller seg, og le.“ [A.d.Ü.: Wörtlich: „Nimm das Leben, wie es eben kommt, ja nimm es, wie es eben kommt, laß‘ die Sorgen ziehen und schaue vorwärts / Denn alles, was du brauchst, findest du *in der Würstchenbude der Waldnatur*, also nimm es, wie es kommt, und lache.“].

12 Vgl. die Aufzählung verschiedener Typen der Lippensynchronität bei Wehn 1996, 8f.

die kommerziellen TV-Sender schlampige Fließbandfassungen mit stereotypen Stimmen produziert haben, so ist doch eine grundsätzliche Debatte über diesen Bearbeitungsmodus nicht zu beobachten. Im großen und ganzen wiegt der Verständlichkeitsanspruch für die Kinder einen Qualitätsverlust gegenüber der Originalfassung, deren Lippensynchronität und deren meist besondere Qualität im Sprachduktus der Schauspieler, auf.

Synchronisation in der Fernsehwerbung der neunziger Jahre

Als gegen Ende der achtziger Jahre die ersten werbefinanzierten Sender ihre Arbeit aufnahmen, überraschten uns zwischen all den in Norwegen produzierten bzw. den auf *voice-over* oder Musik zurückgreifenden Fassungen fremdsprachiger Werbespots auch einige Merkwürdigkeiten: Die bekannten Gesichter vergangener Zeiten erschienen plötzlich auf den Bildschirmen und priesen die vortrefflichen Eigenschaften kosmetischer Produkte auf norwegisch an! 1992, nach dem Start von TV2, wurden diese Spots so häufig ausgestrahlt, daß man auf sie aufmerksam werden mußte, wenngleich ihr Anteil am gesamten Werbevolumen relativ gering war.¹³

In der Fernsehwerbung wird im allgemeinen wenig *on-screen*-Sprache verwendet, u.a. aufgrund des extrem kurzen Formats von dreißig und weniger Sekunden. *On-screen*-Sprache benötigt Zeit bzw. bindet die Bilder an Realzeit. TV-Spots erhalten ihren Drive meist über *voice-over* und Musik, was für den Schnitt günstiger ist. Außerdem lassen sich unterschiedliche Sprachfassungen bzw. Versionen mit zeitbegrenzten Angeboten oder spezifischen Informationen so natürlich leichter herstellen. Man sieht deshalb relativ selten Spots, die ausschließlich von synchronisierter *on-screen*-Sprache begleitet werden. Weitaus verbreiteter ist der Typ Werbung, den L'Oréal und andere Kosmetikfirmen herstellen lassen und der aus einer Mischung von *off*- und *on-screen*-Sprache, Musik und *voice-over* besteht. Im Laufe eines 30-Sekunden-Spots sind es deshalb nur zwei bis drei Szenen, in denen wir die bekannten Sprecher mit norwegischer Stimme auch im Bild für L'Oréal reden sehen.

Um einen Einblick zu erhalten, wie hinter den Kulissen der Werbung über die Synchronpraxis nachgedacht wird, fragte ich mehrere wichtige Akteure der Branche, bis zu welchem Grad sie versuchen, eine exakte Lippensynchronität bei der Sprachbearbeitung zu erreichen, und vor welchen Herausforderungen sie stünden. Zwei Antworten sollen ausführlicher wiedergegeben werden.

¹³ L'Oréal, das vielleicht größte Unternehmen, das mit synchronisierten Werbefilmen arbeitet, zeigt jährlich etwa 2000 Werbespots auf norwegischen Bildschirmen – also etwa sieben Spots pro Tag, verteilt auf drei Sender (Interview mit Gunnar Wingård, Mitarbeiter von L'Oréal, 6.4.1998). Weil diese Spots in Kampagnen gebündelt werden, sind sie in bestimmten Zeiträumen besonders präsent.

Wir bemühen uns darum [um die Herstellung exakter Lippensynchronität, A.M.], wenn es sich bewerkstelligen läßt, aber oft sind die Übersetzungen wirklich schlecht [...]. Sie sollten von jemandem gemacht werden, der das auch kann. Dann würde vielleicht auch ein wenig mehr Lippensynchronität entstehen. Aber es muß die Frage erlaubt sein, ob dies überhaupt sinnvoll ist? Ich glaube, daß die Leute ohnehin lachen würden. Selbst wenn es absolut synchron wäre, lacht man über die ganze Geschichte. Und wenn es darüber hinaus unsynchron ist, so ist es umso lächerlicher. Wenn man aber Profis für die Übersetzung haben würde, würde es besser werden. Aber dann meint die Agentur wiederum, daß es mit genau den gleichen Worten gesagt werden *müsse*..., daß genau *dies* sich verkaufe (Interview mit Håkan Lammetun, Tondesigner des Studios Lydhodene, 1.4.1998).

Wir versuchen immer, das Bestmögliche zu erzielen. Du weißt aber, wenn es z.B. auf deutsch „weil ich es mir wert bin“ [Werbeslogan von L'Oréal, A.M.] heißt, was mit einem Verschlusslaut endet, heißt es auf norwegisch „fordi jeg fortjener det“. Es sind also nur offene Laute... Deshalb kommt es immer zu einem Kompromiß. Wir bemühen uns, daß es mit dem Anfang und Ende stimmt, und hoffen, dazwischen den einen oder anderen Konsonanten zu treffen. [...] Wir können auch in den teuren Bearbeitungsapparat einsteigen und die Mundbewegungen hier und da ein wenig verändern. Aber das sind äußerst unsichere Sachen, die wir lieber nicht machen, weil es nie richtig sauber wird. [...] Einige Male hatten wir haarsträubende Texte von Übersetzern erhalten, die wir nicht gebrauchen konnten. Zum Beispiel sollten wir einmal eine Vertonung mit Sven Nordin [bekannter norwegischer Schauspieler und ‚L'Oréal-Stimme‘, A.M.] für einen L'Oréal-Film machen, und dann sagt Oliver Bierhoff auf deutsch: „Für mich gibt es kein anderes Shampoo“ oder so etwas ähnliches. Und er macht eine verneinende Bewegung mit dem Kopf. [...] Die Übersetzung der Texter lautete aber: „For mig er El-Vital den beste“ [A.d.Ü.: „Für mich ist El-Vital das Beste.“]. Das ergibt eine völlig falsche Aussage! Er kann nicht den Kopf schütteln und diesen Satz sagen. [...] Andere Beispiele sind Wörter, die kein ‚gutes Norwegisch‘ ergeben. Wir kennen ungezählte Horrorbeispiele, u.a. aus Frankreich, von L'Oréal und anderen. Also: „*frembringer* en klar hud“ [A.d.Ü.: „Bringt eine reine Haut.“], das ist nicht gerade gutes Norwegisch. Aber es wurde verwandt (Interview mit Jan Eik Aune, Produzent und Leiter einer Synchron- und Voice-Casting-Agentur, 16.11.1998).

Verglichen mit Zeichentrickfilmen stellt die Synchronisation von Werbung andere Herausforderungen. Zum einen sind die Lippeninformationen reichhaltiger und präziser *on-screen* zu lokalisieren, zum anderen besteht eine geringere Wahlfreiheit hinsichtlich der zu den Lippenbewegungen passenden Wörter.

Welche Freiheiten man sich nehmen kann, hängt oft von den Werbefachleuten und Kunden ab, z.B. von deren Einschätzungen, ob bestimmte Worte und Redewendungen daran mitwirken, ein Produkt zu verkaufen, oder ob diese mit dem Image des Produkts übereinstimmen müssen. Der Verantwortliche der L'Oréal-Fernsehspots meint hierzu:

Wenn McCann [die Werbefirma, A.M.] uns einen Vorschlag macht, äußern wir oft Einwände und sagen, „so kannst Du das nicht sagen“ und „so spricht man nicht von einem Shampoo“ (Interview mit Gunnar Wingård, Produktgruppenchef bei L'Oréal Norwegen, 6.4.1999).

Bei näherer Betrachtung dieser Spots wird deutlich, daß sie in einem größeren Maße als Zeichentrickfilme von der Synchronität des Sprechtempos und von einer quantitativen Synchronität geprägt sind, während ein entsprechend geringerer Grad an qualitativer Synchronität vorliegt. Warum riskieren dann norwegische Werbekunden, daß das Publikum über sie lacht und die Werbung noch weniger Überzeugungskraft besitzt? Auf eine etwas weniger kritisch formulierte Frage antwortete Wingård von L'Oréal:

Bis jetzt wurde in Paris entschieden, daß die Filme auf die verschiedenen Länder zugeschnitten werden. Claudia Schiffer soll in Norwegen norwegisch und in Dänemark dänisch sprechen. Dem sind wir mit Gegenargumenten begegnet und haben gesagt, daß die Norweger so gut Englisch sprechen, daß wir meinen, dies sei nicht notwendig. [...] [Unser, A.M.] Hauptargument ist, daß Norweger die Untertitelung gewohnt sind. Wir synchronisieren Spielfilme nie. Das machen sie in Frankreich, also haben sie ein ganz anderes Verhältnis dazu. Und deshalb achten wir zum Beispiel sehr viel genauer darauf, ob der Text mit den Mundbewegungen übereinstimmt. Derartiges beschäftigt uns als Verbraucher. Es stört uns, während wir keine Probleme damit haben, Englisch zu verstehen, zumindest nicht, wenn der Spot Untertitelt ist. Dann funktioniert es sehr gut (Interview vom 6.4.1999).

Vergleichbare Antworten geben auch andere Akteure dieses relativ spezialisierten Branchensegments.¹⁴ Anscheinend hält die Idee eines ‚audiovisuellen Imperialismus‘ eine einleuchtende Erklärung dafür bereit, daß Synchronisation vor zehn Jahren auf norwegischen Bildschirmen auftauchte. Die Konzerne haben, ausgehend von den Erfahrungen, die sie in ihrer eigenen Medienkultur sammeln konnten, Beschlüsse gefaßt, die eine mehr oder weniger universelle Geltung beanspruchten. Im Gegensatz zum Verdruß über den us-amerikanischen Einfluß auf Sprache, Kultur und audiovisuelle Konventionen – einem Einfluß, der z.B.

¹⁴ Ein Großteil der Bearbeitung von TV-Spots liegt in der Verantwortung einiger weniger Agenturen und Tonstudios. Lydhodene und Aune gehören zu den größten Firmen.

ausdrücklicher Ausgangspunkt für die Untersuchung von Luyken (1991) ist und der Teile der EU-Medienpolitik prägt – stammt dieser Typus einer Zwangsbeeinflussung aus Frankreich und anderen großen europäischen Ländern.

Es gibt aber auch andere Erklärungen. Eine der interessantesten betrifft die Anpassung der Synchronpraxis an die Sehgewohnheiten des Fernsehpublikums. Es ist allgemein bekannt, daß sich die Zuschauer während der Werbung weniger als bei den meisten anderen Genres mit dem beschäftigen, was auf dem Bildschirm geschieht. Stellt die neue Bearbeitungsweise möglicherweise sicher, daß das Publikum die Aussagen der Spots registriert, selbst wenn es nicht aufmerksam das Bildschirmgeschehen verfolgt oder die Untertitel liest? Eine der ersten Fragen an den Chef von L'Oréal bezog sich auf die Fernsehgewohnheiten der Zuschauer. Interessanterweise verband Wingård diese Frage unmittelbar mit der Entscheidung für die Synchronisation:

Wir wissen, daß sie [die Zuschauer, A.M.] kommen und gehen. [...] Diese Verhaltensweise ist auch ein Grund dafür, daß wir unsere Filme synchronisiert haben. So haben sie dann immer noch den Ton im Hintergrund (Interview mit Wingård, 6.4.1999).

Andere Interviewpartner betonen ebenfalls, daß es wichtig ist, Zuschauer zu erreichen, die nicht ununterbrochen aufmerksam das Bildschirmgeschehen verfolgen, da Fernsehen schließlich mit anderen Aktivitäten einhergeht und in Konkurrenz zu Geräuschen des Alltags stehe.¹⁵

Ich empfehle [den Kunden die Verwendung von, A.M.] *sub-titling* für die Szenen, in denen z.B. Claudia Schiffer spricht, also für Szenen, in denen eine Synchronisation sofort erkannt werden würde. Ich ziehe alles in allem das *sub-titling* vor, weil es eher eine Echtheit vermittelt. Aber ich will dies nicht kategorisch sagen, weil es manchmal gut sein kann, die Botschaft auch mündlich zu vermitteln. Man sitzt ja nicht ununterbrochen vor dem Bildschirm. Vielmehr steht man auf und kocht einen Kaffee oder macht etwas anderes. [...] Was das Fernsehen betrifft, so habe ich Probleme damit, kategorisch zu sein. Im Kino will ich unbedingt Untertitel, weil wir es ohnehin niemals schaffen werden, Deutsch, Französisch oder Englisch wie Norwegisch aussehen zu lassen (Interview mit Aune, 16.11.1998).

Wenn Pruys schreibt, daß eine Rücksichtnahme auf das Publikum „kaum einen Einfluß“ auf die Wahl der Bearbeitungsmethode hat (1997, 102), dann gilt dies

15 Vgl. dazu auch Altman (1986), der die Funktion des Tons im Fernsehen und den diskursiven Charakter innerhalb einer Fernsehkultur beschrieben hat und der diesen u.a. in einen Zusammenhang mit dem alltäglichen „household flow“ stellt.

auf jeden Fall nicht für Norwegen, wo diese im Gegenteil einen der wichtigsten Gründe für die Abweichung von der Untertitelung darstellt. Aune spricht also einen zentralen Unterschied zwischen Fernsehen und Kino an, wie ihn etwa John Ellis (1982) mit den Begriffen *glance* und *gaze* beschrieben hat. Selbst wenn Ellis etwas essentialistisch und grobschlächtig in seiner Verwendung dieser Begriffe wirkt, spricht er doch zweifelsohne wesentliche Unterschiede in der Art und Weise an, wie sich die meisten von uns zu diesen beiden Medien verhalten. Untersuchungen zufolge bestehen hinsichtlich der Sehgewohnheiten der Zuschauer große individuelle Unterschiede: die Dauer des Blicks auf den Bildschirm variiert in Abhängigkeit von Geschlecht und Alter, aber auch in Bezug auf das Genre der Sendung, wobei Spielfilme die meiste, Nachrichten und Werbung hingegen die geringste Aufmerksamkeit auf sich ziehen.¹⁶ So betrachtet kommt dem Ton als kommunikativem Schnittpunkt sowohl zwischen Zuschauer und Bildschirm als auch zwischen Sender und Zuschauer beim Fernsehen in vielerlei Hinsicht eine wichtigere Funktion zu – wie R. Murray Schafer es ausdrückt: „Hearing is a way of touching a distance“ (1994, 11).¹⁷

Ein Grund dafür, daß sich das Publikum daran gewöhnt hat, insgeheim ein wenig über synchronisierte Werbespots zu schmunzeln, und weder Kampagnen gegen die Synchronisation lanciert noch Leserbriefe schreibt, liegt vielleicht in dem Umstand begründet, daß Werbung nicht als ein ‚zentraler‘ oder ‚wichtiger‘ Bestandteil des Programms angesehen wird. Es könnte aber auch damit zusammenhängen, daß die Zuschauer während der Werbung sowieso weniger auf den Bildschirm sehen und deshalb auch kein Problem wahrnehmen. Das Erleben von Lippensynchronität bei *on-screen*-Sprache hängt letzten Endes von der Orientierung der Sinne ab. Der oben erwähnte McGurk-Effekt basiert gänzlich auf unserer Orientierung am Fernsehgerät: Wenn wir auf den Bildschirm schauen, hören wir ‚da‘; wenn wir nicht schauen, hören wir ‚ba‘. Der Stellenwert der Lippensynchronität wird also erst dann wichtig, wenn wir das Gesehene mit dem Gehörten vergleichen.

16 Anderson und Field (1991) zeigen, daß sich der erwachsene Zuschauer zur besten Sendezeit während 57% der Gesamtzeit am Bildschirmgeschehen orientiert. Zwei ältere amerikanische Studien wiesen jeweils 65% nach (Allen 1965; Bechtel/Achelpohl/Akers 1972), eine britische Studie belegt einen Blickkontakt von etwa 70% (Gunter/Svennevig 1987). In der Bechtel-Studie beträgt der Anteil, den die visuelle Orientierung am Bildschirmgeschehen an der gesamten Bildschirmzeit besitzt, für die drei Programmtypen Spielfilm, Nachrichtensendung und Werbung 76%, 55% und 52%.

17 Daß der Ton als ein Mittel verstanden wird, das Interesse von unaufmerksamen Zuschauern zu wecken, wird auch deutlich, wenn man sich das Ausmaß bewußt macht, in dem Tontechniker und Werbeschaffende eine Reihe anderer auditiver Wirkungsmittel wie z.B. die Komprimierung einsetzen, um den Ton der Reklame von den vorhergehenden und nachfolgenden Sendungen abzuheben.

Die Synchronisation der GREGORY HINES SHOW

Wenngleich es riskant ist, eine für die Werbung festverwurzelte Konvention zu brechen, birgt die Synchronisation – in Anbetracht des Formats und dem zum Teil *glance*-artigen Verhältnis des Publikums zur Werbung – vielleicht doch nur eine geringe Gefahr. Von einer Comedy-Show, bei der das Publikum weitaus mehr damit beschäftigt ist, den Dialogen und dem visuellen Humor zu folgen und sich auf die Figuren einzulassen, kann dies hingegen nicht unbedingt behauptet werden. Was veranlaßte TV2 also dazu, ein anscheinend zum Scheitern verurteiltes Projekt in Angriff zu nehmen?

Die GREGORY HINES SHOW wurde wie die meisten ausländischen Produktionen als Teil eines größeren Programmpakets eingekauft. Ivar Steen-Johnson, damaliger Sekretär der Direktion von TV2, trug die Verantwortung für die Programmzusammenstellung des gesamten Sendeschemas, was auch den Erwerb von Sendungen und die Entwicklung von Programmkonzepten einschloß. Zur Grundidee des Projektes meinte Steen-Johnson:

Wir schätzten sie [die GREGORY HINES SHOW, A.M.] hier nicht als eine Spitzen-Show ein, die uns viel einbringen würde. Ich hatte eine Weile die Idee mit mir herumgetragen, ob es uns gelingen würde, eine amerikanische Comedy – in Anführungszeichen – „aufzuwerten“, indem wir norwegischen Humor hinzufügen. Ich hatte Lust, dies zu testen, einfach weil ich es noch nirgendwo gesehen hatte. [...] Wir berichteten CBS von unseren Plänen, und sie fanden sie interessant. Wenn wir erfolgreich gewesen wären, hätten wir vielleicht ein neues Genre und einen neuen Anwendungsbereich für dieses Material geschaffen. Man stelle sich nur vor, nicht nur einen Kult um die derart synchronisierte Serie zu erzeugen, sondern auch ein Zuschauerinteresse für die Originalversion zu wecken. Wenn auf diese Weise eine Wertsteigerung, das heißt eine Weiterverwendung des Materials möglich gewesen wäre, hätte man ein unglaublich spannendes Rezept gefunden – vorgeschetzt, wir wären erfolgreich (Interview vom 25.10.1999).

Der Gedanke an Innovation, Kult und wirtschaftlichen Gewinn war in hohem Maße von dem bislang vielleicht größten kommerziellen Erfolg des Senders TV2 inspiriert, THE JULEKALENDER, dessen treibender Motor ebenfalls Steen-Johnson gewesen war. Diese TV2-Serie gleicht der norwegischen Version eines dänischen Konzeptes und wurde im Dezember 1994 allabendlich bis Weihnachten ausgestrahlt. Fast jeder fünfte norwegische Fernsehzuschauer verfolgte den Großteil der Serie, was in der Frühzeit von TV2 eine große Zuschauerzahl bedeutete (vgl. Syvertsen 1997). THE JULEKALENDER war wirtschaftlich ein Riesenerfolg, u.a. weil er für den Sender nicht mit Produktionskosten, sondern mit einem Marketing- und Produktpaket verbunden war, das die Ausgaben decken

sollte (vgl. *ibid.*, 210). Allein der Soundtrack „Songs from The Julekalender“ verkaufte sich unglaubliche 130.000 Mal. Vor der Ausstrahlung der Serie gab es jedoch bei TV2 große Debatten, und auch die Befragung potentieller Zielgruppen ließ eine gewisse Skepsis erkennen, die u.a. darauf basierte, daß THE JULEKALENDER eine sonderbare Mischung aus englischer Sprache und Trondheim-Dialekt verwandte. Der absurde Humor stellte zudem im Hinblick auf die bestehenden Genreerwartungen und das Sprachverständnis große Anforderungen an die Zuschauer.

Vor dem Hintergrund des unerwarteten Erfolgs von THE JULEKALENDER entwickelte Steen-Johnson also die Idee einer Synchronisation der GREGORY HINES SHOW. Niemand bei TV2 beabsichtigte eine grundsätzliche Veränderung der üblichen norwegischen Sprachbearbeitungspraxis, wenn man dem Sender Glauben schenken möchte. Doch schon die Lancierung der Sendung eckte vielerorts an. Von Anfang an existierten widersprüchliche Hinweise auf die abzudeckenden Genreerwartungen und der Umstand, daß das Projekt erstmalig am 1. April 1998 angekündigt wurde, machte die Sache nicht besser: Viele hielten es schlicht für einen Scherz. Die Web-Präsentation der Serie ließ verlauten:

Die GREGORY HINES SHOW zählt heute in den USA zu den populärsten Familienkomödien. Die Serie ist nach ihrem Hauptdarsteller benannt, dem beliebten Komiker Gregory Hines, der hier den lebhaften, frustrierten und kinderlieben alleinerziehenden Vater eines zwölfjährigen Jungen spielt. Die Serie folgt der kleinen Familie, ihren Freunden, Feinden und nicht zuletzt möglichen Geliebten durch ein betriebsames und ereignisreiches Alltagsleben. Die GREGORY HINES SHOW wird oft mit der COSBY SHOW verglichen und gilt als typische Familienserie.¹⁸

Parallel zur Vorabwerbung kündigte TV2 an, daß die Fernsehzuschauer nach den ersten drei Folgen selbst entscheiden könnten, ob die Serie synchronisiert oder untertitelt ausgestrahlt werden soll:

Dies ist ein Experiment und eine Einladung an die Zuschauer, an Entscheidungen mitzuwirken, erklärt Ivar Steen-Johnson in TV2. Er verspricht, daß der Sender der Empfehlung der Zuschauer folgen werde. Findet sich nach drei Episoden eine Mehrheit für die Synchronisation, lie-

18 Vgl. „TV2 dubber amerikansk komiserie“ [TV2 synchronisiert amerikanische Comedy-Serie]: <<http://www.tv2.no/omtv2/status2/artikler/dubber.html>>, vom Verfasser zuletzt am 20.10.1999 besucht. TV2-intern schätzte man die Serie nicht als einen großen amerikanischen Erfolg ein. Die Serie wurde nach nur 22 Episoden in den USA abgesetzt und wäre deshalb ohnehin nie ein Sitcom-Erfolg wie z.B. SEINFELD oder der norwegische Publikumserfolg MOT I BRØSTET [Die Brust vor Mut geschwollen] geworden.

gen zwei weitere Folgen bereit. Ist die Antwort negativ, wird die Serie in der Originalsprache fortgesetzt (Dagbladet, 6.4.1998).

Aber wozu sollte das Publikum eigentlich Stellung nehmen? Offensichtlich sollten die Zuschauer prinzipiell zur Synchronisation amerikanischer Serien Stellung nehmen. Als die Synchronstimme von Gregory Hines (Edgar Vågan) im Rahmen der Vorabwerbung erklärte, „Synchronisierung ins Norwegische wird sich durchsetzen“ (*Aftenposten* v. 16.4.1998), vermittelte dies den Eindruck, die Entscheidungsträger planten ein umfangreicheres Projekt. Umfragen zeigten, daß viele Zuschauer die Synchronisation der GREGORY HINES SHOW als eine Bedrohung für andere TV2-Serien wie SEINFELD, FRIENDS und X-FILES verstanden. Auch *Dagbladet* kam zu ähnlichen Schlußfolgerungen:

Für viele Norweger, insbesondere für jene, die einen französisch sprechenden Bill Cosby oder X-FILES auf spanisch erlebt haben, ist Synchronisation nahezu ein Schimpfwort. Ab Freitag, den 17. April will TV2 die Idee in Norwegen erproben (6.4.1998).

Andere verstanden die Synchronisation als einen der neuen Wege, die TV2 ging, um ein Familienpublikum zu erreichen, zumal sich die Programmwahl in der Zeit vor 21 Uhr oft an den Wünschen der Kinder orientiert (vgl. Syvertsen 1997, 144). Die Ausstrahlung zur besten Sendezeit des am härtesten umkämpften Tages der norwegischen Fernsehwoche – einem Abend, an dem Kinder länger als an anderen Tagen fernsehen dürfen – läßt zudem Platz für Spekulationen, die in die gleiche Richtung gehen. Wieder andere deuteten die Bearbeitung als einen Versuch von TV2, „das Gerücht, den Zuschauern des Senders mangle es an Lesewillen“, zu verbreiten (*Aftenpostens TV-anmelder* v. 20.4.1998). Professor Finn-Erik Vinje – Norwegens ‚Reichsprophet‘ in Sprachfragen, der über einen zweiundzwanzigjährigen Erfahrungsschatz als Sprachkonsulent des NRK verfügt – hatte ebenfalls rasch eine verallgemeinernde Warnung parat:

Es können interessante Konsequenzen entstehen, wenn wir fremde Sprachen nicht mehr hören, nicht zuletzt in Bezug auf die Lesefähigkeit der norwegischen Bevölkerung. Den Zuschauern wird ein Lesetraining vorzuenthalten. [...] Grundsätzlich bin ich auf alles gefaßt, wenn TV2 im Spiel ist. Sie haben keine Kontrolle über ihre Sprachpolitik (*Aftenposten* v. 1.4.1998).

Wenngleich am Rande geäußert wurde, daß „dies wohl eher eine Kult-Serie außerhalb des Üblichen denn eine neue Norm werden wird“ (der Pressesprecher von TV2 in *Aftenposten* v. 1.4.1998), ging Steen-Johnsons ‚Kult-Idee‘ in Teilen des Marketings von TV2 ebenso unter wie in den Zeitungsdebatten und in den

Reaktionen des Publikums, das vor allem eine grundsätzliche Frage verhandelt sah. Da TV2 sich selbst überdies nur drei Episoden einräumte, um einen ‚Kult‘ zu kreieren, war das Projekt schon vor Ausstrahlung der ersten Episode zum Scheitern verurteilt.¹⁹

Als die Serie schließlich gesendet wurde, erhielt der urbane und modische Gregory Hines die Stimme Edgar Vågans, eines volkstümlichen Musikers und Komikers, der mit einer Band populär geworden war, die Rockabilly-Klassiker mit humoristischen Texten und in lokaler Mundart vortrug. Vågan, in der Serie Bengt genannt, spricht einen in Toten gebräuchlichen Dialekt, der in den Ohren urbaner Norweger zu einem urbauerischen Erlebnis wird. Die Autoren der Synchronfassung hatten lange an diesem als komisch intendierten Gegensatz zwischen Manhattan und Toten, Urbanität/Globalität und Ruralität/Lokalität gearbeitet.²⁰

Was kennzeichnet nun die Synchronisationstechnik und -strategie der GREGORY HINES SHOW, wenn man sie mit den anderen Beispielen vergleicht? Vor allem weist die Serie gegenüber den Zeichentrick- und Werbefilmen eine weitaus freiere Lippensynchronität auf. Es besteht ein höherer Grad an quantitativer Synchronität, bei der die Repliken auf Bild- und Tonseite gleichzeitig beginnen und enden, die Übereinstimmung zwischen Anfang und Ende aber oftmals verlorengeht. Das Sprechtempo verhält sich viel variabler zu den Lippenbewegungen als dies in norwegischen Werbe- und Zeichentrickfilmen üblich ist. Es gibt außerdem Ansätze einer Lautstärke- oder Artikulationssynchronität, wobei z.B. auf der Lautseite das Wort betont wird, das mit auffallenden Lippenbewegungen einhergeht; oder man erzielt – gewissermaßen spiegelverkehrt – stärkere Lippensynchronität bei besonders hervorgehobenen Worten (vgl. Wehn 1996). Alles in allem kennzeichnet die Serie eine vergleichsweise geringe qualitative oder phonetische Synchronität. Nichtsdestotrotz wurde auf der Grundlage des Manuskripts eine möglichst enge Lippensynchronisation angestrebt. Die Beteiligten haben ungeheuer viel Zeit und Ressourcen darauf verwandt, es ‚so gut wie möglich zu ma-

19 Nach einem Rating von 10% während der ersten Episode (17.4.1998) sank die Serie rasch auf 6% und 4%, bis sie bei 5% in der Originalversion endete, was für TV2 und einen der attraktivsten Abende der Woche relativ niedrige Prozentsätze sind. Die Serie wurde nach nur fünf Episoden eingestellt.

20 Vielleicht erinnert dieses Beispiel an die Synchronisation der Fernsehserie THE PERSUADERS (DIE ZWEI), die ein deutsches Beispiel dafür ist, daß Steen-Johnsons Idee von der ‚Aufwertung‘ einer mittelmäßigen Serie tatsächlich funktionieren kann. Wehn (1996, 19) zufolge hat DIE ZWEI in der peppigen deutschen Version immerhin einen weitaus größeren Erfolg gehabt als in der englischen Originalfassung. Eine entsprechende Wertsteigerung lag sicherlich auch dem Wunsch der ARD nach einer Neusynchronisation von MAGNUM P.I. (MAGNUM) zugrunde, für die die Dialoge u.a. schneller, spritziger und zeitgemäßer gestaltet wurden.

chen‘. „Wir haben bis zu einer Stunde gegessen, um eine Replik zu erarbeiten“, meinte z.B. einer der Schauspieler in *Aftenposten* (16.4.1998).²¹

Und damit stoßen wir auf das Paradox der Serie: Wenngleich die eigentliche Idee und das Synchronbuch auf einen absurden Humor abzielten, arbeitete die Synchronisationsstrategie in die entgegengesetzte Richtung. Die Serie sprach sozusagen mit zwei Zungen! Anstatt die Bearbeitungspraxis bzw. deren Konventionen (für das norwegische Publikum) ins Absurde zu ziehen, hat man anscheinend versucht, die Synchronisation genießbar oder unsichtbar zu machen, was auf die Zuschauer jedoch eher peinlich als komisch wirkte.

Für einen reflexiven Umgang mit Synchronisationskonventionen, der in humoristischen Kontexten angesiedelt ist, gibt es mehrere Beispiele, außerhalb Skandinaviens etwa *WAYNE'S WORLD* (USA 1992, Penelope Spheeris). Eine Gemeinsamkeit besteht hier darin, die Konventionen gerade mittels einer mangelhaften Lippensynchronität zu parodieren, indem sie z.B. eine absurde Zeitdifferenz zwischen einer kurzen Lippenbewegung im Bild und einem langen, komplizierten Satz auf der Tonspur entstehen lassen. In der *GREGORY HINES SHOW* hat man dies nicht versucht. Die Synchronisation ist einfach nicht schlecht genug, um gut zu sein – und nicht gut genug, um unsichtbar zu werden. Auch wenn das Projekt im Sinne Steen-Johnsons an und für sich ein humoristisches Potential barg, sorgten doch mehrere Umstände für ein Zuschauer-Fiasko: eine Verunsicherung hinsichtlich der Genreerwartungen („Familienserie“ vs. „Kult“),²² die Debatte über eine Grundsatzentscheidung in der Sprachbearbeitungspraxis und schließlich die Synchronisationsweise selbst.

Eine freiere Synchronisation wäre zudem kostengünstiger ausgefallen als die Bearbeitungskosten von umgerechnet DM 16.000,- pro Episode bzw. DM 83.000,- für fünf synchronisierte Episoden à 23 bzw. 24 Minuten (einschließlich zweier Episoden, die fertig synchronisiert, aber niemals gesendet wurden). Eine Untertitelung hätte TV2 DM 19,- pro Minute, also etwa DM 450,- pro Episode gekostet; der Einkaufspreis der Serie betrug nur DM 7.100,-. Während die Synchronisations- gegenüber den Untertitelungskosten z.B. in Deutschland

21 Pasquariello (1996) zufolge wurde die Synchronisation von *HOME ALONE* (KEVIN ALLEIN ZU HAUS, USA 1990, Chris Columbus), einem relativ einfachen Film, innerhalb von sieben Stunden in Deutschland aufgenommen, während *JFK* (USA 1991, Oliver Stone) als langer und schwieriger Film achtzig Stunden in Anspruch nahm. Für eine dreiundzwanzigminütige Episode der *GREGORY HINES SHOW* wurden durchschnittlich dreißig Stunden für die Synchronisation, zwanzig Stunden für das Redigieren und ein Tag für die Mischung benötigt.

22 Ein „Kult-Publikum“, das ein humoristisches Element in der Spannung zwischen Urbanem und Ländlichem erkennt, ist vermutlich nicht mit einem Familienserienpublikum identisch. Wahrscheinlich sind es eher die entschiedensten Synchronisationsgegner – die jungen, gebildeten Großstadtmenschen –, die sich für Steen-Johnsons ursprüngliche Idee hätten begeistern können.

ungefähr fünfzehnmal teurer sind (vgl. Luyken et al. 1991, 98f),²³ war die Synchronisation der GREGORY HINES SHOW fünfzigmal teurer!

Hat die Synchronisation in Norwegen eine Zukunft?

Schon die Mehrkosten des GREGORY HINES-Projektes lassen es fraglich erscheinen, ob irgendjemand es in naher Zukunft wagen wird, dem Beispiel von TV2 zu folgen. Norwegen mangelt es an einer Infrastruktur und Sachkenntnis, wie sie z.B. in Deutschland zu finden sind.²⁴ Bei Zeichentrickfilmen, deren Zielgruppe Kinder sind, wird Synchronisation sicherlich weiterhin die bevorzugte Bearbeitungsweise sein. Aber auch die neue Praxis eines Parallelangebots von synchronisierter und (nicht-)untertitelter Originalfassung wird weiterbestehen. Was die synchronisierte Werbung betrifft, so scheint deren Zukunft ungewiß. Einerseits besteht das Anliegen, auch diejenigen erreichen zu wollen, die während der Werbepause nicht vor dem Bildschirm bleiben. Andererseits wird es vermutlich noch lange dauern, bis sich die norwegischen Zuschauer nicht mehr von einer fehlenden Lippsynchronität gestört fühlen. Schließlich gibt es Anzeichen dafür, daß das ‚imperialistische Argument‘ an Bedeutung verliert. Bereits im Frühling 1998, als ich die Agenturen und ihre Kunden interviewte, tauchte der erste untertitelte Spot von L’Oréal auf. Dazu Wingård:

Wir haben Jennifer Aniston aus FRIENDS eingesetzt. Wäre sie fünf Minuten später auch in einem Werbefilm für Elsevè aufgetreten und hätte norwegisch sprechen sollen, so hätte dies absolut verdreht gewirkt. Es war tatsächlich das erste Mal, daß wir einen Film in einer englischen Fassung sendeten, ohne ihn zu synchronisieren. Es funktionierte wunderbar. Die Verkaufszahlen stiegen in dieser Periode direkt an, und sanken, als wir sie [A.d.Ü.: Aniston] aus dem Kanal nahmen. Damit ist nicht bewiesen, daß es mit einer norwegischen Synchronisation nicht funktioniert. Aber aufgrund des Erfolgs konnten wir dafür sorgen, daß jetzt weitere englische Fassungen laufen. [...] Die [in Paris, A.M.] sagen nun: „O.K. Geht und testet es aus. Sendet eine norwegische neben einer englischen Version. Wenn sich zeigt, daß die norwegische Version ebenso gut ist wie die engli-

23 Anfang der neunziger Jahre betragen die Synchronisationskosten für einen gewöhnlichen Spielfilm in Deutschland ca. DM 10.500,- (vgl. Pruys 1997).

24 Die deutsche Synchronisationsbranche arbeitet heute weitaus effektiver als noch vor zwei, drei Jahren (vgl. Pruys 1997, 89ff), wenngleich das Starsystem der Stimmentalente die Synchronisationspreise in Zukunft wahrscheinlich in die Höhe treiben wird. Zwar müssen sich norwegische Toningenieure und -studios vor ihren europäischen Kollegen nicht verstecken, doch ist z.B. die Praxis der Geräuscherzeugung, die notwendig ist, um ‚Leben‘ zu schaffen und ‚Löcher‘ abzudichten, in Norwegen wenig verbreitet. Ein großes Problem stellen zudem die handwerklichen Fähigkeiten der norwegischen Schauspieler, Übersetzer und Autoren dar.

sche, dann macht weiter.“ Das ist die Direktive. Und an diesem Verhalten sehen wir, daß sich neuerdings etwas geändert hat. Vor zwei oder drei Jahren wäre es undenkbar gewesen, einen englischen Film zu senden (Interview vom 6.4.1998).²⁵

Immer weniger internationale Unternehmen wie L'Oréal scheinen an der Synchronisation festzuhalten. Dagegen fällt heute umso mehr ins Auge, daß viele englische Spots in Norwegen gänzlich unbearbeitet (nicht einmal in Bezug auf Text-Inserts, Graphik oder die *pack-shots* der Produkte) ausgestrahlt werden. Auch Luykens Untersuchung (1991, 121f) über Zuschauerpräferenzen in den Niederlanden läßt vermuten, daß aufgrund des erhöhten Anteils englischsprachiger Programme und eines gestiegenen Bildungsniveaus die Untertitelung in Norwegen eine größere Verbreitung finden wird.²⁶

Weil es relativ billig ist, ausländische Programme zu untertiteln, das Publikum sich nicht vor diesen Programmen, zumindest den englischen, scheut und diese so viel billiger sind als norwegische Eigenproduktionen, ist es für ausländische oder neugegründete norwegische Sender offenbar einfach, billige Programme auf dem norwegischen Markt anzubieten. Darauf macht auch Steen-Johnson aufmerksam:

Weil wir nicht synchronisieren, sind wir für ausländische Konkurrenz viel anfälliger als z.B. der deutsche Markt, auf dem systematisch synchronisiert wird und wo die Kosten höher sind (Interview vom 25.10.1999).

Auf der anderen Seite ist Norwegen ein kleiner Markt, der wenig Raum für mehrere Anbieter bietet. Es wird interessant sein zu sehen, wie sich die Konkurrenz etwa im Hinblick auf verschiedene Genres auswirken wird.²⁷

25 Interessanterweise war Norwegen das erste Land, das von L'Oréal diese Erlaubnis erhielt. Wingård zufolge verfolgten die anderen skandinavischen Länder gespannt die ersten Versuchen und wollen jetzt nachfolgen.

26 Ein weiterer Umstand spricht für die Beibehaltung der Untertitelung. Die Gruppe, die über die besten Englischkenntnisse verfügt und am deutlichsten gegen Synchronisation votiert – Jugendliche mit hohem Bildungsniveau und mit einem relativ hohen sozioökonomischen Status –, ist gleichzeitig am attraktivsten für die Sender und Werbefirmen. Wenngleich der Bevölkerungsanteil der Älteren, die sich zumindest teilweise für die Synchronisation aussprechen könnten, steigt, haben die Älteren nur einen relativ geringen Einfluß auf die Programmstrategien der werbefinanzierten Sender.

27 Für Sportsendungen werden z.B. die Rechte an Großereignissen so teuer werden, daß es wohl nur eine Frage der Zeit ist, wie lange NRK und TV2 noch in der Lage sein werden, dem Preisgalopp zu folgen. Werden wir zukünftig häufiger billige britische Produktionen sehen, nachdem die EU-Direktiven diesen jetzt (zumindest in Norwegen) einen Vorteil gegenüber australischen und amerikanischen Produktionen eingeräumt haben? Oder werden die deutschen Action-Erfolge der späten neunziger Jahren den norwegischen Zuschauern, die gerne Krimis im Stile von DERRICK gesehen haben, einen heftigen Adrenalinschock versetzen?

Einen Bedarf an norwegischsprachigen Programmen wird es in Norwegen immer geben. Wird sich vielleicht paradoxerweise das trotziges Verhältnis der Norweger zur Lippensynchronität auf lange Sicht eher zum Vorteil als zum Risiko für Sender wie NRK und TV2 entwickeln? Die Zuschauerzahlen in Norwegen wie in anderen Ländern zeigen das, was Medienökonomien als *cultural discount* bezeichnen: Produktionen in der eigenen Sprache bekommen fast immer höhere Ratings als entsprechende (oder bessere) Produktionen in fremder Sprache, und Exportversuche in eine andere Sprachkultur sind selten so erfolgreich wie auf dem heimischen Markt. Nicht einmal amerikanische Giganten wie SEINFELD können sich beispielsweise mit dem Rating norwegischer mittelmäßiger TV2-Produktionen wie MOT I BRØSTET [Die Brust vor Mut geschwollen] messen.

Im Unterschied zu den meisten alten ‚öffentlich-rechtlichen‘ Rundfunkanstalten in Europa hält sich NRK immer noch ganz gut und ist heute genauso groß wie TV2. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß sich die ‚Markenartikelposition‘ künftig für beide Sender als wertvoll erweisen wird. Gewohnheiten sind nur mühsam abzulegen: Bei TV-Gemeinschaftssendungen sehen immer noch weit mehr Zuschauer NRK als TV2, z.B. wenn der König spricht oder die Parteivorsitzenden anlässlich einer Wahl debattieren. In Norwegen hergestellte, norwegischsprachige Dramenproduktionen sind so teuer, daß vielleicht nur etablierte Sender mit einem großen Anteil am Zuschauermarkt und/oder Lizenzeinnahmen zu derartigen Produktionen in der Lage sind.

Es ist gleichwohl ratsam, innovativ zu sein und die Kosten norwegischer Produktionen niedrig zu halten. In diesem Zusammenhang muß auf den Trend zu mehrsprachigen Produktionen hingewiesen werden, deren Umfang in den letzten Jahren in Skandinavien zugenommen hat.²⁸ Die schwedische Kleinstadt Hallstahammar wurde in den letzten Jahren zu Europas größter Fernsehfabrik umgestaltet, was ihr den Beinamen „Hollyhammar“ einbrachte. Heute hält man dort mit zwei Episoden pro Tag angeblich den Weltrekord in der Soap Opera-Produktion: eine vor und eine nach dem Mittagessen (vgl. *Aftenposten* v. 16.9.98).²⁹ Weil dort Serien parallel in mehreren Sprachen produziert werden, können die Produktionskosten niedrig gehalten werden. Zum Beispiel kostet jede Episode der Serie VENNER OG FIENDER [Freunde und Feinde], die in

28 Mehrsprachige Produktionen werden auch von Luyken et al. (1991, 190) befürwortet. Die Autoren irren allerdings, wenn sie behaupten, daß die mehrsprachige Produktion die Europäer erfunden hätten und nie in Hollywood existiert habe. Vielmehr wurde diese Strategie in Hollywood zwischen 1929 und 1933 erprobt, als der Tonfilm für Hollywoods Dominanz außerhalb des englischen Sprachraums eine Bedrohung darstellte. Sogar schwedische Schauspieler wurden von Hollywood importiert, um amerikanische Filme zu synchronisieren (vgl. Durovicova 1992).

29 NRK benötigt ungefähr eine Woche für die Produktion einer Episode der Seifenoper OFFSHORE.

Norwegen gezeigt wird, NOK 263.000,- (DM 62.500,-) (vgl. *Aftenposten* v. 21.9.1998), also nur etwa 1,6mal so viel wie eine synchronisierte Folge der GREGORY HINES SHOW.

Werden es vielleicht unsere schwedischen Freunde sein, die mit einem vergleichbaren Erfahrungshorizont bei der Sprachbearbeitung den TV-Sektor in Norwegen erobern? Eine Sache steht in jedem Fall fest: *We failed to take Manhattan! But, will they take Toten – and Berlin?*

Aus dem Norwegischen von Jan Peters

Literatur

- Allen, Charles L. (1965) Photographing the Audience. In: *Journal of Advertising Research* 14,1, S. 2-8.
- Altman, Rick (1980) Moving Lips: Cinema as Ventriloquism. In: *Yale French Studies*, H. 60, S. 67-79.
- (1986) Television/Sound. In: *Studies in Entertainment*. Hrsg. v. Tania Modleski. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, S. 39-54.
- Anderson, Daniel R. / Field, Diane E. (1991) Online and Offline Assessment of the Television Audience. In: *Responding to the Screen. Reception and Reaction Processes*. Hrsg. v. Jennings Bryant & Dolf Zillman. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum, S. 199-216.
- Bechtel, Robert B. / Achelpohl, Clark / Akers, Roger (1972) Correlates Between Observed Behavior and Questionnaire Responses on Television Viewing. In: *Television and Social Behavior. Vol. 4. Television in Day to Day Life Patterns of Use*. Hrsg. v. E. A. Rubenstein, G. A. Comstock & J. P. Murray. Washington, DC.: U.S. Government Printing Office, S. 274-344.
- Bregman, Albert S. (1990) *Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Corso, John F. (1963) Age and Sex Differences in Pure-Tone Thresholds Survey of Hearing Levels From 18 to 65 Years. In: *Archives of Otolaryngology* Jg. 77, S. 385-405.
- Dodd, Barbara (1977) The Role of Vision in the Perception of Speech. In: *Perception* Jg. 6, S. 31-40.
- (1979) Lip Reading in Infants Attention to Speech Presented In- and Out-of-Synchrony. In: *Cognitive Psychology* Jg. 11, S. 478-484.

- Durovicova, Natasa (1992) *Translating America. The Hollywood Multilinguals (1929-1933)*. In: *Sound Theory / Sound Practice*. Hrsg. v. Rick Altman. London: Routledge.
- Ellis, John (1982) *Visible Fictions. Cinema, Television, Video*. London: Routledge.
- Gunter, Barrie / Svennevig, Michael (1987) *Behind and in Front of the Screen. Television's Involvement with Family Life*. London: John Libbey & Co.
- Guttentag, Robert E. (1985) A Developmental Study of Attention to Auditory and Visual Signals. In: *Journal of Experimental Child Psychology* Jg. 39, S. 546-561.
- Nordisk Språksekretariat (Hrsg.) (1989) *Nordisk TV-teksting: rapport fra en konferanse på Schæffergården ved København 25.-27. november 1988* [Sprachbearbeitung im nordeuropäischen Fernsehen. Bericht von einer Konferenz...]. Rapport 12.
- Holman, Tomlinson (1997) *Sound for Film and Television*. Boston/Oxford: Focal Press.
- Jack, C. E. / Thurlow, W. R. (1973) Effects of Degree of Visual Association and Angle of Displacement on the 'Ventriloquism' Effect. In: *Perceptual and Motor Skills* 37,3, S. 967-979.
- Luyken, Georg-Michael / Herbst, Thomas / Langham Brown, Jo / Reid, Helen / Spinhof, Herman (1991) *Overcoming Language Barriers in Television: Dubbing and Subtitling for the European Audience*. Manchester: European Institute for the Media.
- Maasø, Arnt (1995) *Lyden av levende bilder* [Der Ton der bewegten Bilder]. Oslo: Universitetet i Oslo, Institutt for medier og kommunikasjon (IMK-rapport. 14.).
- (1997) *Voldens rolle i filmfortellingen: En analyse av DIE HARD 2, KICKBOXER IV og NATURAL BORN KILLERS* [Die Rolle der Gewalt in der Filmerzählung. Eine Analyse von...]. Oslo: Politihøgskolen (Oslo PHS småskrifter. 1.).
- McGurk, H. / MacDonald, J. (1976) Hearing Lips and Seeing Voices. In: *Nature* Jg. 264, S. 746-748.
- Pasquariello, Nicholas (1996) *Sounds of Movies. Interviews with the Creators of Feature Sound Films*. San Francisco: Port Bridge Books.
- Pruys, Guido Marc (1997) *Die Rhetorik der Filmsynchronisation: Wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden*. Tübingen: Narr.

- Quittner, Alexandra / Smith, Linda B. / Osberger, M. J. / Mitchell, T. V. / Katz, D. B. (1994) The Impact of Hearing on the Development of Visual Attention. In: *Psychological Science* 5,6, S. 347-353.
- Schafer, R. Murray (1994) *The Soundscape: Our Sonic Environment and The Tuning of the World*. Rochester, Vermont: Destiny Books.
- Spelke, Elisabeth S. (1979) Perceiving Bimodally Specified Events in Infancy. In: *Developmental Psychology* Jg. 15, S. 626-636.
- / Cortelyou, A. (1981) Perceptual Aspects of Social Knowing. Looking and Listening in Infancy. In: *Infant Social Cognition*. Hrsg.v. M.E. Lamb & L.R. Sherrod. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum, S. 61-84.
- Svendsen, Trond Olav (1993) Lerretet som talte. Lydfilmen og dens inntog i Skandinavia [Die sprechende Leinwand. Der Einzug des Tonfilms in Skandinavien]. In: *Kringkasting og kino* [Rundfunk und Kino]. Hrsg. v. Kathrine Skretting. Oslo: Norges forskningsråd, S. 207-230.
- Syvvertsen, Trine (1997) *Den store TV-krigen. Norsk allmennfjernsyn 1988-96* [Der große Fernsehkrieg. Das öffentlich-rechtliche Fernsehen in Norwegen 1988-96]. Bergen: Fagbokforlaget.
- Wehn, Karin (1996) *Die deutschen Synchronisationen von MAGNUM P.I. Rahmenbedingungen, serienspezifische Übersetzungsprobleme und Unterschiede zwischen Original- und Synchronfassungen*. Halle-Wittenberg: Martin Luther Universität, Medien- und Kommunikationswissenschaft (Halma. 2.).
- Wood, Noelle / Nelson, Cowan (1995) The Cocktail Party Phenomenon Revisited. How Frequent Are Attention Shifts to One's Name in an Irrelevant Auditory Channel?. In: *Journal of Experimental Psychology. Learning, Memory, and Cognition*, Nr. 211, S. 255-260.

Ib Bondebjerg

Skandinavische Projekte zur Mediengeschichte: Theorien und Konzepte

Wer an Medien denkt, denkt sofort auch an Kommunikation, und ist der Themenbereich erst einmal von der Erörterung eines spezifischen Mediums zu allgemeinen Aussagen über Kommunikation erweitert, öffnet sich bereits ein breites Forschungsfeld. Wird in diesem erweiterten Rahmen auch noch die Geschichte ins Spiel gebracht, so sieht sich der Medienwissenschaftler einer geradezu unermesslichen Menge von zu berücksichtigenden (und dabei oft schwer zugänglichen) Daten gegenüber (vgl. Klinger 1997).

Medien und Kommunikation sind als Forschungsgegenstände mit sozialen, technologischen und ökonomischen Kräften verknüpft und gleichzeitig auch eingebettet in Machtstrukturen und Institutionen; sie sind mit dem Feld der Kultur sowohl auf der institutionellen als auch auf der ästhetischen Ebene verbunden; schließlich sind sie auf vielfältige Weise ins Alltagsleben verwoben und daher auch mit Rezeptionsprozessen und Anwendungsformen in verschiedenen Teilen der Gesellschaft. Kurzum, die historische Medienforschung umfaßt mindestens die folgenden drei Dimensionen:

- die technisch-ökonomische Infrastruktur,
- ein symbolisch-kulturelles Universum,
- Alltagskultur und Mediennutzung.

Anhand von Allen und Gomerys (1985) Unterscheidung zwischen verschiedenen Zugängen zur Filmgeschichtsschreibung läßt sich zwischen mindestens vier möglichen Perspektivierungen der Mediengeschichtsschreibung differenzieren: einer Mediengeschichte als Ästhetikgeschichte („auteurs“, Werke, Genres usw.), als Technikgeschichte, als Wirtschaftsgeschichte sowie als Sozial- und Kulturgeschichte (unter Einbeziehung der Rezeption).

Jedes medienhistorische Projekt muß sich mit der Frage auseinandersetzen, wie diese Materialfülle begrenzt und organisiert werden kann. Eine Antwort fällt nicht nur deshalb schwer, weil die Medienwissenschaft im Gegensatz zur Literatur- und Kunstgeschichte erst über eine kurze Fachtradition verfügt, sondern auch weil sie sich mit Medien und Textsorten beschäftigt, die oftmals wegen ihrer Zugehörigkeit zur Populärkultur vernachlässigt bzw. unzureichend archiviert wurden (vgl. Jensen 1998). Entsprechend umständlich ist es, eine Überblicksdarstellung zur Mediengeschichte eines Landes zu verfassen. Der

Medienhistoriker muß sich nicht nur mit einem Daten- und Materialproblem, sondern auch mit einer generellen kulturellen Haltung zu den Medien auseinandersetzen, die von Skepsis und moralischer Ablehnung geprägt ist.

Eben diese Erfahrung konnten die Autoren der dreibändigen *Dansk Mediehistorie* [Dänische Mediengeschichte] machen, die 1996-97 veröffentlicht wurde. Die Rezensionen waren im allgemeinen positiv, doch je stärker sich die Verfasser in ihrer Darstellung der Gegenwart annäherten, desto mehr setzten sie sich der Erwartung aus, einen kultur- und kunstkritischen Diskurs über die Medien führen zu müssen, der diese als potentielle Bedrohung der Hochkultur und des Wertesystems der Gesellschaft beschreibt. Im Alltagsverständnis mag ein solcher Blickwinkel dabei durchaus berechtigt sein, und auch aus medienhistorischer Perspektive läßt sich der Frage, wie die Neuen Medien bei der Elite und den Massen aufgenommen wurden, ja durchaus ein eigenes Interesse abgewinnen.

Zum Entstehung skandinavischer Projekte der Mediengeschichtsschreibung

Da die Medienwissenschaft eine junge Disziplin ist, deren Objektbereich überdies auch nie fester Bestandteil anderer Fächer wie der Geschichts- oder Literaturwissenschaft war, besteht zunächst Bedarf an Grundlagenforschung, um die Basis für eine nationale Mediengeschichte legen zu können. In Skandinavien sind weitgehend simultane Bemühungen um die Entwicklung entsprechender Projekte zu beobachten. Obwohl diese über weite Strecken auf ähnlichen Konzepten beruhen, sind sie in ihrer Durchführung und ihren Ergebnissen doch sehr unterschiedlich.

In Schweden initiierten Stig Hadenius, Lennart Weibull und Dag Nordmark 1991 das Projekt einer schwedischen Rundfunkgeschichte, das sich ausschließlich mit Radio und Fernsehen beschäftigt (vgl. Hadenius/Weibull/Nordmark 1992), ein weiteres Forschungsvorhaben zur Zeitungsgeschichte folgte. Das Projekt zur Rundfunkgeschichte ist noch nicht abgeschlossen, einige Bände der dazu geplanten Einzelstudien liegen jedoch bereits vor. Diese Einzeluntersuchungen werden später in einem dreibändigen Werk zusammengefaßt: Der erste Band wird die *institutionelle Geschichte* des Rundfunks behandeln, also die Entwicklung der Medien in Hinblick auf Technologie, Ökonomie, Staat, Bürgerbewegungen, Parteien und andere gesellschaftliche Institutionen. Im Zentrum steht dabei die Frage, welche Kräfte die Organisation, die Ökonomie und die Politik der Rundfunkmedien beeinflusst haben.

Der Fokus ist nicht strikt national, sondern auch Einflüsse von außen, insbesondere durch andere europäische Rundfunksysteme, werden in vergleichenden

Studien diskutiert. Die beiden weiteren Bände sollen sich mit der *Programmproduktion* beschäftigen: der eine mit Nachrichten- und Informationssendungen sowie Sachprogrammen im weitesten Sinn, einschließlich dem Sport; der andere mit Kulturprogrammen, Unterhaltung, Fiktion, Kindersendungen und Dokumentarfilmen.

Das schwedische Projekt läßt sich als eine institutionell, teilweise auch sozial fokussierte Mediengeschichte charakterisieren. Es beruht auf einer interdisziplinären Kooperation zwischen Sozial- und Geisteswissenschaften. Seine institutionelle Ausrichtung spiegelt sich auch in der Tatsache wider, daß es mit dem nationalen öffentlichen Rundfunk verbunden und teilweise von diesem finanziert wird, dabei wissenschaftlich jedoch unabhängig bleibt. Zwar behandeln die drei Teilprojekte auch andere Aspekte der Rundfunkgeschichte in einem sozialgeschichtlich erweiterten Rahmen, doch selbst in den Programmanalysen wird die Produktion als Ergebnis einer in den verschiedenen Programmabteilungen herrschenden institutionellen Kultur betrachtet.

Ein Projekt zur „Geschichte der bewegten Bilder in Norwegen“ wurde von 1990 bis 1993 als Gemeinschaftsarbeit der universitären Institute in Oslo, Bergen, Trondheim, Volda, Lillehammer und Stavanger durchgeführt. Wie der Titel bereits andeutet, beschäftigte es sich mit Film und Fernsehen. Daher bot sich eine Kooperation auch mit dem Norwegischen Filminstitut und der Rundfunkanstalt NRK an; die Finanzierung kam teilweise vom norwegischen Forschungsrat. An diesem Projekt waren insgesamt 70 Forscher beteiligt, einschließlich der Doktoranden und Magisterstudenten. Die Resultate wurden in 18 Einzelstudien zu unterschiedlichen Aspekten der Film- und Fernsehgeschichte dargestellt. Neben diesen universitären Publikationen veröffentlichten die Wissenschaftler Hans Fredrik Dahl, Jostein Gripsrud, Gunnar Iversen, Kathrine Skretting und Bjørn Sørensen die wichtigsten Ergebnisse der Untersuchung in einer populärwissenschaftlichen Fassung (Dahl et al. 1996).

Das wichtigste Merkmal des norwegischen Ansatzes ist die deutliche Ausrichtung hin auf das Publikum. Im Mittelpunkt stehen Text und Kontext als Aspekte der Rezeptionsgeschichte. Doch wie Jostein Gripsrud als einer der Leiter dieses Projekts feststellt, muß Rezeptionsgeschichte einen Fokus aufweisen, um nicht „in allgemeine Sozial- und Kulturgeschichte abzugleiten“ (Gripsrud 1994, 17). Die norwegischen Untersuchungen richten sich vor allem auf den Text in seinen institutionellen Kontexten und auf das jeweilige historisch situierte Publikum. Daraus folgt auch, daß nicht nur *Primärtexte*, also Filme und Fernsehprogramme, systematisch analysiert werden, sondern auch *Sekundärtexte* wie Fanzeitschriften, Wochenblätter, Werbung, Filmkritiken usw. Darüber hinaus hat man nicht nur quantitative Daten zu Zuschaueravorlieben und -verhalten herangezogen (Statistiken zu

Kino- und Fernsehkonsum, Listen der beliebtesten Filme und Fernsehprogramme usw.), sondern auch die Produktion von *Tertiärtexten* angeregt und diese in die Untersuchung aufgenommen. Hierzu erging im Rahmen einer landesweiten Aktion an die norwegische Bevölkerung die Aufforderung, Erinnerungen an Kino und frühes Fernsehen im allgemeinen, aber auch solche an einzelne Filme, Programme und Stars, aufzuschreiben und einzusenden.

Eine Folge dieser Schwerpunktsetzung ist, daß z.B. amerikanische Filme und Fernsehprogramme ebenso viel Beachtung finden wie die nationale Produktion, da sie zu etwa 50-80 Prozent die Seherfahrung des norwegischen Publikums bestimmt haben. Zwar wird das Entstehen einer nationalen visuellen Kultur weder vernachlässigt noch unterschätzt, doch aus dem Blickwinkel des Publikums ist diese verknüpft mit dem globalen Film- und Fernsehgeschehen. Formationen visueller Kultur sind, wie Gripsrud schreibt, Teil eines umfassenderen Problems von Identität und Modernisierung:

[...] durch die Institutionen Kino und Fernsehen funktionieren filmische Texte vor allem in bezug auf die Wünsche und Ängste hochkomplexer Publika, die vom Prozeß der Modernisierung mitgerissen werden. Daß die Publika komplex und durch Grenzziehungen zwischen den Geschlechtern, Klassen sowie nationalen und regionalen Kulturen aufgesplittert sind, ist natürlich von großer Bedeutung. Für die Rezeptionsgeschichte geht es darum darzustellen, wie diese Publika Filme erfahren und verwendet haben in ihren Versuchen, in verschiedenen sozio-historischen Situationen ihre Identitäten zu definieren oder ihre Wünsche und Ängste zu formulieren (Gripsrud 1994, 22).

Verglichen mit den Projekten in Schweden und Norwegen ist das dänische breiter angelegt, sowohl was die Herangehensweise betrifft, als auch im Hinblick auf den Untersuchungszeitraum und die Zahl der behandelten Medien. Man könnte es als eine pragmatische Kombination verschiedener medienhistorischer Perspektiven charakterisieren. Das Projekt befaßt sich mit dem Zeitraum zwischen 1840 und 1995, unterteilt in vier Abschnitte. Es gibt einen Gesamtherausgeber, Klaus Bruhn Jensen, sowie vier verantwortliche Koordinatoren und Herausgeber für die einzelnen Perioden: Ulrik Lehrmann (1840-1880), Gunhild Agger (1880-1920), Kirsten Drotner (1920-1960) und Ib Bondebjerg (1960-1995).

Für jede dieser Perioden hat eine Anzahl Spezialisten die verschiedenen Teile der Untersuchung erarbeitet, die dann zunächst von den jeweiligen Verantwortlichen ediert und schließlich vom Hauptherausgeber homogenisiert wurden (Jensen 1996-1997). Insgesamt waren 21 Forscher aus fünf medienwissenschaftlichen Instituten in Dänemark (Kopenhagen, Roskilde, Århus, Odense und Ålborg) an dem Projekt beteiligt. Die Finanzierung erfolgte zum Teil durch den

dänischen Forschungsrat für Geistes- und Sozialwissenschaften. Dies erlaubte es der Gruppe, in der Anfangsphase (das Projekt lief von 1991 bis 1996) in Seminaren zusammenzutreffen und Konzepte, Theorien, Periodisierungen sowie die Frage, welche Medien in die Untersuchung eingehen sollten, zu diskutieren und den Aufbau der Publikation festzulegen. Später trafen sich die Untergruppen, um über die einzelnen Beiträge und die ersten Fassungen der Bände zu sprechen. Doch in der Hauptsache basierte das Projekt auf den Ergebnisse früherer Forschungsarbeiten der Teilnehmer. Die noch notwendigen zusätzlichen Studien konnten sie dann in der Forschungszeit durchführen, die ihnen im Rahmen ihrer Anstellungszeit zustand. Dadurch war allerdings auch die Möglichkeit, zu völlig neuen Erkenntnissen zu kommen, begrenzt.

Um verstehen zu können, wie dieses Projekt zustande kam, ist es notwendig, Hintergründe und Entwicklungen in der dänischen Medienwissenschaft zu beleuchten. Zunächst ist festzuhalten, daß diese Disziplin hierzulande von geisteswissenschaftlichen Theorien und Methoden qualitativer Textanalyse und daran anschließenden umfassenderen kulturellen und sozialen Untersuchungen von Medien und Medientexten dominiert wird. In dänischen Untersuchungen werden Fragen zu Repräsentationen und Kulturäußerungen häufig im Zusammenhang institutioneller Einbettungen formuliert, wobei man Medien im Kontext anderer kultureller und ästhetischer Formen betrachtet. Seit 1985 kommen Rezeptionsuntersuchungen im weitesten Sinn hinzu. Fast sämtliche der am Projekt beteiligten Forscher haben ursprünglich einen Hintergrund in der vergleichenden bzw. der nordischen Sprach- und Literaturwissenschaft. Zwischen 1978 und 1985 waren sie an einem der längsten und grundlegendsten literaturhistorischen Forschungsvorhaben der letzten Jahrzehnte beteiligt. Die daraus hervorgegangene neunbändige dänische Literaturgeschichte war erstmalig als Sozial- und Kulturgeschichte der Literatur konzipiert; sie behandelt auch die Rolle der Medien (Presse, Massenkultur, Radio, Fernsehen, Wochenblätter usw.) sowie nicht-kanonische kulturelle und literarische Formen. Zielsetzung ist dabei laut einer in diesem Zusammenhang verwendeten Formulierung, Gesellschaft und Kultur in den Texten nachzuspüren und gleichzeitig die gesellschaftlich und kulturell eingebetteten Texte mit den Veränderungen in Gesellschaft und Alltagsleben in Zusammenhang zu bringen. Daraus ergibt sich eine mentalitätsgeschichtliche oder an die *cultural studies* angelehnte Herangehensweise an Literatur und Medien.

Die Entwicklung der dänischen Medienwissenschaft, die Mitte der siebziger Jahre als eigene, institutionalisierte Disziplin entstand, wurde von dieser Arbeit stark beeinflusst. In der Folge übertrugen medienhistorische Untersuchungen dieser Forscher sowie die der nächsten Generation den Ansatz der *cultural stu-*

dies auf die Geschichte einzelner Medien: Fernsehen, Radio, Film, Massenliteratur, Werbung, Zeitungen, Zeitschriften usw. Ein deutlicher methodologischer und theoretischer Bruch zwischen der Gründergeneration und der ihr folgenden zeigt sich jedoch an einer neuen Ausrichtung, die sich von einem auf qualitativen Textanalysen basierenden sozial- und kulturhistorischen Ansatz hin zu ethnographischen und rezeptionsorientierten Publikumsuntersuchungen in Form von empirisch-qualitativen Studien (z.B. Drotner 1988 und Jensen 1986) bewegt. Darüber hinaus hat sich in der Fernsehwissenschaft der Fokus von einzelnen Texten und Genres hin zu breiteren und genaueren soziologischen und institutionellen Analysen von Medieneinrichtungen und dem *flow* der Programme verlagert (Hjarvard/Søndergaard 1988; Søndergaard 1994; Hjarvard 1995 u. 1999). Dabei werden Text und Kontext allerdings immer noch in Zusammenhang gebracht und mit Studien zu Institutionen, Publikum und Kultur verbunden. Diese Entwicklung, die auch klassische sozialwissenschaftliche Ansätze berücksichtigt, vollzog sich jedoch innerhalb einer immer noch vornehmlich geisteswissenschaftlich orientierten Forschergemeinde. Die Interdisziplinarität manifestiert sich vor allem als selektiver Import von Theorien und Methoden und nicht so sehr als tatsächliche Zusammenarbeit mit den Sozialwissenschaften, die ihrerseits in Dänemark, abgesehen von einigen wenigen frühen Untersuchungen zu Radio und Fernsehen sowie quantitativen Studien zu Zeitungen und Werbung, kaum einen Beitrag zur Medienwissenschaft geleistet haben.

Auch die Historiker in Dänemark haben die Medien als Teil der Geschichte und insbesondere die audiovisuellen Medien als Gegenstand und Quelle weitgehend vernachlässigt. Pressegeschichte wird lediglich von einigen wenigen Historikern betrieben, und auch die Fachhistoriker scheinen die Medienwissenschaft nur vereinzelt als Nachbardisziplin zu betrachten. Doch auch hier gibt es eine neue Generation, und zumindest zwei Projekte deuten die Möglichkeit einer interdisziplinären Zusammenarbeit an, bei der die Mediengeschichte als Teil der Sozial- und Kulturgeschichte gesehen wird. Ein von 1991 bis 1993 durchgeführtes Projekt von Allgemein-, Kunst- und Literaturhistorikern zur Geschichte der dänischen Identität beschreibt die Entwicklung einer imaginierten Gemeinschaft namens Dänemark in ihren lokalen und nationalen Formen und verbindet diese mit der Untersuchung des Entstehens und Wandels von Nationalität in der modernen, globalisierten Welt. Das andere Projekt, das sich mit der Darstellung von Geschichte befaßt, ist interdisziplinär angelegt: Die verschiedenen Untersuchungen dazu, wie populäre Literatur, Medien, Schulbücher usw. Geschichte vermitteln und konstruieren, verbinden Medien-, Sozial- und Mentalitätsgeschichte (vgl. z.B. Bryld/Warring 1998).

Die *Dansk Mediehistorie*: Grundstruktur und Prinzipien

Wie bereits angedeutet, baut die *Dansk Mediehistorie* in Theorie und Methode einerseits auf *cultural studies* und qualitativer Textanalyse auf, andererseits liegt ihr Schwerpunkt wie bei dem norwegischen Projekt auf den Zuschauern und ihrem Medienkonsum. Doch gerade was den letztgenannten Punkt betrifft, ist das Wissen sehr beschränkt. Es ist oft schwierig, einen historischen Rezeptionskontext zu rekonstruieren und ohne Quellenmaterial und Statistiken etwas über ein zeitgenössisches Publikum in Erfahrung zu bringen. Ein idealer geschichtswissenschaftlicher Zugang hätte einen doppelten Fokus aufzuweisen: einerseits die Medieninstitutionen und die von ihnen hervorgebrachten Texte und Produkte als Teil eines formal organisierten, symbolischen Universums, andererseits die Medien als Teil der Alltagskultur und ihrer Rituale. Doch eben diese zweifache Ausrichtung ist in historischer Hinsicht nur schwer mit jeweils gleicher Präzision durchführbar. Nicht einmal für die Radio- und Fernsehgeschichte der Nachkriegszeit stehen ähnlich solide Daten der Interpretation zur Verfügung wie z.B. für die Periode nach 1960-70, als die meisten Länder begannen, statistisches Material zu Medien und Kultur zu erheben.

Dennoch geht es in der *Dansk Mediehistorie* nachdrücklich darum, die Medien in einem breiteren kulturellen Kontext zu betrachten und sowohl die Medien selbst als auch ihre Inhalte im Zusammenhang anderer kultureller und ästhetischer Formen zu untersuchen. Sie versucht darüber hinaus, nicht nur Medien und Formen der Mediennutzung zu berücksichtigen, die vom Establishment und den kulturellen Eliten als legitim und höherwertig angesehen werden, sondern auch solche, die durch die Entwicklung moderner Technologien sowie eines Massenpublikums auf neue Weise in weiten Kreisen der Gesellschaft zirkulieren. In seinem Vorwort zur *Dansk Mediehistorie* betont Klaus Bruhn Jensen (1996, 9ff) zudem den ständigen Dialog zwischen lokaler und nationaler Ebene einerseits sowie nationaler und globaler Ebene andererseits. Im Grunde ist die Geschichte der Medien historisch sowohl mit der Entwicklung von Massenproduktion und -distribution als auch mit dem Entstehen der Nationalstaaten verbunden. Die modernen Medien sind somit, wie Jensen zeigt, eng mit den Prozessen der Industrialisierung, der Demokratisierung und der Säkularisierung verknüpft. Die historische Entwicklung durchläuft drei technologische Umbrüche: zunächst die Pressekultur, dann die audiovisuelle Kultur von Film, Fotografie und Rundfunkmedien, schließlich die gegenwärtigen und zukünftigen multimediale Kultur, die auf Computern, Verbundtechniken und Digitalisierung beruht.

Im Laufe dieses Prozesses haben die Medien zur Herausbildung und Konstruktion einer nationalen Identität sowie einer nationalen Öffentlichkeit, in der

sich Zentrum und Peripherie auf neue Weisen zueinander verhalten, beigetragen. Gleichzeitig sorgen sie mit für die Ausdehnung und die Veränderung nationaler und lokaler Räume im Zusammenhang transnationaler und globaler Entwicklungen. Die *Dansk Mediehistorie* präsentiert in Form einer Erzählung die Interaktion zwischen den Medien und der Konstruktion nationaler und globaler Räume einerseits sowie der allgemeinen Demokratisierung und Informationsverbreitung andererseits. Dazu gehören auch die Konflikte zwischen lokalen und zentral geschaffenen, institutionalisierten Kulturen oder die zwischen Eliten- und Massenkultur.

Die Untersuchung und Erhellung dieser Beziehungen geschieht im Rahmen von Fallstudien, aus denen auch allgemeinere Schlußfolgerungen gezogen werden können. Hier ein Beispiel: Der erste Band, der sich mit der Vorgeschichte der Medien von 1840 bis 1880 beschäftigt, behandelt vor allem die Printmedien dieser und der vorausgehenden Periode im Zusammenhang mit der zunehmenden politischen Demokratisierung. Dabei gibt es einerseits einen Typus von Büchern und Zeitschriften, die dem populären Geschmack entsprechen, andererseits entstehen Bildungs- und Nachrichtenmagazine, die Teil einer neuen politisch-kulturellen Öffentlichkeit sind. Die Analyse dieser Printmedien verlangt also nicht nur die Beschreibung unterschiedlicher Typen und Genres von Publikationen, sondern auch die Betrachtung verschiedener Lesergruppen innerhalb einer sich entwickelnden nationalen Kultur, die noch nicht als moderne Demokratie verfaßt ist. Ein weiterer Aspekt betrifft die neuen und dominanten Medien der Zeitungen und Wochenblätter mit ihrer spezifischen Kombination textueller und visueller Elemente. In zunehmenden Maße tragen zunächst Zeichnungen, dann Fotografien Bilder von überall her in immer breitere Schichten der Bevölkerung. Eisenbahnen und Telegrafien wie auch die Zeitungen mit ihren Illustrationen lassen den Nationalstaat zusammenwachsen und bringen die weite Welt zu den bis dahin eher isolierten und geschlossenen lokalen Kulturen. Doch wie eine Fallstudie zeigt, die eine Zeitung aus der Provinz mit einem Kopenhagener Blatt vergleicht, sind die Unterschiede nach wie vor enorm. Die Stärke einer solchen Kombination von allgemeineren historischen Darstellungen und Fallstudien liegt in der Möglichkeit, Einsichten in unterschiedliche Gegebenheiten zu gewinnen. So wird auch die Ungleichzeitigkeit in der Medienentwicklung deutlich: Die Analyse einer nationalen Großstadtzeitung und eines regionalen Blattes belegt, daß innerhalb ein und derselben Nation verschiedene Welten und Leserschaften nebeneinander bestehen (Lehrman 1996, 91ff).

Hier noch weitere Beispiele dieser Art, nun aus dem dritten Band, der den Wandel von einer eher traditionellen Gesellschaft zu einem modernen Wohl-

fahrtsstaat und schließlich hin zu einer Informationsgesellschaft mit zunehmender globaler Integration beschreibt. Die Rolle des Fernsehens in diesem Prozeß wird in mehreren Fallstudien beleuchtet. Das Fernsehen schuf im allgemeinen eine Art neuer nationaler Gleichzeitigkeit zwischen unterschiedlichen Segmenten der Bevölkerung oder verschiedenen lokalen Gemeinschaften. In einigen Fällen kann man sogar von einer globalen Gleichzeitigkeit sprechen. Doch die Simultaneität innerhalb des Nationalstaates kann auch mit der Metapher der kulturellen Kluft beschrieben werden, nämlich dann, wenn die zeitgleiche Ausstrahlung eines Programms kulturelle Unterschiede aufbrechen ließ, die zu Konfrontationen und öffentlichen Debatten führten. Das geschah z.B., wenn die ländliche Bevölkerung zur Hauptsendezeit mit radikaler Satire oder modernen Programmformen konfrontiert wurde, aber auch, wenn die kulturelle Elite sich der populären Wochenendunterhaltung ausgesetzt sah. Das Fernsehen sorgte so für Auseinandersetzungen, aber auch für Dialoge über die kulturelle Kluft hinweg (Bondebjerg 1997, 53ff; vgl. auch Bondebjerg 1993). Daneben entstand auch ein einheitliches nationales Publikum, z.B. als 1965 die rituelle Nachrichtensendung um 19.30 Uhr eingeführt wurde oder als in den 70er Jahren bestimmte fiktionale Programme die Nation vor den Bildschirmen vereinigten und die kulturellen Unterschiede sich dabei abschliffen.

Auch wenn tiefgreifende soziale Veränderungen sich auch jenseits der Medien abspielen, wird in den Fallstudien zu einzelnen nationalen Fernsehgenres und -ereignissen das Verhältnis zwischen lokaler und nationaler Kultur direkt mit den Medien verbunden. Das gilt auch für die Untersuchungen, die anhand der Mondlandung 1969 oder Elvis Presleys Hawaii-Konzert, das weltweit über Satellit ausgestrahlt wurde, zeigen, wie sich hier beim dänischen Publikum ein Gefühl globaler Gleichzeitigkeit entwickelt. Diese ersten Anzeichen einer globalen Medienkultur finden ihre Fortsetzung im interaktiven weltweiten Kommunikationssystem des Internet. In dieser Studie (Hjarvard 1997, 44ff) wird argumentiert, daß die Globalisierung im Vergleich zu den früheren Formen der Medialisierung des Lokalen, Nationalen oder Globalen nicht notwendigerweise als etwas wesentlich Neues gesehen werden braucht. Sie ist vielmehr deren Fortsetzung und Erweiterung mit anderen technologischen Mitteln. Die Globalisierung bedeutet auch nicht automatisch eine Homogenisierung, da die lokale wie auch die nationale Ebene nicht nur ihre Bedeutung behalten, sondern sich hier durch die modernen Technologien auch neue Möglichkeiten eröffnen.

Mediengeschichte: vertikale und horizontale Achsen

Wie bereits deutlich geworden sein mag, hat die *Dansk Mediehistorie* die Form einer einigermaßen chronologischen Erzählung, in der jedes Medium in einer bestimmten Periode in einem breiteren kulturellen Kontext betrachtet wird. Die drei Bände bieten eine recht systematische Darstellung der folgenden Medien: Bücher (zumeist allerdings die populäre Massenkultur), Zeitungen, Wochenzeitschriften und andere Periodika, Comics, Werbung, Radio, Fernsehen, Film und neue Medien, dazu für einige Perioden auch Aspekte der populären Unterhaltung wie Zirkus, Music Hall sowie die Rock- und Pop-Kultur.

In jeder der Perioden ist das Verhältnis zwischen alten und neuen Medien so dargestellt, daß die jeweils aufkommenden Medien im Mittelpunkt stehen. Im ersten Band sind dies die populären Periodika und die ersten Tageszeitungen. Der Zeitraum zwischen 1880 und 1920, den der erste Teil des zweiten Band behandelt, gilt als das goldene Zeitalter der modernen politischen Presse. Darüber hinaus findet eine erste Welle der Visualisierung durch Fotografie und Film statt. In der daran anschließende Periode von 1920-1960 markiert das Radio den Beginn des Rundfunkzeitalters, und das Kino durchläuft die Ära der klassischen Filmkultur. Beide Medien leisten sowohl einen Beitrag zur nationalen Identität als auch zur Globalisierung der Kultur. Im dritten Band steht das Fernsehen im Vordergrund, jedoch auch die Entwicklung von Computer und Multimedia.

Auf der einen Ebene wird somit eine vertikale, chronologische Geschichte erzählt: die der Herausbildung neuer Technologien und Medien, in deren Folge die älteren einen anderen Stellenwert innerhalb der nationalen Medienkultur erhalten. Wie man weiß, haben Radio und Fernsehen sowohl die Formen als auch die Nutzung der Tagespresse verändert, hat das Fernsehen zu einer Umwälzung in der traditionellen Filmkultur geführt und hat ganz allgemein das System der Medien seit dem Zweiten Weltkrieg die Organisation und Strukturierung von Zeit im Alltag sowie die traditionellen Muster des Konsums einem tiefgreifenden Wandel unterworfen. Damit aber ist die vertikale Geschichte der verschiedenen Medien gleichzeitig auch eine Geschichte des horizontalen Kontexts, innerhalb dessen die Medien miteinander, aber auch mit der Kultur und den Lebensformen ihres Publikums, interagieren.

Deshalb zielte das Projekt zur dänischen Mediengeschichte von Anfang an darauf ab, in einer Anzahl eher thematisch organisierter Studien zu untersuchen, wie verschiedene Medien horizontal miteinander verknüpft sind. In jedem Band gibt es fünf Abschnitte gleichen Titels, die es ermöglichen, bestimmte Phänomene zu verschiedenen historischen Zeitpunkten miteinander zu vergleichen: „Dänische Medien“ (insbesondere das Verhältnis zwischen nationalen Produkten und inter-

nationalen Importen: in den ersten beiden Bänden am Beispiel der Literatur, im dritten anhand in- und ausländischer Fernsehkanäle); „Orte der Kultur“ (typische Orte des Kulturkonsums zu verschiedenen Zeiten: literarische Salons im ersten Band, Nachrichten in Leuchtschrift an öffentlichen Plätzen im zweiten und Rockfestivals im dritten); „Bier zu verkaufen“ (Werbung für beliebte nationale Produkte zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Medien); „Plakate“ (eine kurze Geschichte des Plakats als Medium) und „Wie geht es der Nation“ (zum Verhältnis von lokaler und nationaler Kultur: regionale Zeitungen in den ersten beiden Bänden, verschiedene Fernsehtechnologien im dritten).

Abgesehen von diesen vielleicht auch eher unterhaltsamen Exkursen zu horizontalen Phänomenen durch die Geschichte hinweg, wird natürlich auch in den Kapiteln zu den einzelnen Medien jeweils deren Beziehung mit anderen behandelt, mit Blick sowohl auf den intermedialen Austausch als auch auf die Konflikte: Printmedien und audiovisuelle Medien, Presse und Radio, Radio und Fernsehen, Fernsehen und Kino, um nur einige Beispiele zu nennen. Diese Beziehungen sind komplex: So wurde zwar die traditionelle Kinokultur vom Fernsehen verdrängt, doch andererseits haben Fernsehen und Video auch eine vielleicht noch stärkere Kultur und Kompetenz im Bereich des Films geschaffen. Und der Niedergang der Lesekultur ist sicherlich ein Problem, doch ein Problem, das man unter Berücksichtigung der Rolle, welche die einzelnen Medien innerhalb der modernen Medienlandschaft spielen, betrachten sollte. Bücher überleben durchaus noch als Bücher, zum Teil aber erscheinen sie auch in historisch neuen Formen, so daß es möglicherweise eine neue Lesekultur im Internet geben könnte.

In jedem Abschnitt der chronologischen, vertikalen Beschreibung der Einzelmedien ist somit die horizontale, kontextuelle und intermediale Perspektive ebenfalls präsent. Darüber hinaus gibt es auch noch eigene, von Band zu Band verschiedene, spezifische Kapitel zu horizontalen Themen. In diesen geht es vor allem um den allgemeinen Wandel sozialer und kultureller Strukturen sowie um Konflikte innerhalb der Nation oder zwischen nationalen und globalen Phänomenen, welche die Medien und die Kultur insgesamt betreffen. So eröffnet der dritte Band eine Reihe von Perspektiven auf die neue Wohlfahrts- und Konsumgesellschaft, aber auch auf die Veränderungen hin zu einer eher globalen Informationsgesellschaft, wie sie sich seit 1995 abzuzeichnen beginnt. Es folgen vier thematische Abschnitte, welche die allgemeinen Muster von Kulturkonsum und Mediennutzung für die Zeit zwischen 1960 und 1995 vergleichend betrachten: Dabei geht es um den Wandel in der Haltung gegenüber Waren und Werbung, um die Revolution in Hinblick auf Sexualität und Geschlechterbeziehungen, um die Globalisierung sowie um die Dichotomie zwischen *low culture* und *high culture*. Anschließend wird die Jugendkultur und deren Einfluß auf die Medien

diskutiert, sodann Werbung, Fernsehen, Radio, Film, Printmedien und die neuen Medien der Informationsgesellschaft. Am Ende des Bandes steht dann die Auseinandersetzung um Moderne und Postmoderne.

Ein weiteres kontextuelles Thema ist auch die Beziehung zwischen der lokalen, der nationalen und der globalen Ebene, die sich durch die Beschreibung der Einzelmedien zieht. In den anderen Bänden geschieht dies direkter und in allgemeinerer Form; so gibt es im zweiten Band Abschnitte zum „Orientalismus“ im späten 19. und zur Faszination für ferne, exotische Welten im frühen 20. Jahrhundert. Dazu kommen Darstellungen der moralischen Panik, die das Aufkommen neuer Medien begleitet. Diese richtet sich vor allem gegen den den Medien unterstellten schlechten Einfluß auf die Sozialisation der Jugend und gegen die Erosion kultureller Maßstäbe. Nicht zu vergessen sind im zweiten und dritten Band die Abschnitte zur „Amerikanisierung“ als Teil des allgemeineren Problems der Globalisierung.

Insgesamt läßt sich feststellen, daß die *Dansk Mediehistorie* in geringerem Maße als das norwegische Projekt eine Rezeptionsgeschichte ist, in der die textuellen und institutionellen Aspekte vor allem dazu dienen, die Medien durch die Augen ihres Publikums zu betrachten. Im Vergleich zur schwedischen Untersuchung ist die dänische weniger stark auf die Geschichte der Institutionen ausgerichtet. Die *Dansk Mediehistorie* ist eher eine Kulturgeschichte der Medien, wobei die Analyse sowohl institutionelle Aspekte als auch Medientexte und -genres berücksichtigt. Ähnlich wie die norwegische Arbeit situiert auch die dänische die Texte in einem breiteren Kontext und verwendet Datenmaterial über das tatsächliche Publikum, wo immer dies möglich ist. Der Wandel sozialer und kultureller Formen sowie des Alltagslebens wird, soweit die Medien ihn reflektieren und darstellen, systematisch beschrieben. Der kulturelle Kontext hilft die Mediennutzung zu verstehen, doch die Medien tragen auch ihrerseits zu den kulturellen Veränderungen bei. Indem die Medien hier jedoch als spezifische Institutionen und Textproduzenten verstanden werden, bietet die Mediengeschichte einen eigenen, fokussierteren Zugang zu diesen Phänomenen, als dies eine allgemeine Kulturgeschichte leisten könnte.

Aus dem Englischen von Frank Kessler

Literatur

- Allen, Robert / Gomery, Douglas (1985) *Film History. Theory and Practice*. New York: McGraw Hill.
- Bondebjerg, Ib (1993) *Elektroniske fiktioner. TV som fortællende medie* [Elektronische Fiktionen. Fernsehen als narratives Medium]. Kopenhagen: Borgen.
- (1997) Stemmer fra kulturkløften [Stimmen aus der kulturellen Kluft]. In: Jensen 1996-1997, Bd. 3, S. 53-60.
- Bryld, Claus / Warring, Annette (1998) *Besættelsestiden som kollektiv erindring. Historie og traditionsforvaltning af krig og besættelse 1945-1997* [Die Besatzungszeit als kollektive Erinnerung. Geschichte und Traditionsverwaltung von Krieg und Besatzung]. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.
- Dahl, Hans Fredrik / Gripsrud, Jostein / Iversen, Gunnar / Skretting, Kathrine / Sørensen, Bjørn (1996) *Kinoens mørke, fjernsynets lys. Levende bilder i Norge gjennom 100 år* [Dunkel des Kinos, Licht des Fernsehens. 100 Jahre bewegte Bilder in Norwegen]. Oslo: Gyldendal.
- Drotner, Kirsten (1988) *English Children and Their Magazines 1751-1941*. New Haven: Yale University Press.
- Gripsrud, Jostein (1994) Moving Images, Moving Identities. Text and Context in the Reception History of Film and Television. In: *History of Moving Images: Reports from a Norwegian Project*. Hrsg. v. Jostein Gripsrud & Kathrine Skretting. Oslo: Research Council of Norway, S. 16-37.
- Hadenius, Stig / Weibull, Lennart / Nordmark, Dag (1992) *De svenske etermediernas historia. Projektbeskrivninga* [Die Geschichte der schwedischen Rundfunkmedien. Projektbeschreibung]. Göteborg: Universität Göteborg.
- Hjarvard, Stig / Søndergaard, Henrik (1988) *N rsyn p  fjensyn* [Fernsehen aus der Nähe betrachtet]. Kopenhagen: C. A. Reitzel.
- (1995) *Internationale tv-nyheder* [Internationale Fernsehnachrichten]. Kopenhagen: Akademisk forlag.
- (1997) Den globale virkelighed [Die globale Wirklichkeit]. In: Jensen 1996-1997, Bd. 3, S. 44-53.
- (1999) *Tv-nyheder i konkurrence* [Fernsehnachrichten im Wettbewerb]. Kopenhagen: Samfundslitteratur.
- Jensen, Klaus Bruhn (1986) *Making Sense of the News*. Aarhus: Aarhus University Press.
- (1996-1997) (Hrsg.) *Dansk Mediehistorie*. 3 Bde. Kopenhagen: Samleren.
- (1996) Inledning. In: Jensen 1996-1997, Bd. 1, S. 9-24.

- (1998) Hvad man ikke ved. Dagsorden for forskning i (dansk) mediehisteire [Was wir nicht wissen. Eine Agenda zur Erforschung der (dänischen) Medien-geschichte]. In: *Nordicom Information* 20,1-2, S. 27-36.
- Klinger, Barbara (1997) Film History Terminable and Interminable: Recovering the Past in Reception Studies. In: *Screen* 38,2, S. 107-127.
- Lehrman, Ulrik (1996) To verdener – København og Svenborg [Zwei Welten – Kopenhagen und Svenborg]. In: Jensen 1996-1997, Bd. 1, S. 93-121.
- Søndergaard, Henrik (1994) *DR i tv-konkurrencens tidsalder* [Dänemarks Radio im Zeitalter des Fernseh Wettbewerbs]. Kopenhagen: Samfundslitteratur.

Göran Bolin / Michael Forsman

Medien- und Kommunikationswissenschaft in Schweden: Zergliederung oder Ko-Existenz?

Wie in vielen anderen westlichen Ländern so ist auch in Schweden innerhalb der letzten Jahrzehnte ein verstärktes Interesse an Medien- und Kommunikationswissenschaft zu verzeichnen gewesen. Ein Grund hierfür liegt darin, daß Medien und Informationstechnologien sowohl die Arbeitswelt als auch den Freizeitbereich zunehmend durchdrungen und integriert haben. Der öffentliche Diskurs über die Medien so wie das Interesse der Studenten nimmt zu, so daß an den Universitäten und den meisten anderen Hochschulen in Schweden medien- und kommunikationswissenschaftliche Ausbildungsgänge wie Pilze aus dem Boden schießen. Hier ist jedoch zu differenzieren: Studiengänge mit Promotionsabschluß werden nur an den älteren, traditionellen Universitäten in Göteborg, Lund, Stockholm, Umeå und Uppsala, BA-oder MA-Kurse hingegen an den neueren Universitäten in Karlstadt, Växjö und Örebro angeboten. Masters-Studiengänge können an einigen, bei weitem aber nicht allen der Hochschulen belegt werden. Weitverbreitet sind zudem praxisorientierte Ausbildungen mit Kursen in Medien, Journalismus, Schreiben, Marketing usw.

Seit der Etablierung der Medien- und Kommunikationswissenschaft als akademisches Fach 1989 in Schweden herrscht wenig Konsens darüber, was diese Disziplin genau zum Gegenstand haben soll, worauf sie abzielt oder was unter zentralen Konzepten wie ‚Kommunikation‘ konkret zu verstehen ist. Heute, da ‚Kommunikation‘, ‚Kultur‘ und ‚Medien‘ in den unterschiedlichsten Kontexten und Diskursen als Schlagworte kursieren, scheint es, als ob die Medien- und Kommunikationswissenschaft sich mit allem befaßt – von interpersoneller Kommunikation bis hin zu weitgefaßten kulturwissenschaftlichen Theorien (Cultural Studies) über Alltag und Identitätsbildung in der Spätmoderne. Das schwedische Universitätssystem bedarf somit einer Debatte über die Grenzen der Disziplin, vor allem im Blick auf die Nachbarfächer und ihre Gegenstände (Rhetorik, Journalismus, Public Relations u.a.), nicht zuletzt auch mit Bezug auf die holistischen Ansprüchen der Kulturwissenschaft.

Diese Diskussion ist kompliziert, und so wollen wir uns damit begnügen, einige Entwicklungslinien nachzuzeichnen, Tendenzen und Spannungsachsen innerhalb des weitgefaßten Gebietes zu beschreiben sowie seine Entstehung und Beziehung zu verschiedenen anderen Disziplinen. Ziel unseres Artikels ist es,

einige der Quellen, Institutionen, Personen und Publikationen vorzustellen, die unserer Meinung nach signifikant für die Entwicklung dieses Feldes sind. Wir konzentrieren uns hierbei eher auf die Forschungs- und Ausbildungstraditionen, weniger auf die spezifischen Ergebnisse der unterschiedlichen Studien und Forschungsprojekte. Historische Überblicke und Feldbeschreibungen sind zudem immer aus einer bestimmten Perspektive verfaßt – der vorliegende Artikel bildet hierin keine Ausnahme. Die Autoren arbeiten seit drei Jahren innerhalb einer Gruppe von Wissenschaftlern, die einen eher theorie- als praxisbezogenen Fachbereich für Medien- und Kommunikationswissenschaft an der Söderstörens högskola bei Stockholm einrichtet. Zuvor waren wir am Institut für Journalismus, Medien und Kommunikation (JMK) der Universität Stockholm tätig, zu dessen erster Generation von Doktoranden wir in den frühen 90er Jahren gehörten. Innerhalb dieses institutionellen Rahmens, der sich aus drei Teilen – der journalistischen Praxisausbildung, dem Zentrum für Massenkommunikationsforschung und der Ausbildung in Informationstechnologie – zusammensetzt, die sich alle auf eigene akademische bzw. professionelle Traditionen beziehen, wurden bestimmte Spannungen deutlich. Doch besaß der Fachbereich auch ein gehöriges Maß an intellektueller Offenheit, nicht zuletzt in der Person des früheren Professors Kjell Nowak (der von 1991 bis 1999 am Institut lehrte), einem der Gründungsväter des Faches.¹

Einige frühe Studien und der Aufschwung der Medienforschung

Die schwedische Medienforschung hat sich durch viele akademische Disziplinen (so z.B. die Literaturwissenschaft, Soziologie, Psychologie und Sozialpsychologie) und deren jeweilige theoretische Ansätze ihren Weg gebahnt. Selbstverständlich hatten die in diesen Fächern vorherrschenden theoretischen Perspektiven und Einschätzungen über die Rolle der Medien Einfluß auf die Forschungsziele bzw. auf die Wahl der Methoden und Gegenstände, d.h. ob man sich auf den Inhalt, das Publikum, oder die Struktur hinter den Medienprodukten konzentrierte. Zwei weitere Faktoren haben auf Umfang und Zielsetzung der Forschung eingewirkt: Einerseits die Medienentwicklung insgesamt und andererseits die Investitionen, die von Seiten des Staates und der Medienindustrie zur Aufklärung über Medienoutput, Nutzen und Wirkungen getätigt wurden.

Die Heterogenität und Interdisziplinarität innerhalb der Medienforschung erklärt sich aus der Verschiedenartigkeit der Medien, Genres und Dimensionen des Kommunikationsprozesses. Eine Möglichkeit, die schwedische Medienfor-

1 Wir widmen diesen Artikel dem kürzlich und viel zu früh verstorbenen Kjell Nowak (1934-1999) und der Tradition intellektueller Offenheit, die er so nachhaltig vertrat.

schung darzustellen, liegt darin, Nowaks (1963) Inventar der Anfangsphase zu folgen, indem nach einzelnen Medien differenziert und unterschieden wird, welcher Aspekt des Kommunikationsprozesses jeweils im Mittelpunkt steht: Produktion, Produkte oder Publikum.

Als erste Versuche der (Massen-)Medienforschung können die Studien zur frühen Presse und zu den Pionieren des Journalismus am Ende des 19. Jahrhunderts gerechnet werden. Sie stammen überwiegend von Literaturhistorikern, aber auch von einigen historisch interessierten Journalisten (vgl. Key 1883; Bjurman 1929; Sylwan 1896; 1924). Das Interesse galt dabei der Entwicklung der schwedischen Presse, ihren Produkten und ihren Produzenten gleichermaßen. Forschungen zur Pressegeschichte haben später an den Instituten für Literaturwissenschaft in Umeå und Lund ihre Heimstatt gefunden, gelegentlich mit einem größeren theoretischen Gewicht, etwa im Hinblick auf Presse als Öffentlichkeit und die Bedeutung lokaler Zeitungen (vgl. Nordmark 1989). Während der 70er Jahre trugen das Institut für Geschichte der Universität Stockholm und die Hochschule für Journalismus (Journalistihögskolan) mit Arbeiten zu Presse und Demokratieprozessen wesentlich zur Forschung bei (vgl. Andrén/Strand/Holmqvist 1983). In den letzten Jahrzehnten sind Fragen zu Macht und Struktur journalistischer Institutionen (wie Nachrichtenevaluation, journalistische Diskurse und der Einfluß der journalistischen Institution auf die öffentliche Debatte) zu zentralen Inhalten der publizistischen Forschung geworden, nicht zuletzt an den Einrichtungen, die Journalisten ausbilden, etwa dem JMK (vgl. Ekekrantz/Olsson 1994; Leth 1996; Thurén 1992).

Als der Film Schweden eroberte, rief er Debatten und einige Studien über die Auswirkungen des Mediums insbesondere auf Kinder und Jugendliche hervor, überwiegend aus pädagogischer und psychologischer Sicht (z.B. Lund 1996 [1922]), aber auch aus Perspektive der Zensur. Die frühe Forschung zum Thema fokussierte also auf gesellschaftliche Wirkungen und Resonanz des Films. Ein eigenes Institut für Filmwissenschaft wurde erst in den frühen 70er Jahren eingerichtet, schon 1972/1973 war es jedoch an den Universitäten von Stockholm und Lund möglich, das Studium mit einer einschlägigen Dissertation abzuschließen. Vor der Formierung der Medien- und Kommunikationswissenschaft in den frühen 90er Jahren waren die kritisch orientierte Medientheorie sowie Studium und Lehre zum Fernsehen und zu populären Filmgenres am Institut für Filmwissenschaft in Stockholm beheimatet. Studenten und Dozenten machten es sich u.a. zur Aufgabe, ehemals geringgeschätzte Genres wie etwa den Jugendfilm, das Melodram oder TV-Soaps zum Studienobjekt zu erheben. Einige dieser Forschungen sind nach und nach in die Medien- und Kommunikationswissenschaft gewandert, während man am Institut für Filmwissenschaft in

gewissem Rahmen eine Neuorientierung auf historische Studien zum frühen schwedischen Film und den kanonisierten *auteurs* konstatieren kann.²

Radioforschung war lange Zeit ein vernachlässigtes Gebiet, doch unlängst sind einige Dissertationen zum Thema erschienen (Nordberg 1998; Åberg 1999). Ansonsten hat sich die Forschung in Schweden weitgehend auf Publikumsumfragen beschränkt. Die erste Umfrage fand schon 1929 statt, doch erst in den fünfziger Jahren wurden regelmäßige Studien dieser Art durchgeführt. Radio- und Fernsehübertragungen wurden in Schweden als Teil des monopolisierten öffentlich-rechtlichen Rundfunks eingerichtet.³ Um das eigene Programm zu bewerten, es zu legitimieren und die Produktion effizienter zu gestalten, führte man kontinuierliche Untersuchungen der Hör- und Sehgewohnheiten durch. Während der 60er Jahre wurde eine eigene Gruppe für Zuschauerforschung (SR/PUB) eingerichtet. Bis zu ihrer Auflösung im Jahr 1993 hat diese Gruppe sowohl regelmäßige Publikumsbefragungen als auch inhaltlich und formal präzise ausgerichtete Studien zur Publikumswahrnehmung durchgeführt. Ein Zweig der SR/PUB-Forschung hat das Verhältnis von Fernsehen und Kindern untersucht. Nach den Diskussionen um die Wirkungen des Fernsehens, die die meisten Debatten der 60er Jahre kennzeichneten, orientierte sich dieser Teil der SR/PUB-Forschung zunehmend an der eigenen Erfahrung der Kinder und ihrem Umgang mit dem Fernsehen. Die Sender selbst benutzten diese Studien bei der Entwicklung von Kinderprogrammen (vgl. von Feilitzen 1989).

Viele Forschungsarbeiten zur Presse, so beispielsweise die regelmäßigen Erhebungen zur Leserschaft schwedischer Zeitungen, sind in engem Kontakt mit Medienproduktionsfirmen entwickelt worden, bei denen es sich jedoch im Unterschied zum Fernsehen um kommerzielle Unternehmen handelte. Solche Studien werden sowohl von kommerziellen Einrichtungen mit engen Verbindungen zur Zeitungsindustrie (z.B. TidningsStatistik AB – TS), wie auch von wissenschaftlichen Instituten durchgeführt. Von großer Relevanz sind hier beispielsweise die alljährlichen Untersuchungen der Society Opinion Media (SOM) des SOM-Instituts an der Statsvetenskapliga institutionen [Institut für Politikwissenschaft] der Universität Göteborg.

Eine weitere Gruppe mit Interesse an wissenschaftlich fundierten Untersuchungen ist die Werbeindustrie, die die Reichweite und Ergebnisse von Kampagnen

2 Für einen Überblick über die Entwicklung der schwedischen Filmwissenschaft vgl. Bolin/Forsman 1996.

3 Seit ein paar Jahren untersucht ein größeres Forschungsprogramm die Geschichte der schwedischen Äthermedien. Die verschiedenen Studien sollen in drei Bänden zusammengefasst werden, von denen zwei bereits erschienen sind (Hadenius 1998, Nordmark 1999). Sie basieren auf mehr als 20 Einzelprojekten zu Inhalt und zu politischen und technischen Umständen des schwedischen Radios und Fernsehens.

und Marktstrategien einschätzen will. Solche Forschungsarbeiten sind in erster Linie aus der Perspektive eines Senders verfaßt und zielen oft auf Effektivität im Kommunikationsprozeß. Modelle für diese Perspektiven und auch einige ihrer Anwendungen wurden durch das Ekonomiska forskningsinstitutet (EFI) [Ökonomisches Forschungsinstitut] entwickelt und später in die marktorientierten kommunikationswissenschaftlichen Ausbildungsgänge integriert, die jetzt in Schweden florieren. Es gibt jedoch auch Beispiele für Studien zu Werbung und Marktbeziehungen, die ein autonomeres akademisches Profil besitzen. An der Philosophischen Fakultät der Universität Stockholm entwickelten einige Forscher Interesse an den Ausdrucksformen und Langzeiteffekten der Rhetorik und normativen Ideologie der Werbeproduktion (Andrén et al. 1978).⁴ Es mag verwundern, aber die Kommerzialisierung des schwedischen Radios und Fernsehens innerhalb des letzten Jahrzehnts und das ständige Anwachsen von Werbung in allen Medien hat keine Zunahme von Studien zur Werbung bewirken können. Stattdessen sind die wenigen Arbeiten über Veränderungen und Formen der Werbung als Kurzberichte entstanden, die von Forschern im Auftrag der schwedischen Verbraucherzentrale erstellt wurden (vgl. etwa Holmqvist 1988; Forsman 1996).

Studien zu Wahlkampagnen, Meinungsbildung und Nachrichtenverbreitung stehen politischen und staatlichen Interessen näher als den ökonomischen und haben in der schwedischen Medienforschung eine eigene Tradition ausgebildet. Einige hiervon sind von bahnbrechender Bedeutung (Asp 1986). Neben der gemeinsamen Forschungspolitik und Finanzierung bestimmt die politische und staatliche Sphäre die Forschung, die für SOU (Statens offentliga utredningar [Öffentliche Berichte des Staates]) unternommen wird, wo Forscher bestimmte Gebiete untersuchen sollen, um Politiker mit Grundlagenmaterial für anstehende politische Entscheidungen zu versorgen, z.B. in der Medienrechtsprechung und der Medienpolitik. Seit kurzem sind verschiedene neue staatliche Beratergremien im Umfeld der Medienpolitik entstanden, so z.B. der Rat für Gewalt in den Medien und der Rat für Medienvielfalt. Ein Großteil ihrer Aktivitäten besteht darin, externe Perspektiven in Forschungsüberblicken einzubringen (vgl. Cronström 1999).

Im Zuge ihrer späten Institutionalisierung hat die schwedische Medienforschung auch Untersuchungsgegenstände wie Tonträger, Video, TV-Spiele und Computer in ihr Programm integriert. Eine Erklärung hierfür könnte in einigen Forschungsprojekten und Dissertationen aus den traditionellen Geisteswissenschaften liegen, etwa Studien zur populären Musik am Institut für Musikwissenschaft (Musikvetenskapliga institutionen) der Universität Göteborg oder am Institut für Literaturwissenschaft (Litteraturvetenskapliga institutionen) der

4 Vgl. in Erweiterung hierzu Nowak/Andrén (1981), die mit ihrer auf kulturellen Indikatoren basierenden Studie zur schwedischen Werbung einen wichtigen Beitrag leisten.

Universität Lund (Björnberg 1987; Lilliestam 1988; Lindberg 1995; Tagg 1989). Einen besonderen Zweig innerhalb dieser Form der Medienforschung bilden Studien zur Mediennutzung unter Jugendlichen. Diese Forschung nimmt oft eine qualitative, häufig auch ethnographische oder textanalytische Perspektive mit Verbindungen zu Kulturwissenschaft, kontinentaler Theorie und Jugendkulturtheorie ein (vgl. Bjurström 1997; Fornäs/Lindberg/Sernhede 1995; Ganetz 1997; Bolin 1998).

Viele der hier angeführten Studien können als Zeichen eines disziplinären, aber auch eines generationsbedingten Umschwungs in der Medienwissenschaft gelten. Darüber hinaus macht es die wachsende Medialisierung nahezu aller Bereiche der schwedischen Gesellschaft nahezu unvermeidlich, Medien als Gegenstand zu berücksichtigen. Ein weiterer Faktor ist, daß das Konzept von ‚Kultur‘ spätestens seit den 70er Jahren mit einer Vielzahl von Praktiken des modernen Alltagslebens und Aspekten der Globalisierung verbunden wird, womit den Medien auch von Seiten der Anthropologen eine zentrale Rolle zukommt (Hannerz 1990; Klein 1996). Schließlich wurde mit dem Anwachsen der Informations- und Netzwerkgesellschaft auch das Konzept von Kommunikation höchst bedeutsam, wodurch das Interesse an Forschung zu interpersoneller Kommunikation und zu externer und interner Kommunikation innerhalb des kommerziellen und öffentlichen Sektors stark zugenommen hat.

Forschungseinrichtungen

In einem Überblick für eine Regierungsuntersuchung von Mitte der 70er Jahre (DsU 1976) wurden fünf Institutionen genannt, die für die Herausbildung der Medienwissenschaft von besonderer Bedeutung gewesen seien. Es handelte sich um die Forschungsgruppe des Schwedischen Radios SR/PUB, das Ekonomiska Forskningsinstitutet (EFI) an der Handelshögskolan [Handelshochschule] in Stockholm, das Institut für Politikwissenschaft der Universität Göteborg, aus dem sich später das Institut für Journalistik und Massenkommunikation entwickelte, das Institut für Soziologie der Universität Lund (mit seiner sich später herausbildenden Forschungseinheit für Medien- und Kommunikation) und das dortige Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft mit seinem Schwerpunkt auf Untersuchungen zum Pressewesen.

Innerhalb dieser Institute und Forschungseinrichtungen bildeten sich verschiedene Arbeitsansätze heraus, so verfolgte z.B. SR/PUB zwei Richtungen: zum einen Zuschauer- und Zuhörerforschung des schwedischen Hör- und Fernsehfunks (vgl. Höijer/Nowak 1990): Soziale Gruppen, gestaffelt nach Alter, Geschlecht, sozialer Schicht und Bildung, wurden auf ihre Seh-, Hör- und

Lesegewohnheiten hin untersucht. Zum anderen gab es weitergehende Arbeiten zum Verständnis von Fernsehinhalten (vgl. Højjer/Findahl 1984). Weite Teile der Forschung von SR/PUB sind anwendungsorientiert, da sie den Zielen einer politisch gesteuerten Programmpolitik dienen. Die Aktivitäten von SR/PUB begannen schon 1955, Langzeitstudien entstanden jedoch erst ab 1964 (vgl. Kronwall 1976, 105).

Die Forschung am Institut für Politikwissenschaft der Universität Göteborg reicht zurück bis 1954, als eine Studie zum Wahlverhalten während der Kommunalwahlen erschien. Seitdem haben sich Studien dieser Einrichtung (etwa die SOM-Untersuchungen) vornehmlich auf Printmedien, politische Meinungsbildung, Fragen der Medienobjektivität und die Beobachtung von Fernsehinhalten konzentriert. Letztere Tatsache ist dabei einer Entscheidung des Schwedischen Radios zuzuschreiben, die eigene Forschungsabteilung SR/PUB nicht an dieses Thema zu lassen.

Eine dritte Komponente in der schwedischen Forschungslandschaft ist das 1956 gegründete Amt für psychologische Verteidigung (Beredskapsnämnden för psykologiskt försvar). Frühe Arbeiten dieser Institution konzentrierten sich auf die politische Meinungsbildung vor allem jener Personen, die von Katz und Lazarsfeld (1955) als „horizontal opinion leaders“ titulierte wurden.

Eine vierte wichtige Institution ist die Abteilung für ökonomische Psychologie (P-Sektion) des Ökonomischen Forschungsinstituts (EFI) an der Handelshochschule in Stockholm. Hier wurden u.a. die Wirkungen von Werbung und Werbekampagnen untersucht. Dienen die drei bereits erwähnten Forschungseinrichtungen (bis zu einem gewissen Maß) staatlichen Zielen, so ist die EFI eher mit Wirtschaftsinteressen assoziiert.

Neben diesen vier Einrichtungen gibt es andere Institutionen, die für die Entwicklung der schwedischen Medien- und Kommunikationswissenschaft sehr wichtig waren und sind. Eine Institution von großer Bedeutung für Publikation und Dokumentation u.a. schwedischer Forschungsergebnisse ist natürlich das 1972 gegründete NORDICOM (vgl. Weibull 1992). NORDICOM verfügt über eine Datenbank (NCOM), die über das Internet zugänglich ist und den größten Teil der seit 1975 in den skandinavischen Ländern zum Thema publizierten Arbeiten enthält. Die Institution gibt zwei Zeitschriften heraus: *NORDICOM-Information* erscheint vierteljährlich in den skandinavischen Sprachen, *NORDICOM Review* zweimal im Jahr auf englisch. Weiterhin werden Bände zu unterschiedlichen Themenbereichen editiert (öffentlicher Dienst, feministische Studien, Radioforschung u.v.m.) sowie das halbjährlich erscheinende *MedieSverige*, eine Zusammenstellung von schwedischen Medienstatistiken mit begleitenden Artikeln zu jedem berücksichtigten Medium. Schließlich

wird hier die Reihe *Nordic Media Trends* mit statistischen Überblicken herausgegeben. Darüber hinaus beherbergt NORDICOM das „International Clearinghouse on Children and Violence on the Screen“, das von Cecilia von Feilitzen geleitet wird.

Eine weitere wichtige Institution ist die schwedische Vereinigung der Medien- und Kommunikationsforscher FSMK (Föreningen för svenska medie- och kommunikationsforskare), die ihre Aktivitäten 1977 aufnahm. Alljährlich werden in Schweden Konferenzen veranstaltet, zudem betätigt man sich als Co-Organisator an gesamtandinavischen Tagungen. Ein bedeutsamer Aspekt der Arbeit dieser Vereinigung bestand darin, die Politik auf die Notwendigkeit der Finanzierung und Etablierung der Medien- und Kommunikationswissenschaft hinzuweisen. Es ist nicht zuletzt dieser Lobbyarbeit zu danken, daß das Fach seinen Ort in der akademischen Landschaft Schwedens gefunden hat.

Abschließend sei auch auf die verschiedenen privaten Institute für Meinungsumfragen und Marktforschung hingewiesen, die außerhalb des universitären Bereiches in der Forschung tätig sind, etwa SIFO, TEMO und SKOP.

Zur Institutionalisierung der Medien- und Kommunikationswissenschaft

Der akademische Institutionalisierungsprozeß begann 1980 mit der Einrichtung einer Professur an der Sozialwissenschaftlichen Fakultät der Universität Göteborg. Der erste dortige Professor, Karl Erik Rosengren, entschied sich dafür, seinen Lehrstuhl am Institut für Politikwissenschaft zu etablieren. Im selben Jahr wurde das Zentrum für Massenkommunikationsforschung (Centrum för Masskommunikationsforskning) der Universität Stockholm ins Leben gerufen. Das Zentrum hat eine klare interdisziplinäre Ausrichtung und wird – eine Seltenheit – gemeinsam von der Historisch-Philosophischen Fakultät und der Sozialwissenschaftlichen Fakultät finanziert. 1986 kam eine an der Universität Lund eingerichtete Professur für Soziologie, Schwerpunkt Kommunikation, hinzu und im darauffolgenden Jahr eine Forschungseinrichtung für Informationswissenschaft (vgl. Weibull 1992).

Verbunden mit diesem Institutionalisierungsprozeß war die Arbeit in einigen großen Forschungsprojekten. Auf Initiative Rosengrens begann 1976 das Projekt „Kulturelle Indikatoren“, dessen Resultate Anfang der 80er Jahre in einer Reihe von Studien vorlagen (z.B. Nowak/Andrén 1981). Das Projekt konzentrierte sich auf fünf Gebiete: Innen- und Außenpolitik, Religion, Werbung und Literatur, wobei die quantitative Inhaltsanalyse von Printmedien im Mittelpunkt stand. Ebenfalls auf Initiative Rosengrens wurde zwischen 1975

und Mitte der 90er Jahre unter dem Titel „Media Panel“ zum Mediengebrauch sowie zu Ursachen und Wirkungen des Fernsehkonsum von Kindern und Jugendlichen gearbeitet (Rosengren/Windahl 1978), wobei in theoretischer Hinsicht an den Uses-and-Gratification-Ansatz und an Wirkungsansätze angeknüpft wurde. Beide wurden zu einer Uses-and-Effects-Perspektive zusammengeführt und über Langzeitstudien in die Praxis umgesetzt (Roe 1983; vgl. auch Rosengren 1994). In Stockholm wurde am Centrum för masskommunikationsforskning [Zentrum für Massenkommunikationsforschung] 1981 das große Projekt „Televisionens idévärld“ [„Vorstellungswelt des Fernsehens“] gestartet, das der quantitativen Inhaltsanalyse von TV-Fiktion gewidmet war.

Obgleich einige dieser Institutionen Doktoranden ausbildeten, begannen formale Ausbildungsgänge mit Promotionsabschluß innerhalb der Medien- und Kommunikationswissenschaft erst 1991, auch wenn die Universität Göteborg schon 1980 eine entsprechende Professur (s.o.) und wenig später Doktorandenstudiengänge eingerichtet hatte.

Einige theoretische Entwicklungslinien

Eine Zeitlang war die schwedische Medienforschung über zahlreiche Orte und Institutionen verstreut, schlecht koordiniert und ohne jeglichen festen institutionellen Sitz. Diese Zersplitterung hat dazu geführt, daß unverzichtbare Forschungsgebiete sich auf die unterschiedlichsten Fächer verteilt haben. Das disziplinäre Feld als solches ist somit fragmentiert und weist wenig Konzentration und Kontinuität auf (vgl. Andrén/Strand/Holmqvist 1983). Zumindest haben NORDICOM und FSMK mitgeholfen, eine Art Fundament zu legen. Die Wahl der Themen und die Durchführung der Forschung ist nicht allein eine Frage von Veränderungen der Medienlandschaft, Interessengruppen, Forschungspolitik und institutioneller Infrastruktur, auch theoretische Paradigmenwechsel sind hier von Belang. Die Frühphase der schwedischen Medienwissenschaft war zu einem hohen Maß von traditioneller historischer Forschung und einer literaturwissenschaftlichen Perspektive geprägt. Seit 1950 aber wuchs der Einfluß der damals expandierenden amerikanischen Massenkommunikationsforschung, die sich mit Aspekten der Medienwirkung, der öffentlichen Meinung sowie Uses-and-Gratifications beschäftigte (vgl. Nowak 1963). Diese im höchsten Maße positivistische Forschung fand mit experimentellen Untersuchungen Eingang in Disziplinen wie Psychologie, Soziologie und Politikwissenschaft und war ebenso ein Eckstein vieler Untersuchungen der PUB und der EFI. Mit der Herausforderung jedoch, die sich dem Monopol positivistischer Tradition mit dem wachsenden Einfluß von Neomarxismus,

Strukturalismus und feministischer Forschung in der Wissenschaft stellte, richtete sich die Medienwissenschaft in den späten 60er Jahren auch graduell neu in Richtung Textanalyse, Ideologiekritik u.ä. aus. Der parallel erfolgende *linguistic turn* rief Strukturalismus und Semiotik auf den Plan und damit textorientierte Ansätze von Medienuntersuchungen. Die frühen 80er Jahre brachten auch für die Medienwissenschaft den *cultural turn* und folglich ein gesteigertes Interesse an Fragen zu Bedeutung und Rezeption. Cecilia von Feilitzen, langjährige Mitarbeiterin an der SR/PUB und eine zentrale Figur der schwedischen Medienforschung, reflektierte die Veränderungen innerhalb des Faches. Sie konstatiert, daß der in den 80er Jahren vorherrschende Trend, das Publikum als ‚aktiv‘ zu begreifen und einen umfassenden Blick auf den Kommunikationsprozeß und die kulturellen Perspektiven zu werfen, mehr und mehr Bedeutung erlangt hat (vgl. Feilitzen 1994). Zu einem gewissen Grad geschah dies auf Kosten von Untersuchungen zu Medienwirkungen, Medienökonomie und Fragen der Ideologiekritik. Der *cultural turn* ist Teil eines größeren internationalen Prozesses und ein Indikator des wachsenden Einflusses der Geisteswissenschaften und qualitativer Methodologien. Ein Beleg dafür, daß dieser Prozeß in der Medienforschung zu einem großen Teil in den späten 80er Jahren stattfand, ist die Existenz dreier NORDICOM-Kompilationen aus dieser Zeit: *Media and Culture* (1986), *Research on Popular Culture* (1987) und *Popular Music Research* (1990).

Spannungsachsen

Die Zusammenführung dieser Entwicklungslinien wirft heute, zu einem Zeitpunkt da die schwedische Medien- und Kommunikationswissenschaft ihr zehnjähriges Jubiläum als eigenständiges Fach begeht, die Frage auf, ob dieses disziplinäre Feld nicht in zwei Teile zerfällt – in eine an Institutionen, Texten und Zuschauern interessierten Medienwissenschaft einerseits und einer auf interpersonelle und firmeninterne Kommunikation konzentrierte Kommunikationswissenschaft andererseits.

In allen akademischen Disziplinen gibt es selbstredend Spannungsachsen der unterschiedlichsten Art, die auch als Kristallisationspunkte verschiedener fachinterner Positionskämpfe betrachtet werden können. In der schwedischen Medien- und Kommunikationswissenschaft finden sich fünf dieser Achsen. Die erste (1) bezieht sich auf die Spannung zwischen den Forschungstraditionen, die einerseits aus den Geisteswissenschaften und andererseits aus den Sozialwissenschaften stammen. Eine zweite Spannung (2) besteht zwischen kritischer und administrativer Forschung (vgl. Lazarsfeld 1941), eine dritte (3) zwischen methodologischen Traditionen (qualitativ vs. quantitativ) und eine vierte (4)

zwischen den Ansätzen, die die Medien in den Mittelpunkt stellen, und jenen, die sich auf Kontexte oder interpersonelle Kommunikation konzentrieren. Schließlich (5) herrscht auch zwischen den unterschiedlichen Blickwinkeln auf den Kommunikationsprozeß ein spannungsvolles Verhältnis, etwa zwischen Übertragung und Ritual als Kommunikationsperspektive (vgl. Carey 1975).

Die schwedischen Studenten zeigen heute vor allem an einer auf interpersonelle und/oder firmeninterne Kommunikation fokussierten Kommunikationswissenschaft Interesse, meist an den Hochschulen, aber auch an einigen Universitäten (z.B. Lund, Örebro and Stockholm und zu einem geringeren Maß Göteborg). Andererseits besitzen Hochschulen wie Södertörn und Malmö auch ein ausgeprägtes Profil im Bereich der Medienwissenschaft. Die Frage besteht darin, wie man mit diesen Unterschieden innerhalb der Disziplin umgeht.

Unserer Einschätzung nach gibt es drei mögliche Szenarien für die Zukunft. Das erste basiert auf dem Prinzip der Koexistenz: Jedes Institut beschränkt sich auf die Ausbildung in den Bereichen, in denen sowohl Fachkompetenz als auch Studenteninteresse vorhanden sind. Der FSMK käme dann die Aufgabe zu, diesen Instituten als Zusammenhalt wie als Forum zu dienen. Problematisch an diesem Szenario scheint, daß Studenten, die ihre Ausbildung an einem Institut begonnen haben, nicht an ein anderes überwechseln können, da kein gemeinsamer Konsens über das Curriculum und die an die Studierenden gestellten Anforderungen besteht. Ein zweites Szenario könnte sein, daß die nationalen Diskussionen in eine Übereinkunft hinsichtlich der notwendigen Voraussetzungen und den zu vermittelnden Kenntnisse münden. Dies wäre ein zufriedenstellende Lösung, doch scheint ihre Durchsetzung zur heutigen Situation schwer vorstellbar. Das dritte Szenario bestünde schließlich in der Aufspaltung des Faches in zwei Disziplinen, in eine für Medien- und eine andere für Kommunikationswissenschaft. Diese Möglichkeit tauchte bereits in der der Gründung des Faches vorausgegangenen Diskussion auf, so daß dieses bereits von Anbeginn einen Kompromiß darstellte. Wir stehen also vor den Optionen einer Fragmentation in verschiedene Ausbildungsgänge (wenn auch nicht notwendigerweise verschiedener Forschungsgebiete), eines Einverständnisses hinsichtlich des Fachgegenstandes oder einer pluralistischen Koexistenz.

Aus dem Schwedischen von Jan-Philipp Frühsorge

Literatur

- Andrén, Gunnar / Ericsson, Lars O. / Ohlsson, Ragnar / Tännsjö, Torbjörn (1978) *Rhetoric and Ideology in Advertising. A Content Analytical Study of American Advertising*. Stockholm: Liber.
- / Strand, Hans / Holmqvist, Tove (1983) *Masskommunikationsforskning vid Stockholms universitet under 1970-talet* [Massenkommunikationsforschung an der Universität Stockholm in den 70er Jahren]. Stockholm: Akademitratur.
- Asp, Kent (1986) *Mäktiga massmedier. Studier i politisk opinionsbildning* [Die mächtigen Massenmedien. Studien zur politischen Meinungsbildung]. Stockholm: Akademitratur.
- Björman, Gunnar (1929) *Den svenska pressens historia* [Die Geschichte der schwedischen Presse]. Stockholm: Norstedt.
- Björnberg, Alf (1987) *En liten sång som alla andra: Melodifestivalen 1959-1983* [Ein kleines Lied wie alle anderen: Das Melodiefestival 1959-1983]. Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen.
- Björström, Erling (1997) *Högt och lågt. Smak och stil i ungdomskulturen* [Hoch und niedrig. Geschmack und Stil in der Jugendkultur]. Umeå: Boréa.
- Bolin, Göran (1998) *Filmbytare. Videovåld, kulturell produktion och unga män* [Filmwechsel. Videogewalt, kulturelle Produktion und junge Männer]. Umeå: Boréa.
- / Forsman, Michael (1996) Film Studies in Sweden: Cinema Arts and Back Again? In: *Screen* 37,3, S. 294-302.
- Carey, James W. (1975) A Cultural Approach to Communication. In: *Communication* Jg. 2, S. 1-22.
- Carlsson, Ulla / Lindblad, Anders (Hrsg.) (1992) *Forskning om journalistik, medier och kommunikation. Ämnesområdet idag och i framtiden* [Forschung zu Journalismus, Medien und Kommunikation. Das Gegenstandsbereich heute und in Zukunft]. Göteborg: Nordicom.
- Cronström, Johan (1999) *Bibliography. Children and Media Violence. A Selection (1989-)*. Göteborg: Nordicom-Sverige.
- DsU (1976) *Masskommunikationsforskning i Sverige. Rapport från massmedieforskningsutredningen* [Massenkommunikationsforschung in Schweden. Bericht des Ausschusses für Massenmedienforschung], 15. Stockholm: Utbildningsdepartementet.
- Ekecrantz, Jan / Olsson, Tom (1994) *Det redigerade samhället. Om journalistikens, beskrivningsmaktens och det informerade förnufts historia* [Die redigierte Gesellschaft. Zur Geschichte der journalistischen Beschreibungsmacht und der informierten Vernunft]. Stockholm: Carlssons.

- Feilitzen, Cecilia von (1994) Den kulturella vändningen – och sedan...? Om tvärvetenskap i medieforskningen under 1980- och 90-talen [Die kulturelle Wende – und danach? Zur Interdisziplinarität in der Medienforschung in den 1980er und 90er Jahren]. In: *Kommunikationens korsningar. Möten mellan olika traditioner och perspektiv i medieforskningen* [Schnittpunkte der Kommunikation. Begegnungen zwischen verschiedenen Traditionen und Perspektiven der Medienforschung]. Hrsg. v. Ulla Carlsson et al. Göteborg: Nordicom-Sverige, S. 9-14.
- / Filipson, Leni / Rydin, Ingegerd / Schyller, Ingela (1989) *Barn och unga i medieåldern. Fakta i ord och siffror* [Kinder und Jugendliche im Medienzeitalter. Fakten in Wort und Zahl]. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Fornäs, Johan / Lindberg, Ulf / Sernhede, Ove (1995) *In Garageland: Rock, Youth and Modernity* [1988]. London/New York: Routledge.
- Forsman, Michael (1996) *Våld i reklam – Spekulation, ironi eller samtidskritik?* [Gewalt in der Werbung: Spekulation, Ironie oder Gegenwartskritik?]. Stockholm: Konsumentverket.
- Ganetz, Hillevi (1997) *Hennes röster. Rocktexter av Turid Lundqvist, Eva Dahlgren och Kajsa Grytt* [Ihre Stimmen. Rocktexte von...]. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Hadenius, Stig (1998) *Kampen om monopolet. Sveriges radio och TV under 1900-talet* [Der Kampf ums Monopol. Schwedens Radio und Fernsehen im 20. Jahrhundert]. Stockholm: Prisma.
- Hannerz, Ulf (Hrsg.) (1990) *Medier och kulturer* [Medien und Kulturen]. Stockholm: Carlssons.
- Höijer, Birgitta / Nowak Lilian (Hrsg.) (1990) *I publikens intresse. Om radio och TV i människors liv* [Im Interesse des Publikums. Radio und Fernsehen im Leben der Menschen]. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Holmqvist, Tove (1988) *Carmen och Romeo. Om feminitet och maskulinitet i damtidningsreklam 1980 och 1988* [Carmen und Romeo. Weiblichkeit und Männlichkeit in der Werbung von Frauenzeitschriften, 1980 und 1988]. Stockholm: Konsumentverket.
- / Findahl, Olle (1984) *Nyheter, förståelse och minne* [Nachrichten, Verständnis und Gedächtnis]. Lund: Studentlitteratur.
- Katz, Elihu / Lazarsfeld, Paul F. (1955) *Personal Influence: The Part Played by the People in the Flow of Mass Communications*. New York: Free Press.
- Key, Emil (1883) *Försök till svenska tidningspressens historia* [Vorstudie zu einer Geschichte des schwedischen Zeitungswesens]. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.

- Klein, Barbro (Hrsg.) (1996) *Gatan är vår! Ritualer på offentliga platser* [Die Straße gehört uns! Rituale auf öffentlichen Plätzen]. Stockholm: Carlssons.
- Lazarsfeld, Paul F. (1941) Remarks on Administrative and Critical Communications Research. In: *Zeitschrift für Sozialforschung/Studies in Philosophy and Social Science* Jg. 9, S. 2-16.
- Leth, Göran (1996) *Braständaren och Iakttagaren. Engelsk press och journalistik 1695-1825* [Anstifter und Beobachter. Englische Presse und Journalismus 1695-1825]. Stockholm/Stehag: Symposion Graduale.
- Lillistam, Lars (1988) *Musikalsk ackulturation: från blues till rock. En studie kring låten Hound dog* [Musikalische Akkulturation: Von Blues bis Rock. Eine Studie zum Song Hound dog]. Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen.
- Lindberg, Ulf (1995) *Rockens text. Ord, musik och mening* [Der Text des Rock. Wort, Musik, Bedeutung]. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Lund, David (1996) Filmens suggestiva inflytande på barn [Der suggestive Einfluß des Films auf das Kind] [1922]. In: *Aura* 2,4, S. 10-12.
- Nordberg, Karin (1998) *Folkhemmets röst. Radion som folkbildare 1925-1950* [Die Stimme des Volkheims. Das Radio als Volksbildungsmittel 1925-1950]. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Nordmark, Dag (1989) *Det förenande samtalet. Om norrländsk lokalpress och offentlighetens etablering under 1800-talets första hälft* [Das einigende Gespräch. Über die norrländische Lokalpresse und die Etablierung der Öffentlichkeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts]. Stockholm: Carlssons.
- (1999) *Finrummet och lekstugan. Kultur- och underhållningsprogram i svensk radio och TV* [Gute Stube und Spielzimmer. Kultur- und Unterhaltungsprogramme im schwedischen Radio und Fernsehen]. Stockholm: Prisma.
- Nowak, Kjell (1963) *Masskommunikationsforskning i Sverige* [Massenkommunikationsforschung in Schweden]. Stockholm: FFI/Norstedts.
- (1992) Forskning om medier och kommunikation. Ett kulturteoretiskt perspektiv [Forschung zu Medien und Kommunikation. Eine kulturtheoretische Perspektive]. In: Carlsson/Lindblad 1992, S. 37-58.
- / Andrén, Gunnar (1981) *Reklam och samhällsförändring* [Werbung und sozialer Wandel]. Lund: Studentlitteratur.
- Roe, Keith (1983) *Mass Media and Adolescent Schooling: Conflict or Co-Existence?* Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Rosengren, Karl Erik (1994) The Media Panel Program (MPP) and Related Research. In: *Media Effects and Beyond. Culture, Socialisation and Lifestyles*. Hrsg. v. Karl Erik Rosengren. London/New York: Routledge, S. 39-45.

- / Windahl, Sven (1978) *The Media Panel Program – A Presentation*. Lund: Sociologiska institutionen.
- Sylwan, Otto (1896) *Den svenska pressens historia till statsvälförningen 1772* [Die Geschichte der schwedischen Presse bis zum Ende der vordemokratischen Freiheitszeit]. Lund: Glerups.
- (1924) *Pressens utveckling under det nittonde århundradet* [Die Entwicklung der Presse im 19. Jahrhundert]. Stockholm: Norstedt.
- Tagg, Philip (1989) *Kojak – 50 Seconds of Television Music. Toward the Analysis of Affect in Popular Music*. Göteborg: Musikvetenskapliga institutionen.
- Thurén, Torsten (1992) *Reportagens rika repertoar. En studie av verklighetsbild och berättarteknik i sju reportageböcker* [Das reiche Repertoire der Reportage. Eine Studie zum Wirklichkeitsbild und zur Erzähltechnik von sieben Reportagebüchern]. Stockholm: JMK.
- Weibull, Lennart (1992) Masskommunikation som ämnesområde. Ett försök till empirisk bestämning [Massenkommunikation als Themenfeld. Ein Versuch empirischer Bestimmung]. In: Carlsson/Lindblad 1992, S. 59-70.
- Åberg, Carin (1999) *The Sounds of Radio. On Radio as an Auditive Means of Communication*. Stockholm: JMK.

Zu den Autoren

Göran Bolin, Dr., geb. 1959, Hochschulassistent für Medien- und Kommunikationswissenschaft an der Södertörns Högskola bei Stockholm, Forschungsgebiete: Qualitative Zuschauerforschung; Mitherausgeber von *Young. Nordic Journal of Youth Research*; Autor u.a. von *Filmbytare. Videoväld, kulturell produktion och unga män*. Umeå: Boréa 1998; Mitherausgeber (zus. mit Johan Fornäs) von *Moves in Modernity*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International 1992 sowie von *Youth Culture in Late Modernity*. London: Sage 1995.

Ib Bondebjerg, Prof. Dr., geb. 1947, Professor am Institut für Film- und Medienwissenschaft der Universität Kopenhagen; Forschungsgebiete: Geschichte und Ästhetik der Medien, Medien und kulturelle Identität; Autor zahlreicher Bücher und Artikel, darunter *Television in Scandinavia. History, Politics and Aesthetics*. Luton: University of Luton Press 1996 sowie *Moving Images, Culture & the Mind*. Luton: University of Luton Press 2000.

Bo Florin, Dr., geb. 1961, Hochschuldozent am Institut für Filmwissenschaft der Universität Stockholm; Arbeitsgebiete: Filmgeschichte mit den Schwerpunkten früher Film, Stilgeschichte, Rezeptionsgeschichte, Methodologie der Filmgeschichtsschreibung; Autor von *Den nationella stilen. Studier i den svenska filmens guldålder*. Stockholm: Aura 1997; Aufsätze zu Viktor Sjöström und zum schwedischen Film.

Michael Forsman, geb. 1959, Dozent für Medien- und Kommunikationswissenschaft an der Södertörns högskola bei Stockholm; Forschungsgebiete: Fernsehen, Mediengeschichte, Jugendkultur; zeitweilig Herausgeber der Filmzeitschrift *Filmhäftet*, Autor von *Från klubbtrum till medielabyrinth. Ungdomsprogram i svensk radio och TV 1925-1993*. Stockholm: Stiftelsen Etermedierna i Svergie/Norstedts [in Vorb.].

Jostein Gripsrud, Prof. Dr., geb. 1952, Professor am Institut für Medienwissenschaft der Universität Bergen; Forschungsgebiete: Medien- und Kulturgeschichte, Populärkultur, Medien- und Kulturpolitik; zahlreiche Aufsätze und Buchpublikationen, Herausgeber von *Television and Common Knowledge*. London/New York: Routledge 1999.

Torben Kragh Grodal, Prof. Dr., geb. 1943, Professor am Institut für Film- und Medienwissenschaft der Universität Kopenhagen; Forschungsgebiete: Film und Emotion (basierend auf kognitiver Filmtheorie, Neurologie, Narration, Genre, visueller Kom-

munikation und nonverbaler Kommunikation), Computerspiele und Interaktivität; Autor von *Moving Pictures. A New Theory of Film Genre, Feelings and Cognition*. Oxford: Clarendon Press 1997.

Birger Langkjær, Dr., geb. 1965, Hochschulassistent am Institut für Film und Medienwissenschaft der Universität Kopenhagen; Autor von *Filmlyd & filmmusik - fra klassisk til moderne film*. Kopenhagen: Museum Tusulanum 1996, Aufsätze zu Ton und Musik im Film, insbesondere zum Verhältnis zwischen Ästhetik, Perception und Gefühlen.

Arnt Maasø, geb. 1964, Forschungsstipendiat am Institut für Medien und Kommunikation der Universität Oslo; Forschungsgebiete: Ton in Fernsehen und Film, Populärkultur, Medienpädagogik, Aufsätze u.a. zur Gewalt in der Filmerzählung.

Jan Olsson, Prof. Dr., geb. 1952, Professor am Institut für Filmwissenschaft der Universität Stockholm; Forschungsgebiete: Mediengeschichte, insbesondere frühes schwedisches Kino und Kultur der Jahrhundertwende, Film und Technologien; Autor u.a. von *Sensationer från en bakgård. Frans Lundberg som biografägare i Malmö och Köpenhamn*. Lund/Stockholm: Symposion 1988; *I offentlighetens ljus. Stumfilmens affischer, kritiker, stjärnor och musik*. Stehag/Stockholm: Symposion 1990; *Allegories of Communication. Intermedial Concerns from Cinema to the Digital*. Berkeley: University of California Press 2000.

Kathrine Skretting, Prof. Dr., geb. 1953, Professorin am Institut für Medienwissenschaft der Universität Trondheim; Forschungsgebiete: Filmgeschichte, u.a. Geschichte des norwegischen Werbefilms, Zensur, Medienpädagogik, Konstruktion von Weiblichkeit in den Medien; Mitherausgeberin der *Norsk medietidsskrift* [Norwegische Medienzeitschrift], Autorin (zus. mit Hans Fredrik Dahl et al.) von *Kinoens mørke, fjernsynets lys. Levende bilder i Norge gjennom 100 år* [Dunkel des Kinos, Licht des Fernsehens. 100 Jahre bewegte Bilder in Norwegen]. Oslo: Gyldendal 1996.

Gastherausgeber dieses Heftes

Patrick Vonderau, geb. 1968, Doktorand und Lehrbeauftragter am Nordeuropa-Institut der Humboldt-Universität Berlin, arbeitet an einer Dissertation zum Thema schwedisch-deutsche Filmbeziehungen 1921-1939; Aufsätze zur Filmgeschichte.