

Andrea Nolte (Hg.): Mediale Wirklichkeiten. Dokumentation des 15. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums

Marburg: Schüren Verlag 2003, 172 S., ISBN 3-89472-348-3, € 19,80

Das *Film- und Fernsehwissenschaftliche Kolloquium* (FFK) hat sich als Forum für NachwuchswissenschaftlerInnen einen festen Platz im Diskurs der betroffenen Disziplinen erobert. Es ermöglicht AbsolventInnen und DoktorandInnen seit nunmehr anderthalb Jahrzehnten, ihre Arbeiten in ungezwungener Atmosphäre zur Diskussion zu stellen und Kontakte zu knüpfen. Auch der traditionell dem FFK zugehörige Tagungsband, der mittlerweile im Marburger Schüren-Verlag erscheint, hat sich als Momentaufnahme dieses Diskurses etabliert, der davon lebt, dass die ReferentInnen des FFK sowohl unbefangenen ihren Blick auf vermeintlich klassische Themen richten, als auch „frische“ medienwissenschaftliche Phänomene erschließen.

Das 15. FFK fand im März 2002 an der Universität Paderborn statt, die dort gehaltenen Vorträge sind nun pünktlich zum 16. Kolloquium in ausgearbeiteter Form erschienen. Die Herausgeberin des 163 Textseiten umfassenden Bandes, Andrea Nolte, hat die 15 – dementsprechend konzisen – Beiträge in sieben Kapitel gegliedert.

Im ersten Abschnitt, „Dogmen“, untersucht Andreas Sudmann die Rezeption von DOGMA 95 im US-amerikanischen Kino am Beispiel von Harmony Korines *Julien Donkey-Boy* (1999), Joel Schumachers *Tigerland* (2000) und Steven Soderberghs *Traffic* (2000). Dietmar Götsch ergänzt die Auseinandersetzung mit dem dänischen Keuschheitsgelöbnis durch einen Beitrag über den ersten DOGMA-Film, *Das Fest* (1998) von Thomas Vinterberg. In zum Teil erheblich erweitertem Umfang sind beide Beiträge allerdings bereits Anfang 2003 in dem Sammelband

DOGMA 95 im Kontext. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er Jahre (Wiesbaden) erschienen. Unter der lapidaren Überschrift „Frauen/Männer“ finden sich die Beiträge von Caroline Zieger über die Konstruktion weiblicher Identität in Filmen mit Katja Riemann, Veronica Ferres und Franka Potente, sowie Elisabeth Gottos Ausführungen über Positionen und Perspektiven des Themenkomplexes „Men's Studies und Filmwissenschaft“. Das Kapitel „Mediale Wirklichkeiten“ subsumiert drei Aufsätze: Oliver Scholle denkt über die Bezüge zwischen Wilhelm Genazinos *Auf der Kippe* (2000) und fototheoretischen Texten nach, Andrea Nolte beleuchtet das Verhältnis von Authentizität und Inszenierung des *Popstars*-Formates, die medialen Wirklichkeiten von Kino („Illusion“), Fernsehen („Simulation“) und Internet („Virtualität“, S.68) setzt Jana Herwig in ihrem Beitrag zueinander in Beziehung. Unter „Geschichtsschreibung“ firmieren Henning Wrages Ausführungen zur „Medien-geschichte der DDR am Beispiel des Phantastischen“ und Jan Distelmeyers „Vom *auteur* zum Kultprodukt“, einem Auszug aus seiner Dissertation über Oliver Stone (2002). Dass die Begriffe „Film/Literatur“ nicht immer ein Gegenstands-paar bilden müssen, belegt Daniela Casanova in ihrem Beitrag über die Verfilmung von Henry James' *The Wings of the Dove* durch Ian Softley (1998). Im gleichen Kapitel ist auch Andreas Haucks Aufsatz „Dialogische Inszenierung und sym-praktische Bewusstwerdung“ zu finden. Unter der etwas allgemeinen Chiffre „Film – Analysen/Rezeptionen“ finden sich drei Paper, deren Zusammenhang sich nicht recht erschließt. Catrin Corell untersucht neue Bewältigungsmuster in aktuellen Holocaustfilmen, Karl Juhnke arbeitet Formen der Viktimisierung in Frank Wisbars *Nacht fiel über Gotenhafen* (1960) heraus und Mathias Wierth-Heining führt exemplarisch die Rezeptionshaltung weiblicher Jugendlicher beim Betrachten von Joel Schumachers *8mm* (1998) vor. Im letzten Kapitel, „Geld“, diskutiert Ulrike Bergermann Genre- und Globalisierungsfragen anhand eines Werbeclips des Sportartikelherstellers Nike. Im Folgenden sollen hier die thematisch gänzlich verschiedenen Beiträge von Götsch und Corell stellvertretend besprochen werden.

Dietmar Götsch bettet eingangs die dänische DOGMA 95-Bewegung in einen weiteren Bezugsrahmen ein, der filmische Beiträge zur Authentizitätsdebatte von John Cassavetes bis *Blair Witch Project* (1998) umfasst. Er entlarvt so manche Kritik an der vorgeblich „modischen“ DOGMA-Idee (Georg Seeßlen) als kurz-sichtig. Eine weitere Vorbemerkung gilt der dem Manifest immanenten Ironie, die zeige, dass es den Dänen keineswegs darum gegangen sei, nur abzubilden, sondern dass ihnen die Zwiespältigkeit eines filmischen Realismus durchaus bewusst und auch ihr Antrieb war. Das Hauptanliegen Götschs ist jedoch, den Nachweis zu führen, dass in *Das Fest* – wie in Lars von Triers DOGMA-Film *Idioten* (1998) – die Wahrheitssuche von DOGMA auch auf der Inhaltsebene und in der *mise en scène* zu finden sei. So werde eine Dichotomie von Dokumentarismus und Mys-tik anhand der Kameraführung deutlich, die sowohl den Blick eines beteiligten

Gastes, als auch des Geistes der toten Schwester imitiere, und somit keineswegs rein beobachtend eingesetzt werde. Anhand von Kamera, Montage und Plot zeigt der Autor auf nachvollziehbare Weise, wie kunstvoll und damit auch berechnend Vinterberg seinen Film inszeniert hat. Gerade die Schlüsselszenen eröffneten vielfältige Assoziationen des imaginierten Vergangenen, die das im Manifest postulierte Verbleiben im „Hier und Jetzt“ infrage stellten. Derartige Beobachtungen veranlassen Götsch zu der These, dass DOGMA entgegen der von Vinterberg mitformulierten Ziele geradezu zum filmischen Experimentieren und Verfremden herausfordere. Letztendlich entpuppe sich das Filmen nach dem Keuschheitsgebot somit selbst als „Technik“ (S.23), die einer dokumentarischen Darstellung zuwider laufe.

Catrin Corell untersucht am Beispiel von Roberto Benignis *Das Leben ist schön* (1997), Radu Mihaileanus *Zug des Lebens* (1998) und Peter Kassovitz' *Jakob der Lügner* (1999) Möglichkeiten des Gedenkens an Auschwitz durch populäre und komische Bearbeitungen. Vor dem Hintergrund der medialen „Diskurswucherung“ (S.121) über den Holocaust in den neunziger Jahren konstatiert Corell einen Überdruß in der deutschen Bevölkerung bei diesem Thema. Die Autorin knüpft an diesen Befund die Frage, ob nicht populäre Auseinandersetzungen wie die genannten Spielfilme diese Diskursverweigerung unterlaufen könnten. Von der (Film-)Kunst aufbereitete „Erfahrungsangebot[e]“ (S.123) seien durchaus in der Lage, die ausschließlich an der Authentizität faktengetreuer Darstellung ausgerichtete Geschichtswissenschaft zu ergänzen: Die Vergegenwärtigungsfunktion ästhetischer und fiktionaler Auseinandersetzungen fülle Faktenwissen mit Leben. Neben dem Angebot emotionaler Identifikation ermögliche dieser Weg eine von Denkverböten und vorgeschriebenen Rezeptionshaltungen freie Aneignung. Corell bezieht sich hierbei auf Ausführungen von Rolf Schörken, Sven Kramer und Horst Denkler, um anschließend als eigenen Qualitätsmaßstab für die Beurteilung der drei Filme die Frage aufzuwerfen, inwiefern diese ihre Adressaten zu Ko-AutorInnen zu machen vermögen. Eine nach dieser Prämisse gelungene künstlerische Kommunikation müsse, so die Autorin, vornehmlich die Gewöhnung des Genres durchbrechen. Der Einsatz von Komik in der Auseinandersetzung mit Auschwitz bewirke diese Deautomatisation beim Rezipienten: Der Zuschauer kontrastiere sein vorhandenes Bild vom Holocaust mit der filmischen Überzeichnung und Verfremdung. (Dass Jurek Beckers Vorlage zu *Jakob der Lügner* bereits 1965 entstand, schmälert allerdings die Beweiskraft der Kassovitz-Verfilmung für dieses von Corell als Tendenz der 90er Jahre beschriebene Phänomen – gleichwohl ist es natürlich bezeichnend, dass 1999 gerade dieser Stoff erneut verfilmt wurde.) Umsichtig problematisiert Corell auch die Gefahr, die mit der konsequenten Abkehr von der authentischen Darstellung der Lager einhergeht: Die Entwirklichung der Lager lasse Fluchträume wie die Distanzierung durch Lachen zu, ihre nur noch imaginäre Präsenz münde mitunter in eine schonungsvolle Diskretion. So beantwortet sie ihre Frage nach den Möglichkeiten

der Erinnerung an den Holocaust durch die populäre Kultur zwiespältig: Der „Erreichbarkeit der Menschen“ stehe immer „die Frage nach der Visualisierung des Grauens“ (S.127) entgegen.

Alle Beiträge dieses Bandes lassen Fragen offen – das kann bei einer derart gedrängten, vom Verlag vorgegebenen Konzeption mit 15 Beiträgen auf nur 163 Seiten inklusive Anmerkungen und Abbildungen auch gar nicht anders sein. So machen diese Aufsätze vor allem neugierig auf jene Arbeiten, die ihnen folgen werden und deren Vorboten sie sind. Andrea Nolte ist mit dieser Zusammenstellung ein weit gefasster Einblick in die Studierzimmer des medienwissenschaftlich orientierten Nachwuchses gelungen, der seinen Zweck als Querschnitt und Momentaufnahme verschiedenster Forschungsvorhaben voll erfüllt. – Ärgerlich ist allerdings die miserable Qualität der Abbildungen in diesem Band: Ein Lapsus, mit dem ein auf filmwissenschaftliche Literatur spezialisierter Verlag nicht zufrieden sein kann.

Matthias N. Lorenz (Lüneburg)