Jasper Stratil

Erinnerung an eine schematische Zeit

Berlin-Bilder, Rhetorik und die Welt von MAKE LOVE NOT WAR

Zwischen Amerika und Berlin (West)

In der ersten Einstellung sehen wir spielende Kinder in *American Football*-Trikots auf einem Feld, wir hören ihre Rufe. Vereinzelte Töne eines Schlagzeugs und zwei *Jump Cuts* erzeugen einen sprunghaften Rhythmus. Schließlich betritt ein junger, uniformierter GI die Szenerie hinter einem bildfüllenden Zaun, der den durch das Teleobjektiv flachgedrückten Hintergrund abtrennt. Von der Umgebung ist kaum etwas zu erkennen: nur Bäume, Büsche und eine Straße.

Wo und wann befinden wir uns? Die Einstellung könnte sowohl in einer amerikanischen Vorstadt aufgenommen worden sein, als auch – die sehr viel wahrscheinlichere Variante – in einer US-amerikanischen Siedlung in Berlin (West), so z. B. am Hüttenweg, Ende der 1960er Jahre. Das Bild als historisches Dokument begreifend, ließen sich Ortsmarkierungen, Automodelle und Kleidungsmoden als Indizien für eine räumliche Lokalisierung und zeitliche Einordnung nutzen – ein Wiedererkennen, das durch die historische Rückschau zumindest erschwert ist. In welchem Abstand stehen die Bilder zur Alltagsrealität? Was die Szene zunächst selbst entwirft, ist ein spezifisch US-amerikanisch geprägter Raum, eine schematische Anordnung distinkter Elemente.

Dynamisiert wird die bildliche Komposition von Football spielenden Kindern, Zaun und GI durch den Bewegungsrhythmus von Bild und Ton. Das Schlagzeug nimmt die Bewegung des Soldaten als aktiv wirbelndes rhythmisches Muster auf, die Kamera gleitet parallel dazu den Zaun entlang. Wenige Momente später friert das Bild ein, und ein poppiger Schriftzug verkündet den Titel: „Make Love Not War – Die Liebesgeschichte unserer Zeit“ (Abb. 1).

Der Titel weckt Assoziationen an Hippie- und Friedensbewegung, den *Summer of Love* und den *March on Washington* vom Oktober 1967, schließlich an die Anti-Vietnamkriegsproteste. Wie verhält sich der Film zur Rhetorik des titelgebenden politischen Slogans? Inwiefern thematisiert er den Vietnamkrieg bzw. das Verhältnis dazu? Und wie stehen dazu die „Liebesgeschichte“ und „unsere Zeit“?

Diese Fragen betreffen direkt das Denken des Films. Dabei lautet die These, dass der Film nicht in der Rhetorik des „Make Love Not War“ als einer politischen Forderung aufgeht. Vielmehr stellt er das Welt-Verhältnis einer äußerli-

https://doi.org/10.1515/9783110618945-013

Abb. 1: MAKE LOVE NOT WAR.

chen Perspektive auf eine schematisch organisierte Gegenwart her. Zentral sind, neben den Serienbildungen von Liebesdarstellungen und Stimmen, die Berlin-Bilder des Films, in denen er ein Nähe-Distanz-Verhältnis in der Inszenierung von Tropen-Räumen moduliert. Im Folgenden möchte ich mich mit der Welt von MAKE LOVE NOT WAR beschäftigen und die Prinzipien ihrer spezifischen Konstruktion aufschlüsseln.

Zwischen Orientierung und Orientierungslosigkeit

1968 kommt der selbstproduzierte Film von Werner Klett in die westdeutschen Kinos.[1] In West-Berlin spielend und gedreht, erzählt er die Geschichte von Eva, der jugendlichen Schulabbrecherin aus Bielefeld, und Brian, einem amerikanischen GI, der nach Vietnam fliegen soll, aber stattdessen desertiert. Eva ist kürzlich nach Berlin gekommen und arbeitet nun bei der Produktion eines Werbefilms für Kaffeebohnen in der Filmfirma ihres Bruders Adam mit, der gerade in Südamerika dreht. Brian, ein Freund Adams, bittet um Unterschlupf in dessen Haus und wird von Eva auf dem Dachboden versteckt. Zwischen den beiden entwickelt sich eine Beziehung, sie albern im Haus herum und machen Ausflüge. Das nimmt ein abruptes Ende, als Brian nach einer Verwechslung vor der Militärpolizei flüchtet und im großen Tropenhaus des Botanischen Gartens erschossen wird.

1 Am 27. März 1968 feierte der Film Uraufführung. Bereits am 5. 12. 1967 hatte er die Zensur passiert. Eine weitere Veröffentlichung von MAKE LOVE NOT WAR gibt es bisher nicht.

Eine solche Handlungszusammenfassung beschreibt treffend das äußere Geschehen, verfehlt aber gerade die zeitliche Entfaltung der filmischen Welt für die Zuschauer. Es ist ein filmischer Rhythmus, der immer wieder schnelle Wechsel vollzieht, mal das Tempo anzieht und dann wieder verlangsamt, ein szenisch kleinteiliger Rhythmus, in dem Situationen und Details wiederholt dominant werden.

Nach dem ersten Auftritt Brians erscheint Eva das erste Mal in einer Szene am Flughafen Tempelhof, ihr Gesicht hinter einer Glasscheibe, eingefasst in eine kontrastreiche Anordnung: Durch Reißschwenks werden die Nahaufnahmen ihres beobachtenden, neugierigen Blicks – wie sie sich am Glas die Nase plattdrückt – verbunden mit einer offiziellen Zeremonie. In dokumentarisch anmutenden Tele-Aufnahmen wird der Abflug eines Staatsmannes als militärisches Ritual aufgeführt. Uniformierte Polizistenkörper marschieren, salutieren und stehen in Reih und Glied Spalier, Kadrierung und Helligkeitskontraste betonen die geometrische Anordnung des Polizeikorps.

Eine Dynamik entsteht jedoch nicht nur durch diese Gegenüberstellung. Die Wahrnehmung der Uniformierten als Ausdruck von Ordnung wird erst hergestellt, d. h., man sieht den Prozess des Kadrierens als Herstellung eines Ausschnitts: Eine Gruppe marschierender Polizisten ist von Kopf bis Brust ins Bild gefasst; dann schwenkt die Kamera an einem Körper herunter, nur um in dem Blick auf die Kolonne der Stiefel eine neue Bildkomposition zu schaffen, auf der sie verweilt. Im Ton hören wir das rhythmische Klacken der Stiefelabsätze und das zunehmende Dröhnen von Flugzeugmotoren vor dem Abflug. Auf einen Blick Evas folgt der seitliche Schwenk entlang des Flugzeugs, in dem der Teppich und die große Einstiegstreppe für den Ehrengast ins Verhältnis gesetzt werden zur rückseitigen Treppe der übrigen Fluggäste. Schließlich rollt das Flugzeug in ein nicht-einsehbares, absolutes Weiß (Abb. 2).

In einer fließenden Bewegung geht ein Schwenk auf die Tiefenstaffelung der Polizeimotorräder hinab ins Schwarze und dann über in die Nahaufnahme einer Hand: Brian in einer Telefonzelle mit Telefonbuch; parallel geschnitten zu anderen Nahaufnahmen: Eva verloren mit Berlin-Karte. Völlig unklar bleibt das räumliche Verhältnis dieser Aufnahmen. Wer ist angekommen? Wer ist schon da? Schließlich steigt Eva in einen Bus, und die Kamera zoomt heraus. Zu erkennen sind das erste Mal die Außengebäude des Tempelhofer Flughafens in einer Totale: das filmische Bild zwischen Orientierung und Orientierungslosigkeit.

Umschnitt auf Brian, der in einem Taxi sitzt. Die Kamera schwenkt auf die trübe Rückscheibe des Autos. Der alleinige Fokus liegt auf dem Detail eines Aufklebers des „Taxi-Funk Berlin“. Als ob dieser verschwommene, gleichsam konzentrierte Blick ein Erinnerungsbild initiierte, setzen die Autogeräusche

Abb. 2: Kontrastreiche Anordnung eines Abflugs.

aus, und ein undefiniertes Surren setzt ein. Mit viel Hall spricht Eva aus dem Off:

> Brian Harris war kein typischer Amerikaner. Aber Amerikaner schon. Nur anders als man erwartet. Er sprach auch sehr gut deutsch. Er konnte alles verstehen und ausdrücken. Aber davon, davon haben wir nie ausführlich gesprochen, im Versteck.

Dieses „davon" bleibt unbestimmt. Es folgt der Schnitt auf eine aufsichtige, totale Ansicht einer Villa mit Garten. Mit dem Schnitt wechselt der Tonfall und der Sprachrhythmus in einen protokollarischen Modus: „Ja, also am 17. August kam ich so gegen 3 Uhr vom Flughafen Tempelhof zurück." Die Kamera schwenkt zügig nach rechts, bis das Tropenhaus des Botanischen Gartens zu sehen ist. Vermessen wird der Raum, sichtbar gemacht der Abstand zwischen dem Begegnungspunkt der beiden Figuren, dem Haus auf dem Fichteberg, Zentrum des Films, und jenem Punkt in unmittelbarer Nachbarschaft, der sein Ende markieren wird.

Mit fortlaufender Dauer wird einsichtig, was hier in den Modi-Wechseln des Sprechens bereits angelegt ist, dass nämlich Evas Off-Erzählung aus einer Befragung durch die Militärpolizei stammt. Im Kontext dieser Situation spricht die Figur über Motivationen, Wertungen und Gefühle. Die Bilder werden darin durch die kindliche Erzählung als Erinnerungsbilder perspektiviert. Durch die Befragung wird eine tragische Zeit eröffnet, in welcher das Ende frühzeitig angelegt ist. Folgen die Bilder einem chronologischen Verlauf, häufig im Prinzip der Parallelmontage, so ist die Off-Erzählung immer wieder zeitlich verschoben und lässt die Zeitebenen verschwimmen: die Stimme greift voraus, blickt zurück. „Ab wann wir intim wurden? Ab der ersten Minute."[2]

Im Weiteren wird der Film die Bewegungen der beiden Figuren nachzeichnen, das Kreuzen ihrer Wege, das mit dem Tod Brians endet.

Ambition eines modernen Films: Eine Frage der Rhetorik

In zwei zeitgenössischen Filmkritiken wird der Film verhalten aufgenommen, gar verrissen. *Der Spiegel* spricht von „undisziplinierter Weitschweifigkeit" und bezeichnet MAKE LOVE NOT WAR als „politisch sachten, formal wackligen Film".[3] In der FAZ kommt man zum abweichenden, vernichtend gemeinten Urteil eines reinen Ästhetizismus:

---

2 In einer früheren Szene sagt sie: „Ich war nicht verliebt. Da überhaupt noch nicht."

3 o. V.: Ärger mit BMW. In: Der Spiegel (1968), 13, 25. 03. 1968, S. 184. Die *Spiegel*-Kritik ist selbst noch in einem fragmentarischen Stil verfasst, der die Weitschweifigkeit als Abschweifen erscheinen lässt.

> Diesem Film wohlgemeintes Engagement zu konzedieren – Engagement, das auszudrücken der Regisseur nicht recht in der Lage gewesen sei –, wäre zuviel des Guten. Werner Klett hatte nicht mit Stilunsicherheiten zu kämpfen; der Film ist stilistisch geschlossen.[4]

„Sinnlose" Schärfeverlagerungen, Reißschwenks und „ständige Kamerabewegung": Das Movens sei nicht die (Liebes-)Geschichte, „sondern nur der Wille des Werner Klett, einen absolut modernen Film (oder was er darunter versteht) zu machen."[5] Modern heißt hier Formbewusstsein moderner Kunst, aber vor allem auch Mode(rne) der Gegenwart. So versammelt der Film ein „Kompendium aller Unarten" deutscher Jungfilmer: *Boy meets Girl*, Liebesspiele, Beat-Musik, Film im Film, ein tiefsinnig intendiertes Klee-Gemälde und politisch gemeinte Dokumentaraufnahmen.[6] Kein Interesse an Narration, keine Rhetorik des Engagements: Das Thematisch-Werden des Vietnamkriegs scheint (bloß) auf die Ambition eines modernen Films, den Anspruch seiner Zeitgenossenschaft, bezogen zu sein. In dieser Perspektive wird der Film gerade nicht in Verkörperung des Titels als politischer Aufruf angesehen.

„Make Love Not War" ist ein Slogan, den die amerikanischen Protestbewegungen geprägt und verbreitet haben.[7] Das Prinzip intimer Beziehungen wird gegen das gewaltsame Austragen von politischen Konflikten gesetzt. Die Begriffe „Liebe" und „Krieg" vertreten zwei Ordnungen, die durch die rhetorische Figur des Zeugmas verbunden werden. Im sprachlichen Imperativ erfolgt die normative Aufforderung, das eine durch das andere zu ersetzen. Als politische Parole formuliert der Slogan die Norm einer neuen Gemeinschaft, welche entlang der Zustimmung die Grenze zwischen neuem Selbstverständnis und altem Überkommenen zieht und dabei nach innen und außen gemeinschaftsbildend wirken soll.

---

4 o. V.: Make Love – Not War. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (1968), 15. 06. 1968, S. 83.

5 o. V.: Make Love – Not War, S. 83.

6 Noch auf einer weiteren Ebene weichen die beiden Kritiken voneinander ab. Während die FAZ Werner Klett als Vertreter der deutschen Jungfilmer und – so ließe sich ergänzen – Autorenfilmer auffasst, stellt die Rezension des *Spiegel* gerade die unterschiedlichen Beteiligten, das Team, heraus: den Kameramann Perikles Papadopoulos, die Schauspieler Claudia Bremer und Gibson Kemp, den Mit-Drehbuchautoren Günter Adrian, auf dessen Roman *Die Flinte im Korn* der Film basiert. Es ließe sich noch die Musik ergänzen u. a. von Oskar Sala und die Schlagzeug-Soli Kemps. Gibson Kemp ersetzte als Schlagzeuger Ringo Starr in der Band *Rory Storm And The Hurricane*, als dieser zu den Beatles wechselte. Danach spielte Kemp unter anderem in der Band *Paddy, Klaus&Gibson*. 1966 wurde er der Schlagzeuger der *Giants*, deren Singles *My Magic Room* und *Even the Bad Times Are Good* Eva Brian im Film vorspielt.

7 1970 in der ersten Version für das spätere *Mind Games* singt John Lennon angesichts des zum Klischee erstarrten Spruches: „Make Love Not War. I know you heard it all before."

In welchem Verhältnis steht dazu der Untertitel? Drehbuchautor Günter Adrian begründet den zweisprachigen Titel des Films mit einer Übersetzungsleistung:

> Der sicher etwas merkwürdige Untertitel DIE LIEBESGESCHICHTE UNSERER ZEIT geht an die Adresse derjenigen, die nicht Englisch verstehen, dafür umso besser die Sprache von HEIM UND WELT. Die haben unsere Lektion am nötigsten.[8]

Es ist dies die Sprache der Trennung von Eigenem und Fremden. Nicht zuletzt stellt sich mit dem Hinweis auf die Lektion die Frage nach der Rhetorik, der Wirkungsabsicht. Klingt „Lektion" nicht nach Erziehung, nach Didaktik, nach einer zu vermittelnden Erkenntnis, die es für die Zuschauer zu lernen gilt? Doch worin besteht diese Lektion in MAKE LOVE NOT WAR? Wovon will der Film überzeugen? Dass Krieg im Allgemeinen schlecht ist? Dass (spezifisch) der Vietnamkrieg der Amerikaner ein Verbrechen darstellt?

Im Film ist es eine sehr spezifische Form der Parabel, die aufgerufen wird, wenn Brian in einer Ausgabe von James Thurbers *Die letzte Blume* blättert.[9] In der Parabel erwächst nach einem vernichtenden Krieg aus der Gemeinschaft eines Mannes, einer Frau und einer Blume ein neuer Krieg. Im englischen Original lautet der Schlusssatz: „This time the destruction was so complete that nothing at all was left in the world except one man and one woman and one flower."[10] Die Parabel kreist um die Formulierung „this time", die gerade offenlässt, ob damit eine zyklische Wiederkehr menschlicher Zerstörung oder eine (utopische) Differenz markiert ist.[11]

Mir geht es nun nicht darum zu behaupten, dass MAKE LOVE NOT WAR das poetische Prinzip dieser Parabel filmisch umsetzt – nämlich eine Spirale, die sich aus einer zyklischen und einer linearen Bewegung zusammenfügt. Vielmehr ist herauszustellen, wie der Film die Frage der Rhetorik in der Auseinandersetzung mit Kunstwerken denkt. Er vermittelt gerade keine Moral oder Botschaft, die sich aus der Narration ableiten lässt, sondern ein spezifisches In-der-Welt-Sein, das um das Problem des Schematismus kreist.

---

8 Jan Gympel: Make Love Not War. In: Berlin-Film-Katalog, http://www.berlin-film-katalog.de/dezember-2016.html (aufgerufen am 13. 05. 2018).

9 Folgt man der Referenz, so glaubt man noch den Titel von Thurbers Sammelband *Fables for our time and Famous Poems Illustrated* (1940) im Untertitel des Films mitschwingen zu hören.

10 James Thurber: The Last Flower. A Parable in Pictures. Iowa City 2007.

11 Genau diese Optionen werden im Film von Eva und Brian diskutiert. Eva fragt: „Und da geht alles wieder von vorne los?" Brian antwortet: „Ich weiß es nicht. Da ist das Buch zu Ende."

Heterogene Serien

Als schematisch lässt sich die Konstellation der Figuren beschreiben. Zunächst die beiden Protagonisten: deutsche Schülerin aus bürgerlichem Haus und amerikanischer Soldat. Im erweiterten Figurenensemble treten verschiedene Erwachsene als Repräsentanten einer alten Ordnung auf – charakterisiert durch karikaturhafte Dialoge: der Frauen nachstellende Herr Polzin, Geschäftsführer der Filmfirma des Bruders; Evas Onkel (Oskar Sala); ein Arzt („Wir haben noch Sport betrieben, sind gewandert. Was glauben Sie, wo unser eins sonst hingekommen wäre in Russland.“, „Nichts Coca-Cola und Penicillin.“ Und „Soll ich Ihnen vielleicht eine Spritze geben? Wir sind hier doch nicht in den USA!“) und die Haushaltshilfe aus dem Arbeiter-Milieu mit Berliner Dialekt („Alles verstopft. Die mit ihren langen Haaren und Schildern. Also die Studenten. Hat Herr Kiesslich schon geschrieben. Letztes Mal hat er mir eine Karte geschickt aus dem Kongo. Mit ner nackten Negerin.“) Nicht weniger schablonenhaft erscheinen die Studenten – über sie wird noch zu sprechen sein.

Den Repräsentationen folgend, ließe sich schnell eine Reihe von schematischen Gegensätzen aufmachen: jung vs. alt, privat vs. öffentlich, Herz vs. Verstand, Studenten vs. Reserveoffiziere, kindliches Spiel vs. tödlicher Ernst, Liebe vs. Krieg. Paradigmatisch für ein solches Verständnis des Filmes erscheint die Szene, in der Brian und Eva Sex haben und die Nahaufnahmen der nackten, sich liebkosenden Körper mit aufblitzenden Fotografien des Vietnamkrieges – von kämpfenden Soldaten, flüchtenden Zivilisten – unterschnitten werden. Stehen doch hier titelgebend Bilder von Liebe und Sexualität Bildern des Krieges gegenüber. Es sind die einzigen Aufnahmen, die man aus Vietnam sieht. Wird hier das Liebesglück gegen das Leiden, das private gegen das öffentliche Politische gesetzt? Ist immer schon klar, was die einzelnen Elemente bezeichnen? Die Szene löst sich nicht im Dualismus auf und muss mindestens um die Figur des Verlobten Arno ergänzt werden, der, ein Telegramm Evas missachtend, nächtens aus Bielefeld anreist. So bleibt das brummende Motorengeräusch, das bedrohlich über der Sexszene schwebt, zweideutig zu interpretieren: Stammt es von einem Helikopter oder einem Auto?

Die Darstellung von Liebe und Sexualität muss als eine eigene Linie verstanden werden, eine Serie, die sehr unterschiedliche Elemente verbindet. So arbeitet eine Parallelmontage mit dem Kontrast zwischen dem Paar, das, nach einer Fahrradtour vom Regen durchnässt, sich gegenseitig die Kleider auszieht, und Herrn Polzin, der ein junges Mädchen davon zu überzeugen versucht, nackt vor seiner Kamera zu posieren. Scheinbar kongruent zu dieser Opposition hängen Gemälde an den Wänden der jeweiligen Räume: Paul Klees *Senico* steht einem Plakat des Comics *Barbarella* gegenüber: Intimität und Kunst vs.

Abb. 3: Heterogene Serien.

erzwungene Nacktaufnahmen und Kommerz. Doch die dualistische Aufteilung lässt sich schwer aufrechterhalten angesichts der Überkreuzung mit einer weiteren Serienbildung des Films, nämlich den zahlreichen, im Haus verstreuten Bildern und Gemälden, so den verstaubten Gemälden auf dem Dachboden oder dem surrealistischen Bild im Wohnzimmer. Versammelt ist eine Vielzahl unterschiedlicher Epochen und Ausdrucksformen. Das *Exploitation*-Plakat der nackten Barbarella beginnt mit der *Pop-Art* von Roy Lichtensteins *Sweet Dreams Baby* aus einer früheren Szene zu kommunizieren (Abb. 3).

Intimität, Pornografie, Nötigung, Exploitation als künstlerischer Modus: Sex und Liebe erscheinen nicht als dialektisch verbunden, sondern bestehen als eine Serie unterschiedlicher Relationen. Es geht nicht um eine Synthese oder die Aufhebung eines Schematismus. Die differenzierende Serienbildung erzeugt vielmehr Schematismen, wie sie gleichzeitig auf die Stillstellung eines schematischen Dualismus antwortet. Die Bewegung entsteht gerade durch eine zweite heterogene Serie von Kunstwerken.

Ich möchte nun auf eine weitere Sexualitätsdarstellung etwas ausführlicher eingehen, handelt es sich dabei doch um die Überkreuzung mit einer weiteren Serie des Films, nämlich der filmischen Selbstreflexion in Form von Film-

im-Film-Konstruktionen. „Gerda“, so der Titel jenes innerdiegetischen Filmes, stellt eine Parodie des Aufklärungsfilms dar – konkrete Referenz mag Erich F. Benders HELGA – VOM WERDEN DES MENSCHLICHEN LEBENS (BRD 1967) gewesen sein. Primär funktioniert die Parodie als Ton-Bild-Studie.

Gerda

Die Sequenz beginnt mit einer frontalen Ansicht, der Großaufnahme einer jungen Frau. „Nehmen Sie schon Platz“, hört man aus dem Off, gesprochen im diegetischen Raum einer Sichtungssituation, in der Herr Polzin, Eva und einige andere Männer das Filmmaterial anschauen. Der Film-Kommentar beginnt nüchtern: „Janus, der Gott mit den zwei Gesichtern, wohnt in jedem von uns. Auch in jeder Frau, jedem Mädchen.“ Keck den Augenkontakt mit der Kamera haltend, streicht die Darstellerin mit ihrem Zeigefinger über die Mitte ihres Gesichts, dessen eine Hälfte mit einer Creme bedeckt ist. Aus zwei Blickwinkeln sehen wir sie sich mit einem Pinsel das Gesicht einseifen, den Spiegel in der Hand. Dabei springt der Film zwischen beiden Ansichten in raschem rhythmischen Wechsel, der gerade die gedehnte Violinen-Musik und das betonte, nachdrückliche Sprechen des Kommentators kontrastiert: „Was ist das, ein Mädchen? Und wo fängt es an, Frau zu werden? Auch hier gibt es keine festen Normen.“

Das Bild wechselt in eine totalere, untersichtige Einstellung, die Kamera lugt unterhalb eines Tisches hervor. Hinter der Frau, dem Mädchen, grinst ein Affe von einem Gemälde herab, als ob er die Szenerie beobachten würde. Die Frau beginnt sich in den Ausschnitt zu pinseln, knöpft sich schließlich das Hemd auf und legt es ab. Mit einem ausgestellten Lächeln setzt sie das Pinseln – weiter in den Spiegel schauend – fort.

> Die Entdeckung der eigenen Leiblichkeit überfällt die eine früher, die andere später. So ist es, und so war es schon vor Jahrtausenden. Wir modernen Menschen wollen und dürfen die Augen nicht davor verschließen. Die Kamera demonstriert hier einen Fall von Aphroditismus, zu deutsch Schaumgeborenheitsdrang, nach neuester sexualwissenschaftlicher Erkenntnis ein ganz natürlicher und keineswegs anormaler Wunsch.

Mit dem Stichwort „moderne Menschen“ folgt erstmalig der Umschnitt in den dunklen Zuschauerraum: Die Kamera schwenkt entlang der starrenden Gesichter.

> Das kann natürlich Grenzen erreichen, die bedenklich sind. Aber noch weit gefährlicher ist es, wenn man selbst oder wenn andere, Eltern, Erzieher oder Ehegatten ein solches kreatürliches Verhalten frustrieren, also gewaltsam …

Abb. 4: Gerda.

Die Frau pinselt grinsend ihre Brüste ein, diese dabei quasi massierend. Das schnelle Pinseln geht über in ein langsameres Streicheln (des weiß gemusterten Oberkörpers), ein Kreisen um die eigene Brust, während sich das „Versuchsobjekt" streckt und den Kopf hin- und herwiegt, als sei sie erregt von den eigenen Berührungen (Abb. 4).

Es sind multiplizierte Blickkonstruktionen: Das Schauen wird selbst in Szene gesetzt. Noch der antizipierte Blick der Zuschauer wird vorgeführt. Es sind Schauanordnungen, in denen aus dem Versuchsobjekt ein objekthaftes Subjekt der Begierde wird. Der Tonraum löst sich dabei ab von den Bildern und findet nur punktuell mit ihm zusammen, um sich dann wieder zu verlieren: ein Souverän-Werden jeweils von Bild- und Tonebene, die in unterschiedliche Verhältnisse treten. Es ist ein *Sprechen-Über*, das sich sowohl von den Bildern, über die gesprochen wird, als auch den Körpern der Sprechenden abtrennt. Kommentiert wird noch der Kommentar selbst. Immer wieder hört man die Stimmen aus dem Sichtungsraum den Film kommentieren. Die Filmsichtung wird beendet mit den Worten: „Das ist doch heute das einzige, was wirklich läuft." Jenes „heute" wird gerade aufgerufen, adressiert im Modus der Parodie.

Die Komik besteht im Schauspiel, im Zur-Schau-Stellen der übersteigerten körperlichen Bewegungen, die auf einen verharrenden Kamerablick ausgerichtet sind, und im Tonfall des Sprechers, der in Duktus und Prosodie einen Aufklärungsimpetus imitiert, schließlich im rhythmischen Profil, der Wiederholung der Bilder und der Dauer, des Aushaltens jenes Kontrasts, den der Film als audiovisuelle Analyse herausarbeitet. So präpariert die Parodie das auseinanderklaffende Verhältnis von Bild und Ton heraus, zwei Ebenen, die jeweils unterschiedlichen Logiken folgen.[12] Dies geschieht gerade vor dem Hintergrund des Ganzen des Filmes, in dem das Verhältnis von Ton und Bild in Form von unterschiedlichen Relationen bearbeitet wird, sodass es selbst eine Serie der Stimmen ausbildet.

Jenseits des Kommentars: Serie der Stimmen

Nicht nur versammelt der Film sehr unterschiedliche Stimmen (den Akzent Brians, das Nölen Evas, das Quaken Herrn Polzins, das sich besonders deutlich als Nachsynchronisierung zu erkennen gibt), sondern auch unterschiedliche Modi des Sprechens und schließlich unterschiedliche Bezüge auf das filmische Bild. Bezogen auf das Ton-Bild-Verhältnis wird eine Gruppe von Studenten persifliert, denen Eva auf dem Ku'damm begegnet:

> Darf ich Ihnen etwas über unsere Gesichtspunkte sagen? Wir stehen auf dem Standpunkt, eine Demokratie muss progressiv funktionieren. Wir Studenten sagen nicht grundsätzlich Nein. Aber wir wehren uns dagegen, dass die Restauration zur totalen Agonie führt.

Während Eva, umringt von einer Schar junger Männer, den Worten lauscht, die wir nur aus dem Off hören, wird sie von einem jungen Mann interessiert beobachtet, der seinen Blick nicht von ihr lassen kann. Nach einem schnellen Schwenk auf den Boden, hören wir die gleiche Stimme, nur dieses Mal ist sie dem jungen Mann zugeordnet:

- Haben Sie die Rede von Prof. Marcuse gelesen?
- Nein.
- Schade, dann muss ich weiter ausholen. Der Senat hat uns in eine Position gezwungen, in der wir handeln müssen. Und das Meinungsmonopol der Springerpresse ist doch eine Tatsache, an der nur ein ausgewachsener Analphabet vorbeigehen kann.

---

12 Die Relationierung von Aufklärung und Sexfilm deutet bereits die filmhistorischen Fortentwicklungen der zeitgenössischen Aufklärungsfilme an.

Längst hat die dynamische Kamera begonnen, halbsubjektiv Evas Blick annehmend, den Raum abzuschweifen; und sie folgt dem rennenden Verlobten Arno in der Menschenmenge. Das Sprechen der Studenten findet nicht zu den filmischen Bildern. Abgehobenes Sprechen und abgelenkter Blick bestimmen ihr Verhalten zueinander.

Schließlich ist da jene Sprecher-Stimme des von Herrn Polzin produzierten Kaffee-Werbefilms. In seinem Verlauf verfolgt MAKE LOVE NOT WAR etappenweise die arbeitsteiligen Schritte dieses Produktionsprozesses: Zunächst die Produktion des Werbeslogans am Tricktisch (Zoom auf eine Kaffeetasse: „Jede Bohne einzeln von Meisterhand geröstet"), zweitens die dokumentarische Inszenierung in der Fabrik mit dem Herstellungsleiter als Model an der Maschine. Die dynamischen Einstellungen der arbeitenden Filmcrew kontrastieren die statische Einstellung im fertigen Werbefilm: Im Umschnitt sieht man nicht das gefilmte Kamera-Material, sondern schon den vertonten Film – mit elektronischer Sound-Untermalung und Sprecherkommentar. Später wird dann die Herstellung dieser Töne in eigenständigen Szenen vorgeführt: so die Musikuntermalung Oskar Salas an seinem Trautonium zu Aufnahmen von Frauen am Fließband und schließlich eine *Session* im Tonstudio mit dem Sprecher. Der gesprochene Kommentar soll den Sinn der Bilderfolge explizieren und kohärent an den Slogan zurückbinden. Besteht darin doch gerade das (einheitliche) Ziel der Werbebotschaft, den Kaffee schmackhaft zu machen und für den Kauf anzupreisen. Im Falle dieses Werbespots handelt es sich um eine audiovisuelle Komposition, in welcher der Sprecherstimme eine privilegierte Stellung für die Rhetorik zugesprochen wird. Als Frage des Rhetors adressiert dies die Szene selbst. So fragt der Sprecher Herrn Polzin: „Wer kauft ihnen das denn ab?" Woraufhin dieser entgegnet: „Nicht mir soll das jemand abkaufen, sondern Ihnen." Der (filmische) Rhetor ist gerade kein externer vorfilmischer oder imaginierter Autor oder Regisseur, sondern im Film selbst zu verorten.[13] Das mehrmalige Wiederholen der Sätze durch den Sprecher verdeutlicht den Prozess der Suche nach dem richtigen Ton, der sich in das rhetorische Geflecht des Films als Ganzem sowie in einzelne Ausdrucksgestalten einfügt. Sei es der erklärende Sprecher-Kommentar oder die entlarvende Montage konkurrierender Bilder

13 Mir geht es nicht um die Analyse der filmischen Welt als Ausdruck eines Autor-Subjekts. In diesem Kontext ist noch auf den abwesenden Filmemacher-Bruder zu verweisen. Möglichen autobiographischen Spuren bin ich nicht nachgegangen. Durchaus stellt sich aber die Frage, in welchem Verhältnis der Film zum (eher unbekannten) Werk des (Dokumentar-)Filmemachers Werner Klett steht. Die Vermutung ist, dass Aspekte wie die Studie von Ton-Bild-Verhältnissen und die Reflexion dokumentarischer Filmpraxis auf andere Filme Kletts zu beziehen sind.

oder die rhythmische Dynamisierung der audiovisuellen Komposition – übernimmt das filmische Ausdrucksgefüge selbst die rhetorische Kraft, so entsteht im Filme-Sehen selbst noch das Bild jenes filmischen Rhetors. Der filmische Rhetor gründet im filmischen In-der-Welt-Sein.

Als Schlussplädoyer einer Gerichtsrede im Sinne der klassischen Rhetorik lässt sich der letzte Einsatz von Evas Off-Stimme verstehen, ihre letzten aus dem Off gesprochenen Worte erscheinen als Verteidigungsrede, die zu einer Anklage wird:

> Er hätte einen anderen gebraucht. Einen, der ihn richtig behandelt. Richtig versteht. Mit dem Kopf statt mit dem Herzen. Ich habe ihn nur mit meinen Gefühlen verstanden und geschwiegen. Und da hat er auch geschwiegen und geglaubt, er wäre alleine. Und ich gehörte zu denen, die sie die gesunde Mehrheit nennen. Damals hätte ich reden müssen, mit Brian. Und nicht jetzt mit Ihnen. Wirklich, ich kann nur immer wieder sagen, er wusste nicht genau, was er wollte. Nur was er nicht wollte, das war ihm klar. Er wollte nicht töten und auch nicht sterben. Das wollte er sich von keinem befehlen lassen. (Pause) Und wenn Sie das für krank halten, bitte, dann war er krank. Dann bin ich es auch, dann sind das viele. (Pause) Was möchten Sie noch wissen? Haben Sie Angst, die anderen könnten so werden wie Brian? Dann tun Sie doch was! Dann tun Sie doch was!

Was getan werden soll, bleibt unklar. Worüber die beiden hätten reden müssen, wird auch nicht explizit benannt, naheliegend ist jedoch, dass damit auf die Haltung, das Verhältnis zum Vietnamkrieg verwiesen ist. Die letzten Worte werden zu einem lauten, vorwurfsvollen Ruf. Eva wird zur Sprecherin jener Gemeinschaft des „Make Love Not War". Bezogen auf die Dramaturgie des Films ist allerdings herauszustellen, dass MAKE LOVE NOT WAR gerade nicht mit ihrem Plädoyer endet. So plötzlich, wie die Off-Stimme zu Beginn in der filmischen Welt auftaucht, verschwindet sie vor dem Schluss. Was bleibt, ist jenes Surren, das die Stimme begleitete und die Perspektive, eine (zeitliche) Differenz markiert.

Ist Evas Stimme zwar eine zentrale, so ist sie aber nicht *die* Stimme des Films. Vielmehr muss noch Evas Voice-over im Verhältnis zur Serie der Stimmen im Film gedacht werden. Die hallige Stimme ist kein externer Kommentar, sondern eine Stimme aus der filmischen Welt, deren Raum-Zeit-Verhältnisse sie dennoch prägt. In den Berlin-Bildern des Filmes sollen abschließend noch einmal die Modulationen der Räume in den Blick genommen werden.[14]

---

14 Bezüglich der Berlin-Bilder kann auf weitere Filme Werner Kletts an dieser Stelle nur verwiesen, ein Vergleich jedoch nicht geleistet werden: DIE GANZE STADT BERLIN (BRD 1965–1968), DIE ANDERE HAUPTSTADT. BILDER UND ERINNERUNGEN IN OST-BERLIN (gemeinsam mit Fritz Illing, BRD 1966) und BERLIN KLAMMER AUF OST KLAMMER ZU (ebenfalls gemeinsam mit Fritz Illing, BRD 1967–1970).

Berlin-Bilder

Eine Topographie West-Berlins ließe sich bestimmen durch die Bewegungen der Figuren im Berliner Stadtraum, d. h. der lokalisierbaren Orte, welche der Film zeigt, sowie jener Bezirke, die der Film nicht betritt (z. B. Kreuzberg). Zentrum und Rückzugsraum ist die bürgerliche Steglitzer Villa, die der Film zusammensetzt aus Garten, einer Vielzahl von Türen und Räumen,[15] dem heterotopen Dachboden, auf dem Brian untergebracht wird und der erst einmal eine Grundreinigung bekommt – als verwinkeltes, unüberschaubares Innen.[16] Ein Haus, in dem beide zu Gast sind, das sie sich herrichten, das sie sich teilen mit Herrn Polzin, mit Gemälden und Bücherschränken.

In dokumentarisch anmutenden Aufnahmen werden der Flughafen Tempelhof gezeigt, ein Besuch im Planetarium, eine Fahrt über die Berliner Stadt-Autobahn, ein Arztbesuch in Schöneberg (in der Leberstraße), ein Besuch des Botanischen Gartens sowie Studenten und kauflustige Menschenmassen am Ku'damm. Schließlich gibt es einen Ausflug von Eva und Brian ins Grüne, an den Wannsee. Den Eintritt in den Wald markiert ein Verbotsschild, auf dem das Piktogramm eines Panzers zu sehen ist.

Das Schild mutet befremdlich an, ein absurder Fremdkörper im Wald, durch den die beiden radeln. In der Negation des Verbots verweist das Zeichen auf eine militärische Präsenz, die gezeigt wird, als die Militärpolizei auf dem Wannsee patrouilliert.[17] Nicht inszeniert als subjektive Bedrohung für Brian, sondern als dokumentarischer Blick auf ein Nebeneinander von Militärschutz und schwimmenden Sonntagsausflüglern – Rutschen und Soldaten.

Der Blick auf das Militär funktioniert aber nicht nur als Zeugenschaft, sondern löst noch Transformationen des filmischen Raumes aus: Unmittelbar zuvor, als Eva und Brian zum Ausflug aufbrechen, sehen wir eine Szenerie aus rollenden Panzern und einem wuchernden Busch, der große Teile des Bildes im Vordergrund verdeckt und den Blick auf den Panzer rahmt. Beinahe sieht

15 Die vielen Türen werden in einem kindlichen Rollenspiel bespielt, in der die beiden Brians neue Identität als (Geheimagent) Herbert Richter aufführen. In leichter Beschleunigung des Bildes, die an das Albern und Tollen der Beatles-Filme erinnert, rennen sie durch das Haus, spielen Verstecken. Türen werden geöffnet und geschlossen.

16 Während des Aufräumens sagt Eva: „Ich glaube, Herr Grasnickel hat das Bild gemalt. Von dem hat Adam das Haus gekauft. Nach der Mauer da waren hier die Häuser furchtbar billig. Die Leute dachten damals, die Amerikaner lassen Berlin fallen. Aber Adam hat gesagt, dass können die sich gar nicht leisten. Auch wenn sie möchten."

17 Dabei geht es mir gerade nicht um eine Überprüfung historischer Korrektheit, z. B. inwieweit bestimmte Einstellungen reinszeniert sind. Vielmehr interessiert mich das spezifische Berlin-Bild, das der Film entwirft.

Abb. 5: Militärische Präsenz und anverwandelter Stadtraum.

es so aus, als ob das Bild nur aus Busch und Panzer besteht – ein Ensemble, das gerade nicht auf die konkrete Identifizierbarkeit des Ortes setzt. Berlin wird zum Urwald-Kriegsschauplatz, durch den sich Eva und Brian bewegen. In der Spiegel-Kritik findet man die Beschreibung: „Durchs Tele-Objektiv betrachtet, wirkt das Pärchen fremdartig wie im Expeditionsfilm über ein fernes Land.“[18] In dieser Perspektive scheint das folgende Verbotsschild als Teil einer Ausweichbewegung, als Versuch, dem Militär zu entkommen, und die Ko-Präsenz im Freibad als deren Scheitern. In einer anderen Szene fliegt ein Helikopter über den Steglitzer Garten. Brian stürzt panisch in Richtung Haus. In einer schnellen seitlichen Bewegung löst sich der konkrete Raum des Gartens auf, die Pflanzen werden zu einem schemenhaften Dschungel, aus dem es zu entkommen gilt (Abb. 5).

West-Berlin taucht nicht als (austauschbare) Kulisse auf, sondern als anverwandelter Stadtraum, als spezifisch perspektivierter Raum bzw. Räume. Für die mehrdeutige Zuordnung findet der Film das Bild des Tropen-Raumes. Zwei

18 o. V.: Ärger mit BMW. In: Der Spiegel (1968), 13, 25. 03. 1968, S. 184.

Mal wird die gleiche Aufnahme von überbelichtetem Farn gezeigt. Ist es beim ersten Mal vom Bruder in Südamerika gedrehtes Material, so tauchen beim zweiten Mal Eva und Brian darin auf: Die Einstellung eröffnet eine Szene im Tropenhaus des Botanischen Gartens.

Für den Film findet der Krieg nicht allein in der Ferne statt, vielmehr ergibt sich aus der militärischen Präsenz der Amerikaner, welche auf den Konflikt in Vietnam verweist, ein eigenartiges Nähe-Distanz-Verhältnis. Es ist ein (alltägliches) Eindringen des Militärischen in den öffentlichen Raum, eine Vermischung und Durchdringung verschiedener Sphären, die im Begriff des Kalten Krieges angedeutet wird. Die Berlin-Bilder des Films machen diesen Zustand erfahrbar, nicht nur in der Präsenz amerikanischen Militärs, sondern auch in der Darstellung einer geteilten Stadt, der Inszenierung West-Berlins als Begrenztes, als „Insel", so wenn der Verlobte mit dem Auto eine Grenzkontrolle passiert.

Oder in jener Szene zu Beginn am Flughafen, wenn das Flugzeug in das Weiß rollt, die Grenze der sichtbaren Welt. So verschwindet doch jeglicher Raum jenseits des Rollfeldes in einem alles verschlingenden Weiß. Das Flugzeug rollt in ein Außen, das in diesem Fall das Außerhalb Berlins ist: Berlin als Abgeschottetes, als Insel.[19]

Schließlich arbeitet die Szene mit Überbelichtungen. Es stellt sich die Frage nach dem Weiß in der Relation zu jenen Aufnahmen aus Südamerika, die der abwesende Bruder Adam zurück nach Hause schickt. Gesichtet werden sie im Anschluss an die „Gerda"-Parodie, kommentiert in Hinblick auf ihr Gelungen-Sein: Stehen die Bilder lang genug? Was repräsentieren sie? Stimmen die Aufnahmen im Abgleich mit dem Drehbuch? Schließlich werden sie normativ als schlecht produzierte Bilder bewertet: zu viel Überbelichtung, lautet das Urteil. Wird im einen Fall das Weiß als technisch produziertes Defizit, als unveränderliches Material, das ein Problem für die Produktion darstellt, adressiert, ist es im anderen Fall generativ für ein spezifisches Sehen-Als, das im Filme-Sehen hergestellt wird – gerade jenseits dokumentarischer oder fiktionaler Modi. Das filmische Bild ist nicht abzulösen von diesen Perspektiven.

Indem die Film-im-Film-Bilder noch die restlichen audiovisuellen Bilder perspektivieren und informieren, wird deutlich, dass es nicht um ein reines Hinweisen auf das eigene Produziert-Sein geht. Die Film-im-Film-Aufnahmen sind gerade nicht als Getrenntes vom Film zu begreifen, vielmehr stehen sie in

19 In der konkreten Szene ist dieses Außen noch bezogen auf die schematische Anordnung, in welcher weitere Trennungen eingezogen werden, z. B. durch die Glasscheibe, hinter der sich Eva befindet.

spezifischen Relationen zu den übrigen Einstellungen. Die Selbstreflexion ist Teil der filmischen Welt.

Das Weiß als absolutes Außen lässt sich – genau in dieser Relationierung – auf die wahrnehmende und ausdrückende Kamera zurückführen. Die Kamera ist als halbsubjektiv zu fassen, es sind freie indirekte Bilder. Weder sehen wir alleinig den Blick Evas noch eine Selbstpräsentation des Polizeikorps. Die Szene kann gerade nicht alleine einer spezifischen Figurenperspektive zugeordnet werden. Dies ließe sich auf die ganze filmische Welt ausweiten; geht die Welt doch gerade nicht aus der Fokalisierung durch eine der beiden Figuren hervor, nicht aus der Off-Erzählung Evas. Trotzdem sind die filmischen Bilder zentral auf die Figuren bezogen, auf ihre Körper, an die die Kamera sich anschmiegt, die sie mal distanziert beobachtet oder anschneidend fragmentiert, um sich dann wieder von ihnen zu lösen.

Zeitweilig wechselt das audiovisuelle Bild in einen lyrischen Modus. In einer Szene zu Beginn des Films, nachdem Brian bei Eva aufgetaucht ist, spielt sie ihm Schallplatten vor. Zum Klang der Beat-Musik sehen wir, wie Brian sich abwendet und in Richtung des Bücherregals geht. Aus dem Dunklen zieht er eine Pistole hervor, die er kurz zuvor dort versteckt hatte. Währenddessen verzerrt sich der Klang der Musik, wird zu einem bedrohlichen, introspektiven Ton. Es folgt ein Reißschwenk auf die vergnügt tanzende Eva. Brian tritt an sie heran. In einer extremen Nahaufnahme blickt Eva direkt in die Kamera. „Eva, nehmen Sie meine Pistole." Es folgt ein Umschnitt auf Brian: „Ich kann nicht fort. Ich will hierbleiben. Sie müssen mich verstecken. Ihnen kann nichts passieren, wenn man mich findet." Noch während dieser Worte schwenkt die Kamera runter entlang Brians Körper, folgt der Linie des Tisches, auf dem er sitzt, bis zu einigen Flaschen, dann aufwärts zur Deckenlampe, dessen Licht in einer Schärfeverlagerung verschwimmt. Im Umschnitt, in einer kontrastarmen, lichtgefluteten Einstellung, blickt Brian aus dem Dachbodenfenster in Richtung Kamera. Ruhig gleitet die Kamera auf das Haus zu. Aus dem Off hallen Worte aus Evas Befragung nach, und die Kamera schwenkt entlang der Dachziegel weg:

> Und immer fragen Sie mich, was er gesagt hat. Ich kann Ihnen bloß sagen, was er getan hat. Er hat nicht viel gesagt. Er hätte gar nichts sagen brauchen. Was ihm bevorstand, weiß man doch. (Pause) Naja, durch was man so sieht. Illustrierte, Fernsehen.

Die Frage der Subjektivität stellt der Film gerade im Verhältnis zur Beschreibung der Off-Erzählung. Die Subjektivität geht aber nicht in der Innerlichkeit einer Figur auf, sondern ist jene, die sich in der prozesshaften Modulation eines Nähe-Distanz-Verhältnisses herstellt. Vom gemeinsamen Hören wandelt

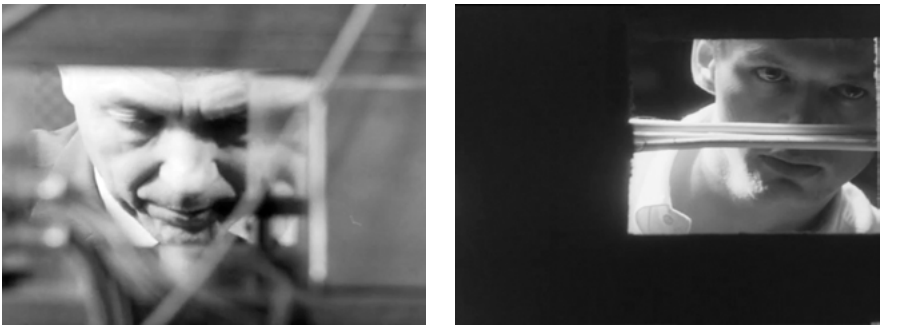

Abb. 6: Anschluss.

sich die Szene zu einem introspektiven Bild des Dringlichen und schließlich zu einem Erinnerungsbild.

Die Wandlungen sind selbst noch ein Prinzip der filmischen Welt, die sich im Zustand permanenter Modulation befindet. Die dynamische Kamera stellt Anschlüsse her, Bewegungen werden fortgesetzt. Einstellungen antworten aufeinander. Die Sterne am Himmel des Planetariums werden zu Autoscheinwerfern des Verlobten, eine Nahaufnahme Oskar Salas' im Durchblick durch sein Trautonium zu Brians Gesicht, das in einer ähnlichen Rahmung erscheint. Das Musizieren Salas' ist parallel geschnitten mit Brians Aufbauen des Schlagzeugs auf dem Dachboden: Salas' Musik vertont die Aktionen Brians; schließlich kommt es zum Zusammenspiel von Schlagzeug und Trautonium. Die Kamera beginnt sich auf dem Dachboden schnell zu drehen, unscharf verschwimmt der Raum (Abb. 6).

Die Explosionen des Ausdrucks gehen noch hervor aus den Bewegungen eines autonomen Kamerabewusstseins, das wiederkehrend äußerliche Bewegungen vollführt: Die autonome Kamera folgt schematisch den Linienführungen und Bewegungsrichtungen im Bild, so fährt sie u. a. den Rahmen eines Spiegels ab, gleitet entlang an aufgereihten Gegenständen. In dem konsequenten Einsatz von (Reiß-)Schwenks, Kamerabewegungen und Teleobjektiven konstituiert sich eine äußerliche Perspektive, in der die schematische Welt von MAKE LOVE NOT WAR erscheint. Äußerlich bleiben auch die Zuschauer, die diese Nähe-Distanz-Modulationen durchlaufen, die in ihrem Erleben die Prinzipien dieser autonomen Welt realisieren – einer Welt, die auf die Gegenwart bezogen ist, die sich ganz spezifisch in Berlin verortet, dabei aber nicht in einem dokumentarischen Modus aufgeht.

(Kurz-)Schluss: Verwechslung und die Lichter gehen aus

Der tragische Schlussakkord präsentiert sich als Konsequenz eines Kurzschlusses zwischen den Fernsehbildern und dem Fremden im Haus. Im Fernsehen wird der Fahndungsaufruf nach einem jungen amerikanischen Soldaten verbreitet, der einen Taxifahrer ermordet haben soll. Die *Tagesschau*-Bilder werden zum Knotenpunkt: In einer Totalen sieht man das Haus von außen. Im Wohnzimmer im unteren Stockwerk haben Eva und Brian gerade die Bilder der *Tagesschau* verfolgt. Während die Titelmusik verklingt, geht im oberen Stockwerk das Licht an. Herr Polzin fährt mit dem Auto weg – zur nächsten Telefonzelle, um die Polizei zu verständigen. Die Massenmedien werden im Film als Informationsvermittler von Kontext, als „Wissen, was ihm bevorstand" inszeniert. Immer wieder taucht darin der Vietnamkrieg auf und wird thematisch: sei es als Bericht im Radio über Proteste gegen Napalm-Produktion, als große Schlagzeile auf einer *Bild*-Zeitung („Wer Ami wird, muß sterben") oder als aufblitzendes Fotomaterial, das den Zuschauern aus dem Fernsehen bekannt gewesen sein dürfte.

Nun tritt der Nachrichten-Bericht in Erscheinung, indem er die sensomotorische Verkettung einer Verwechslung auslöst. Nach dem Anruf verweilt die Kamera längere Zeit auf der Leuchtreklame eines Blumenladens. Mag dies zum einen als Vorausdeutung auf den nun folgenden Schluss zu verstehen sein, so handelt es sich zunächst um eine Verzögerung des audiovisuellen Rhythmus. Das Schlagzeug-Spiel wandelt sich ein weiteres Mal: Aus dem Titellied wird eine Marschtrommel.

Am Ende geht es ganz schnell: Die Polizei steht vor der Tür. Brian schaut einen Bericht über die Nürnberger Prozesse im Fernsehen. Der Sprecher sagt, dass Befehle von oben seit den Nürnberger Prozessen nicht mehr gedeckt seien. Aber die Prozesse würden schon wieder in Vergessenheit geraten.[20] Der Bericht, d. h. die Aufnahmen aus dem Gerichtsverfahren und die Stimme des Sprechers, erscheinen nur kurz. Schon stürmt die Militärpolizei das Haus. Eine Großaufnahme von Brian – dann sprintet er davon. Der Kommissar in Trenchcoat schaut sich im Wohnzimmer um, Eva blickt aus dem Fenster, die Gardinen wehen. Umschnitt: Brian rennt durch das kontrastreiche Hell-Dunkel der Stahl-Glas-Architektur des großen Tropenhauses, ein Schuss. Ein kurzer Zwischen-

20 Die Linie einer Analogie zwischen versteckten Juden im Nationalsozialismus und gesuchten GIs, die den Film durchzieht und immer wieder in Figurendialogen aufgerufen wird, ist nicht zufällig im Finale des Kurzschlusses adressiert.

Abb. 7: (Kurz-)Schluss.

schnitt auf das Gesicht Brians, kein Ransprung im Handlungsraum, sondern ein Erinnerungsbild (Abb. 7).

Es bleibt eine Totale des Gebäudes, das Licht strahlt wie die Reflexionen leuchtender Sterne am Nachthimmel. Nacheinander gehen (buchstäblich) die Lichter aus.[21] Das Bild wird zu einer schwarzen Fläche, für knapp eine Minute ist nur noch das markante Surren zu hören, das Evas Voice-over begleitete.

Steht die dargestellte Beziehung von Anfang an unter dem Vorzeichen ihres Endes und dem Eindruck einer unausweichlichen Bewegung, so lässt sich die Schlussbewegung verstehen als trauernde Erinnerung an das Zu-früh-Davongegangen-Sein. Die Ironie, und damit das Verhalten zur tragischen Konstruktion, liegt gerade in dem Kurzschluss, der jene sensomotorische Kette hervorbringt.

Auf der Ebene des Schauspiels ist das Ende reichlich undramatisch inszeniert: keine letzte Interaktion, kein letzter Blick, kein Schrei, keine Tränen. Die Melodramatik ist ganz in die wehenden Gardinen verlagert.

Entwickelte der Film zuvor eine Idee des Außen im absoluten Weiß, so endet er nun auf dem Schwarz. Er endet mit einer poetischen Konstruktion des Abschaltens der filmischen Welt als einem erinnernden Nachruf auf eine schematische Gegenwart.

---

21 Als Metapher für das Sterben muss die Schlussfiguration nicht zwangsläufig auf den narrativen Tod der Figur bezogen werden. Nicht zuletzt ist es auch ein radikales Ende für die Welt des Films: „Am Ende eines Films geht es nicht einfach um die dramaturgische Schließung, sondern in einem umfassenderen Sinne um die Möglichkeit, eine ganze Welt abzuschalten." Gertrud Koch: Filmische Welten – Zur Welthaftigkeit filmischer Projektionen. In: Joachim Küpper/Christoph Menke (Hg.): Dimensionen ästhetischer Erfahrung. Frankfurt am Main 2003, S. 162–175, hier: S. 166.

Literaturverzeichnis

Gympel, Jan: Make Love Not War. In: Berlin-Film-Katalog, http://www.berlin-film-katalog.de/dezember-2016.html (13. 05. 2018).
Koch, Gertrud: Filmische Welten – Zur Welthaftigkeit filmischer Projektionen. In: Joachim Küpper/Christoph Menke (Hg.): Dimensionen ästhetischer Erfahrung. Frankfurt am Main 2003, S. 162–175.
Thurber, James: The Last Flower. A Parable in Pictures, Iowa City 2007.
o. V.: Make Love – Not War. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (1968), 15. 06. 1968.
o. V.: Ärger mit BMW. In: Der Spiegel (1968), 13, 25. 03. 1968.

Filmografie

BERLIN KLAMMER AUF OST KLAMMER ZU. Reg. Fritz Illing/Werner Klett. BRD 1967–1970.
DIE ANDERE HAUPTSTADT. BILDER UND ERINNERUNGEN IN OST-BERLIN. Reg. Fritz Illing/Werner Klett. BRD 1966.
DIE GANZE STADT BERLIN. Reg. Werner Klett. BRD 1965–1968.
HELGA – VOM WERDEN DES MENSCHLICHEN LEBENS. Reg. Erich F. Bender. BRD 1967.
MAKE LOVE NOT WAR. Reg. Werner Klett. BRD 1968.