

Günter Giesenfeld (Hg.)

Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 1-2: Der neueste deutsche Film. Zum Autorenfilm

1985

<https://doi.org/10.25969/mediarep/526>

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Giesenfeld, Günter (Hg.): *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 1-2: Der neueste deutsche Film. Zum Autorenfilm* (1985). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/526>.

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.

Augen- Blick 1+2



Der neueste deutsche Film

Zum Autorenfilm

M
A
R
B
U
R
G
E
R

H
E
F
T
E

Z
U
R

M
E
D
I
E
N
W
I
S
S
E
N
S
C
H
A
F
T

AUGEN-BLICK

MARBURGER HEFTE ZUR MEDIENWISSENSCHAFT

Heft 1 + 2

Dezember 1985

Herausgegeben von der
Forschungsstelle
Bild und Sprache
im
Institut für Neuere deutsche Literatur
Philipps-Universität Marburg

Redaktion:

Prof. Dr. Günter Giesenfeld
Prof. Dr. Thomas Koebner
Dr. Joachim Schmitt-Sasse
Prof. Dr. Wilhelm Solms
Prof. Dr. Guntram Vogt

ISSN 0179-255

DER NEUESTE DEUTSCHE FILM

Vorträge
eines Symposiums
an der Philipps-Universität Marburg
(1./2.11.1984)

Inhaltsverzeichnis

I Der neueste deutsche Film

Günter Giesenfeld: Einleitung	3
Günter Giesenfeld: Werner Herzog	4
Guntram Vogt: Alexander Kluge "Die Macht der Gefühle"	15
Wilhelm Solms: Rainer Werner Fassbinder "Querelle"	22
Thomas Koebner: Ein Blick auf Wim Wenders und noch ein Seitenblick auf Volker Schlöndorff	30
Anton Kaes: Geschichten aus der Geschichte. Zur Filmchronik "Heimat" von Edgar Reitz	38
Helma Sanders-Brahms: Ich drehe	52
Dietrich Mack: Die Ambivalenz der Gefühle: Kooperation Film und Fernsehen - eine Vernunftfehe	59

2 Der Autorenfilm

Bruno Fischli: Autorenfilm - Negation des Films zugunsten der Lobpreisung seines Autors?	73
---	----

Einleitung

Der "neueste deutsche Film" - das mag manchem, der sich auskennt in der jüngsten Filmgeschichte der Bundesrepublik, mißverständlich erscheinen. Möglicherweise verbindet man mit dieser Bezeichnung nicht ohne weiteres die Namen jener etablierten Filmregisseure, die heute vormittag von uns vorgestellt werden sollen. Wir haben diesen Begriff eigentlich eher als Abgrenzung zu jenem anderen "neuen deutschen Film" gemeint, der in den fünfziger Jahren gegen "Opas Kino" angetreten war und bald darauf zum "Bubis Kino" verkam. Ich möchte also klar machen, daß wir weder diese Strömung meinen, noch die Halb-Untergrundproduktionen der siebziger und achtziger Jahre, die eine eigene Betrachtung wert wären.

Wir wollen uns heute mit denjenigen Regisseuren beschäftigen, die den Ruf des westdeutschen Films geprägt haben, vor allem im Ausland, wo sie einen internationalen Filmpreis nach dem anderen gewinnen. Die Reflexion und die Forschung über diese Regisseure und ihre Filme ist allerdings schon weit fortgeschritten, das beweisen viele Veröffentlichungen, auch in Buchform. So hat zum Beispiel der Regisseur, den ich hier vorzustellen habe, Werner Herzog, schon zu mindestens vier Büchern Anlaß gegeben, die allein über ihn geschrieben worden sind. Nicht jeder unserer erfolgreichen Schriftsteller kann auf eine solche Resonanz in der Öffentlichkeit verweisen.

Aber es muß einschränkend gesagt werden, daß es den meisten dieser Regisseure nicht gelungen ist, auch zum großen Publikum vorzudringen, so daß wir es mit einer Produktion zu tun haben, die in gewissem Sinn und unterschiedlicher Weise elitär genannt werden kann. Auch mit diesem Befund werden wir uns heute und morgen auseinandersetzen haben.

Was nun die Situation in Marburg angeht, so werden Sie sicher bemerkt haben, daß wir die Bemühungen um den Aufbau einer medienwissenschaftlichen Forschung an unserem Fachbereich in Zusammenarbeit mit anderen Instituten und Fachbereichen stark vorangetrieben haben. Daß wir uns zugetraut haben, dieses Symposium zu veranstalten, spricht für die Bereitschaft aller Beteiligten, sich sehr intensiv für diese Aufgabe einzusetzen. Die Einrichtung des medienwissenschaftlichen Aufbaustudiengangs ist dabei ein Erfolg und eine Verpflichtung zugleich, unsere Forschungen auf den Gebieten der Filmgeschichte, Medientheorie, Medienpraxis und verwandten Wissensgebieten noch weiter zu entwickeln. Deshalb freuen wir uns besonders, daß unsere Einladung zu diesem Symposium auf ein so gutes Echo gestoßen ist und sich hier so viele Interessenten versammelt haben. Wir haben nicht die Absicht, uns mit der Arbeit in der Forscherstube - oder, bei uns, vor dem Schneidetisch oder Videogerät - zufriedenzugeben, sondern wir wünschen die öffentliche Debatte über unsere Gegenstände und Erkenntnisse, so wie sie hier in diesen beiden Tagen geführt werden soll.

Günter Giesenfeld:

Werner Herzog

I

In der Gewißheit, mich in guter Gesellschaft zu befinden, will ich es wagen, etwas über Werner Herzog zu sagen, das Gegenstand einer sinnvollen Diskussion sein kann. Auch Werner Herzog selbst hat ja eine Vorliebe, Dinge in Angriff zu nehmen, die eigentlich undurchführbar sind...

Es kann als allgemeines Charakteristikum des "neuesten deutschen Films" gelten, daß er im Gegensatz zur Hollywood-Tradition Autorenfilm par excellence ist. Und bei keinem der hier vorzustellenden Filmemacher trifft dies in engerem und radikalerem Sinne zu wie bei Werner Herzog. Einige Hinweise zu seiner Biographie und Arbeitsweise mögen dies verdeutlichen:

Werner Herzog ist Autodidakt als Filmregisseur und stets sein eigener Produzent. Er hat nie einer Gruppe angehört und sich stets aus filmpolitischen Auseinandersetzungen, wie sie z.B. von der "Oberhausener Gruppe" geführt worden sind, herausgehalten. Auch sein Werk weist auf den ersten Blick keine direkten "Einflüsse" durch andere Filme oder Filmtraditionen auf. Es ist auch in dem Sinn isoliert, daß es selbst ohne Einfluß geblieben ist auf andere Regisseure oder Filme, trotz der Bewunderung, die ihm von Betrachtern und Kritikern entgegengebracht wird. Werner Herzog hat vielleicht einige Kultfilme gemacht, aber es hat ihn nie jemand nachgeahmt. Überspitzt gesagt ist dieses Werk egozentrisch, spiegelt nur die Person des Autors wider, hat keinen anderen Bezugspunkt als die persönlichen Visionen des Autors. Emmanuel Carrère, dessen Buch über Werner Herzog (Paris 1982, coll. Cinégraphiques) ich manche Anregungen verdanke, hat es so ausgedrückt: "Seine Filme sind reiner Auswuchs seiner Persönlichkeit, seine Schauspieler und Mitarbeiter sind seine ausschließlichen Werkzeuge, seine Bilder sind ausschließlich Wiedergaben seiner eigenen Träume."

Für eine Globalanalyse, wie ich sie hier versuchen will, ergeben sich daraus zwei Folgerungen. Einmal ist sein Werk zwar möglicherweise uneinheitlich, was das Gelingen des einzelnen Versuchs angeht, und auch nicht durchweg erfolgreich bei Publikum und Kritik. Aber es ist kohärent, was den Charakter und die Themen angeht. Die Filme gleichen einander, von den Mythen und Philosophemen her, so sehr, daß man sagen kann, daß Werner Herzog immer wieder, mit wechselndem Erfolg, tendenziell denselben Film neu gemacht hat.

Ich möchte diese Feststellung in meinem Referat ansatzweise erläutern und belegen. In diesem ersten Durchgang will ich zunächst im losen Bezug zu Herzogs Biographie einige wichtige Filme des Frühwerks charakterisieren, was dann als Informationsbasis dienen soll für mehr verallgemeinernde Ausführungen im zweiten Durchgang.

Werner Herzog ist 1942 geboren und in einer bürgerlichen, aber in gewissem Sinn nonkonformistischen Familie aufgewachsen. Der Vater hatte eigentlich keinen richtigen Beruf, führte ein vagabundisches Leben. 1961 machte Werner Herzog das Abitur, studierte dann in München und mit einem Stipendium in den USA. Anschließend machte er Reisen nach Afrika und in Amerika. Als Filmemacher ist er, ich sagte es bereits, Autodidakt, hat also kein diesbezügliches Studium absolviert, ist nie an einer Filmschule gewesen. Nachdem er vier Kurzfilme produziert hatte, die allegorische Spielhandlungen aufweisen, etablierte er sich im Jahre 1967 als freier Filmemacher. Zwei dieser Kurzfilme möchte ich kurz charakterisieren.

Die beispiellose Verteidigung der Festung Deutschkreuz aus dem Jahre 1966 ist ein 14 Minuten langer Film, in dem die Geschichte einer Gruppe von Soldaten erzählt wird, die in einer Festung auf den Angriff des Feindes warten. Als dieser sich nicht blicken läßt, wagen die Soldaten einen Ausbruch und erobern mit großem Heldenmut ein leeres Feld. Ein ironisierender Off-Kommentar trägt ein übriges dazu bei, daß der Film den Charakter einer Militärgroteske annimmt. In dem zweiten frühen Kurzfilm, den ich erwähnen möchte, Letzte Worte, aus dem Jahre 1967, wird die Geschichte eines alten Mannes erzählt, der auf einer verlassenen Insel lebt und in der Illusion befangen ist, er sei der König dieser Insel. Er wird für verrückt erklärt und vertrieben. Die Figur des Alten weist für Herzogs Filme typische Züge auf: er ist isoliert, hat keinen Kontakt zur Umwelt. Trotzdem ist er Musiker von Beruf. Beide Filme sind erste Gestaltungen Herzog'scher Obsessionen. Die Helden vollbringen aus der Isolation unsinnige und erfolglose Heldentaten.

1967 kam Herzogs erster Langfilm heraus, mit dem er zum ersten Mal einem größeren Publikum bekannt wurde: Lebenszeichen, nach einer Novelle von Achim von Arnim: "Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau". Ein Soldat verschanzt sich in einem verlassenen Fort auf einer Insel, verteidigt es auch gegen die eigene Truppe, wird überwältigt und ins Gefängnis gebracht. Vorher aber schießt der Soldat, Stroszek ist sein Name bei Herzog, noch ein großes Feuerwerk ab. Diese Geschichte wird in der Form einer Legende mit Off-Kommentar erzählt, bei der es nicht so sehr auf die Stationen dieses individuellen Wahns als auf die Stimmungen und Gefühlswerte ankommt, die aus ihm abgeleitet werden. Die Beschreibung der Einsamkeit in der Festung und in dem neben ihr liegenden Dorf wird immer mehr verdichtet, bis, ohne äußeren Anlaß, eine nicht weiter erklärte Krise ausbricht. Die Kamera fängt wachsende Leere im immer heller werdenden Licht ein, ihre Bewegungen ahmen eine Monotonie des Lebens nach, deren Steigerung die Revolte Stroszeks auslöst mit der unerwarteten Plötzlichkeit eines Wetterumschlags. Stroszek hat Visionen, gebärdet sich wie außer Sinnes, aber der Kommentator versichert: "Entgegen dem Anschein ist Stroszek nicht verrückt". Die Revolte entsteht aus einer sich steigernden Spannung der Elemente, und zuletzt kann sich Stroszek gegen das Licht nur noch mit einem Feuerwerk zur Wehr setzen. Es gibt im Film keine Andeutung für die Ursache dieser wie eine Naturgewalt ausbrechenden Ereignisse. Die

Natur, hatte Achim von Arnim gesagt, sei der Ort, wo sich das, was wir suchen, mit dem trifft, was uns sucht. Die ziellose Revolte entsteht aus der Isolation und dem Stillstand der Zeit, sie scheint nur noch verständlich als Aufbegehren gegen das Menschsein an sich, gegen die Notwendigkeit, in der Gesellschaft zu leben, und ist also aussichtslos.

Von Herzogs weiteren Filmen möchte ich vor allem noch zwei erwähnen, die für diesen Überblick deshalb besonders gut geeignet sind, weil sie beispielhaft die gegensätzlichen Extreme von Herzogs Weltsicht jeweils isoliert enthalten, die in den anderen Filmen meist eher vermischt auftreten. So etwa in Herz aus Glas (1976): Die Handlung dieses Films ist auf zwei streng voneinander getrennte Orte verteilt, die zugleich zwei verschiedene Ebenen des Daseins oder Möglichkeiten des Lebens symbolisieren. Der erste Ort ist ein Dorf im Tal, das monochrom in der Art viragierter alter Filme photographiert ist. Enge, Dumpfheit und Dunkelheit sind Charakteristika des Ortes und des in ihm möglichen Lebens. Im Gegensatz dazu stehen die Szenen, die in der Natur spielen. Berge, Himmel, das Meer, Bilder der Helligkeit der Natur und der Weite des Blicks werden im Ton mit philosophierenden Kommentaren versehen, die ein bayrischer Schäfer spricht. Der Film lebt vom Gegensatz dieser beiden Sphären, einer dualistischen Struktur, die fast alle Filme Herzogs kennzeichnet.

Die beiden Filme, in denen solche gegensätzlichen Daseinsformen jeweils für sich gestaltet sind, stammen aus dem Jahre 1970. Fata Morgana, der erste von ihnen, ist eine handlungslose Aneinanderreihung von Stilleben, und diesen Ausdruck finde ich besonders treffend in der französischen Übersetzung "nature morte". Der Film zeigt tote Natur in langen ruhigen Einstellungen. Drei Jahre lang hat Herzog dafür in Afrika verfallende Gegenstände und Fragmente gefilmt, sterbende Landschaften und Zivilisationsreste. Er habe diesen Film gedreht "wie im Traum", nur den eigenen Halluzinationen folgend, sagt Herzog. Am Beginn gibt es einen Bezugspunkt zur Realität: eine Montage von Bildern landender Flugzeuge, die durch die Wiederholung und eine steigende Verfremdung (starkes Teleobjektiv, Unschärfe durch flimmernde, erhitzte Luft) den Übergang zum traumhaften Erlebnis markieren. Aber der Traum sollte in den Rahmen einer science fiction Handlung eingefügt sein: Wesen, vom Andromeda-Nebel her kommend, entdecken einen Planeten und machen darüber einen Filmbericht.

Obwohl diese Struktur fallengelassen wurde, bleibt der Anspruch, Authentizität zu zeigen, bestehen. Die Visionen sind nichts weiter als aus ihrem zeitlichen und örtlichen Zusammenhang gerissene Realitätsdetails, abgefilmte Erscheinungen im wörtlichen und übertragenen Sinn. "Fata morgana", sagt Werner Herzog, "sind nichts Eingebildetes, sondern nur die Verpflanzung von etwas, was wir kennen und deshalb sehen können, auch an einem Ort, wo es eigentlich nicht hingehört." Die Dinge, die er zeigt, stammen von den Berührungspunkten der Zivilisation mit der Natur, die zunächst als leere Landschaft (meist Wüste) dominiert. Dann gibt es Szenen mit Menschen fast ohne andere

Bewegung als die der Kamera, dann Bilder von der Rückkehr der Zivilisation an ihren Ausgangsort, die Natur, in der Form des Mülls. Auch hier wieder überbordende Fülle willkürlicher Textcollagen und absurder Szenendialoge: "Wer uns über den Weg lief und uns interessant schien, für den habe ich schnell eine Szene geschrieben".

Auch Zwerge haben klein angefangen, der andere Film, hat eine Spielhandlung, alle Personen sind Liliputaner. In einer Erziehungsanstalt, wo sie anscheinend eine Strafe verbüßen, sind sie den üblichen Unterdrückungsmaßnahmen ausgesetzt und wehren sich dagegen in einem kleinen Aufstand, der gewaltsam niedergeschlagen wird. Wie in Lebenszeichen gibt es auch hier keinerlei Erklärungen über die Gründe der Anwesenheit in der Anstalt, auch nicht über das Ziel des Aufstandes. Zwischen den Unterdrückern und den Unterdrückten gibt es keinen Unterschied, denn auch die Revoltierenden verhalten sich gegenüber noch Schwächeren (Tieren) genauso grausam, wie es ihre Aufseher ihnen gegenüber tun. Auch diese sind Liliputaner und werden charakterisiert als dumm, häßlich und pervers. Insgesamt scheint diese kleine Welt eine Metapher zu sein für die der Menschen normaler Größe, wie auch die Tiere in dem Film sich wie die Liliputaner verhalten: Affen, Kamele, Hühner sind genauso dumm und aufsässig wie die Zwerge.

Der ganze Film ist deutlich in Obersicht aufgenommen, also aus der Perspektive eines normalen Menschen, weshalb man dem Film den Vorwurf des Rassismus gemacht hat. Ich möchte dies nicht vertiefen, weil ich den Film nicht noch einmal habe sehen können. Auf jeden Fall handelt es sich - nicht nur die Kameraperspektive deutet dies an - um eine distanzierte, zynische Herangehensweise, nicht, wie bei Herzog sonst meistens, um die von Sympathie geleitete Hinwendung zu den Ausgeschlossenen.

Die gezeigte Revolte, und das ist ganz typisch, hat keinen Erfolg und keinen Sinn. Sie richtet sich gegen die eigenen Gruppe, ist nur Teil eines inneren Machtkampfs unter völlig Gleichgestellten, und gegenseitige Quälerei ist ihre einzige Konsequenz. Auf den verschiedensten Ebenen wird dieser Ablauf in einer Art Wiederholungszwang immer wieder vorgeführt. Insofern hat auch dieser Film ein weniger dramatisches als episches Zeitgefüge, ist seine Bewegung eine kreisförmige, der Vorzeigegestus eher dokumentaristisch als spielfilmhaft.

Die beiden erwähnten Filme stellen eine Art Rahmen dar, innerhalb dessen Herzogs Vorstellungen von den antagonistischen Erfahrungsgegensätzen in immer neuen Variationen gestaltet werden. Erst in dem Film, der ihm endgültig die allgemeine öffentliche Anerkennung verschaffte, begegnen wir zum ersten Mal in reiner Form jenen romantisch gefärbten Naturvisionen, die fortan als Gegenpol zu Gesellschaft und Zivilisation die Dramaturgie der verschiedenen Erzählansätze bestimmen werden. In Jeder für sich und Gott gegen alle, Herzogs Kaspar-Hauser-Film, bildet die Hauptfigur nicht nur einen Kontrast zur erstarrten Zivilisation, die ihm, dem unverdorbenen Naturkind, in der Form der Bürokratie, der Religion, der Rationalität, der Sprache entgegentritt. Kaspars Bezugspunkt wird noch deutlicher

in den Visionen von friedlicher und schöner Natur, bei denen er (und der Zuschauer) Musik von Mozart hört: "Dies Bildnis ist bezaubernd schön, wie ich noch keines je gesehn."

In diesem Film wird der "Wandel zur romantischen Naturverklärung" (Kraft Wetzel in: Werner Herzog, Hanser, München 1979) vollzogen, hier und in dem vorhergehenden Film Aguirre, der Zorn Gottes (1972) erscheint aber auch zum ersten Mal Herzogs dramaturgisches Muster in der vollständigen Form. Aguirre und Kaspar sind nicht mehr dem Gegensatz unterworfenen Zwergengestalten, sondern Mittlerfiguren. Das macht ihre Faszination aus: "Wer diese Faszination nicht teilt, hat keine Kultur", sagt Werner Herzog. Und: "Kultur, ... das ist die Angst, die Schwierigkeit, sich der Welt anzupassen" (Carrère 34).

II

(Vorführung von zwei Filmausschnitten: Nosferatu - Phantom der Nacht, Einleitungssequenz (Puppen), und Herz aus Glas, Anfangsszene, Landschaft mit Nebel.)

Die beiden Filmanfänge (in vielen Filmen Herzogs sind die Eröffnungssequenzen wichtig und oft die besten Szenen überhaupt) können uns stellvertretend jene beiden Elemente oder Lebensbereiche nahebringen, über die ich im ersten Teil meines Referats sprach und zwischen denen sich die dramatische Handlung entwickelt. Landschaftsromantik und Vision der unberührten Schönheit auf der einen, und das nun schon in ein Symbol gefaßte Abbild unterdrückter, in ihren sozialen Kontakten und Lebensäußerungen behinderter Menschheit, hier nur noch Puppen oder halbverweste Körper, auf der anderen Seite.

Themen und Handlungsträger der Filme Herzogs sind Figuren, die zwischen diesen beiden entgegengesetzten Welten vermitteln oder an ihrer Unvereinbarkeit zugrunde gehen. Zwei Varianten dieser Vermittlergestalten habe ich bereits vorgestellt: Kaspar, der Unterdrückte, Unangepaßte, der gedemütigt und schließlich ermordet wird, der in die Zivilisation wie in eine Hölle gefallene Naturauswuchs, und Aguirre, der Kämpfer, der Naturforscher und -bekämpfer. Aguirre ist Vagabund und Stratege zugleich, Abenteurer und Heerführer (Carrère). Ihn hat es nicht in die Zivilisation verschlagen, sondern er zerstört und tyrannisiert seine Mitmenschen, verläßt die Zivilisation, um sich am Unmöglichen abzuarbeiten, im Kampf mit der Natur. Wie auch Fitzcarraldo hat Aguirre kein Ziel, sein Kampf ist eigentlich Selbstzweck, dient nur der Verwirklichung einer fixen Idee. Es zählt die Leistung, nicht ihr Nutzen, die Herausforderung, der Geschmack am "gigantischen Scheitern" (Herzog). In der Handlungsstruktur der Filme geschieht fast immer ein Wechsel der Motivationsebene: der konkrete Anlaß, die Fabel werden sehr bald unwichtig, sie machen einer halluzinatorischen Besessenheit Platz, dem Eingehen auf eine metaphysische Herausforderung.

Herzogs Hauptfiguren sind entweder Unterdrückte, für die die Natur direkter oder übertragener Herkunftsort und Zielvision ist, oder Herausforderer, für die die eigene Natur und die den Menschen umgebende wilde Natur der Gegner ist, der in an die Grenze der

menschlichen Leistungsfähigkeit stoßenden Kraftakten überwunden werden muß. Es gibt eine Akzentverschiebung in Herzogs Werk von der ersten (Lebenszeichen, Hauser, Woyzeck, fast alle frühen Kurzfilme) zur zweiten Variante (Aguirre, Fitzcarraldo, Nosferatu).

Innerhalb dieser Konstellationen ist Herzogs Filmästhetik nicht darauf gerichtet, durch die Mittel der Schauspielerei und Regie diese Kraftakte in Szene zu setzen. Ihre Authentizität sollen sie nach dem Willen des Regisseurs dadurch erhalten, daß die Kamera die reale, fast übermenschliche Leistung nur abfilmt, das heißt, daß diese Leistung vor dem Objektiv real erbracht wird. Dies beginnt schon bei der Auswahl der Darsteller, die dadurch bestimmt ist, daß der Filminhalt möglichst den wirklichen Lebenserfahrungen der Darsteller entsprechen soll (z.B. Bruno S., der den Kaspar Hauser spielt, hatte ein dieser Figur vergleichbares Leben geführt, das schon Gegenstand eines Dokumentarfilms gewesen war, ehe Herzog es aufgriff). Wenn Schauspieler eingesetzt werden, verlangt Herzog von ihnen unerbittlich den Nachvollzug der Anstrengungen der Helden, die sie zu spielen haben. Körperliche Erschöpfung etwa darf nicht gespielt werden, der Darsteller in Lebenszeichen etwa mußte sich durch Dauerlauf ermüden, so daß die Kamera einen tatsächlich Erschöpften nur abzubilden brauchte.

Herzog lehnt Trickaufnahmen, gedoppelte Szenen oder nachgestellte Situationen ab. Selbst da, wo es erhebliche Mehrkosten verursacht, lehnt er den Einsatz von filmüblichen Attrappen ab und verwendet für die SchlußEinstellung von Aguirre, der Zorn Gottes, wo ein Schiff in einem Baum hängend zu sehen sein sollte, nicht eine Rekonstruktion aus Holz und Pappe, sondern läßt ein richtiges Schiff in Stücke zerlegen und auf dem Baum wieder zusammensetzen. "Ich habe das da rauf gebracht und deswegen ist das jetzt eine Realität."

Herzog faßt seine Dreharbeiten als ein vollständiges Eintauchen mit Körper und Geist in ein Abenteuer auf. Im vollkommenen Gegensatz zu Hollywood ist für ihn das Drehen nicht ein Nachmachen, ein Rekonstruieren, sondern eine Tat, ein Erlebnis, bei dem der Kamera nur die Rolle des Protokollanten zukommt. Gemäß dem Charakter seiner Geschichten und Helden müssen die Dreharbeiten somit wie eine militärische Operation geplant und durchgeführt werden. Alle Kreativität hat sich vor der Kamera zu entfalten, so daß die Handlung des Films tendenziell identisch ist mit den Abenteuern des Filmteams beim Drehen (Fitzcarraldo), und wenn die Wut der Menschen oder der Elemente ausbleibt, müssen notfalls die Schwierigkeiten künstlich provoziert werden. Herzog selbst und mit ihm das Team müssen alle Entbehungen und Anstrengungen körperlich nachvollziehen, damit sie nur noch registriert zu werden brauchen.

Bei den Dreharbeiten zu Aguirre, der Zorn Gottes wohnte das Team und auch die Indianer-Statisten in einem kleinen, am Fluß aufgebauten Dorf, dem er den Namen gab "Pelicola o Muerte" - "Film oder Tod". Herzog lehnt die mise en scène ebenso ab wie die Mittel der Montage oder der Bildkomposition, seine Filme sind Dokumentationen fiktiver, vor der Kamera aber real vollzogener Abenteuer, nicht Komposition, sondern Zeugnis, produzierte Authentizität.

Ich möchte nun in einem kleinen Exkurs versuchen, etwas über die hinter dieser dramatischen Konzeption erkennbaren Ideen oder Vorstellungen Herzogs zu sagen. Wie Ihnen sicher bekannt ist, sind alle Filme Herzogs mehr oder weniger angefüllt mit Kommentaren, Off-Texten oder Dialogen, die dem Handlungsablauf eine zweite Ebene philosophischer Reflexion hinzufügen. Meist stehen diese Zitate, Gedanken oder Aphorismen, zuweilen auch überraschende oder absurde Dialoge in keinem unmittelbar einsehbaren Zusammenhang mit den psychologischen Strukturen der Personen (sofern solche überhaupt gezeichnet werden). Sie haben eher den Charakter des schmückenden Beiwerks oder der bewußten Verunklung einer sonst vielleicht banalen Handlung. Das ist vielleicht Geschmackssache, auf jeden Fall aber ist festzustellen, daß diese in verschiedener Form dem Film beigefügten Texte meist sehr wenig zu tun haben mit dem Sinngefüge, das sich aus Handlungs- und Bildablauf ergibt. Auf eine philosophische Ebene abstrahiert, könnte man dieses etwa so beschreiben:

Die Rebellion der Hauptfiguren in Herzogs Filmen, seien es die Kasparfiguren, seien es die Pseudo-Demiurgen vor allem der späteren Filme, richtet sich zentral gegen das Menschsein an sich, nicht gegen eine bestimmte Form menschlicher Existenz, wie sie etwa in historischen Konkretionen gezeichnet werden könnte, gegen gesellschaftliche Zustände also. Hinter der an der Oberfläche erscheinenden Rousseau'schen Opposition von Natur und Zivilisation gibt es noch eine metaphysisch-religiöse Ebene. Unterdrückung, und daraus abgeleitet Auflehnung sind nicht Folgen des menschlichen Zusammenlebens, sondern des Menschseins überhaupt. Und den Einsatz aller körperlichen Kräfte bis zur Grenze ihrer Leistungsfähigkeit kann man als Versuch, den Beschränkungen dieses Menschseins zu entfliehen, ansehen. Die Anstrengungen der Heldenfiguren sind gegen die Grenzen des körperlichen Daseins gerichtet, bei den Kaspar-Figuren fällt zu der Unterdrückung, die sie erfahren, ihre meist karikaturale Häßlichkeit auf, in der sich die Negativität ihres Körper-Seins verbildlicht.

Kaspar hat Mühe, die einfachsten Gesten des täglichen Lebens zu lernen, und zu ihrer Ausführung braucht er die Kraft seines ganzen Körpers. Er hat keinen Sinn für Gefahren, die ihm drohen. Keine naturhafte Eleganz der Bewegungen, wie sie sich sonst bei der Wilden-Figur findet, macht ihn zu einer positiven Alternative zur erstarrten Zivilisation. Alles an ihm ist Opposition gegen die Alltäglichkeit des Menschseins. Die Schönheit der Natur ist - und bleibt bis zum Ende - stets Vision und manifestiert sich niemals am Menschen. Selten sind Filmschlüsse wie der von *Herz aus Glas*, wo am Ende eine Art Synthese oder Aufhebung des Widerspruchs angedeutet wird: ein Teil der Bewohner verläßt in einem Nachen (das Wort drängt sich auf) über einen See in schöner Bergumgebung das enge Dorf und findet vielleicht eine schönere Gegend.

Aber auch diese Szene hat eher den Charakter eines glückseligen Todes, eines Hinübertretens in eine Welt, die nicht von dieser Welt ist. In Anlehnung an alte gnostische Vorstellungen verweilen die

Helden Herzogs nur vorübergehend auf dieser Welt, sind ebenso zufällig ins Leben gefallen wie sie es wieder verlassen. Das Leben ist eine vorübergehende Gefangenschaft in Materie und Körper, in gesellschaftlichen Strukturen, die aber stets als Ausflüsse dieser metaphysischen Voraussetzungen erscheinen. Die Revolte wäre also der Versuch, den Fall in diese Welt rückgängig zu machen, gegen die Zeit anzurennen, die materialisierende Geburt rückgängig zu machen, und auch der Tod kann diese Funktion haben.

Nimmt man einmal an, daß solche Vorstellungen als Erklärungsmodell für das Weltbild Herzogs tendenziell richtig sind, so ergeben sich Interpretationsansätze für verschiedene Eigenheiten seiner Filme, vor allem, was die Zeitstruktur angeht. Charakteristisch für den Ablauf der Handlung ist jeweils der Versuch, die Zeit aufzuhalten, weshalb Kreisformen, Wiederholungsriten vorherrschen. Mit der Vorstellung des Zeitablaufs verbindet sich nicht die Idee des Fortschritts, die Figuren erleben keine Entwicklung, sondern nur die Verlängerung des Leidens am Leben. Daraus folgt, daß menschliche Beziehungen, Machtverhältnisse, überhaupt gesellschaftliche Strukturen als gegeben, unbegründet und unveränderbar erscheinen, sie sind nur Elemente dieser Sicht von der ewig gleichen condition humaine. Die Opfer (Hauser, die Zwerge) sind in ihrer Auflehnung ebenso lächerlich wie ihre primären Unterdrücker, das heißt, es werden stets nur die unteren Chargen des gesellschaftlichen Machtapparats als Verursacher des Leidens gezeigt, deren Lage nicht weniger durch Zwang gekennzeichnet ist als die ihrer Opfer. Demgegenüber verstehen sich die "Demiurgen"figuren als Werkzeuge der metaphysischen Unterdrückung.

Gestalten, Figuren sind also nicht psychologisch, sondern allegorisch angelegt. Und somit ist das Schicksal ihrer Revolte unausweichlich, weil nichts etwas ändern kann an der Grundbestimmtheit des Menschen, und das Scheitern ist absurd und spektakulär, nicht aber tragisch. Weil die Revolte so sinnlos ist, braucht es auch keiner besonderen Motivation für sie. Sie wird um ihrer selbst willen unternommen, und auch wenn sie als Folge von Unterdrückung erscheinen soll, hat sie nie ein Ziel, es sei denn ein karikiert-absurdes. Übrig bleibt als Inhalt der Filme die athletische performance allein und an sich, sowie der durch sie erreichte Zustand der Erschöpfung, aus dem die Visionen entspringen, oder auch nur ein pervers jubilierendes Lachen, eine sanfte Paranoia.

Ich möchte dies kurz am Beispiel von Fitzcarraldo erläutern. In diesem Fall führte die radikale Egozentrik Herzogs und seine Auffassung, daß man selber alles vollbringen muß, um es authentisch zeigen zu können, zu einer einzigartigen Parallele zwischen der Geschichte, die der Film erzählt, und der Geschichte, wie der Film gemacht wurde, zwischen Fitzcarraldo und Herzog. Um den berühmten Transport des Schiffes über den Berg filmen zu können, mußten Herzog und sein Team ihn erst einmal selbst bewerkstelligen. Es kam natürlich nicht in Frage, dabei mit irgendwelchen Tricks oder Miniaturmodellen zu arbeiten. So stand bei den Dreharbeiten Herzog vor ähnlichen Problemen wie seine Figur Fitzcarraldo, und für mich sind

die Szenen, in denen dieser Transport wie in einem Dokumentarfilm in allen Einzelheiten gezeigt wird, die besten.

Einen wichtigen Unterschied gibt es aber zwischen dem Ablauf der Dreharbeiten und der Geschichte, die der Film erzählt. Fitzcarraldo nutzt die Indianer aus, indem er sie zu abergläubischer Fronarbeit zwingt. Bei den Dreharbeiten gab es Widerstand seitens der engagierten Indianerdarsteller, den Herzog mit den Mitteln kolonialistischer Machtausübung gebrochen hat. "Er, der angeblich eine legitime Ehe mit der Sensibilität eingegangen ist, hat am Ort seiner Arbeit soviel Unwissenheit, Ahnungslosigkeit und Gefühlsangel für die Lage seiner Umgebung bewiesen, daß sein Ruf zu Recht daran Schaden nimmt", schrieb damals die "Süddeutsche Zeitung".

Im Film hat Herzog diese Erlebnisse in einen Mythos verharmlost: an Aguirre hatte sich die Natur gerächt, die er herausgefordert hatte, an Fitzcarraldo rächen sich die Indianer, indem sie ihn, ihren Mythen getreu, die er zunächst für seine Zwecke benutzt hatte, betrügen und um den Erfolg seiner Mühen bringen. Aber die Parallelen gehen noch weiter. Im Film soll das Gewaltunternehmen einem absurden Zweck dienen: im Dschungel soll eine Opernaufführung stattfinden. Dies geschieht, aber in einer sehr mäßigen Form, denn was man in der Schlußszene sieht, ist allenfalls die klägliche Karikatur einer Opernaufführung. Wenn ich nun behaupte, daß auch die Gewaltanstrengungen beim Drehen einen nur sehr mäßigen Film als Ergebnis hatten, so mag dies zunächst nur meine persönliche Meinung sein. Aber auch Herzog selbst muß mindestens die Tatsache als ein Scheitern empfunden haben, daß er die wichtigste, weil gefährlichste Szene nicht im Original hat drehen können. Denn die Talfahrt des Schiffes durch die Klippen mußte wegen der Gefahr für Leib und Leben der Schauspieler und des Teams mit einem Modell im Trickstudio realisiert werden.

Ich würde hinzufügen, daß die Produktion eines solchen Films ebenso anachronistisch-unsinnig ist wie die Veranstaltung einer Opernaufführung im Dschungel, und insofern, wie die Jesuskindlein in asiatischen Bauernhütten, Ausfluß derselben Konquistadoren- und Kolonialistenmentalität.

Mit dieser zugespitzt formulierten Kritik bin ich zu einem letzten Stichwort gelangt: Anachronismus. Herzog hat stets bestritten, von irgendeiner Seite her beeinflußt worden zu sein, und ich bin der Meinung, daß dies zutrifft. Herzogs Filme zeigen tatsächlich keine Übernahmen, Zitate oder stilistisch-inhaltliche Einflüsse auf. Seine Art, mit anderen Werken oder Tendenzen vergleichbar zu sein, ist die Affinität, die Identifikation, oder, bei Rückgriffen, die Wiedergeburt. Ich will an zwei kurzen Beispielen erläutern, was ich damit meine:

Sein Film Woyzeck ist eine sehr werk-, ja texttreue Inszenierung und Abfilmung des Büchnerschen Stückes in völliger Identifikation mit dem Autor, mit seinem historischen Verständnis. Herzog hat nicht den geringsten Versuch gemacht, in seiner Inszenierung den historischen Abstand, der uns vom vormärzlich-nachrevolutionären Autor trennt, spürbar werden zu lassen. Das Medium Film wird für eine historische

Rekonstruktion benutzt, und das Ergebnis soll so aussehen, als habe man damals schon eine Kamera gehabt.

Als zweites Beispiel, etwas zum Stichwort Romantik. Die Landschaftsaufnahmen vor allem in den neueren Filmen sind oft zu Recht als romantisch bezeichnet worden. Trotzdem sind sie keine Übernahmen aus oder Anspielungen an die Romantik: Herzog evoziert in seinen diesbezüglichen Bildern und Sequenzen ein Naturgefühl, das zwar mit dem der Romantik mehr als vergleichbar, jedoch von ihm neu geschaffen ist, neu gefunden, als gäbe es den historischen Bezugspunkt nicht. "Ich kenne die Romantik nicht sehr gut. Sie ist vielleicht in mir drin, in meinem Unterbewußtsein, aber ich glaube das eigentlich nicht" (Herzog in der Pressemappe zu Aguirre, der Zorn Gottes). Herzog übernimmt nicht romantische Elemente, er erschafft sie neu als sein Eigenes. Er vollzieht das Vergangene neu, erlebt es neu und lehnt inzwischen entwickelte Kenntnisse und analytische Sehweisen (etwa Psychoanalyse oder Marxismus) nicht ab, sondern ignoriert sie ganz einfach. Sein Verhältnis zur Vergangenheit ist nicht nostalgisch oder reflektiert, sondern naiv identifikatorisch, sein Anachronismus ist ein unbewußter Reflex, nicht eine Stilform oder Gestaltungstechnik.

Viscontis Rückwendung zum 19. Jahrhundert ist als ein Element der Geschichte des 20. Jahrhunderts gestaltet und erkennbar, das Bewußtsein des Abstandes ist ein Teil von ihr. Syberberg will die Gründe und die Motive für das Bedürfnis nach Rückwendung zeigen, nicht einfach die Vergangenheit beleben. Herzog ist in seinen Filmen, wie seine Helden nicht von dieser Welt sind, von einer anderen Zeit.

Lassen Sie mich schließen mit einigen Bemerkungen zu Herzogs letztem Film Wo die grünen Ameisen träumen. Dieser Film ist, nach einem halberzogenen Versuch in Stroszeck, zum ersten Mal in der Gegenwart angesetzt. Es wird eine zeitgenössische Fabel erzählt, die auch aktuelle Probleme aufgreift. Visionäre Elemente am Anfang und Schluß knüpfen an frühere Filme an, treten aber bildlich stark in den Hintergrund. Der metaphysische Kontext, der so oft mit dem Mittel des Kommentars erzeugt worden war, tritt zurück zugunsten der modernen Problematik von Ökologie und Naturzerstörung, die sich natürlich bruchlos ableiten läßt aus der früheren Zivilisationskritik. Die Eingeborenen sind hier eine Art kollektiver Held nach Art der früheren Kaspar-Figuren, aber die politisch-ökonomische Motivationsstruktur ihrer Unterdrücker macht sie darüber hinaus zu Opfern eines verstehbaren und nachvollziehbaren Interessen- und Schuldzusammenhangs. Daraus ergibt sich eine differenziertere Zeichnung der Vertreter der Zivilisation, bis hin, bei der Figur des Hackett, zur psychologischen Charakteristik einer Entwicklung. Zentraler Bezugspunkt zum früheren Werk und hier, inmitten einer halbwegs (auch im schlechten Sinn) kinogerechten "action" seines Märchenzaubers beraubter Fremdkörper ist der von Herzog frei erfundene Mythos von den grünen Ameisen. Da er zudem penetrant zum Symbol der stummen Eingeborenen-Existenz gemacht wird, weist der Film in der Darstellung der unterdrückten Minderheit einen zumindest fragwürdigen Gestus auf.

Herzogs Anachronismus führt, wenn er sich der Gegenwart zu öffnen versucht, zu einem Gebrauch der alten Muster, der dem in der epigonalen oder trivialen Literatur gepflegten gleicht, zum nichts-sagenden Klischee. Einige Zitate aus dem Filmbuch mögen das belegen: "Sie harren in stoischer Festigkeit" - "Hinter der Sitzbank weitet sich das Land zu einer entsetzlichen Weite" - "Etwas nachdenkliches legt sich über die Männer, die sich offensichtlich irgendwie nähergekommen sind" - "Wind weht, und Staub weht". Dies sind Szenenbeschreibungen, die im Klartext ausdrücken, daß die entsprechenden, scheinbar vielsagenderen Bilder tatsächlich so gemeint sind.

Die neuen vage ökologisch-engagierten Inhalte kann Herzog nicht adäquat formulieren, wenn er zugleich seine geschichtsflihende Haltung beibehält. Neu hinzugekommen ist, gegenüber dem früheren Märchenerzähler-Gestus, nur ein kindlich naiver guter Wille und eine große Hilflosigkeit. So mußte Herzogs Anachronismus, an dem allenfalls die Beharrlichkeit und Besessenheit faszinieren kann, in die Belanglosigkeit münden.

Guntram Vogt:

Alexander Kluge "Die Macht der Gefühle"

Motto: "Der Verstand hat sich an die Tatsachen verkauft." - "Der Organisation der Gefühle fehlt die Sachlichkeit."

(Alexander Kluge im Filmbuch "Die Macht der Gefühle", S. 227 u. 215)

1. Absicht, Botschaft

<Unmittelbar>: Kluge teilt in seinem parallel zum Film (1983) erschienenen Buch (1984) mit, er habe drei Jahre an diesem Film gearbeitet. Es sei sein 26. Film. Er knüpfe in diesem Film an seinen ersten an: "Abschied von Gestern". Inhaltliche und formale Kontinuität zeigt sich beispielsweise auch in der Verwendung eines seinerzeit nicht realisierten Entwurfs zum Film "Gelegenheitsarbeit einer Sklavin" (1973), der jetzt in der letzten Sequenz "Abbau eines Verbrechens durch Kooperation" verwendet wird. Zu vorhergehenden Filmen wie etwa "Die Patriotin" (1979) bestehen deutliche stilistische Bezüge.

"Der Film behandelt nicht ein Gefühl, sondern die Macht der Gefühle. Viele Zuschauer werden denken, sie wissen was das ist. Wir alle wissen es aber nicht. Ein Mensch, der einen Moment ruhig ist und in sich hineinsieht, sieht Gefühle. Aber niemals alle, und die Macht der Gefühle ist besonders unbekanntes Gelände. (Filmbuch S. 66)

Um die Arbeit der Gefühle zu demonstrieren, taucht auch in diesem Film (wie schon in der "Patriotin") das Gleichnis des Schraubendrehens beim Bombenentschärfen auf. Während die Bombenentschärfer mit äußerstem Feingefühl am Zünder arbeiten, damit es nicht zur Explosion kommt, riskieren Menschen, so zeigt es der Film, durch grobe Gefühlsarbeit permanent ihre Beziehungen zueinander. Die Kommentiarstimme im Film sagt angesichts zweier Menschen: "Man kann nicht sagen, daß Erwin an ihr schraubt, wenn sie einander berühren (...) Trotzdem wünschte sie sich oft, er möge mit ihr so sorgfältig umgehen, wie mit einem wertvollen Ding." Und dieses Miteinanderumgehen wird in "Die Macht der Gefühle" in vielfacher Weise gezeigt als Problem der Isolierung des Verstands von den Gefühlen, der Gefühle vom Verstand (s. Motto!).

Beides, Gefühl und Verstand, werden von den jeweils vorherrschenden Massenmedien organisiert. Absicht also: Einblick in die Entstehung und Wirkungsweise von Gefühlen: "Wie sie sich organisieren: wie sie organisiert werden, durch Zufall, fremden Einfluß, Mord, Schicksal". (Filmbuch S. 213)

In den beiden großen Kunst-Medien, der Oper des 19. und dem Kino des 20. Jahrhunderts, werden die Gefühle öffentlich organisiert. Kluge: "Im 20. Jahrhundert ist der öffentliche Hauptsitz der Gefühle das Kino. Die Organisation lautet: auch die traurigsten Gefühle nehmen im Kino einen glücklichen Ausgang. Es geht um eine Tröstung. Im 19. Jahrhundert ist der Hauptsitz der Gefühle die Oper. Die erdrückende Mehrheit der Opern hat ein tragisches Ende. Man sieht einem Opfer zu.

Ich bin überzeugt, daß es eine unternehmungslustigere Kombination geben müßte: sowohl in der Oper wie im klassischen Kino bleiben die Gefühle gegenüber der Macht des Schicksals ohnmächtig." (Filmbuch S. 214)

<Mittelbar>: Ein solches Thema/Absicht hat mittelbar etwas zu tun mit dem, 'was unter dem Schlagwort einer 'Neuen Sinnlichkeit' (Subjektivität) in seinen richtigen Dimensionen auf ein ausbalanciertes Verhältnis zwischen den Kräften des Denkens und den Kräften des sinnlichen Wahrnehmens und Fühlens hinarbeitet. <S. dazu Filmbuch S. 213 und 227!>

Es gehört zu Kluges Arbeiten von Anfang an, die Geschichte der Sinne als Geschichte auch einer sich in bestimmter Weise ändernden Wahrnehmung zu begreifen. Wahrnehmung als denkendes Fühlen.

Es wird Kluge oft vorgehalten, seine Filme seien 'intellektualistisch', vom Verstand her gesteuert; unsinnlich, ja unfilmisch. Als ob es eine ein-für-allemal feststehende Definition des 'Filmischen' gäbe; als ob nicht gerade die neuen Ausdrucksformen Kluges der von einem großen Teil des Filmes ausgesaugten und desorientierten Sinnlichkeit wieder neues Leben zuführen würden. Man müßte sich einmal sehr genau die Sinnlichkeit des frühen Films ansehen, um etwas zu erfahren über verschüttete Traditionen, Formen von Vergegenwärtigung des Sinnlichen. Der zentrale Erkenntnisatz dazu heißt ja ungefähr so: Bei einem scheinbaren Überfluß an Kinosinnlichkeit (Bilderflut!) leben wir tatsächlich in einer Situation des Mangels an angewandter Sinnlichkeit. Daher die Wichtigkeit, ein Bewußtsein dieses Mangels erst einmal zu erzeugen. Kluge arbeitet daran kontinuierlich.

Im Film "In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod" von 1974 gibt es die Szene des Faschingsprinzen, der mit trauriger Miene zum närrischen Volk spricht: "Ich nehme an, daß Sie alle mit dem Willen hierhergekommen sind, das Motto der diesjährigen Kampagne zu beherzigen: 'Komm mach mit, lach Dich fit.'" - Dazu die Prinzessin mit angedeutetem Beifall und die endlich einsetzenden "Helau"-Rufe. Dann nochmal der Faschingsprinz: (ohne Begeisterung) "Wir durften bei unsern Rundreisen, in der besonders hektischen Zeit der letzten Tage, erleben, daß der Wille zur Fröhlichkeit und zum Lachen in unserm närrischen Reich ungebrochen ist." Dies als Beispiel für 'Bewußtsein des Mangels' an Sinnlichkeit.

Kluge deckt diese Alltagsrealität nun nicht mit Bildern üppiger Sinnlichkeit zu, auch nicht umgekehrt mit dem Prinzip 'Alles ist kaputt', sondern er zeigt in seinen Collagen und Montagen aus heterogenem Material immer wieder diese Kategorie des Mangels.

2. Anknüpfung an Traditionen:

Formal bezieht sich Kluge in seinen Filmen auf den deutschen Stummfilm (Fritz Lang, Friedrich Wilhelm Murnau, Hans Richter). Er meint damit dessen Montageform, das deutliche Strukturmerkmal des Schnitts zwischen den einzelnen Sequenzen, unterstrichen etwa durch die eingeschobenen Zwischentitel, die zu den Einstellungen gehören, ja selbst eine Art von Einstellung sind. Kluge denkt, diese Form lasse dem Betrachter den größten Spielraum für seine eigene produktive Antwort auf den Film.

Inhaltlich bezieht sich Kluge in "Die Macht der Gefühle" wie auch in einigen andern ("Die Patriotin") auf Material aus der deutschen Geschichte, hier Material aus der Opernwelt des 19. Jahrhunderts und aus der Filmgeschichte. Auf diese Weise will er Entstehungsgründe unserer Gefühlswelten sichtbar machen: "Strategien der gewollten Isolierung des Gefühls wie sie das 19. Jahrhundert hervorbringt." (Ä & K, S. 234)

Dies geschieht aber nicht sozusagen 'positiv', in Form von geschlossenen filmisch-epischen Geschichten, die einen Zusammenhang bereits zeigen, der doch erst von uns hergestellt werden müßte, sondern es geschieht durch eine Montagetechnik, die bestimmte Vorgänge, Situationen, in ihrer komplexen Struktur sichtbar werden läßt. Kluge: "Ich kann mir in Bildern eine zärtliche Situation sehr gut vorstellen; dafür brauche ich nicht viel Worte und wir würden in unseren Beobachtungen sehr schnell übereinstimmen. Ich würde mich aber scheuen, in einer Welt, in der die Werbung, in der ein persuading Hollywood pausenlos Feingefühle zu Bestechungszwecken verwendet und ganz unheilige Allianzen unter lauter schönen Worten verschleiert, in diesen Gefühlschor miteinzustimmen. Lieber wäre ich ein Mensch des 18. Jahrhunderts. Wie ein knochiger, gichtiger Aufklärer würde ich aus Gründen der Provokation beschreiben, aus welchen Zutaten eine zärtliche Situation besteht. Ich würde mich in den Kriterien der Aufmerksamkeit wohler fühlen als in den Kategorien der Zärtlichkeit, die nur ein Ergebnis beschreiben. Bei denen scheint es so, als ob Zärtlichkeit einen Marktwert hätte, der wiederum Zärtlichkeit eintreibt. Während Aufmerksamkeit ein Ausdruck ist, der nicht unbedingt eine Gegenleistung haben muß. Das ist eine Scheu und eine Vorsicht vor der Inflation der günstigen Ausdrücke." (Ä & K, S. 184) - Es ist so ungefähr das Gegenteil von dem, was ein Filmhistoriker (Rudolf Kurtz) 1926 schreibt: "Der deutsche Film ist auf inhaltliche Dramatik, auf starke Charaktere, auf leidenschaftliche Vorgänge angelegt. (...) Das deutsche Manuskript spitzt sich auf Katastrophen zu". <Zit. nach Lotte Eisner, Die dämonische Leinwand, 1975, S. 325>

3. Herausragende formale Mittel zum Vergleich:

Kluges Arbeit als Filmemacher teilt die Kritiker, aber auch die Zuschauer in zwei Lager. Deutlicher als bei vielen andern Filmautoren wird die Zustimmung und die Ablehnung ausgesprochen. Man kann sagen, daß sich an ihm die Geister scheiden.

Warum ist das so? - Die Geister scheiden sich an der provokanten Form des irgendwie als 'unfilmisch' empfundenen Bilder- und Tonarrangements ebenso wie an den sperrigen 'Inhalten'. Der traditionell vorherrschende Unterhaltungsfilm, der ja sein Leitbild in erster Linie am Hollywood-Film hat oder direkt mit ihm identisch ist, erzählt eine zusammenhängende Geschichte. Sie orientiert sich an einem Helden oder einer Heldin, jedenfalls deutlich an bestimmten Identifikationsfiguren und -mustern. Das ist im Prinzip bei Fassbinder so, bei Wenders oder bei Schlöndorff oder bei Herzog, wenn auch natürlich in je verschiedener Weise.

Kluge (ähnlich wie Godard in Frankreich) verweigert diesen durch Leitfiguren geschaffenen übersichtlichen 'Zusammenhang'. Dies drückt sich aus in seinen formalen Mitteln - weitgehender Verzicht auf die in der Filmgeschichte besonders entwickelten Kamerabewegungen und -einstellungen, durch die die suggestive Wirkung des Helden beim Zuschauer erreicht und gesteigert wird (vgl. etwa mit Hitchcock oder dem Italowestern u.v.a. mehr). Die Verweigerung des vermeintlichen Zusammenhangs drückt sich ebenfalls aus in formal-inhaltlichen Bestimmungen: Kluge erzählt Fragmente von einer Geschichte oder anders ausgedrückt: er erzählt seine Geschichte in Fragmenten. Der Zuschauer und Zuhörer muß mit diesen Fragmenten arbeiten. Das ist ungewohnt und gegen die erwartete 'Unterhaltung' gerichtet. Wir folgen nicht so sehr einer story als vielmehr der history; der Zusammenhang dieser Geschichte muß aber erst hergestellt werden.

Im Vergleich etwa zu Herzog verzichtet Kluge auf die Exotik des Schauplatzes (Urwald, Amazonas, Australien, auch die Nosferatu- oder Kaspar-Hauser-Exotik etc.) und auf die Sensation der Thematik und Personenführung (Kaspar Hauser, Aguirre, Fitzcarraldo, die Aborigines usw.). Stattdessen arbeitet er auf anscheinend beliebigen Schauplätzen der Geschichte und des Alltags, dabei oft mit stehenden Bildern, Dias, Inserts, Zwischentitel und Kommentar, mit nur scheinbar willkürlich aneinandergereihten Bildern, die selbst oft wieder technisch-filmisch verfremdete Bilder sind aus der Geschichte der Medien. Im Vergleich zu Filmautoren und -regisseuren wie Herzog oder Wenders setzt er also nicht auf den Gang einer einzigen story, mag sie noch so verschränkt und gebrochen sein, sondern auf den Zusammenhang und die Trennungen aus verschiedenen stories, Geschichten, die sich aber als Frage nach dem Zusammenhang erst im Kopf des Betrachters organisieren müssen. Der hier entstehende Rhythmus ist von anderer Art als der seiner genannten Filmkollegen; er gleicht eher dem Sprunghaften einer nicht gegängelten Aufmerksamkeit, die sich dadurch im Prinzip selbstorganisiert bewegen kann.

4. Bedeutung für seine künftige Filmtradition:

Ich sehe Kluges Bedeutung als Filmemacher vor allem darin, daß er beiträgt zu einer erst zu schaffenden Wahrnehmung des Protests gegen das vorherrschende Realitätsprinzip wie es sich ja auch im Film durchgesetzt hat. Eine protestierende Wahrnehmung traut den gegebenen Bildern und Tönen nicht. Sie sucht die in den Menschen vorhandenen Bilder und Töne und Worte auf, wie sie sich insbesondere in den verdrängten Wünschen und deren geschichtlich gewordenen Ausdrucksformen verzerrt darstellen. Indem er diese Ausdrucksformen aus ihren fixierten Bedeutungszusammenhängen (Oper, Film, Geschichtsbilder, Dokumentaraufnahmen etc.) herauslöst und sie sozusagen gegeneinander statt ineinander organisiert, arbeitet er einer solchen Wahrnehmungsverbesserung zu, die sich ihres verdrängten Rohmaterials erinnert. Das erzeugt zunächst sperrige Bilder.

Kluge: "Als Filmemacher weiß ich, es müssen unheimlich viele Bilder vernichtet werden, damit ein Fluß möglich ist. Ich muß die Sonne um Mitternacht erzeugen können, damit sie wieder zu scheinen anfängt.

Ich muß eine ganze Kette von Bildvernichtung betreiben, damit im Menschen Bewegung stattfindet." (Ä & K, S. 184)

In diesem Versuch trifft er sich gewiß mit der Absicht von Wenders oder Herzog oder Schlöndorff und anderen. Am deutlichsten vielleicht mit Edgar Reitz, mit dem er ja schon vielfach zusammengearbeitet hat. Man braucht sich nur in den Äußerungen von Reitz umzusehen, die er jetzt zu seinem großen Film "Heimat" an verschiedenen Stellen veröffentlicht hat. In einem Interview wird er beispielsweise auf die Irritation angesprochen, die durch die unsystematische Verwendung von Farbfilm und Schwarzweißfilm beim Betrachter entsteht. Ich möchte aus seiner Antwort darauf ausführlich zitieren, weil es mir scheint, daß sie sehr deutlich zum Ausdruck bringt, worum es Filmemachern wie Kluge und Reitz u.a. geht:

"Die Irritation ist mir recht. Das Fernsehen als Ganzes, das Programm also, beruht auf Gewohnheiten. Wenn ich nun dort, wo die Gewohnheit eigentlich entsteht, nämlich auf der Netzhaut der Augen, die Gewohnheit fortsetze, dann gelingt es mir überhaupt nicht, mich vom Programmfluß abzuheben. Die meisten Leute sehen ja nicht einen Filmbeitrag, sondern sehen das Programm als solches. Wenn ich mich dem echt konfrontieren will, bin ich verloren. Das Programm als Ganzes läßt sich durch kein eigenes Werk außer Gefecht setzen. Es hat einen Verdummungseffekt, bei dem die Sinne und der Verstand abgestumpft werden.

Es ist Dummheit in dem Sinne, wie bei dem berühmten Beispiel mit der Schnecke. Die streckt ihre Fühler aus, das ist ein Zeichen für Leben, und wenn man mit einem Bleistift immer wieder dagegenstößt, zieht sie ihre Fühler immer wieder ein. Nach einer gewissen Zeit kommen sie nicht mehr heraus. Die Schnecke ist dumm geworden, denn sie hat ihre Intelligenz in den Fühlern. Die gesamte menschliche Wahrnehmungsweise, die ja viel komplexer ist, wird in einer ebenso komplexen Art und Weise abgestumpft. Die Medien sind für mich der Bleistift, der unsere Sinne, wenn sie sich hervortrauen, wieder zurückstößt. Das verstehe ich als Verdummung, die durch das Programm als Ganzes bewirkt wird.

Um etwas erzählen zu können, was die Intelligenz der Sinne - wenn dieser Begriff erlaubt ist - anspricht, brauche ich etwas, was den Programmfluß stört. Dazu gehört dieser Wechsel von Farbe und Schwarzweiß. Anscheinend klappt es. Der Programmfluß ist wirklich gestört. Aus allen Reaktionen sehe ich, daß das eine Irritation in diesem Sinne ist. Man fängt an zu überlegen, was es bedeutet. Dann findet man keine Antwort, weil es kein Schema gibt, weil darin keine Nachricht im Sinne der Medien liegt." <Frankfurter Rundschau vom 20.10.84>

So gesehen könnte man auch in aller Kürze sagen, daß der Film "Die Macht der Gefühle" auch ein Film über die Macht der Gewohnheit ist. Er arbeitet gegen sie, indem er sowohl auf die "Intelligenz der Sinne" wie auf die "Sinnlichkeit der Intelligenz" vertraut. Wie gesagt, geht das aber nur gegen die Macht der Gewohnheit. - Eine künftige Filmtradition!?

Literaturhinweise

Alexander Kluge, Die Macht der Gefühle (Filmbuch), Frankfurt/M. (Verlag 2001), 1984

Ästhetik und Kommunikation, Heft 53/54: Gefühle, Berlin 1983

Erläuterungen zu einigen Sequenzen aus Kluges "Die Macht der Gefühle"

Ich kürze ganz stark ab, aber ich glaube mit gutem Grund, daß ich mich auf wenige Filmausschnitte verlassen kann, und darauf, daß diese wenigen Filmausschnitte Sie, liebe Zuschauer und Zuhörer, genügend in Bewegung setzen. Ein paar Bemerkungen aber vorweg, einfach deshalb, weil sonst manches doch vorbeigeht, was in dieser schlechten Arbeitskopie und aufgrund des Ausschnitts aus einem Ganzen nicht rüberkommt.

Worum geht es? Es geht - unter diesem Obertitel "Die Macht der Gefühle" - um das Verhältnis der Menschen zu den von ihnen hergestellten Dingen und um das Verhältnis der Menschen zueinander. Keins dieser Verhältnisse scheint ausbalanciert zu sein, wenn auch der Film deutlich machen kann, daß das sachliche Verhältnis zu den von uns hergestellten Dingen, die dann 'funktionieren', daß dieses sachliche Verhältnis in den zwischenmenschlichen Beziehungen weithin fehlt, weil es dort nicht geübt wird. Ich komme darauf nochmal zurück.

Ich will zunächst ein paar Worte sagen zu den spezifischen Schwierigkeiten der Rezeption. Das Gefühl, es geht irgendwie zu schnell, stellt sich bei beinahe jedem Zuschauer ein, behaupte ich jetzt mal, der zum erstmaligen Kluge-Film sieht. Die Bild- und Tonebenen scheinen sehr artifiziell arrangiert, es gibt die Stimme eines Kommentators mit seinen gehaltvollen Kommentarsätzen, die einzelnen Bildsequenzen verwenden ganz unterschiedliches Material, aus Gemälden ebenso wie aus Spielfilmen der Vergangenheit, aus der Oper und aus fingierten Gesprächssituationen...

Dies alles wechselt oft so rasch, folgt so unvermittelt aufeinander, daß das Mitdenken und das Nachdenken und Weiterdenken, das von all dem ausgelöst wird, nicht mitkommt. Konsequenz A: Man steigt aus dem Mitdenkenwollen aus und steigt in einen sich treibenlassenden Rhythmus ein. Konsequenz B: Man steigt ganz aus.

Ich rede jetzt mal nur von der Konsequenz A, der Konsequenz, daß man aussteigt aus dem Versuch, alles verstehen zu wollen, wozu Kluge einen ja immer anstachelt durch seine Kommentarsätze und Zwischentitel, die sich direkt an unser logisch-denkend geschultes Ohr und Auge zu wenden scheinen. Man steigt aus und versucht, in einen sich treibenlassenden Rhythmus zu kommen, das kann dann dazu führen, daß man macht, was Kluge-Filme unbedingt erfordern, sie mehrfach anzusehen. Ich kenne nicht so viele Filmemacher, deren Produkte es vertragen, daß man sie sich fünf- oder zehnmal ansieht. Ich hab' mir "Die Patriotin" bestimmt so oft angesehen, "Die Macht der Gefühle" zweimal im Kino und in Ausschnitten nochmal, aber auch das ist viel

zu wenig. Ich habe aber gemerkt, daß es der Film aushält, buchstäblich x-mal gesehen zu werden. Das behaupte ich jetzt einfach.

Was Sie gleich sehen werden, sind einige zentrale Szenen, aber auch wieder nicht sehr auffällige. Das beginnt beispielsweise als Hantieren mit Dingen. Das ist anscheinend ganz einfach, man knipst eine Lampe an und sie brennt so lange, bis man sie wieder ausschaltet. Ein Kriegsheimkehrer aber findet seine Frau mit einem andern Mann im Bett, und der kann jetzt nicht seine Gefühle an- und ausknipsen wie die Dinge! Er behilft sich damit, seine Gefühle zu ordnen, indem er sie einem Handgriff unterwirft. Die Kommentarsstimme sagt dazu: "Er suchte nach Klarheit. Er hatte ja sein Gewehr." Sie werden das gleich sehen und hören.

Ein anderes Beispiel. Welche Sorgfalt an Gefühl muß aufgewendet werden, um eine Bombe zu entschärfen. Das ist ein Motiv, das schon in der "Patriotin" vorkommt, und hier nimmt Kluge es wieder auf. Die Bombenentschärfer am Werk. Die erzählen dann, mit welcher Sorgfalt die Schraube gedreht werden muß, damit der Zeitzünder nicht explodiert. Und im Film kommt dann nach einem plötzlichen Schnitt der Kommentarsatz, dazu sieht man ein Frauengesicht, ein Männergesicht: "Man kann nicht sagen, daß Erwin an ihr schraubt, wenn sie einander berühren (...) Trotzdem wünschte sie sich oft, er möge mit ihr umgehen wie mit einem wertvollen Ding." - Also da wird diese Beziehung hergestellt zum Hantieren mit Dingen, Hantieren mit Menschen. Die Bedeutung der Gefühle.

Anderes Beispiel: Im 19. Jahrhundert kommen die Weltausstellungen auf. Kluge nennt das wieder mit der Stimme des Kommentars: die Dinge erhalten ihr Parlament. Für einen historischen Augenblick sieht es so aus, als könnten sich die Produkte der Industrie sozusagen 'menschlich' zu uns verhalten. Die Chance ist vertan worden. Ein anderes Moment aus dem 19. Jahrhundert, die Oper, wird gezeigt, und es wird gesagt: "Im 19. Jahrhundert entsteht das Projekt eines Kraftwerks der Gefühle. Das Opernhaus. - Irgendwas in der Anfangsphase des Projekts ging schief (...)" - Die Verbindung, die Vernetzung, die Verkabelung von der Gefühlswelt der Oper zur Gefühlswelt des Alltags außerhalb der Oper findet nicht richtig statt. Dadurch, daß in der Oper die Gefühle, wie Kluge es nennt, treibhausmäßig entwickelt werden. Ein Gefühl, das Rachegefühl z.B., wird hochgeputscht, und die Souffleuse sagt nicht zu Don José, wenn er das Messer zückt und Carmen umbringen will: "Moment, halt ein, laß uns das diskutieren!", sondern die Oper in ihrem dramatischen Ablauf vollzieht sich und diese Gefühlszuspißung.

Es folgen an anderer Stelle Bilder der Mythologie, der Unterwelt, des Paradieses, des geschichtlichen Sturms, der der Fortschritt genannt wird. Weil die Gefühle nichts vergessen können, auf Einlösung beharren, treibt uns dieser Sturm der Geschichte vorwärts. Und jetzt weht er plötzlich durch die Frankfurter Hochhäuser, an den Spiegelglasfassaden vorbei, in denen sich alte Bauten spiegeln, dieser Sturm des Fortschritts, der für einige Film-Augenblicke die 'Macht der Gefühle' ebenso aus den Bildern der Mythologie erkennen läßt wie aus den Hochhausbauten, in die anscheinend außer Kapital auch allerhand Gefühle 'investiert' sind.

Dies als knappe Hinweise auf die nun folgenden Filmausschnitte. Sie werden selbst sehen, wie es Ihnen dabei geht.

Wilhelm Solms:

Rainer Werner Fassbinder "Querelle"

Fassbinder ist sicherlich das berühmteste und vermutlich auch das berüchtigste Phänomen des deutschen Films, ja der deutschen Kulturszene der siebziger Jahre. Ich will versuchen, Sie mit sieben Fragen an dieses mit so viel Vorurteilen belastete Phänomen heranzuführen.

Erste Frage: Warum behandeln wir auf dem Symposium über den Neuesten deutschen Film Rainer Werner Fassbinder?

Diese Frage ist eigentlich schon beantwortet. Fassbinder war laut Wolfram Schütte "die dominierende Persönlichkeit des Neuen deutschen Films" und stand im "Zentrum ... des Neuen deutschen Films". John Sandfort zufolge ist Fassbinder "der bekannteste der neuen deutschen Regisseure. Ja, er ist für viele der Inbegriff des ganzen neuen deutschen Films". Man hat die jüngste Epoche des deutschen Films sogar als die "Ära Fassbinder" bezeichnet. Deshalb wollten wir Fassbinder nicht übergehen, auch wenn er, wie ein Kollege meinte, "schon so oft durchgekaut" worden ist.

Ich habe diese Pflichtaufgabe übernommen, weil mich - im Unterschied zu meinen Kollegen - keine besondere Liebes- oder Haßbeziehung mit bestimmten Filmautoren verbindet. Ich habe also nicht vor, zu dem Kult, der um Rainer Werner Fassbinder gemacht wird, beizutragen. Es liegt mir aber ebenso fern, Fassbinder als den "Buhmann des Kulturbetriebs" oder als "Schmuddelsex"-Produzenten hinzustellen wie der Spiegel und die Bildzeitung.

Zweite Frage: Warum gilt Fassbinder, wie viele Filmkritiker mit Emphase feststellen, als "die Mitte", als "das Herz", als "der Inbegriff" des Neuen deutschen Films?

Auf diese Frage werden gewöhnlich zwei Antworten gegeben: wegen seiner "erstaunlichen Produktivität" (Douglas Sirk) und wegen seiner großen Erfolge im In- und Ausland.

Wilfried Wiegand: "Fassbinder ist produktiver als jeder andere Regisseur". Ulrich Gregor: "Fassbinder ist das fruchtbarste Talent des neueren deutschen Films". Für andere war Fassbinder "der Wunderknabe", "das Genie" oder "das Kraftwerk des deutschen Kulturbetriebs". Tatsächlich hat Fassbinder zwischen 1969 und 1982, also innerhalb von nur dreizehn Jahren, über 40 Kinofilme, Fernsehfilme oder Fernsehserien produziert. Er hat nebenher vier Hörspiele und acht Theaterstücke geschrieben, er hat 23 mal für das Theater inszeniert, und er hat selbst auf der Bühne und in 36 eigenen oder fremden Filmen Hauptrollen und Nebenrollen gespielt. Fassbinder hat viele seiner frühen Filme selbst produziert und sich auch bei der Erschließung von Geldquellen als Genie bewiesen. Er hat zu fast allen seinen Filmen die Drehbücher, wenn nicht verfaßt, so doch mitgestaltet oder angeregt, er hat einige seiner Filme selbst geschnitten; in zwei Filmen war er sein eigener Kameramann, und er hat sogar Filmsongs komponiert. Und er ist - im Unterschied zu den anderen Jungfilmern - mit vielen Filmen sowohl bei der Kritik wie beim großen Publikum angekommen.

Er hat für sechs seiner Filme Bundesfilmpreise erhalten, ferner für "Veronika Voss" den Goldenen Bär der Berlinale und für sein Gesamtwerk den "Visconti-Preis". Auf den Oscar hat er allerdings vergeblich gehofft.

Fassbinder hat den Erfolg angestrebt: "Ich habe dafür gekämpft, daß man mich kennt." Und er hat sich in seinem Erfolg gesonnt. Am Telefon meldete er sich mit den Worten: "Here is Fassbinder himself."

Ulrich Gregor: "Fassbinder hat immer bekannt ..., daß er kein esoterisches Autorenkino anstrebt, sondern Filme für ein großes Publikum machen möchte ..." Wilhelm Roth: "Der einzige der jungen Regisseure, der sich auch kommerziell durchgesetzt hat."

Fassbinders Filme haben den jungen deutschen Film aus seiner Isolation herausgeführt und ihm Weltgeltung verschafft. Wenn heute auch andere Regisseure weltweite Erfolge feiern wie Wim Wenders mit "Paris, Texas" oder Edgar Reitz mit "Heimat", so sollte man nicht vergessen, daß Fassbinder ihnen den Weg bereitet hat.

Dritte Frage: Wie ist Fassbinders "erstaunliche Produktivität" zu erklären?

Fassbinder war "der Inbegriff des Autorenfilmers" (Schütte), weil er so gut wie alle Produktionsvorgänge selbst beherrschte. Es ging ihm aber nicht darum, alles selber zu machen, er war vielmehr ein Bewunderer der arbeitsteiligen Produktionsweise des Hollywoodfilms. Wie geht das beides zusammen?

Als Fassbinder zu drehen begann, war der deutsche Film auf seinem Tiefpunkt angelangt. Fassbinder fand keinerlei Voraussetzungen für eine kontinuierliche arbeitsteilige Produktion vor. Er lernte alle Handgriffe selbst, übernahm das ganze Ensemble des "Münchener Anti-Theater", dessen Leiter er gewesen war, in seine Filme und formte aus ihm ein erstklassiges Produktionsteam von Schauspielern, künstlerischen und technischen Mitarbeitern. Dieses Team ist trotz der in der Öffentlichkeit breitgetretenen Spannungen und Querelen mehrere Jahre lang zusammengeblieben und hat sich später immer wieder zusammengefunden. "Der Boß und sein Team" lebten ständig zusammen: tagsüber im Filmatelier, abends am Stammtisch in der Kneipe und nachts in der Wohngemeinschaft. Und sie waren ständig mit dem jeweiligen Film oder mit mehreren Filmen zugleich beschäftigt. Auf der einen Seite kümmerte sich der Boß um jedes Detail, auf der anderen Seite vermochte jedes Mitglied des Teams seine Einfälle sofort zu verstehen und umzusetzen. Jede Szene mußte auf Anhieb sitzen. Indem Fassbinder mit seinem Team etwa 18 Stunden pro Tag unter äußerster Anstrengung arbeitete, schaffte er es, seine Filme innerhalb weniger Tage und mit entsprechend geringen Kosten abzdrehen. "Katzelmacher", sein erster durchschlagender Erfolg, wurde 1969 in neun Tagen mit einem Budget von DM 90.000,-- produziert, "Der Händler der vier Jahreszeiten" entstand 1971 in elf Tagen, "Die bitteren Tränen der Petra von Kant", den viele für seinen besten Film halten, entstand 1972 in zehn Tagen usw. Dies hatte zur Folge, daß Fassbinder - übrigens genau wie Mozart - im Alter von 36 Jahren mit seinen physischen Kräften am Ende war. (...)

Vierte Frage: Worin besteht die Eigenart oder der ästhetische Reiz des Fassbinder-Stils?

Als Fassbinder 1974 gefragt wurde: "Wollen sie den deutschen Hollywoodfilm?", bestätigte er: "Ja, ich bin sehr dafür. Ja, ich will das unbedingt. (...) Das Beste, was ich mir vorstellen könnte, wäre es, so eine Verbindung zu schaffen zwischen einer Art, Filme zu machen, die so schön und so kraftvoll und so wunderbar sind wie Hollywoodfilme, und die trotzdem nicht unbedingt Bestätigungen sind (...) einen deutschen Film, der trotzdem systemkritisch sein könnte."

Fassbinder läßt sich mit der gängigen Unterscheidung zwischen dem Hollywoodfilm und dem Autorenfilm nicht beikommen. Er versteht sich darauf, kontinuierlich zu erzählen, was als ein Merkmal des Hollywoodfilms gilt, aber er versteht es auch, wie z.B. Godard seine Erzählung durch Zwischentitel, Schriftbilder oder gesprochene Kommentare zu unterbrechen und so Distanz zum Geschehen zu schaffen.

Fassbinders Filme sind - das scheint mir ihr auffallendstes Merkmal - in hohem Maße stilisiert, und sie wirken durch diese Stilisierung nicht 'bestätigend' oder beschönigend, sondern befremdend, häufig sogar beklemmend. Sie sind also weder illusionsbildend wie die Produkte der "Traumfabrik" Hollywood noch "realistisch", wie der neue deutsche Film für sich beansprucht. Sie versetzen uns allein schon durch die Ausstattung: die künstlerischen Dekors, Kostüme und Requisiten, in eine fremde Welt. Die Filme spielen meist in Innenräumen, nur selten in der freien Natur. Die Schauspieler wirken durch ihre unvermittelten emotionalen Ausbrüche, ihre bedeutungsschwangere Gestik, ihre zeitlupehaften Bewegungen und ihre künstliche Sprache (mundartliche, meist bayerische Worte und Wendungen, die hochdeutsch ausgesprochen werden) nicht natürlich, sondern wie Wesen aus einer fremden Welt. Sie bewegen sich in den engen und vollgestellten Räumen wie Raubtiere in einem Käfig und erwecken dadurch den Eindruck der Ausweglosigkeit. Die Kamera nimmt sie meist ganz aus der Nähe auf, sie folgt ihren Bewegungen durch Fahrten oder Schwenks, sie beobachtet sie durch offene Türen, durch Spiegel oder Fenster, als würde sie sie ständig überwachen. Nochmals: der Fassbinder-Stil ist nicht realistisch, wie oft gesagt wurde, sondern künstlich, und er wirkt durch seine Künstlichkeit nicht verklärend, sondern befremdend, er schafft Distanz.

Fünfte Frage: Welchem Zweck soll die Stilisierung dienen und was meint Fassbinder mit "Systemkritik"?

Fassbinders Filme handeln stets davon, wie Fassbinder in einem Interview äußerte, "daß die Leute mit ihren Beziehungen Schwierigkeiten haben". In vielen Filmen kehrt das Motiv wieder, daß derjenige, der liebt, der Unterlegene ist.

Seine bevorzugten Sujets sind erstens Outsider wie Straftatlassene, Prostituierte, Mischlinge, Gastarbeiter, zweitens 'anormale' Verhältnisse: Beziehungen zwischen Schwulen oder Lesben, zwischen einer alten Frau und einem sehr viel jüngeren Mann ("Angst essen Seele

auf") oder umgekehrt ("Effi Briest"), und drittens Ausnahmesituationen wie Naziherrschaft, Krieg, Wiederaufbau. Dadurch ist von vornherein eine Bedingungskonstellation gegeben, durch die das Scheitern der Beziehungen determiniert zu sein scheint.

Die Menschen, die diese Beziehungen eingehen, sind keine realen Personen, wie wir sie aus dem Alltag kennen, aber auch keine Helden, wie sie uns im Märchen oder im Abenteuerfilm begegnen, sondern es sind Menschen, die antimoralisch handeln, die spontan ihren Gefühlen folgen und dabei gegen die Moral verstoßen, und die deshalb dem normalen Zuschauer als nicht normal, wenn nicht gar als abnorm erscheinen.

Fassbinders Helden, z.B. die Jugendlichen in "Katzelmacher", die nur herumstehen und sich anöden, oder die Soldatenfrau Maria Braun, die von einem farbigen US-Soldaten ein Kind erwartet und ihn bei der Heimkehr ihres Mannes erschlägt; oder Querelle, der zum Lustmörder, zum Schwulen und zum Verräter wird, diese Helden sind für den gewöhnlichen Zuschauer - ich spreche nicht vom Fassbinder-Fan - keine Identifikationsfiguren.

Und durch die Betrachtung dieser Helden sollen wir herausfinden, so Fassbinder in den "Vorbemerkungen" zum Drehbuch von "Querelle", "wie diese fremde Welt mit ihren eigenen Gesetzen sich zu unserer (...) Wirklichkeit verhält, dieser Wirklichkeit erstaunliche Wahrheiten abringt, weil sie uns zu Erkenntnissen und Entscheidungen zwingt, die (...) uns unser Leben näherbringen. Und das heißt auch: wir nähern uns unserer Identität."

Die künstliche Welt der Fassbinder-Filme, in der unsere Gesetze und Moralvorstellungen außer Kraft gesetzt sind, soll uns "Wahrheiten" über unsere Welt offenbaren! Fassbinders Anti-Helden, die eine Identifizierung unmöglich machen, sollen uns unserer Identität nahebringen! Fassbinder ging es, so äußerte er im Interview von Dieter Schidor über "Querelle", "um den Entwurf einer möglichen Gesellschaft, die nach allen Ekelhaftigkeiten wunderbar ist".

Er war von der Idee besessen oder er glaubte an die Utopie, daß gerade in den "Ekelhaftigkeiten", die uns moralisch abstoßen, die wunderbare, ja die göttliche Natur des Menschen zum Vorschein käme.

Sechste Frage: Wie sucht Fassbinder seine Botschaft durch das Medium Film dem Zuschauer zu vermitteln?

Welche filmischen Mittel er einsetzt, damit die "Faszination der Utopie" (Interview von Schidor) auf den Zuschauer übergreift, und ob sie auf uns übergreift, wollen wir an einigen Ausschnitten aus "Querelle" untersuchen. "Querelle" ist Fassbinders 43. und letzter Film, gleichsam sein Vermächtnis. Er wurde gedreht im März 1982, drei Monate vor seinem Tod (10. Juni), und am 1. September, drei Monate nach seinem Tod, uraufgeführt. Fassbinder soll "Querelle" für seinen "besten Film" gehalten haben, für Wilhelm Roth ist er neben "Berlin Alexanderplatz" sein "persönlichster Film", und für viele ist "Querelle" zum Kultfilm geworden. Der Film beruht auf dem Roman "Querelle de Brest" von Jean Genet, dessen Stoff, so Fassbinder im Interview von Dieter Schidor, "etwa dem entspricht, was ich selber erfinden würde".

Zunächst zwei Ausschnitte aus der dritten Szene des Films. Schauplatz: die "Feria", das Hafenbordell von Brest. Nono, der Chef der Feria, und Mario, ein Polizist, sitzen an der Bar und würfeln. Der Matrose Querelle kommt herein, er begrüßt seinen Bruder Robert, den Geliebten der Chefin, schließt mit Nono im Beisein von Mario ein Rauschgiftgeschäft ab, tanzt dann mit Lysiane, der Chefin, verabschiedet sich und geht wieder. (...)

Die Darstellung des Rauschgiftgeschäfts könnte einem spannenden Gangsterfilm entnommen sein und ist sicher als Anspielung auf den Hollywoodfilm oder als Hommage an den Hollywoodfilm gemeint. Wir sehen die Inkarnation eines Puffs mit Spiegeln, Lüstern und viel Plüsch, darinnen der Matrose Querelle und sein Bruder Robert, ein smarter Gigolo, hinter der Bar der dicke Wirt, ihm gegenüber ein Typ, der mit seiner Ledermontur und den dicken Ringen an den Fingern einen Homo verkörpert, ferner tanzende Prostituierte und andere bunt schillernde Figuren. Wir hören einen spannenden Dialog, bei dem kein Wort zuviel gesprochen wird, werden Zeuge eines illegalen, also gefährlichen Handels und warten gespannt, wie es weitergeht.

Aber wie geht es weiter? Die Kriminalgeschichte kommt im weiteren Verlauf des Films nicht mehr vor - die Szene fällt regelrecht aus dem Film heraus - und sie ist laut Fassbinder auch völlig nebensächlich:

"Das äußerliche Geschehen (...) ergibt eine wenig interessante, eher drittklassige Kriminalgeschichte, mit der zu beschäftigen sich kaum lohnte." ("Vorbemerkungen")

Was soll es sonst sein, weshalb sich die Beschäftigung mit dieser Szene lohnt? Offenbar das, was hinter dem "äußerlichen", im Film sichtbar werdenden Geschehen liegt. Das, was vor unseren Augen geschieht, ist nur das Beiwerk für den Mythos des Helden Querelle. Und da dieser Mythos allein durch das Geschehen nicht sichtbar wird, braucht es einen "Erzähler", der dieses Geschehen laufend kommentiert und der uns soufliert, was wir sehen sollen. ("Wir wünschen, daß euch klar wird...")

So soll die derbe Begrüßung der beiden Brüder zu Beginn der Szene ihre "seltsame Ähnlichkeit" zeigen und ihre uneingestandene, weil verbotene Zuneigung andeuten, wovon man ohne den einleitenden Kommentar allerdings nichts merkt. Und Nono und Mario sind für Querelle nicht Partner in einem illegalen Handel, vor denen er auf der Hut sein muß, sondern zwei Männer, die ihn geheimnisvoll anziehen, der eine, weil er die Verkörperung von "Kraft", der andere, weil er die Verkörperung von "Schönheit" ist. Da sich dies filmisch nicht einlöst, sofern man nicht zu den Bewunderern von Günther Kaufmann oder Burkhard Driest gehört, muß es der Erzähler wiederum dazu sagen.

Danach kommt Lysiane auf Querelle zu und fordert ihn zum Tanzen auf. Was geht während des Tanzes in Querelle vor? Achten Sie einmal auf das, was Sie sehen, und vergleichen Sie es mit dem, was Sie von Querelle darüber hören (...).

Lysianes Frage: "Sie scheinen abwesend?" wirkt unvermittelt, da Querelle sie während des Tanzes nicht aus den Augen gelassen hat. Querelle bejaht die Frage jedoch und schildert Lysiane seine Ergriffenheit durch die Erscheinung des Polizisten in emphatischen Worten, die übrigens im Roman eine Reflexion des Erzählers bilden: "Ich

erkenne das Wesen der Autorität an Marios Schenkeln und an seiner Brust, ich bemerke die Sachlichkeit seiner Gebärden. Diese Sachlichkeit begleitet eine totale Macht, die über eine unanfechtbare moralische Autorität, eine vollkommene soziale Organisation verfügt." Ein Matrose, der so spricht, muß auf den Zuschauer befremdend wirken, sofern dieser nicht von vornherein entschlossen ist, hinter seinen Worten irgendwelche "Wahrheiten" zu erahnen wie Lysiane.

Als zweites Beispiel Querelles erster Auftritt in der vorhergehenden Szene: "Auf dem Schiff". Auf dem Deck des Schiffes arbeiten einige Matrosen. Querelle putzt die Stiefel des Leutnants Seblon. Dieser sitzt in einem erhöhten Raum, mit Blickkontakt zu Querelle. Leutnant Seblon spricht in ein Mikrofon, einige Matrosen unterhalten sich über die Feria, Seblon hört seine eigene Stimme vom Tonband ab und spricht erneut ins Mikrofon. Dann erhebt sich Querelle und bringt dem Leutnant seine Stiefel. Wie wirkt Querelles erster Auftritt auf den Zuschauer und wie wird er im Film interpretiert? (...)

Wie soll Querelle wirken? Uns soll im Lauf der Szene klar werden, daß Querelle eine "einzigartige Persönlichkeit" ist, die einem "apokalyptischen Engel" gleicht.

Wie setzt Fassbinder diese Absicht filmisch um? Er bietet eine Fülle von Perspektiven an, aus denen der Zuschauer Querelles Auftritt betrachten soll: 1. die "Vorstellung" von den Matrosen, die der Leutnant Seblon auf das Tonband spricht und vom Tonband abhört, 2. den Kontrast zwischen den übrigen Matrosen, die auf dem Deck herumlaufen und über die Feria reden, und Querelle, der in sich versunken in ihrer Mitte sitzt, 3. die Statuen in dem Michelangelo-Bildband, die Leutnant Seblon mit den Körpern der Matrosen vergleicht, 4. Seblons Interpretation von Querelles Körpersprache, 5. das Einsetzen des musikalischen Leitmotivs, das einen Höhepunkt ankündigt, 6. die Intervention des "Erzählers", der den Zuschauer auffordert, in Querelle nicht nur einen schönen und gefährlichen Matrosen, sondern eine "einzigartige Persönlichkeit" zu sehen. Als 7. endlich steigt Brad Davis, der Darsteller von Querelle, "mit gespreizten Beinen und mit angespannten Armen" ("Erzähler") langsam die Treppe zum Raum des Leutnants Seblon hinauf, wobei ihm die Kamera zuerst vorausfährt und dann durch einen Schwenk folgt, und sagt: "Ihre Stiefel, Herr Leutnant!"

Und wie wirkt Querelle tatsächlich? Nun, das hängt davon ab, ob wir die uns offerierten Perspektiven übernehmen oder nicht. Wenn wir nur darauf achten, wie Querelle aussieht, wie er sich bewegt und was er sagt, wird er uns in dieser Szene - abgesehen von seinem eigenartigen Gang - nicht sonderlich auffallen. Einige werden ihn vielleicht gut aussehend finden, allerdings ohne daß ihnen deshalb "fast die Tränen" kommen wie dem Leutnant Seblon. Aber keiner wird etwas Besonderes oder gar Einzigartiges an ihm entdecken. Der Zuschauer kann dem Wunsch des Erzählers also nur nachkommen, wenn er sich die Sichtweise, die ihm durch den Leutnant Seblon und den Erzähler angeboten und die durch die Choreographie, durch das Requisit und durch die Musik untermalt wird, zueigen macht. Und da diese Sichtweise rein subjektiv ist, da sie in der äußeren Erscheinung

Querelles keinen Anhaltspunkt findet, wird der Zuschauer sie nur übernehmen, wenn er von sich aus überzeugt ist, daß an ihr etwas dran ist.

Und wie zeigt sich Querelles 'Einzigartigkeit' im weiteren Verlauf des Films? Von der Handlung her, indem Querelle seinen Kumpel Vic erdolcht, sich von Nono und Mario vögeln läßt, sich dem Leutnant Seblon anbietet und Gil erst küßt und dann an die Polizei verrät, indem er also laufend unseren moralischen Vorstellungen zuwiderhandelt, mag Querelle als Verkörperung des Bösen erscheinen. Die "Ekelhaftigkeiten", die Querelle vor unseren Augen begeht, erhalten ihren Glorienschein aber nur durch die Kommentierung. Fassbinder kann Querelles 'Einzigartigkeit' nur dadurch vermitteln, daß er seine Auftritte und Aktionen laufend kommentiert oder vom Leutnant Seblon, von Lysiane oder von Querelle selbst kommentieren läßt. Und der Zuschauer kann diese nur 'erkennen', wenn er die ihm angebotenen Interpretationen übernimmt, wenn er also von sich aus bereit ist, an die Wahrheit dieser Kommentare, die die Handlung nicht erklären, sondern überhöhen, zu glauben.

In der vorletzten Szene des Films wirkt Querelle nicht heldenhaft wie am Schluß des Romans, sondern traurig und hilflos und zuletzt sogar lächerlich, weil er sich Leutnant Seblon mit einer Sentenz anbietet, die wiederum aufgesetzt wirkt und im Roman wiederum nicht aus dem Munde Querelles, sondern aus dem Tagebuch des Leutnants stammt: "Erst wenn Du mich genommen hast, werde ich Frieden finden. Aber es muß so sein, daß ich nachher bei Dir auf Deinen Schenkeln ruhe, wie eine Pietá, die den toten Jesus behütet."

Gemeint ist: "... wie in einer Pietá der tote Jesus". Erscheint Querelle am Ende des Films tatsächlich als ein Gegenbild zu Jesus oder als ein Ebenbild nicht Gottes, sondern des Teufels?

Angesichts dieser Szene haben auch einige Filmkritiker ihre "Ratlosigkeit" eingestanden wie Peter Buchka. Bezweckt Fassbinder an dieser Stelle die Mythologisierung des Helden wie Genet oder genau umgekehrt seine Demontage? Für Michael Schwarze ist dies eine "Szene von eigentümlicher Menschlichkeit", mit der Fassbinder, anders als Genet, "der Fabel ein halbwegs begütigendes Ende" abzwinge. Als Dieter Schidor ihn fragte, ob er Querelle mit Absicht als eine zerbrochene Figur dargestellt habe, widersprach ihm Fassbinder:

"Er ist ja nicht zerbrochen am Schluß. Er ist nur nicht so heldenhaft am Schluß wie bei Genet. Aber das Heldenhafte, das meine ich, und so ist der Film auch angelegt oder so hoffe ich, daß er angelegt ist, das wird der Zuschauer dazutun."

Fassbinder hat seine Utopie einer "möglichen Gesellschaft", wie er mit dieser Aussage eingesteht, in diesem Film nicht oder nur unzureichend realisiert. Er hat seine Interpretationen des Geschehens nicht in die Folge der Bilder umgesetzt, sondern durch gesprochene Kommentare danebengestellt, durch Schriftbilder eingeblendet und vom Zuschauer "dazutun" lassen. Dies ist eine Eigenart vieler seiner Filme, die aber wohl nirgends so kraß zum Vorschein kommt wie in "Querelle". Es wäre dennoch voreilig zu sagen, daß Fassbinder mit diesem Film gescheitert sei. Denn er hat ja damit kalkuliert, daß der

Zuschauer das, was den Bildern fehlt, "dazutun" wird, und er hat mit dieser Kalkulation zumindest bei denen, für die "Querelle" zum Kultfilm geworden ist, recht behalten.

Siebte Frage: Worauf beruht der Kult, der um Fassbinders Filme, zumal um seinen letzten Film gemacht wird?

Diese Frage kann hier nur thematisiert, nicht beantwortet werden, da sie sich nicht auf die Filme von Fassbinder, sondern auf den "Erwartungshorizont" der Zuschauer (Jauß) bezieht. Das Phänomen Fassbinder wird aber erst dann einigermaßen verständlich, wenn man die Kulturszene, in der Fassbinder zur "Kultfigur" (Schidor) geworden ist, einbezieht. Offensichtlich ist Fassbinders Utopie trotz ihrer mangelhaften Umsetzung bei vielen Cineasten angekommen. Seine Ideologie der "Antimoral" muß also bei einem Teil der Intellektuellen in den siebziger Jahren herrschendes Bewußtsein gewesen sein. Die Auffassung, man müsse bewußt gegen die Moral verstoßen, um die verinnerlichten Zwänge der Gesellschaft zu zerbrechen und sein darunter verborgenes wahres Selbst zu finden, begegnet nicht allein in damaligen Theorien - Habermas hat den Begriff des "repressiven Verhaltens" geprägt, kritische Psychologen haben von der "Internalisierung" gesellschaftlicher Zwänge gesprochen -, sie wurde auch von den sogenannten Spontaneisten sowohl öffentlich wie innerhalb ihrer Wohngemeinschaften praktiziert.

Es sind also nicht nur die Angehörigen der jeweils dargestellten Randgruppen wie Homosexuelle, Prostituierte oder "bayerische Neger", sondern es sind auch Intellektuelle, die an typischen Fassbinder-Filmen von "Katzelmacher" über "Faustrecht der Freiheit", "Die bitteren Tränen der Petra von Kant" und "In einem Jahr mit 13 Monden" bis zu "Querelle" Gefallen finden: die einen, weil sie in einer künstlerischen Deutung ihrer Existenz einen Akt der Solidarität und Lebenshilfe sehen, die anderen, weil sie von der philosophischen Überhöhung eines an sich "wenig interessanten" Geschehens beeindruckt sind. Um aber von einem Film wie "Querelle" beeindruckt werden zu können, darf man nicht versuchen, die Kommentare zu verstehen, denn dann würde man rasch merken, daß sie aufgesetzt sind, sondern man muß bereit sein, das Pathos des Tiefgründigen, das sich einer rationalen Erklärung entzieht, mitzumachen. Vermutlich erscheint der Kultfilm "Querelle" dem Zuschauer je nachdem, ob dieser den Kult um Fassbinder mitmacht oder nicht, als Fassbinders "bester Film" oder als sein schlechtester. Dies ist also nicht nur eine Geschmackssache.

Thomas Koebner

Ein Blick auf Wim Wenders und noch ein Seitenblick auf Volker Schlöndorff

Jemand geht seinen Weg, nicht zu langsam, als verfolge er ein Ziel. Jemand fährt mit dem Auto über oft leere Straßen, nicht selten am frühen Morgen oder schon im Zwielight der Abenddämmerung, unter grauem Himmel, durch Orte von oft vorstädtischem Charakter, Tankstellen oder Reklametafeln am Straßenrand. Figuren, die sich in karger Landschaft, im Milieu des Stadtrandes, der Neon- und Betonwelt bewegen, sind charakteristisch für die Filme von Wim Wenders. Auf fast labyrinthischen Wegen sehen wir die männliche Hauptfigur in Die Angst des Tormanns beim Elfmeter (1971), in Alice in den Städten (1974), in Falsche Bewegung (1975), in Im Lauf der Zeit (1976), in Der amerikanische Freund (1977), in Der Stand der Dinge (1982) oder in Paris, Texas (1984). Diese Wanderer haben sich aus alten Bindungen gelöst und scheinen entinnen zu wollen. Oder sie suchen etwas, was sie im Laufe des Films nicht finden - oder nur unvollständig. Unterwegs gesellen sich ihnen Begleiter für eine Weile, sie gehen flüchtige Verbindungen ein. Doch neigen sie dazu, sich bald aus dem Bannkreis von Nähe und Wärme wieder hinauszustehlen. Melancholie angesichts dieses unsteten Verhaltens zeichnet übrigens eher die Gesichter der Frauen, die zurückbleiben. Schon bevor Wenders 1978 in die USA zieht (wo er bis heute lebt und im wesentlichen auch arbeitet), ist seinen Filmen ein wichtiges Element des amerikanischen Kinos eigen: die Mobilität der Personen, das Umherirren in einem scheinbar offenen Gesellschaftsraum. Und schon früh, zum Beispiel in Alice in den Städten, sind die Schauplätze, die von den vagierenden Helden durchquert werden, erstaunlich gleichartig und eintönig - als führe das Unterwegssein immer nur in die gleichen Szenerien hinein, als wäre der Ort, an dem man eintrifft, nicht viel anders als der, von dem man aufgebrochen ist, als handele es sich um eine Art Kreislauf, aus dem es kein wirkliches Ausbrechen gibt. Doch Wenders, der als Autor und Regisseur dem "Unendlichkeitsverlangen" in seinen Filmen so oft bildzeichenhaften Ausdruck gibt, muß auch Schlüsse finden. Manchmal sind es Hoffnungsversprechen, Aussichten auf glückliche Heimkehr, die dem Zuschauer ein Ende der Odyssee suggerieren. In Alice in den Städten verschwindet der Zug in der Landschaft, in dem der Reporter und ein Kind sitzen, das er nach Hause begleiten will. In Paris, Texas führt der Vater den Sohn zur Mutter zurück, um sich dann wie ein einsamer Reiter (allerdings mit dem Auto) im Zwielight von Straßenlaternen und rotglühendem Himmel zu verlieren. Manchmal setzt auch der Tod der Unruhe der Helden ein Ende. In Der amerikanische Freund stirbt Jonathan, der sich krank glaubt und zwei Morde begeht, um seiner Familie nach seinem Ableben ein gesichertes Leben zu verschaffen, gerade, als er an der Seite seiner Frau nach Hause fährt - auch im übertragenen Sinne des Wortes. Sein Wagen schießt über den Damm, der die Straße vom Meer trennt, und kommt nur zum Halten, weil sie die Handbremse zieht. Solche virtuos gemeisterten und genau kalkulierten

Action-Effekte sind eigentlich selten in einem filmischen Werk, das sonst durch leise und zarte Töne, durch ruhige Trauer, durch stumme Handlungen und kontemplative Momente gekennzeichnet ist.

In den Filmen von Wenders wird beinahe ein Negativbild familiärer Intimität sichtbar. Die Männerfiguren begegnen uns vielfach als Unbehauste, deren nomadische Existenz eine Art Dauerzustand zu sein scheint. Und doch trägt dieser erste Eindruck. Denn in die leidende und/oder friedfertige Egozentrik ihres Dahintreibens spielt ein Reflex verlorener Häuslichkeit hinein. Der Reporter Philip in Alice in den Städten, dem die Ziele von früher abhanden gekommen sind, den wir zu Beginn des Films in eigentümlich emotionaler Verwahrlosung "under the boardwalk down by the sea" finden, nähert sich im Lauf der gezeigten Geschichte - provoziert durch die Forderungen des Kindes, das ihm Verantwortung abverlangt - wieder langsam der Wirklichkeit und den Menschen, gewinnt relative Stabilität durch Zuneigung, zerbricht wenigstens an einigen Stellen den Panzer spröder und stummer Verkrochenheit. Robert im Lauf der Zeit ruft ständig seine Frau an, legt aber auf, bevor sie sprechen kann, besucht seinen Vater und trennt sich wieder von ihm - seine irrlichternde Suche gilt dem Weg zurück in eine heimliche und heimatliche Geborgenheit, die er mit den Eltern, mit seiner Frau, vielleicht auch mit seinem Beruf zurückgelassen hat und dort unter Umständen wiederzufinden hofft. Allerdings ist diese Hoffnung nicht sehr ausgeprägt. Auch Bruno, sein Reisegefährte, strebt in ziemlich dunklem Drange an die Stätte seiner Kindheit zurück, die er verfallen vorfindet. Dieser ruinöse Zustand läßt erkennen, daß die Regression in den 'Schoß', aus dem man gekommen ist, nicht gelingen wird. Doch ist es auffällig, daß Wenders solche Kurskorrekturen am Lebensweg seiner Personen gegen Ende der Filme gerne vornimmt, daß gelegentlich auch der Tod, der seine Figuren überfällt, wie eine Rückkehr, ein Ankommen in der frühesten Kindheit, am Ausgangspunkt des Lebens wirkt: Bevor Jonathan stirbt, spricht er plötzlich von dem Dunkel, in das er gerät - in dem Dialekt, in dem er einst zu reden gelernt hat.

Wiederherstellung der Familie als eines Traums von Ganzheit und Zuhause-sein; Wiederkehr vielleicht heiler Zustände, die einer Zeit 'davor' zugerechnet werden: Diese fast romantischen Impulse treiben Travis in Paris, Texas an, der aufbricht, um zunächst in manisch-stiller Besessenheit sein Kind wiederzugewinnen, das er der Mutter, die er suchen muß, am Ende zuführt. In einer Szene wird ein kurzer Film aus offenbar schöneren Tagen als Heimkino vorgeführt. Die 'Begegnung' mit den Bildern von früher hilft nicht nur, die durch vier Jahre Trennung entstandene Kluft zwischen Vater und Sohn zu überwinden, sondern signalisiert auch dem Zuschauer, daß es da einmal ein glückliches Leben für drei Personen gegeben haben muß. Nicht zuletzt durch die Schuld des Mannes ist dieses Glück verspielt worden - wie er in dem intensiven Gespräch mit seiner wiedergefundenen Frau bekennt, getrennt durch eine Glasscheibe, die nur in einer Richtung durchsichtig ist. Nun bemüht er sich darum, es seiner Frau und seinem Kind neuerdings zu ermöglichen. Er selbst allerdings stiehlt sich davon und will nicht Teil der Versöhnungsgruppe sein, als

fürchte er, seine Gegenwart könnte störend oder zerstörend wirken - oder möchte er nur nicht erleben, daß auch diese Zusammenführung nur zu einem labilen, befristeten Zwischenglück führt? In keinem Film von Wenders wird so viel geweint wie in Paris, Texas. Im Krampf der Tränen soll sich wohl eine noch größere Verkrampfung lösen: soll die Isolation durchbrochen, die pure Gegenwärtigkeit durch Erinnerung überwältigt, die starre Introversion durch zaghafte Öffnung dem anderen gegenüber gelöst, der starre Blick nach vorn zu einem Blick nach innen werden. Die kalten Szenerien, in denen sich die Personen bewegen, verschwimmen hinter dem Schleier der Tränen.

Die Intensivierung dieser sentimentalischen Affekte im bisher jüngsten Spielfilm von Wenders hat so etwas wie den Charakter einer erschütternden Krise, wenn man auf die Reihe der Filme dieses Regisseurs zurückblickt. Die traurigen Einzelgänger haben ihr Leiden an ihrer anscheinend reduzierten und beschädigten Identität meistens versteckt - mit dem Erfolg, daß sie skurril, unberechenbar oder anwesend abwesend wirken. Auch Travis ist noch zu Beginn von Paris, Texas eine dieser Figuren, die so eigentümlich eingesperrt wirken, obwohl sie sich im Außenraum doch so entschieden voran bewegen, die ihre oft vibrierende Angespanntheit im fast zur Maske verzogenen Gesichtsausdruck oder in fast schmerzhaft wirkenden Übersprungetreaktionen verraten. Das von Wenders bevorzugte Gestenrepertoire: das schlendernde oder starre Vorwärtstreben, das Insichversinken, die Abwehrhaltungen usw., weist seine Figuren als introvertiert sensitiv, als problematisch bindungslos, als Personen ohne Gedächtnis aus, denen Realität als zusammenhängendes Ordnungsgefüge in die Ferne gerückt ist. Zerfallen mit dem und den Nächsten, werden die Helden von Wenders zu Irrläufern mit schmalen Gesichtern, in die die Anspannung in der Isolation, die bange Erregtheit der Wanderung tiefe Spuren eingezeichnet hat. Diese Physiognomie kennzeichnet fast alle Hauptdarsteller in seinen Filmen.

Ripley zum Beispiel, in Der amerikanische Freund, gehört eher zu der Spielart, die ihre Angst beim Dahingleiten durch eine immer uneigentlicher, abweisender erscheinende Welt in komischer Verzerrung äußert. Ripley fotografiert sich, er spricht zu sich über ein Kassettenbandgerät, er tritt auf den Balkon einer verlotterten Villa in Hamburg, sieht auf die Elbe und stellt fest, daß dieser Fluß vielen Flüssen gleicht, die er vorher gesehen hat, und die er wohl künftig sehen wird. Das Trauma, das den Personen von Wenders zugefügt worden ist, scheint offenbar den Verlust der Erinnerung zu bewirken. Sie haben sich aus der Welt ihrer Eltern, ihrer Kindheit gelöst, sträuben sich aber, in neue Beziehungen einzutreten: Unzugehörig, wie sie sind, schweben sie durch ein Niemandland mit fassadenhaften Versatzstücken und Fertigteilen der Kommerz-Kultur, das die Befindlichkeit der Helden widerspiegelt. Die Haltung dieser Figuren bleibt deshalb so eigentümlich undefiniert, weil nicht klar wird - auch für die Helden selbst -, wen oder was sie verloren haben. Da sie ihre Vergangenheit abstreifen, sich von ihr immer weiter fortbewegen wollen, erkennen sie auch außen nichts mehr wieder: Sie tauchen ein in eine Sphäre anonymer Stadtlandschaften. Zeit ohne ausgeprägte

Erinnerungen entbehrt auch ausgeprägter Hoffnungen - sie wird leer und lang. Und es bedarf bisweilen der Musik, die mit rhythmischen Akzenten das Gehen und Vergehen der Zeit markiert. Das Gefühl für Distanzen scheint aufgehoben zu sein. In Alice in den Städten ziehen Wohnsiedlungen wie schier endlose Wandelkulissen an den Personen (und dem Zuschauer) vorbei, die nach der Vorlage einer alten Fotografie das Haus der Großmutter von Alice suchen. Als sie endlich vor dem Haus stehen, ist es von Fremden bewohnt, die (Gastarbeiter) sich kaum verständlich machen können. Wenders verdeutlicht die schmale Perspektive der Entfremdeten bevorzugt durch die Ästhetik im Vorbeifahren 'flüchtig' gesehener Szenerien und die Annullierung zielgerichteter Zeitorganisation. In Paris, Texas versucht er, diesen peinvoll engen Blickwinkel aufzureißen. Er erzählt eine Geschichte der Restitution, die wenigstens anderen zuteil werden soll, auch wenn die Leitfigur des Films selbst dem Sog des Fortgehens nicht widerstehen kann.

Solidarität zwischen den Personen wird in den Filmen von Wenders meist nur durch einfachste Bedürfnisse gestiftet und ist auch dann höchst vergänglich. Ältere Leute erscheinen meistens am Rande, mit Ausnahme des Films über die letzten Tage von Nicholas Ray, in dem der sterbende Filmregisseur Mittelpunktfigur ist. Ray und Samuel Fuller, diese älteren Repräsentanten des amerikanischen Kinos, treten in einigen Filmen von Wenders auch mit der Würde von Ersatzvätern auf. Der Generationskonflikt ist sublimiert zum Verhältnis des Respekts, der selbstgewählten künstlerischen Autoritäten gilt. Männer und Frauen gehen in diesen Filmhandlungen oft nur kürzeste Beziehungen ein, die den Charakter des Kompromisses tragen - beide streben schnell aus dieser Verwicklung wieder hinaus, als sei die allzu große Nähe eines anderen unerträglich. Wenders zeigt eher die letzte Aussprache, den Abschied, das wortlose Auseinandergehen als die Spannung des einander Näherkommens. Selbst wenn er eine erste Begegnung schildert, dann in einer Weise, bei der die spätere Trennung schon angedeutet wird. In Falsche Bewegung blickt der Held aus dem Abteilfenster und sieht eine junge Frau in einem Zug, der zu seinem eigenen eine Zeitlang parallel fährt. Zwischen beiden entsteht ein Augenkontakt, verstärkt durch sparsame Gesten der Neugier, vielleicht sogar der Zuneigung - bis die Gleise auseinanderführen und die Züge sich allmählich voneinander entfernen. Das Verhältnis zwischen Männern und Frauen, sollte es einmal im Sinne eines offenen Austauschs bestanden haben, kann in den Filmen von Wenders jedenfalls nie mehr ins Gleichgewicht gebracht werden. Beständiger sind Männerfreundschaften, zum Beispiel in Im Lauf der Zeit oder Der amerikanische Freund. Sie haben den Charakter von Schutzbündnissen auf Zeit, die durch äußere Umstände erzwungen sind und durch eigentlich spielerische Jungenrituale befestigt werden. Ripley und Jonathan in Der amerikanische Freund überwinden ihr gegenseitiges Mißtrauen, indem sie sich kleine Geschenke machen: Das Vergnügen an optischen Scherzartikeln dient der Verständigung. Der verkindlichten Männerbeziehung entspricht die ernstgenommene Kommunikation zwischen dem erwachsenen Mann und dem Kind. In

Alice in den Städten wird das Kind, von der Mutter verlassen und dem Schutz eines Fremden anheim gegeben, von diesem nach anfänglichem Zögern als gleichberechtigter Partner akzeptiert. Im Denken Jonathans spielt sein Sohn Daniel eine sehr viel größere Rolle als seine Frau. In einer bezeichnenden Szene in Der amerikanische Freund sitzen Jonathan, Ripley und das Kind, das selbstvergessen spielt, in sozusagen häuslicher Eintracht beieinander, als wie ein kalter Luftzug von außen Jonathans Frau den Raum betritt, die stille Verbundenheit zugleich spürt und stört. Das träge Beieinanderhocken von Männer-Kindern, die unter sich das Magnetfeld der typischen Rollenzwänge und der erotischen Reize ausgeschaltet haben, dauert nur kurz. Doch ist der Rückfall in konventionelles Agieren kaum mehr möglich. Der Bruch mit der bürgerlichen Norm scheint unheilbar. Die Kinder wiederum, die Wenders ins Spiel bringt, zeichnen sich durch eine merkwürdige Selbständigkeit und einen fast frappierenden Mangel an Trauerfähigkeit aus. Obwohl sie vor unseren Augen von ihren Bezugspersonen getrennt werden (in Alice in den Städten ebenso wie in Paris, Texas), scheint das diese Acht- oder Neunjährigen kaum zu bedrücken. Sie lösen sich von der Vergangenheit, aus der Intimität der Elternbeziehung, als wäre dies nichts. Sie beugen sich über ihr Spielzeug oder schauen in die Landschaft, die an ihnen vorüberzieht. Sie haben Hunger, sie leben im Jetzt. Sie sind kleine Ebenbilder der erwachsenen Wandererfiguren - in erschreckender Weise abgenabelt und vielleicht auch als Folge davon beinahe gleichmütig, sogar gleichgültig geworden. Da sich auch der kleine Hunter in Paris, Texas dieser Konzeption einfügt, überrascht es sehr, wenn er zum Schluß der seit vier Jahren nicht mehr gesehenen Mutter plötzlich in die Arme springt. So viel spontane Gefühlsaufwallung hätte man dem Kind gar nicht zugetraut, nachdem man es zuvor als Reisegefährten seines Vaters kennengelernt hat. Selbst die Kinder bei Wenders haben ihre Kindheit bereits verloren - oder sich den Abglanz davon nur im Spielen erhalten: in einer Tätigkeit, bei der der Mensch nach vorne gebeugt ist, versunken, brütend, stumm erscheint und sich von der Außenwelt abschirmt.

Da der Regisseur Wenders der psychologischen Disposition seiner Figuren sehr nahe rückt und vornehmlich mit ihren Augen sehen will, gestaltet sich Wirklichkeit, durch diese personenspezifische Optik wahrgenommen, zu einer besonderen Umwelt: Dem halbbewußten Verlorenheitsgefühl korrespondiert eine Szenerie, in der die Attrappen vorherrschen oder die Realien, Häuser oder Straßen, wie Attrappen wirken. Dem Verlassenheitsgefühl der Personen entspricht die Leere der Sphäre, die sie durchmessen. Das Filmteam in Der Stand der Dinge, das an der portugiesischen Atlantikküste in einem alleinstehenden Hotel zur Untätigkeit verdammt ist und auf das Geld des Produzenten wartet, scheint tatsächlich in einem leerstehenden Bau zu wohnen. Da sind keine angestammten Bewohner des Landes zu sehen, keine Bedienung, kein Koch, kein Hotelmanager. Andere Menschen dringen meist nur als unbewegliche, fast unbelebt wirkende Staffagefiguren in den Sichtkreis und Erlebnishorizont der Hauptfiguren ein. Selbst, wenn sie ins Zentrum des Blickfelds geraten, bleiben sie vielfach nur ein Gegenüber, gewinnen kaum eigene

Identität - was weiter nicht verwundern mag, da diejenigen, die sie ansehen, selbst ihre Identität weitgehend verloren haben. Es sieht so aus, als wäre die Identitätskrise, die in den Filmen von Wenders Ausdruck findet, die Erfahrung einer Generation: eben jener, die um 1970 zu arbeiten begonnen und die in den folgenden Jahren eine radikale Ab- und Innenwendung vollzogen hat. Wenders ist von der politischen Euphorie der Jahre um 1968 wenig erfaßt worden. Sein 'Realitätsverdacht', der weniger einer besonderen gesellschaftlichen Formation gilt, hat noch andere Gründe: Wenders setzt Verlust- und Entfremdungserfahrungen in das Bild von schweifend-treibend-suchenden Existenzen um und verallgemeinert Desorientierung zum Schicksals-Schema. Dem aber zeigen sich in den Filmen von Wenders zumal jüngere Männer (von 25 bis 35 Jahren) unterworfen. Ihnen sind die Bezüge abhänden gekommen, die ein konventionelles Leben einengend regulieren, aber auch stabilisieren. Ihnen haften manchmal auch die Zeichen der Ausgestoßenheit an, was auf eine tieferliegende Verletzung schließen läßt - etwa auf ein Beraubtsein, als wäre ihnen das sichere Glück verlorengegangen.

Gleichgültig, ob Wim Wenders Erzählungen von Peter Handke oder von Patricia Highsmith aufgreift, er assimiliert die Stoffe, Geschichten und erfundenen Personen in einer Weise, daß sie am Ende unverwechselbar von ihm geprägt scheinen. Abschließend sei ein Seitenblick auf das Werk eines Regisseurs geworfen, bei dem seit einiger Zeit der umgekehrte Prozeß zu beobachten ist. Volker Schlöndorff hat wie kaum ein anderer Regisseur für seine Filme literarische Vorlagen gewählt, angefangen bei Der junge Törless (1966) nach der Novelle von Robert Musil bis zu Die verlorene Ehre der Katharina Blum (1975) nach der Erzählung von Heinrich Böll oder zu Die Blechtrommel (1979) nach dem Roman von Günter Grass oder zu Eine Liebe von Swann (1984) nach Marcel Proust oder schließlich Der Tod des Handlungsreisenden nach dem Drama von Arthur Miller (dieser Film ist in Deutschland noch nicht in den Verleih gekommen). Gerade die letzten Filme Schlöndorffs lassen besondere Kennzeichen vermissen, als würde sich der Regisseur in steigendem Maße einer Ästhetik überantworten, die nicht die Auseinandersetzung mit dem jeweiligen literarischen Material zur Voraussetzung haben muß. Das Arrangement von Interieurs, großen Szenen und spektakulären Auftritten läßt kaum mehr das Interesse Schlöndorffs an seinen Sujets und Personen genau ausmachen. Ich wähle den Film, der vielleicht als vorläufig letzter von Schlöndorffs Produktionen der Gruppe der Autorenfilme zugerechnet werden kann, da hier eine begriffliche Beteiligung an den Erlebnissen der Hauptfigur festzustellen ist: Es handelte sich um Die Fälschung (1981) nach dem Roman von Nicolas Born. Ein Journalist entgleitet während seines Aufenthalts in Beirut, in dem der Bürgerkrieg tobt, seiner alten Existenzform und kann auch nach seiner Rückkehr nach Deutschland nicht wieder in die alten Gleise zurückfinden. Er erlebt eine Identitätskrise, wie sie prinzipiell auch von Wim Wenders hätte in einem Film behandelt werden können. Ein skizzenhafter Vergleich soll die Unterschiede hervorheben. Schlöndorff ist darin vielleicht der politischere Regisseur, daß er vom Gang der

äußeren Ereignisse merkbliche Einflüsse auf den inneren Zustand seiner Person erwartet. Wenders dagegen ist viel mehr auf die Dynamik der sich scheinbar eigenmächtig in Innern vorbereitenden Handlungen seiner Helden konzentriert. Die Kriegssituation in Beirut verstärkt die Ratlosigkeit und Selbstzweifel des Journalisten. Doch hat er sie schon von zuhause mitgenommen - der Verfall seiner Ehe ist ein Element dieser inneren und äußeren Konfusion. Die Begegnung mit einer anderen Frau, die nächtlichen Hetzläufe durch das brennende Beirut, durch den Kugelhagel der aufeinander schießenden Milizen, der aus Panik begangene Mord an einem anonymen Araber - all dies treibt die Hauptfigur aus ihrer gewohnten Lebenslage endgültig hinaus. Zugleich wird der Held fassungsloser Zeuge der Gemetzel und ihm jede Vorstellung von Normalität geraubt. In seinem Verhalten weicht er stark ab von dem Fotografen an seiner Seite, der sachlich seinem Beruf nachgeht und das Grauen im Bild festhält. Schlöndorff gibt in einigen Passagen die alpträumhafte Irritation, die seiner Hauptfigur widerfährt, in rasenden Fahrten durch das Inferno wider: durch Straßen, die offener Kampfplatz sind, an ruinierten Häusern vorbei, deren Umrisse durch den Rauch verunklart werden. Doch nicht selten setzt sich in diesem Film auch ein "Touristenblick" (ein Ausdruck von Wim Wenders) durch, der mit Neugier das äußere Geschehen aufnimmt: die Feuer, die Detonationswolken, die Leichen, die Männer mit ihren Maschinengewehren. Natürlich, diese Dinge soll der Kriegsberichterstatter sehen, als der sich der Journalist aus Deutschland in Beirut vorkommen muß. Schlöndorff hat zweifellos eine Schockwirkung erzielen wollen und sie wohl auch erreicht. Doch fällt es ihm schwer, zwischen der sozusagen objektiven Sicht auf das blutrote und grausame Kampfgeschehen und der Visualisierung des subjektiven Erlebens seiner von all dem doch in besonderer Weise betroffenen Helden zu vermitteln. So rennt der zentrale Charakter dieses Films häufig als bloße Demonstrationsfigur - neben anderen - durch das Chaos hindurch. Verknappt ließe sich die Differenz zu den Filmen von Wenders etwa so ausdrücken: Schlöndorff bleibt immer wieder, in der Entfaltung von Schreck- und Glanzbildern an der Außenfläche der sichtbaren und hörbaren Welt hängen. Die Verwirrung seines Helden wird durch den Anblick solcher Ereignisse massiv verstärkt. Schlöndorff peilt ein hohes Erregungsniveau für seinen Film an, so daß die Reaktion der Figuren nicht weiter verwunderlich ist. Sie kann im wesentlichen von jedem geteilt werden: Der Journalist im Film fungiert als vorgeschobener Zuschauer. Die Verstörung korrespondiert auf diese Weise der Zerstörung in der Außenwelt; daß sie noch andere Ursachen hat, bleibt wohl im Bewußtsein, erscheint aber zunehmend als nebensächlich - als Privatklage, der der Film nicht mehr viel Aufmerksamkeit schenkt.

Nur aus Platzgründen verweise ich hier ausschließlich auf Die Fälschung. Ich denke allerdings, daß sich ähnliche Befunde bei anderen Filmen Schlöndorffs, zumal den letzten, ergeben werden. Wenders - mit aller Vorsicht sei das hier resümiert - erscheint im Vergleich als der Autor-Regisseur, der die Perspektive seiner Leitfigur nie außer acht läßt. Er versetzt sich in die Nähe oder in das Innere

dieser Person, um von diesem Ort aus zu verfolgen, wie sich der entfremdete Held in einer ihm fremd gewordenen Umwelt bewegt. Dank dieser Einstellung erwecken die Filme von Wenders immer wieder den Eindruck, eine authentische Erfahrung unmittelbar wiederzugeben - die nicht nur dem Generationsgenossen des Regisseurs vertraut sein dürfte.

Literaturhinweise

Peter Buchka: Augen kann man nicht kaufen. Wim Wenders und seine Filme. 2. Aufl. Frankfurt/M. 1985 (1. Aufl. 1983).

Norbert Grob: Die Formen des filmischen Blicks. Wenders. Berlin 1984

Uwe Künzel: Wim Wenders. Ein Filmbuch. Freiburg i.Br. 1981.

Rainer Lewandowski: Die Filme von Volker Schlöndorff. Hildesheim, New York 1981.

Anton Kaes:

Geschichten aus der Geschichte.
Zur Filmchronik "Heimat" von Edgar Reitz

Die Erinnerung stiftet die Kette der Tradition, welche das Geschlecht zu Geschlecht weiterleitet. Sie ist das Musische der Epik im weiteren Sinne.

Walter Benjamin, Der Erzähler¹

Ich erinnere mich an Bilder, die ich im Januar in Tokyo gefilmt habe. Sie haben sich jetzt an die Stelle meines Gedächtnisses gesetzt. Sie sind mein Gedächtnis. Ich frage mich, wie sich Leute erinnern, die nicht filmen, die nicht fotografieren, keine Bandaufzeichnungen machen.

Chris Marker, Sans soleil²

1. Deutsche Geschichte - made in Germany: Zum Entstehungskontext von "Heimat"

Wie läßt sich das bemerkenswerte Interesse erklären, das der neue deutsche Film in den letzten fünf, sechs Jahren der deutschen Geschichte entgegengebracht hat? Denken wir an Filme wie "Deutschland im Herbst", Fassbinders "Die Ehe der Maria Braun", Volker Schlöndorffs "Die Blechtrommel", an Syberbergs "Hitler - ein Film aus Deutschland", Kluges "Die Patriotin", Helma Sanders-Brahms' "Deutschland - bleiche Mutter" und nun an den elfteiligen, fast sechzehnständigen Fernsehfilm "Heimat" von Edgar Reitz, so ist diesen Filmen bei allen Unterschieden in Bezug auf ihre narrativen und visuellen Stilmittel dennoch eines gemeinsam: sie erzählen Geschichten, die aus der deutschen Geschichte stammen. Anders aber als in den sogenannten "Trümmerfilmen" der unmittelbaren Nachkriegszeit, die sich auf einen moralischen Antifaschismus beriefen, anders als in den reaktionären Offiziersfilmen der fünfziger Jahre, die die Wiederaufrüstungskampagne der Bundesrepublik begleiteten, anders auch als in den zahlreichen Fernsehspielen der sechziger Jahre, die sich kritisch mit den Verbrechen des Dritten Reiches befaßten, geht es in den Geschichtsfilmen seit 1978 nicht mehr primär um ein "besseres Verständnis" der jüngsten deutschen Vergangenheit oder um historische Schuld und Läuterung, sondern um aktive Erinnerungsarbeit aus der Perspektive der Gegenwart. Der Kampf gegen die Erinnerungslosigkeit, gegen die kollektive Amnesie hat sich in die Struktur dieser Filme selbst eingeschrieben: die Vergangenheit wird offen als Konstruktion des sich erinnernden Subjekts in der Gegenwart ausgewiesen. Die Frage nach der Geschichte stellt sich in diesen Filmen radikal als Frage nach der Gegenwart dieser Geschichte. Wie dringlich diese Erinnerungsarbeit gegen Ende der siebziger Jahre geworden ist, demonstrierten zwei Ereignisse, die diesen Filmen nicht

nur äußerlich blieben: zum einen die ernste innenpolitische Krise des Herbstes 1977, zum andern die Reaktion auf die Ausstrahlung der amerikanischen Fernsehserie "Holocaust" im deutschen Fernsehen im Januar 1979.

Aus der Gegenwart des Herbstes 1977 - mit der Flugzeugentführung nach Mogadischu, der Ermordung Schleyers, den mysteriösen Selbstmorden in Stammheim, den Sympathisantenverfolgungen und der Nachrichtensperre - fiel auch neues Licht auf die lange verschütteten und verdrängten Widersprüche der deutschen Geschichte. "Die tödliche Katastrophe", heißt es dazu bei Alexander Kluge, "hat bei vielen Menschen eine Durchbrechung der Erinnerungslosigkeit ausgelöst. Die Ereignisse hatten unmittelbar nicht viel mit Krieg zu tun, aber es wird '1945', 'Krieg' assoziiert. Es ist kein Zufall, daß eine Bewegung in den Gefühlen entstanden ist, die nach Deutschland und nach der Geschichte fragt, die in dieser Form in Erscheinung tritt."³ Neun deutsche Filmemacher, darunter Kluge, Fassbinder, Schlöndorff und Reitz konzipierten im Oktober 1977 einen Episodenfilm, der Kluges Programm zufolge nach Deutschland und seiner Geschichte fragte und sich mittels dokumentarischer und fiktiver Szenen kritisch mit der gebrochenen deutschen Identität auseinandersetzte. Der schon 1969 vorgetragene, aber nie realisierte Plan, sich in 100 dokumentarischen Filmen unter dem Obertitel "Über Deutschland" mit deutscher Gegenwart und Vergangenheit zu beschäftigen,⁴ ist hier in "Deutschland im Herbst" wenigstens in einem Film verwirklicht worden. "Wir wollen uns mit den Bildern unseres Landes befassen", steht dazu programmatisch in der Presseerklärung zu "Deutschland im Herbst".⁵ Alexander Kluge führte das Projekt weiter in seinem Montagefilm "Die Patriotin" von 1980, und auch Fassbinder begann nach "Deutschland im Herbst" mit seinem langfristigen Projekt einer filmischen Geschichte Deutschlands, das in einer Reihe von Spielfilmen die wichtigsten Etappen deutscher Geschichte seit 1848 aufarbeiten sollte. (Es blieb bei der sogenannten "BRD-Trilogie", die in den Filmen "Die Ehe der Maria Braun", "Lola" und "Die Sehnsucht der Veronika Voss" lediglich die Jahre 1944 bis 1956 umfaßt.)

"Deutschland im Herbst", bewußt als Dokument gegen die Erinnerungslosigkeit der Zeit entworfen, hätte einen Weg weisen können, wie sich das dialektische Bild der Vergangenheit in der Gegenwart darstellen ließ. Die öffentliche Wirkung von "Deutschland im Herbst" blieb jedoch beschränkt, denn sowohl sein thematisches Grundanliegen, Erinnerungs- und Trauerarbeit zu leisten, als auch seine experimentelle Montageform widersprachen den gängigen Erwartungen, die die breite Masse der Zuschauer einem Kinofilm entgegenbrachte. Diese Erwartungen, die auf Identifikationsmöglichkeit und Unterhaltungswert gerichtet sind, hat ein Jahr nach "Deutschland im Herbst" die amerikanische Fernsehserie "Holocaust" erfüllt, die im Januar 1979 im deutschen Fernsehen gesendet wurde.

Als der erste große kommerzielle Versuch, den Mord an Millionen europäischer Juden in Form eines fiktionalen Spielfilms zu verarbeiten, mußte "Holocaust" in der Bundesrepublik eine ganz besonders starke Resonanz hervorrufen. Der breite Publikumserfolg wurde durch

zahlreiche Verstärkermaßnahmen, wie Fernsehdiskussionen über den Film, Umfragen und Dokumentationen zu einem bis dahin unerhörten Medienereignis.⁶ Die Deutschen erlebten ihre Geschichte im Spiegel von Hollywood. Auf die 1979 oft gestellte Frage, warum die Deutschen ein ähnliches Projekt wie "Holocaust" nicht zuwege gebracht hätten, warum erst die Amerikaner es vormachen mußten, wie eine populäre, jedem verständliche, emotional wirkende Geschichte dieser Art gemacht wird, antwortete Edgar Reitz in einem polemischen Aufsatz mit dem Titel "Unabhängiger Film nach Holocaust?": "Diese Serie konnte nur in Amerika entstehen, und zwar aus exakt den gleichen Gründen, aus denen nur dort so etwas wie Bonanza, ... Krieg der Sterne oder Superman entsteht; denn nur die amerikanischen Studios sind heute in der Lage, so etwas zu bezahlen, weil nur sie über das weltweite Vertriebsnetz verfügen, das ein solches Unternehmen von vornherein bei seinem Millionenaufwand zu einem überschaubaren Profit macht. Diese Marktbeherrschung besteht ja seit Jahrzehnten und hat eine für den amerikanischen Film (und heute für die Produktion von Fernsehserien) typische internationale Kommerzästhetik hervorgebracht, deren Zweck ist, daß sie niemand nachahmen kann."⁷

Die Holocaust-Serie sei, so schreibt Reitz weiter, "ein eklatantes Beispiel" für Kommerzästhetik. Das "im Original von den Nazis produzierte Unglück" sei nichts weiter als "ein willkommenes Hintergrundspektakel für eine rührselige Familiengeschichte. (...) ich bin glücklich, daß "Holocaust" nicht in Deutschland produziert worden ist, denn das würde bedeuten, daß eine marktbeherrschende alles kontrollierende Pseudo-Ästhetik auch bei uns schon etabliert wäre. Die würde es dann tatsächlich verhindern, daß wir unsere Vergangenheit erzählerisch in Besitz nehmen, aus der Welt der Urteile herausnehmen und künstlerisch verarbeiten."⁸ Reitz ruft die unabhängigen Filmemacher des sogenannten Autorenfilms auf, gegen die Übermacht des amerikanischen Kommerzfilms anzukämpfen und "sich in den Besitz ihrer eigenen Geschichte und damit der Geschichte der Gruppe zu bringen, der sie angehören. Aber oft machen sie die Erfahrung, daß ihnen ihre eigene Geschichte aus den Händen gerissen wird. Der tiefste Enteignungsvorgang, der passiert, ist die Enteignung des Menschen von seiner eigenen Geschichte. Die Amerikaner haben mit Holocaust uns Geschichte weggenommen."⁹

"Deutsche Geschichte - made in Hollywood" war für Reitz der eigentliche Skandal, auf den er mit einem Gegenentwurf zu "Holocaust" antworten wollte, einem Gegenentwurf, dem er provokativ zunächst den Arbeitstitel "Made in Germany" gab. Der amerikanischen Ware sollte ein in Deutschland gemachtes filmisches Produkt entgegengesetzt werden. (Erst kurz vor Drehschluß wurde der Titel "Made in Germany" in den jetzigen Titel "Heimat" umgewandelt; der ursprünglich vorgesehene Titel ist aber noch in einen Felsen eingemeißelt im Vorspann zu sehen). Was Reitz an der Holocaust-Serie vor allem fehlte, - die "authentische Atmosphäre der Bilder im einzelnen"¹⁰ - das genau sollte sein eigener Film liefern. Dieser Wunsch nach der "authentischen Atmosphäre der Bilder" bestimmte

auch die Produktionsgeschichte seines Films. Reitz hat den Ort der Handlung nicht nur in die Gegend Deutschlands verlegt, in der er selbst geboren und aufgewachsen ist, er hat sich auch zur Arbeit am Drehbuch mit seinem Co-Autor Peter Steinbach für über ein Jahr in ein Hunsrückert Dorf zurückgezogen. Dort wurde der Film auch in engem Kontakt mit der Bevölkerung gedreht: Über 150 Laiendarsteller und 4000 Komparsen stammen aus der Region.

"Made in Germany", erklärte Reitz in seinen "Anmerkungen zum Film" ist für uns das, was in Germany gemacht wird. Typischer als alle heutigen Industrieprodukte, typischer als jeder unternehmerische Gedanke in unserem Land sind die regionalen, ganz persönlichen Lebensäußerungen und das Verhältnis, das man in den jeweiligen Gegenden dazu hat. Privates und Öffentliches wird in unserem Land deutlicher voneinander getrennt als anderswo. (...) Was hier (in den Dörfern) abgewandt und verneint von der Öffentlichkeit lebt, empfinden und beschreiben wir als 'das deutsche Produkt' schlechthin.¹¹ Wie sich bei Reitz die Geschichte in Lebensgeschichten auflöst, so fächert sich die deutsche Identität in regionale Identitäten auf. Nur an der Peripherie, außerhalb der offiziellen Machtzentren, in der Provinz scheint sich Reitz zufolge eine authentische regionale Identität, die mit dem Begriff "Heimat" nur unzulänglich umschrieben ist, bilden zu können. Auf den ersten Blick mag Reitz' Fernsehserie als Illustration des seit Mitte der siebziger Jahre neu erwachten Interesses am Regionalen erscheinen,¹² denkt man nur an die Rehabilitierung der Dialektdichtung und des Volksstückes und die erfolgreiche Wiederaufführung alter deutscher Heimatfilme im Fernsehen. Doch grundsätzlich anders als im Heimatfilm der fünfziger Jahre ist die ländliche Heimat bei Reitz nicht ein geschichtsloser und daher unveränderlicher Ort von Geborgenheit, Ordnung und Glück; er romantisiert das Regionale nicht als mythischen Gegenpol zum Städtischen, sondern zeigt den irreversiblen Zerstörungsprozeß, dem die Heimat ausgesetzt ist. Reitz historisiert den Raum, in dem Heimat als Erfahrungsort greifbar wird. Der Eingriff der Zeit in den identitätsstiftenden Heimat-Raum wird in der Fernsehserie immer wieder zur Sprache gebracht: "Genau das ist der Moment, in dem die Zeit stehen bleiben müßt", sagt Eduard einmal 1938, "wo alles so bleiben müßt", was wir erreicht haben: die neue Straße draußen und das ganze neue Leben. Und wir sollten gar nicht mehr haben wolln..." Doch die Umgehungsstraße, die Eduard bewundert, wurde von Hitler zum Zweck von Militärtransporten gebaut - ein Jahr später schon begann der 2. Weltkrieg - und das "neue Leben", von dem er spricht, erwies sich als flüchtiger Moment des Glücks, eines Glücks zudem, das sich von der offenen Verfolgung von Sozialisten und Juden nicht beirren ließ.¹³

Im Unterschied zu den sogenannten "kritischen Heimatfilmen" der frühen siebziger Jahre - etwa Volker Schlöndorffs "Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach" oder Rainer Hauffs "Matthias Kneissl"¹⁴ - geht es Reitz weniger um eine polemische Umkehrung aller für den klassischen Heimatfilm charakteristischen Konventionen und Bewußtseinsmuster als vielmehr um die Zusammenhänge von Geschichtserfahrung und Heimatgefühl. "Ich habe

das Wort 'Heimat' nicht verfilmen wollen als etwas Abstraktes", sagte Reitz kürzlich in einem Interview, "sondern ich habe in dem, was dieses Wort im positiven und im negativen Sinne vielleicht auslöst an Gefühlen in den Menschen, in diesem eigenartigen Sumpf von Erfahrungen und Leidenschaften und Ängsten, eine praktische Auseinandersetzung gesucht. Mir war auch mulmig bei dem Wort, denn es ist ja in unserer Geschichte sehr belastet, aber auch belastet durch die heutigen Verhältnisse, in denen Heimat eigentlich nur noch etwas Gefährdetes und nicht mehr etwas Kuscheliges, Wärmenendes ist."¹⁵

Diese "praktische Auseinandersetzung" mit den Erfahrungs- und Gefühlsinhalten eines Begriffs wie Heimat findet in diesem Film ihre narrative Entsprechung in dem Spannungsverhältnis von Dableiben und Weggehen, von Fernweh und Heimweh. Die Chronik befaßt sich vor allem mit den Geschichten der Zurückbleibenden, deren Wunsch wegzugehen sich nicht erfüllt hat. Maria und ihre Schwester Pauline, Marias Sohn Ernst, der seinen Wunsch zu fliegen im Krieg verwirklichen kann, und auch Eduard und Lucy träumen davon, aus der Enge des Dorfes auszubrechen, doch sie bleiben zurück und werden so Zeugen und z.T. auch Mitverantwortliche des Auflösungsprozesses traditioneller ländlicher Lebens- und Kommunikationsformen.

Reitz zeigt sehr genau die Stadien dieses Auflösungsprozesses. Zuerst wird Heimat als rein physischer Ort durch moderne technische Medien wie Radio und Telefon dematerialisiert, das Hunsrücker Dorf wird, medientechnisch gesprochen, vernetzt mit anderen Dörfern und Städten. Auch durch den Ausbau des Straßennetzes wird das Dorf leichter für Fremde zugänglich. Im Krieg wird die für regionale Identitätsbildung wichtige Abgeschlossenheit dann völlig aufgebrochen. Auf den Straßen sieht man nun französische und amerikanische Soldaten, und nach dem Krieg kommen Flüchtlinge aus den Ostgebieten ins Dorf. Und in den letzten zwei Jahrzehnten, so suggeriert der Film, fand schließlich der Ausverkauf von Heimat statt. Einer von Marias Söhnen vermarktet ohne Skrupel sogar noch den alten Hausrat aus seinem Heimatdorf als Sammel- und Spekulationsobjekt der Nostalgie. Heimat gibt es in diesem Film nur noch als Erinnerung.

2. Geschichtsbegriff und Narrativik

"Vergangenes historisch artikulieren", schreibt Walter Benjamin in seiner 6. geschichtsphilosophischen These, heißt nicht, es erkennen, wie es eigentlich gewesen ist. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt."¹⁶ Diesen auf Erinnerung basierenden kritischen Geschichtsbegriff übernahm Reitz für seine Fernsehserie. Die Vergangenheit wird nicht im Sinne des Historismus rekonstruiert, sondern aus der Erinnerung heraus selektiv verarbeitet; historische Vollständigkeit und Faktentreue treten hinter erzählerischer Aneignung und ästhetischer Umformung zurück. In seinen "Anmerkungen zum Film" reflektiert Reitz genau über den Zusammenhang zwischen Geschichtenerzählen, Geschichte und Erinnerung:

"Geschichtenerzählen hat sehr viel damit zu tun, daß man sich erinnert. Erinnerungen sind immer ein Teil der Erfahrungen, die einer gemacht hat: sie sind persönlich. Wenn zu der Fähigkeit, sich zu er-

innern, die Fähigkeit kommt, die Bilder und die Geschichten, an die man sich erinnert, zu ordnen, damit zu spielen, entstehen Erzählungen. Das bedeutet nicht, daß man sich wörtlich an das halten muß, was die Erinnerung vorschreibt. Im freien Fabulieren bleibt die Wahrheit, die ursprüngliche erhalten, denn sie ist ihr Material.

Wir Deutschen haben es mit den eignen "Geschichten" schwer. Was uns im Wege steht, ist unsere eigene "Geschichte". Das Jahr 1945, die "Stunde Null" der Nation, hat sehr viel ausgelöscht, hat eine Kluft in die Erinnerungsfähigkeit der Menschen geschlagen. Es ist sozusagen ein ganzes Volk "unfähig gemacht worden zu trauern", wie Mitscherlich sagt, was in unserem Falle heißt: "unfähig zu erzählen", weil die Erinnerungen blockiert sind durch die großen geschichtlichen Ereignisse und den Stellenwert, den ihnen diese Ereignisse gegeben haben. (...)

Gegen den deutschen Erinnerungsschock erzählen wir jetzt unter dem Titel "Heimat" eine große Dorf- und Familiengeschichte. Das Hauptthema ist dabei immer wieder die ganze Lebensgeschichte. Immer wieder greifen wir Figuren auf, die wir von der Kindheit bis ins hohe Alter beschreiben. Menschen, die nichts Besonderes sind, kleine Leute, die an den großen politischen und sonst weltbewegenden Ereignissen kaum teilhatten, die wir aber wert finden, von ihrer Jugend bis ins hohe Alter beschrieben zu werden, weil sie gelebt haben, weil ihr Leben uns nicht wertloser erscheint als das der großen Protagonisten der Weltgeschichte.¹⁷

Die Auflösung von Geschichte in die Lebensgeschichten kleiner Leute entspricht den zur Zeit heftig diskutierten Zielen der sogenannten Alltagsgeschichte und "oral history".¹⁸ Milieugebundene Erfahrungen aus der Arbeits- und Lebenswelt der Arbeiter und Bauern, volkstümliche Traditionen, die nie aufgeschrieben wurden und sich deshalb nicht in Akten und Dokumenten finden, stehen auch im Mittelpunkt der Alltagsgeschichte, wie sie Reitz über ein fiktives Hunsrückler Dorf über 60 Jahre hinweg von 1919 bis 1982 erfindet. Sein Film rekonstruiert die kleine überschaubare Lebenswelt des dörflichen Alltags und leistet so eine Rehabilitierung von Erfahrungsformen, die vom Prozeß der technischen Zivilisation marginalisiert oder schon zerstört worden sind.

Alltagsgeschichte als eine "Geschichte von unten" polemisiert auch gegen den Totalitätsanspruch der offiziellen Geschichtsschreibung, die die Vielfalt von Geschichten radikal auf eine Geschichte reduziert. Es gelingt Reitz, die Totalität einer monolithischen Geschichte in private Lebensgeschichten aufzufächern, die nicht immer nach dem Uhrzeiger der politischen Geschichte gehen. Dabei eignet sich das Medium des Films ganz besonders, die meist im Bereich des Mündlichen angesiedelte Alltagskultur darzustellen. Die medienspezifische Eigenschaft des Films, in Bild und Ton Mundart, Gestik und private Interaktionsformen zu dokumentieren, macht ihn selbst zu einem Hauptträger mündlicher Geschichtsschreibung. Reitz sieht darin eine Funktion des Films:

"Bauern-Geschichten liefern ihre Bilder als täglich sichtbare Realität mit. Dafür brauchen sie keine Abbildung, keinen Film. Vielleicht ist das die eigentliche innere Bedeutung von Heimat, daß sie keiner

Bilder bedarf, um ihre Geschichten verständlich zu machen. Sie ist selbst das Bild für die Geschichten, die erzählt werden. Die Schauplätze haben die gleiche Funktion wie die Bilder im Film: Sie binden die Sinne der Erzähler und Zuhörer, die Augen an etwas unbestreitbar Reales, an etwas, was stark auf die Realitätswahrnehmung wirkt. (...) Bauern brauchen keine Filme. Sie leben mit den realen Beweisstücken ihrer Geschichten. (...) Wir mobilen Bewohner unbestimmter Orte brauchen für unsere Geschichten neue, transportable Beweisstücke. Und das sind zum Beispiel die Filmbilder - oder andere Bilder -, die wir mitnehmen können. Das ist auf besondere Weise der Film. Er ist umfassender als Beweis, bewegt alle sinnlichen Wahrnehmungen zugleich, beweist in Bild und Ton und Zeit die Geschichten. Ein Film kann uns in alle Teile der Welt folgen und uns das verlorene Dorf ersetzen."¹⁹

Das Medium des Films besitzt für Reitz die kompensatorische Funktion als kollektives Gedächtnis, das Bilder festhält und bereitstellt für "eine Menschheit, die ihre Dörfer verlassen hat oder verlassen wird".²⁰ Mit seinem Film will Reitz eine Erfahrung von Heimat unter den heutigen gesellschaftlichen Bedingungen synthetisch mittels fiktiver Bilder herstellen, um beim einzelnen Zuschauer Erinnerungen auszulösen, die ihm Mut machen, seine eigene(n) Geschichte(n) zu erzählen. So berichtet Reitz, daß der Film bei den Hunsrückern Bauern eine wahre Erinnerungswelle ausgelöst hat. "Es gibt tausende von Geschichten in unserem Volk", schreibt er, "die wert wären, verfilmt zu werden, die auf irritierenden Detailerfahrungen beruhen, die scheinbar oft zur Beurteilung und zur Erklärung der Geschichte nichts beitragen, aber in ihrer Summe diesen Mangel beheben würden. Wir dürfen uns nicht weiter verbieten lassen, unser persönliches Leben ernst zu nehmen."²¹

Der Vorwurf, daß es "Heimat" an politischer Perspektive mangle, - ein Vorwurf, der oft auch der Alltagsgeschichtsschreibung gemacht wird, - trifft nur bedingt. Reitz zeigt sehr genau, wie politische Geschichte, auf die die Dorfbewohner keinen maßgeblichen Einfluß ausüben und um die sie sich auch in der Regel nicht kümmern, dennoch gnadenlos in ihre privaten Lebensgeschichten eingreift. Wir erleben in "Heimat", wie Söhne und Ehemänner im Krieg fallen oder durch Minen noch am Ende des Kriegs sinnlos getötet werden; wir sehen, wie ein kommunistischer Sympathisant, ein Verwandter der Simons, im Morgengrauen von der Gestapo abgeholt und in ein nahes KZ transportiert wird, und wir werden Zeuge davon, wie Wilfried Wiegand, ebenfalls ein Verwandter der Simons und ortsansässiger SS-Offizier, einen verletzten britischen Fallschirmjäger kaltblütig erschießt. Allein an dem Wort "Heimatfront", das der SS-Offizier wiederholt gebraucht, zeigt Reitz die gefährliche politische Instrumentalisierung des Heimatbegriffs an. Gerade die auf jedes Detail achtende historische Spurensicherung unterminiert die großen abstrakten Begriffe; unter dem Blick der Kamera, der auf Konkretes, auf Gesten und Gesichter gerichtet ist, konkretisiert sich auch ein abstrakter Begriff wie Heimat. Für Reitz bedeutet er vor allem einen physisch unverwechselbaren und filmisch dokumentierbaren (im Film immer wieder durch Landschaftsaufnahmen aus dem Hunsrück

evozierten) Erfahrungsraum, in dem sich Lebensgeschichten in der Zeit entfalten. In diesem Spannungsverhältnis zwischen Raum und Zeit konstituiert sich auch die narrative Spannung der Fernsehchronik.

Die elliptische Erzählweise in "Heimat", die konsequent nur solche Ereignisse hervorhebt und breit ausmalt, die im Zeitmaß der Charaktere erfahrungsbildend sind, entspricht dem Prinzip der selektiven Erinnerung. Erst aus der Erinnerung heraus kann Ereignissen und Handlungen Sinn zugesprochen werden, erst die Erinnerung stiftet das Netz, das alle Geschichten miteinander verknüpft. Für Reitz hat der Erinnerungsvorgang selbst eine Affinität zum Prozeß des Filmens: "Die Kamera verwandelt alles, was sie aufnimmt, in Vergangenes. Jeder, der filmt, nimmt dabei Abschied von den Dingen, die er vor dem Objektiv hat, ob fiktives, inszeniertes Geschehen aufgenommen wird oder reales öffentliches oder privates Geschehen, das wir filmend antreffen. Die Kamera ist unser Gedächtnis. Wenn wir Filmmaterial montieren, zu filmischen Bild-Ton-Sequenzen neu zusammensetzen, leisten wir Erinnerungsarbeit."²²

Vergangenheit nur als Erinnerung einholen zu können: diese Erkenntnis wird vor allem in den Eingangssequenzen zu jeder (außer der ersten) Folge thematisiert, in denen der Glasisch Karl, das Dorforiginal, das immer und überall dabei ist, Fotografien mit Personen und Ereignissen aus der Serie vorführt und kommentiert. Er greift aus der Fülle der Fotos, die wie ein ungeordnetes Archiv vor ihm liegen, nacheinander diejenigen heraus, die bei ihm Erinnerungen auslösen; er hält sie unter das Licht, betrachtet sie und weihet den Zuschauer in die Geschichten der auf den Fotos dargestellten Personen ein. Die Sequenzen haben die praktische Funktion, die jeweils vorausgehenden Episoden zusammenzufassen, um so den Erzählfaden von Folge zu Folge nicht abreißen zu lassen. Darüber hinaus treiben diese Sequenzen ein ironisch-selbstreflexives Spiel mit der Spannung zwischen dem fotografischen Anspruch an Authentizität und faktischer Glaubwürdigkeit und dem Als-ob-Habitus der in Szene gesetzten historischen Fiktion. Indem die fiktiven Personen in Schnappschüssen festgehalten werden, entsteht die Illusion, "Heimat" handle von dokumentarisch belegbarer Wirklichkeit, denn, so heißt es, Fotos lügen nicht. So ironisiert hier Fotografie als Abbild des Abbilds die dokumentarische Fiktion des Films. Wenn es nämlich möglich ist, die fiktive Welt des Films durch Fotos als reale zu belegen, dann sind die Grenzen zwischen Dokumentar- und Fiktionsfilm selbst durchlässig geworden.

Was Glasisch Karl in jeder Folge wie in einem Puzzle neu zusammensetzt, sind Erinnerungsbilder, die einen Moment der Vergangenheit fixieren und nun selbst unwiederbringlich der Vergangenheit angehören. "Jede Fotografie ist eine Art memento mori", sagt Susan Sontag in ihrem Buch über Fotografie.²³ Alles, was auf den Fotos gezeigt wird, gibt es in dieser Form nicht mehr, die Momentaufnahme hat die Zeit eingefroren. Es bedarf der Erinnerung, um den Fotografien wieder Leben einzuhauchen. Glasisch Karl leistet diese Erinnerungsarbeit anhand von Fotografien, diesen übriggebliebenen Fragmenten der Vergangenheit. Die Fotografie übernimmt für Glasisch Karl dieselbe Funktion wie der Film als ganzes für den

Zuschauer: sowohl Fotografie wie Film erscheinen (technisch gesprochen) als gigantische Aufzeichnungs- und Speichersysteme, die Bilder aus der Vergangenheit anhäufen und abrufbar machen. Von Folge zu Folge vermehrt sich die Zahl der Bilder, aus denen Glasisch Karl auswählen muß. Der Zuschauer kann beobachten, wie sein Gedächtnis immer mehr überfordert, seine Erinnerung immer selektiver wird. "Ich frage mich, wie sich Leute erinnern, die nicht filmen, die nicht fotografieren, keine Bandaufzeichnungen machen."²⁴ Dieser Satz aus Chris Markers "Sans Soleil" wird in Heimat thematisiert. Das ständig anwachsende Archiv von Bildern aus der Vergangenheit bildet ein kollektives Gedächtnis, das sich zwar in eine Unzahl von Einzelansichten aufsplittert, aber nichts vergißt. Geschichte als kollektives Gedächtnis betrachtet bietet im Überfluß Bilder an, aus denen (durch Kombination und Montage) Geschichten konstruiert werden können. Da sich aber das kollektive Gedächtnis durch neu hinzugekommene Bilder ständig verändert, läßt sich die Vergangenheit auch nicht als feste Größe fassen, etwa im Sinne der sogenannten "Vergangenheitsbewältigung", die impliziert, daß Vergangenheit ein für allemal "bewältigt" und überwunden werden könne. Vergangenheit konstituiert sich erst und immer wieder neu durch die Erinnerungsarbeit, die in der Gegenwart geleistet wird. Reitz reflektiert in "Heimat" auf präzise Weise, wie sich diese Erinnerungsarbeit seit dem Aufkommen neuer Archivierungsinstrumente wie Fotografie und Film grundsätzlich verändert hat.

3. Notizen zum visuellen Stil der ersten Szene von "Heimat"

Der in allen Folgen wiederholte Vorspann zeigt einen in freier Landschaft stehenden Findlingsblock, in den "Made in Germany" in gotischer Schrift eingemeißelt ist. Der Titel "Heimat" in plakativen modernen Buchstaben schießt aus dem Hintergrund fast bedrohlich auf den Zuschauer zu; Sturmwolken, mit starkem Zeitraffer aufgenommen, bewegen sich in unnatürlicher Geschwindigkeit ebenfalls unheildrohend in Richtung Zuschauer. Zusammen mit der hart akzentuierenden Musik läßt dieser Vorspann keine Idylle, keine nostalgische Stimmung erwarten; eher wird Spannung, Konflikt und Bedrohung konnotiert.

Über der Totalen einer Wiesenlandschaft wird in der ersten Szene des Films ein Datum in moderner, schreibmaschinenähnlicher Schrift eingeblendet: "9. Mai 1919". Damit wird von Anfang an der Erzählmodus einer historischen Chronik festgelegt. Der Genauigkeitsanspruch der chronikalischen Erzählweise wird aber gleich durch den Zusatz "ein Freitag" leicht ironisiert, obwohl es denkbar wäre, daß sich der Erinnerung der Wochentag, an dem der verloren geglaubte Sohn aus dem Krieg heimkehrt, stärker als das genaue Kalenderdatum eingepreßt hat. Der weitere Text lautet: "Paul Simon kam aus dem Weltkrieg zurück. Sechs Tage war er aus Frankreich in den Hunsrück gelaufen." Das ist die Vorgeschichte, die in wenigen Worten den Handlungszusammenhang herstellt, der für das Verständnis der folgenden Szene nötig ist. Gleichzeitig wird dem Zuschauer auch signalisiert, daß der Film bewußt an einem bestimmten zeitlichen

Punkt einsetzt, daß also der Film lediglich Ausschnitte zeigt aus einer räumlichen und zeitlichen Wirklichkeit, die größer als der Film ist. Die Schrift zeigt auch einen anonymen Erzähler an, der sich für die Auswahl, Anordnung und Datierung der Ereignisse zu sorgen scheint. Bereits hier wird also der episch ausholende, episodisch-linear chronologische Erzählduktus, der die ganze Serie charakterisiert, deutlich. Der im Hintergrund bleibende Chronist erzählt, d.h. erinnert sich selektiv an Geschichten aus der Geschichte, die in zeitlich jeweils abgeschlossenen Kapiteln abgehandelt und mit eigenen Überschriften (wie hier "Fernweh") versehen werden.

In dieser ersten Szene scheint die Kamera außerhalb des Ortes auf freiem Feld auf den aus dem Krieg heimkehrenden Paul gewartet zu haben, denn als Paul am Horizont auftaucht, nähert sie sich ihm in einer raschen Fahrt in einem spitzen Winkel und kommt erst zur Ruhe, als sie ihm in einer halbnahen Einstellung gegenübersteht. Paul verweilt kurz, bevor er sich von der nun statischen Kamera wegbewegt. Das eilige Aufeinanderzulaufen und Zusammentreffen zwischen Kamera und Protagonisten läßt die Präsenz der Kamera spüren und impliziert gleich von Anfang an die prinzipielle Abhängigkeit des Zuschauers von dem, was die Kamera für ihn einfängt.

Nach einem Schnitt sehen wir Paul in einer halbtotalen Einstellung von vorne, wie er durch das Dorf marschiert. Als er zum Kirchturm aufblickt, folgt die Kamera in einer subjektiven Einstellung; in einem Schwenk nach oben sehen wir, was Paul sieht. Die Kamera wechselt damit von einer objektiven (beobachtenden) zu einer subjektiven (interpretierenden) Perspektive. Die Kamera fungiert zunächst als der Erzähler, der zuerst das bäuerliche, aus Pauls Sicht unverändert gebliebene dörfliche Ambiente (mit Tieren auf der Straße, usw.) dokumentiert und dann nacheinander kurz alle Figuren vorstellt, die für Paul wichtig werden. Auf seinem Weg durch das Dorf wird er zuerst von Maria, seiner späteren Frau, erkannt. Die Kamera, die gerade noch Paul folgte, wechselt die Perspektive und verläßt Paul, um sich auf die Reaktion Marias zu konzentrieren. So entspricht die Kameraführung einer epischen Erzählhaltung, die aus dem Wissen um den Ausgang der Geschichte hinzukommende Personen je nach ihrer Bedeutung für die Geschichte akzentuieren kann. Als Paul am Ende seines Wegs an der elterlichen Schmiede ankommt, blickt er durch das Fenster und sieht seinen Vater am Amböß stehen, in seine Arbeit vertieft. Mit großer Selbstverständlichkeit hilft der heimgekehrte Sohn dem Vater in einer sehr langen Einstellung beim Beschlagen eines Wagenreifens, ganz so, als ob der Erzähler damit ausdrücken wollte, daß der Krieg auf die alltägliche Arbeit, die getan werden muß, keinen Einfluß hatte. Reitz' detailliertes Vorzeigen (in dieser wie auch in späteren Episoden) der handwerklichen Arbeitswelt (hier die Arbeit eines Dorfschmieds) hat in dieser Szene mehrere Funktionen. Einerseits bremst die Szene in der Schmiede, in der eigentlich "nichts passiert", den Erzählfluß, andererseits vertieft sie die emotionale Intensität der Heimkehr und vergrößert die Spannung auf den Weitergang. Die Lust am punktuellen Anhalten und Ausweiten des Erzählstroms, die in "Heimat" strukturbestimmend ist, verleiht der Serie einen episch-chronikalischen Zug. Dem Chronisten sei alles gleich wichtig, meinte Walter Benjamin²⁵, und Reitz spricht von der

"Ästhetik der Nebensachen".²⁶ Es sei auffällig, meint er, "daß Bilder, in denen kein Sinn enthalten ist, von großer Schönheit sind."²⁷ Wie Siegfried Kracauer, für den Film "Die Errettung der äußeren Wirklichkeit" bedeutete, ist Reitz fasziniert von Sequenzen, in denen Gesten, Bewegungen und stille Handlungen keinen gedanklichen oder abstrakten Inhalt transportieren müssen: "alles ist, nur Bewegung, Luft, Raum, nur das Außen-ist zu sehen und ist schön".²⁸

Die darauffolgende Szene, in der Paul schweigsam am Tisch sitzt inmitten seiner Eltern, Geschwister, Freunde und Bekannten ist bestrebt, die einzelnen Personen durch typisierende kleine Gesten und Ausdrücke sich selbst darstellen zu lassen. Die Kameraführung ist hier relativ unstet - Schwenks und kurze Fahrten (vor allem um Paul herum) wechseln mit kurzen Schnitten und Schuß-Gegenschuß-Einstellungen ab. Immer aber kommt bewußt mehr ins Bild als für den Fortgang der Handlung nötig wäre. Durch die oft banalen Gespräche der versammelten Dorfbewohner untereinander, durch die teils absurden, teils erschreckenden Nachrichten aus der großen Welt, die Eduard aus der Zeitung vorliest, und durch die Anhäufung visueller Information über das Leben auf dem Dorf entsteht ein polyphoner, "dichter" Text, der gerade durch seinen Exzess an Details einen starken realistischen Effekt erzielt. Gebrochen wird der Realismus allerdings gleich zu Beginn dieser Szene durch eine unvermittelte Großaufnahme des altmodischen, von der Decke hängenden Fliegenfängers, an dem Mücken kleben bleiben und umkommen. In ihrer starken visuellen Akzentuierung und ihrer szenischen Betonung (wir sehen, wie sich Paul plötzlich erhebt und seinen Blick starr auf die gefangenen Fliegen heftet) dürfte diese Einstellung als Hinweis zu nehmen sein auf die Lage, in der Paul die Dorfbewohner und auch sich selbst sieht. Eine andere spätere Einstellung, die leibliche Erscheinung eines gefallenen Kriegskameraden, über den gerade gesprochen wurde, ist als Halluzination des erschöpften Paul motiviert. Das Auftreten eines toten Soldaten, der Paul unbemerkt von den Anwesenden anspricht, sollte den Zuschauer skeptisch machen, die stark physische Präsenz des dörflichen Alltags für die einzige Realität zu halten. Die Kamera wechselt in dieser Szene beständig wiederum zwischen ihrer objektiv erzählenden Funktion, wenn sie den Figuren folgt oder um Paul kreist, und ihrer subjektiv deutenden Funktion in den Halluzinationsszenen, die aus Pauls Perspektive gedreht sind.

Das auffälligste Stilmerkmal dieser Szene ist der mehrmalige plötzliche Wechsel von Schwarzweiß-Film zu Farbe. Obwohl die Ansager im Fernsehen bei jeder Folge die Zuschauer von dieser stilistischen Eigenart des Films in Kenntnis setzten, bewirkte der scheinbar unmotivierte Wechsel Verwirrung und Irritation bei den Zuschauern. "Die Irritation ist mir recht", sagte Reitz kürzlich in einem Interview. "Das Fernsehen als ganzes, das Programm also beruht auf Gewohnheiten. Wenn ich nun dort, wo die Gewohnheit eigentlich entsteht, nämlich auf der Netzhaut der Augen, die Gewohnheit fortsetze, dann gelingt es mir überhaupt nicht, mich vom Programmfluß abzuheben. (...) Um etwas erzählen zu können, was die Intelligenz der Sinne - wenn dieser Begriff erlaubt ist - anspricht, brauche ich etwas, was den Programmfluß stört. Dazu gehört dieser

Wechsel von Farbe und Schwarzweiß. Anscheinend klappt es. Der Programmfluß ist wirklich gestört. Aus allen Reaktionen sehe ich, daß das eine Irritation in diesem Sinne ist. Man fängt an zu überlegen, was es bedeutet. Dann findet man keine Antwort, weil es kein Schema gibt, weil darin keine Nachricht im Sinne der Medien liegt. Schwarzweiß bedeutet nicht nur entweder Gegenwart oder Vergangenheit, Traum oder Wirklichkeit. Es bleibt eine ewige Besonderheit dieses Films.²⁹ Seine Entscheidung, den Hauptteil des Films (mit Ausnahme der letzten Episode) in Schwarzweiß zu drehen, unterstreicht die Nähe des Films zur Chronik, denn der Schwarzweiß-Ton stärkt den Eindruck von historischer Wahrheit und dokumentarischer Authentizität. Der Zuschauer soll darüber hinaus aus seinen üblichen, vom Farbfernsehen geprägten Sehgewohnheiten herausgerissen werden und so überhaupt in die Lage versetzt werden, diesen Film als Film (und nicht als Teil der alltäglichen Bilderflut im Fernsehen) zu rezipieren. Der plötzliche Übergang von Schwarzweiß auf Farbe bewirkt in seiner Künstlichkeit beim Zuschauer Distanz. Indem der filmische Diskurs seine rein abbildende Funktion aufgibt und sich selber zum Thema macht (d.h. sich als Konvention preisgibt), wird dem Zuschauer die Identifikation erschwert. Denn die Wirklichkeit erscheint verfremdet, wenn der Prozeß des Abbildens selbst Teil der Aussage wird. Indem Reitz es zuläßt, daß der Film seine eigenen Ausdruckselemente betont, nähert er sich Pasolinis Vorstellung von einem "Kino der Poesie", in dem der Prozeß des Darstellens nicht voll im Dargestellten aufgeht, sondern selbst thematisch wird. Der erste Wechsel von Schwarzweiß- auf Farbfilm akzentuiert die subjektive Perspektive des aus dem Krieg heimkehrenden Paul. Der Moment seiner Ankunft an der Schmiede seines Vaters setzt ein so intensives Gefühl frei, daß die Realität buchstäblich "in einem anderen Licht" erscheint. Pauls subjektiver, wirklichkeitsverändernder Blick setzt sich gegenüber der dokumentarischen, distanzhaltenden Chronistenerzählung in Schwarzweiß wenigstens für Sekunden durch. So wird die episch ausladende Prosa des Films durch poetische Momente immer wieder kurz unterbrochen. So erscheinen auch Landschaftsaufnahmen aus dem Hunsrück, die immer wieder zwischen einzelnen Szenen einmontiert wurden, in Farbfilm. Sie punktuieren den Erzählablauf und ermöglichen es dem Zuschauer, jeweils beim Übergang von Farbe auf Schwarzweiß, die Bilder wieder frisch als Bilder rezipieren zu können.³⁰

Anmerkungen

1. Walter Benjamin, Der Erzähler. In: W.B., Schriften. Bd. 2, Frankfurt a.M. 1955, S. 245.
2. Chris Marker, Sans Soleil. Zit. n. Edgar Reitz, Das Unsichtbare und der Film. Reflexionen zum Handwerk, angeregt durch Chris Markers "Sans Soleil". In: E.R. Liebe zum Kino. Utopien und Gedanken zum Autorenfilm 1962-1983. Köln 1984, S. 131.
3. Oskar Negt u. Alexander Kluge, Geschichte und Eigensinn. Frankfurt a.M. 1981, S. 362.

4. Vgl. Robert Fischer und Joe Hembus, *Der neue deutsche Film 1960-1980*. Goldmann 1981, S. 277.
5. Alexander Kluge et al., *Deutschland im Herbst. Worin liegt die Parteilichkeit des Films?* In: *Ästhetik und Kommunikation* (Juni 1978), S. 124.
6. Vgl. Friedrich Knilli / Siegfried Zielinski (Hrsg.), *Holocaust zur Unterhaltung. Anatomie eines internationalen Bestsellers*. Berlin 1982.
7. Edgar Reitz, *Unabhängiger Film nach Holocaust?* In: E.R., *Liebe zum Kino*, S. 98.
8. Ebd., S. 100.
9. Ebd., S. 102.
10. Edgar Reitz, Interview. In: *tip-Magazin* 16 (1984), S. 23.
11. Reitz, *Anmerkungen zum Film - Gedanken während der Dreharbeiten*. In: *Pressematerial* hrsg.v. Westdeutschen Rundfunk, Köln 1984, S. 2.
12. Vgl. Wilfried von Bredow / Hans-Friedrich Foltin, *Zwiespältige Zufluchten. Zur Renaissance des Heimatgefühls*. Berlin, Bonn 1981; Ina-Maria Greverus, *Auf der Suche nach Heimat*. München 1979. Zum Heimatfilm der Adenauerzeit vgl. Willi Höfig, *Der deutsche Heimatfilm 1947-1960*. Stuttgart 1973; *Wo ewig der Wildbach rauscht. Der deutsche Heimatfilm und seine Ideologie*. Nürnberg 1977.
13. In der zweiten Folge (1929-1933) erleben wir, wie Katharinas Neffe Fritz, Gewerkschafter und KPD-Mann, im Morgengrauen verhaftet wird, und wir sehen, wie randalierende Nazis einem jüdischen Nachbarn, der nicht gezeigt wird, die Fenster einwerfen. Das Problem der Darstellung von Nationalsozialismus und Judenverfolgung in diesem Film kann hier nur angedeutet werden.
14. Vgl. zum kritischen Heimatfilm Eric Rentschler, *West German Film in the Course of Time*. Bedford Hills, NY 1984, bes. S. 103ff. Kritisch, politisch oder einfach nur romantisch? *Der neue deutsche Heimatfilm*. Katalog zur Filmwoche der Hildesheimer Volkshochschule. Hildesheim 1972.
15. Reitz, *tip-Magazin*, S. 23. Vgl. auch seine Antwort auf die Frage von Armin Weyand in einem Interview "Heimat: Eine Entfernung". In: *Frankfurter Rundschau* (20. Oktober 1984): "Heimat, Nähe, Kindheit, Geborgenheit, Wärme, Großmütterlichkeit und all diese Dinge gehen kaputt, verwandeln sich in Erinnerungen. Das geschieht umso mehr, je mehr wir mit der Erzählung in die Gegenwart gelangen. (...) Ich würde es als eine furchtbare Kitschlüge empfinden, wenn der Film in der Form permanent eine Heimatinnenwelt suggerieren würde, die es nicht geben kann. Die kann es nur als Erinnerung, als Sehnsucht geben."

16. Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte. In: W.B., Gesammelte Schriften Bd. I.2. Frankfurt a.M. 1974, S. 695.
17. Reitz, Anmerkungen zum Film, S. 2.
18. Vgl. Klaus Tenfeldes Literaturbericht darüber: "Schwierigkeiten mit dem Alltag." In: Geschichte und Gesellschaft 10 (1984), S. 376-394; Lutz Niethammer (Hrsg.), Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der "Oral History". Frankfurt a.M. 1980; Carlo Ginzburg, Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis. Berlin 1983.
19. Reitz, Das Unsichtbare und der Film, S. 130.
20. Ebd. S. 131.
21. Reitz, Unabhängiger Film nach Holocaust, S. 102.
22. Reitz, Das Unsichtbare und der Film, S. 127.
23. Susan Sontag, Über Fotografie. München 1978, S. 21.
24. Zit. in Reitz, Das Unsichtbare und der Film. S. 131.
25. Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, S. 694.
26. Vgl. Edgar Reitz, Aus dem Produktionstagebuch. In: Liebe zum Kino, S. 139: "Wir leben in zahllosen Lebensumständen mit Randereignissen, Angebote an die Randwahrnehmungen. Den Randwahrnehmungen zu folgen und immer wieder von der Hauptsache auf die Nebensache zu springen, das könnte ein dramaturgisches Konzept werden, um von den Theorien, von der gesellschaftskritischen Rechthaberei wegzukommen."
27. Ebd., S. 137.
28. Ebd., S. 138.
29. Reitz, Heimat - eine Entfernung. In: Frankfurter Rundschau (20. Oktober 1984).
30. Dieser Essay, der durch ein Stipendium der A.v.Humboldt-Stiftung ermöglicht wurde, ist Teil eines Buchprojekts über Geschichtsbewußtsein und nationale Identität im Neuen Deutschen Film. In der längeren Version des Essays werden folgende Aspekte zusätzlich behandelt: "Heimat" und der kritische Heimatfilm; die Darstellung des Nationalsozialismus; Aspekte der Rezeption.

Helma Sanders-Brahms:

Ich drehe

Für Urs Jaeggi

Auf einigen Nebenwegen, aber eigentlich ziemlich ohne Umwege bin ich Filmregisseurin geworden. Das ist der entsetzlichste Beruf, den man meines Wissens auf dieser Welt haben kann, und zugleich und noch viel mehr der schönste, der einzige, für den es sich meines Wissens, Kennens, Fühlens auf dieser Welt lohnt zu leben.

Kein Beruf erzeugt immer wieder, bei jeder neuen Arbeit und zugleich bei jedem neuen Schritt dieser Arbeit eine so radikale, ungeschützte Angst. Bei keinem Beruf steht immer alles zugleich so sehr auf dem Spiel: Identität, gesellschaftliche Existenz, Liebe, Verantwortung vor sich selbst, vor den andern, vor dem, was so schwer definierbar ist und im Abendland seit ein paar hundert Jahren die schwammige und zugleich herausfordernde Bezeichnung "Kunst" trägt.

Panik-Beruf. Stellen Sie sich vor, die großen Prüfungen Ihres Lebens, das Abitur zum Beispiel, wissenschaftliche Prüfungen - die müßten Sie nicht nur ein- oder zweimal im Leben ablegen, sondern immer auf neue, pro Jahr mehrmals, und nicht nur vor einem Gremium, sondern vor den verschiedensten Gremien, in verschiedenen Ländern, unter verschiedenen gesellschaftlichen Bedingungen und zwar immer zugleich vor denen, die die Macht und das Sagen haben, und vor denen, die man als das Publikum bezeichnet, von dem verrückterweise nicht nur man selbst, sondern auch die, die die Macht und das Sagen haben, abhängig sind, denn ein ausverkauftes Haus wirkt immer überzeugend... Andererseits wird der oder die, die den Liebesentzug der Mächtigen, also der Geldgeber, der Produzenten, der Verleiher, der Kritiker zu spüren bekommen haben, gar nicht mehr erst an das Publikum herankommen. Denn ohne Geld, ohne Publizität bleibt der Film in ihrem Kopf, wird er nie realisiert. Vielleicht sind die Filme im Kopf der Regisseure die schönsten, vielleicht ist die größte Schwierigkeit überhaupt die, aus dem Kopffilm den realen Film so zu machen, daß inzwischen möglichst wenig verloren geht. Aber der Film im Kopf jedenfalls wird von anderen nicht gesehen. Der Film, geschrieben, im Drehbuch, ist immer noch kein Film - er wird vorstellbar für die, die sich unter den Regieanweisungen, den Dialogen etwas vorstellen können. Aber die Differenz bleibt riesig.

Denn das, was den Film ausmacht, ist ja das Geschriebene nur zu einem ganz kleinen Teil. Und das Geschriebene ist auch oft nur eine armselige Krücke, um den anderen verständlich zu machen, wie der Kopf-Film aussieht. Aber wie soll man einen Film beschreiben? Da fängt es schon an.

Man sitzt an der Schreibmaschine und versucht, den Bildern und Bildabläufen, die man vor Augen hat, mit Worten nahezukommen, man versucht, Texte, die Schauspieler sprechen sollten, zu fixieren, obwohl man weiß, daß dies alles nicht der Film ist, ja, daß man ihn ganz anders machen könnte, nämlich, indem man Orte und Gesichter versammelt und zusieht, was aus dem Zusammenstoß von beiden wird. Letztere Arbeitsweise macht mir eigentlich am meisten Spaß. Ich

habe zweimal so gearbeitet: bei meinem Film "Unter dem Pflaster ist der Strand" und bei meinem Film "Die Berührte" und selbstverständlich auch bei meinen Dokumentarfilmen. Das Schreiben des Drehbuchs verläuft dann sozusagen parallel zum Filmen. Sicher hat man vorher - auch schriftlich - einiges festgeschrieben, über die Menschen und die Drehorte, die den Film ausmachen sollen, vor allem über die Absicht des Films muß Übereinstimmung herrschen, weil man am Drehort darüber nicht mehr diskutieren sollte. Aber für vieles sind alle Beteiligten noch offen. Das Drehen selbst ist eine Überraschung, und das teilt sich unmittelbar mit - Schauspieler und Team machen eine Erfahrung des Lebens, nicht nur der Arbeit, und das Gefühl, in jedem Augenblick unmittelbar an der filmischen Geburt eben dieses Augenblicks beteiligt zu sein, vergrößert die Angst, aber auch die Lust des Filmens.

Ich bin eine Spieler-Natur. Und ich halte das für eine der wichtigsten Voraussetzungen für den Film-Regisseur / die Film-Regisseurin, daß er oder sie das ist: Spieler. Was ist das Rollen der Roulett-Kugel, verglichen mit dem Surren der Kamera? Die Ansagen

Faites votre jeu

Les jeux sont faits

Rien ne va plus

entscheiden über Gewinn und Verlust auf einer Ebene des Geldes, des finanziellen Gewinns oder Verlustes also, haben aber nichts zu tun mit diesem Einsatz des ganzen Menschen, inklusive seiner Kindheit, seiner Sehnsüchte, seiner Hoffnungen, der geschieht, wenn es heißt:

Ton ab - Ton läuft

Kamera ab - Kamera läuft -

und dann das vorsichtige deutsche: "Bitte!" für die Schauspieler - und dann, quand les jeux sont faits, wenn die Spiele gemacht sind - "Schnitt!" Rien ne va plus.

Schöner, weniger sanft, Peitschenhieben ähnlicher, die französischen Ansagen

Moteur - ça tourne -

Action! und, am Ende Coupé!, ähnlich den englischen

Action und Cut!

Ein Drehen, ein Sich-Drehen wird in Gang gesetzt, es dreht sich, wie die Welt, wie das Weltall sich dreht, und dann wird dieses Drehen angehalten, festgeschrieben, ein kleines Stück Drehung ist aus einer Kreisbewegung zu einer Geraden geworden, die ein Ende hat und die dennoch gerade dadurch reproduzierbar und wiederholbar geworden ist. Ein Stück Tod, wenn man so will, 24 mal Tod in der Sekunde. Das Gesicht, das aufgenommen worden ist und in der Wirklichkeit weiter seinem Tod entgegenaltern wird, ist hier in der Schönheit eines bestimmten Momentes festgehalten, gestorben, wenn man so will, und zu dem magischen Vokabular des Kinos gehört ja auch dieses Wort: "Gestorben!", das dann fällt, wenn eine Szene "abgedreht", das heißt, "im Kasten" (im Sarg?) ist. Greta Garbo wird auf der Leinwand immer die sein, die sie vor vielen Jahren einmal war, für die kurzen Momente, in denen gedreht wurde, die dann abgedreht waren, im Kasten, gestorben, und die aus diesem Gestorben-sein, aus diesem Im-Kasten-sein immer wiederholbar geworden sind, obwohl der

lebendige Mensch Garbo jetzt voller Falten auf seinen realen Tod wartet. Gebäuden, Kleidern, Landschaften, Musiken, Gefühlen - allem geht es wie ihr, wenn sie in diesem Augenblick des "Drehs" damals mit ihr gestorben sind. Ich weiß nicht, ob Sie das Tarot kennen, das aus dem alten Ägypten über die Zigeuner bis zu uns überkommene Kartenspiel, das Buch Thot der Ägypter, das Buch der Weissagungen - eine der zentralen Karten ist da das "Rad des Schicksals", das in fast allen Ausgaben des jahrtausendealten Spiels aussieht wie das Malteserkreuz in der Kamera - und dieses Rad wird oben vom guten Gott Anubis und unten von der Schlange Typhon, dem Herrscher der dunklen Mächte, angetrieben.

Das ist ein gutes Bild auch für das, was geschieht, wenn das Malteserkreuz in der Kamera Film transportiert. Während der filmischen Geburt also, die die Fixierung, der Tod des Lebendigen ist.

Anubis und Typhon sind, und das spürt man bei der Arbeit in jedem Augenblick, immer anwesend, immer beteiligt. "Warnung vor einer heiligen Nutte" nannte Rainer Werner Fassbinder einen seiner frühen Filme, der die Situation eines Filmteams bei einem Dreh im Ausland beschreibt. "Heilig" ist die Arbeit des Filmregisseurs, und zugleich ist es Nutten-Arbeit, Prostitution, und beide Kräfte, die sakralen wie die der Straßenhure, drehen am Malteserkreuz, befördern den Transport des Filmstreifens, arbeiten daran, daß aus den kreisförmigen Bewegungen der Welt wiederholbare Geraden werden, mit einem Anfang und einem Ende, menschliche Abläufe, menschliche Dramaturgie.

Es läßt sich nämlich Film nicht machen ohne die Sehnsucht, ohne die Hoffnung auf einen Sinn gerade dieser Arbeit, die auch den gemeinsten Geldmacher noch treibt, denn sicherlich ist die Investition in Ölquellen jedenfalls risikoloser - und es läßt sich Film nicht machen ohne Geld, das bekanntlich dreckig ist. Kleinere oder größere Prostitutionen der Seele, manchmal nicht nur der, sind immer wieder nötig, um ans Geld zu kommen. Und das nicht nur in der Phase, wo der Film geplant wird, sondern auch in der, in der er gemacht wird, und auch in der, in der er an die Öffentlichkeit kommt.

Dabei meine ich nicht die landläufige Vorstellung, daß im Film-Business jeder mit jedem ins Bett geht. Wenn es nur das wäre, wäre es möglicherweise einfacher. Nein, diese Gefahr ist relativ gering, ich würde sagen, verglichen mit einem Kaninchenzüchter-Kongreß ist die Anzahl der Bettgeschichten während eines Film-Drehs erstaunlich klein - das liegt einmal schon daran, daß Filmarbeit viel zu anstrengend ist und zweitens daran, daß Eitelkeiten und Ängste anders gepolt sind: eine gelungene Szene schafft allen Beteiligten eine viel größere Befriedigung als die aufregendste erotische Eskapade nach dem Drehtag, während sicherlich auch das gelungenste Referat des Königs der Kaninchenzüchter keinen Ausgleich für die Trostlosigkeit des Kongresses bietet, der dann in jedem Fall in menschlicher Nähe, menschlicher Umarmung gesucht werden muß.

Frust beim Dreh fördert natürlich wiederum das Zustandekommen erotischer Beziehungen. Aber im allgemeinen sind die Spieler, die dem Drehen des Malteserkreuzes verfallen sind, schlechte Liebende, schlechte Liebhaber, ebenso wie die Spieler in den Kasinos. Das Surren der Kamera reißt sie aus jeder Umarmung, so wie das Klacken der Elfenbeinkugel den wirklichen Spieler auch in der schönsten Liebesgeschichte nicht ruhen läßt.

"Heilige Nutte". Fast alle Filmregisseure/Filmregisseurinnen haben etwas Mönchisches. Das Leben kann nicht entschädigen für die Intensität der Augenblicke, die man vor der Kamera hergestellt und dann erlebt hat. Es ist immer langweiliger, schwerfälliger, sinnloser.

Aber es ist das Leben. Greifbar, tödlich.

Wenn der Film abgedreht ist, ist man ihm wieder ausgeliefert. Hilflos, da man seine Spielregeln zunehmend verlernt, je mehr man dem Drehen des Malteserkreuzes verfällt.

Es ist vernünftig, sich im Leben eine Insel zu erhalten, auf der man zwischendurch noch ein bißchen leben, üben kann. Wenn man daran nicht denkt, sondern wie Fassbinder oder Pasolini nur mehr von Film zu Film lebt, das Kasino nicht mehr verläßt, geht es einem irgendwann dreckig, das heißt, es geht nicht mehr, rien ne va plus. Vernünftige Leute, wie Hitchcock zum Beispiel, konnten die Balance halten. Und man kann nicht einmal sagen, daß sie die schlechteren Filmemacher gewesen wären. Sie sind auch nicht die besseren. Die Süchtigen, die Zerrissenen, die totalen Spieler sind es auch nicht. Es ist ja auch unverkennbar in jeder filmischen Zeile, die Hitchcock gedreht hat, als er einmal der Kamera, dieser kostbarsten und faszinierendsten Droge, diesem größten und gefährlichsten Spielzeug in Menschenhand, verfallen war. "Ihr werdet sein wie Gott und wissen, was gut und böse ist", sagt die Schlange, die sich vom Baum der Erkenntnis hinabringelt zu den Menschen, und lockt sie mit dem Apfel und vertreibt sie damit aus dem Paradies der Unschuld. Das flüstern auch die aufgehängten Schlangen aus Zelluloid, die, vorbereitet zum Schnitt, kleine fixierte Stücke gelebten, inszenierten Lebens enthalten, und an einer Vorrichtung befestigt sind, die sich - wieder so ein magisches Wort - "Galgen" nennt. Im Tarot gibt es auch einen Galgen. Er gehört zur Zahl zwölf. Ein Mensch hängt daran, ein Wesen zwischen Mann und Frau, dessen Haare nach unten fallen, und sein rechtes Bein ist eingeschlagen. Wenn man die Karte dreht, sieht es aus, als tanzte das Wesen, und als wehten dabei seine Haare im Wind.

Wieder weiß ich kein besseres Bild als dieses uralte, um zu beschreiben, was geschieht, wenn die Kamera schweigt, wenn alles abgedreht ist, wenn das Werk des Messers beginnt, mit dem aus vielen Stücken gefilmter Existenz gerade dieses herausgeschnitten und gerade mit jenem verbunden wird.

Mit den Streifen Film, die vom "Galgen" genommen und auf dem Schneidetisch miteinander verbunden werden, stellt sich, wie auf dem Bild aus dem Tarot, die Welt auf den Kopf. Aus dem Vorgang einer optischen Fixierung wird plötzlich ein musikalischer Vorgang. Der Schnitt schafft die Rhythmisierung des Films. Er schafft Spannungen,

Gegensätze. Er gliedert die Zeit, die sonst unbeirrbar dahinfließt, nach menschlichem Gutdünken. Durch den Schnitt vor allem wird klar, daß Film und Musik eines gemeinsam haben: daß sie nämlich in der Zeit stattfinden, daß sie sich nur in der Zeit realisieren können. Anders zum Beispiel als ein Gemälde, eine Fotografie, zu der man immer wieder zurückkehren kann, ist ein Film ebenso wie ein Musikstück nur dann begreifbar, wenn er/es in der Zeit, während der Zeit seiner Dauer erlebt wird.

Der Schnitt aber macht zusätzlich noch etwas anderes, etwas, das das menschliche Auge nicht kann: er wählt aus, und er verbindet sonst Unverbundenes.

Ein menschliches Auge kann einen Schnitt nicht nachvollziehen. Es kann, wie eine Kamera, schwenken, fahren, stillstehen. Es kann betrachten oder in einer schnellen Bewegung "reißen", wie sich das in der Technikersprache nennt, und es kann sich schließen. Aber schneiden, von einer Totalen aus einer Großaufnahme, kann es nicht. Das kann nur der Film, und daß er es kann, ist wesentliches Element seiner Sprache, oder vielmehr, seiner Schrift. Denn die nebeneinandergesetzten Bilder sind ja, ähnlich wie die ägyptischen Hieroglyphen, eine Schrift. Schnelligkeit bzw. Langsamkeit des Lesens wird hier jedoch nicht vom Lesenden, sondern vom Schreibenden entschieden. Ganz wie ein musizierendes Orchester dem Zuhörer seine Zeit aufzwingt. Der Schreibende, bzw. der Musizierende, ist wiederum der Regisseur / die Regisseurin. Und auf ihn / auf sie paßt eben dies Tarot-Bild vom Gehenkten, den man, wenn man ihn nur wie eine Sanduhr auf den Kopf stellt, in einen Tanzenden verwandeln kann. Genau diese Gefühle zwischen dem Ende aller Hoffnungen und der totalen Euphorie befallen einen immer wieder tageweise oder wochenweise im Schneiderraum. Da gibt es Wochen, in denen man halbtot durch die Straßen irrt auf der Suche nach einem Strick, an dem man sich aufhängen könnte, und andere, in denen man sich für das glücklichste Geschöpf auf der Erde hält, begabt mit allen Begabungen, ausgestattet mit allen Freuden dieser Welt.

Zum Glück ist man bei dieser Arbeit nie ganz allein. Und das ist überhaupt vielleicht doch das Beste am Filmen: daß man es so gut wie nie allein tut. Allein sitzt man vor der Schreibmaschine. Aber im Studio oder draußen, wenn gedreht wird, ist man nicht allein, im Schneiderraum ist man nicht allein, und auch später, wenn der Film an ein Publikum kommt, gibt es wieder viele, die vor der Leinwand sitzen.

Das hat eine positive Seite und auch eine negative.

Beide will ich hier kurz benennen: hier vor allem nämlich wird aus dem Kopffilm der andere, der reale Film, der den Kopffilm nach und nach verdrängt, bis er ihn ganz aufgefressen hat. Für diejenige, denjenigen, der sich von seinem/ihrem Kopffilm nicht trennen kann, ist das eine beängstigende Erfahrung. Vorschläge, Urteile, Interpretationen kommen mit jedem neuen Mitarbeiter an den Regisseur heran, und sie alle nehmen Einfluß, sie alle arbeiten mit an dem, was nachher auf der Leinwand erscheint und wofür die Verantwortung dann doch wieder der Regisseur / die Regisseurin trägt, und schließlich

verändert auch das Publikum, die Kritik, die Kinos, das Fernsehen noch den Film, insofern, als auch sie an dem Bild mitwirken, das der Film dann nach außen hin bekommt. "Der Erfolg", so sagt Thomas Mauch, Kameramann von vieren meiner Filme, "der Erfolg hat viele Väter, der Mißerfolg ist ein Waisenkind!" Das trifft besonders auf das zu, was mit dem Film und seinem Regisseur / seiner Regisseurin geschieht, wenn sie an die Öffentlichkeit treten. Niemand hat so viele Freunde wie ein erfolgreicher Regisseur, wenn sein Film Zustimmung, Applaus, Begeisterung erregt hat, niemand steht so verlassen in der Gegend herum wie einer, dessen Film durchgefallen ist. Von einem Buch kann man ja immer noch hoffen, daß es wieder aus dem Regal genommen werden wird - ein Film, der im Kino abgesetzt ist, ist erst einmal weiter nichts als ein entsetzlich schwerer schwarzer Karton mit fünf oder sechs Büchsen drin, und es genügt nicht, die erste Seite aufzuschlagen, um ihn zum Leben zu erwecken, es braucht eine teure technische Apparatur dazu. Tot, gestorben ist ein durchgefallener Film, wenn es auch spektakuläre Beispiele von Auferstehungen gibt, wie im Falle von Max Ophüls "Lola Montez", einem der schönsten Filme der Filmgeschichte, der bei seiner ersten Aufführung von Presse und Publikum gleichermaßen abgelehnt wurde, und der dann, Jahre später, von den "Cahiers du Cinema" ausgegraben wurde und einen triumphalen Einzug in den Kinematheken und Wiederaufführungskinos erlebte. Zu spät für Ophüls, der ein paar Monate nach dem Desaster vor Kummer gestorben war, zu spät auch für die Produzenten, die mit dem gewagten Riesenunternehmen Unsummen verloren hatten. Und da wären wir wieder bei Typhon, der das Rad von unten treibt, über das der Filmstreifen sich dreht: Geld ist die eine seiner beiden bewegenden Mächte, die andere ist die Imagination, und ohne die beiden geht nichts. Ohne Geld läßt sich kein Film machen. Man kann ein Buch schreiben auf 1000 Blatt Schreibpapier zu insgesamt 30,- DM und auf einer alten Schreibmaschine, die vielleicht 50,- DM gekostet hat, dazu Farbband und Tipp-Ex, - und natürlich die Zeit, die man dafür zu geben bereit ist.

Ein Film läßt sich so nicht machen. Er braucht teure Apparate, teure Menschen. Er braucht zumindest eine Kamera, die zu teuer ist, um sie kaufen zu können, also wird sie geliehen, aber auch das ist teuer. Er braucht Filmmaterial. Er braucht den Mann, der die Kamera bedient, und mindestens einen, wenn nicht zwei Assistenten für ihn. Er braucht Ton, Tongerät, Mikrophon, und ebenfalls zwei Männer, die das alles bedienen, - für Dokumentarfilme genügt manchmal einer, für den Spielfilm reicht das nicht. Er braucht Tonmaterial. Er braucht Menschen, die vor der Kamera stehen sollen, also Schauspieler. Er braucht jemanden, der für diese Menschen Kleidung beschafft, einen anderen, der sie schminkt. Er braucht jemanden, der diese Leute koordiniert, der ihnen Essen bringt. Er braucht jemanden, der Räumlichkeiten oder Drehorte mietet, einen anderen, der notwendige Veränderungen daran vornimmt. Er braucht Leute, die Licht machen. Andere Leute, die die Kamera bewegen, wenn sie fahren soll. Andere, die die Aufbauten herstellen, auf denen die Kamera sich bewegen soll. Das alles, diese alle kosten Geld. Wofür das alles? Jedes Mal aufs

neue: eine Schlacht wird vorbereitet, Krieg. Gegen was? Gegen das, was die Zeit den Menschen antut. Krieg, um die Zeit zu intensivieren, um aus einem Leben eineinhalb Stunden zu machen. Am ersten Drehtag geht die Schlacht los. Die Apparate bewegen sich. Die Schauspieler, geschminkt, spielen Liebe, Schmerz oder Glück, wie es sie im Leben nur selten oder nie gibt. "Cinema is battle-field", sagt Samuel Fuller. Die Truppe, die an dieser Schlacht beteiligt ist, rückt vor. Vor zu dem Punkt, wo sich brennglasartig die Zeit verdichtet. Konzentriertes Leben, das dann nur noch einen Lichtstrahl und die Bewegung des Malteserkreuzes braucht, um sich wieder und wieder zu realisieren.

Zu allen diesen Menschen, die da Seite an Seite kämpfen, um nichts anderes als dies: menschliche Gefühle festzuhalten, damit sie nicht, wie alle anderen, im Rachen der Zeit verschwinden - zu allen diesen Menschen gibt es die vielfältigsten Beziehungen, und es genügt für den Regisseur nicht, daß er die Arbeit der Apparate kennt und das, was mit ihnen machbar ist: vor allem muß er mit diesen Menschen umgehen können. Nicht unbedingt in der Weise, daß er sie glücklich macht. Oft, wie man von den Drehs vieler großer Regisseure hört, ist es sogar das Gegenteil. Haß, Explosionen, Eifersucht, Höllenfahrten können zwischen den Schauspielern, dem Team und dem Regisseur, der Regisseurin ebenso stattfinden wie die intensivsten Phasen des Glücks, manchmal sogar beides während eines einzigen Films. Entscheidend ist das Ergebnis auf der Leinwand, und das steigert sich eben nicht durch Wohlbefinden allein, ebensowenig wie durch Frust. Je konzentrierter das ist, was hinter und vor der Kamera stattfindet, desto mehr wird es im allgemeinen auch das Ergebnis sein. Typhon dreht das Rad ebenso wie Anubis. Unerwartet sind oft die Geschenke der beiden.

Die Sonne sollte scheinen bei einer Szene, aber es regnet. Trotzdem muß gedreht werden: Die Schauspieler sind nur für diesen einen Tag zu haben. Typhon regiert. Das Geld macht es unmöglich, sie noch einmal an einem anderen Tag kommen zu lassen. Es regnet also. Aus der Sonnen-Szene wird eine Regenszene. Aus Typhons Drehung wird die von Anubis: vielleicht ist es sogar besser so - warum soll sie nicht im Regen stattfinden - warum nicht statt auf grünen Wiesen im Schlamm und Dreck? Angst kommt auf in den Schauspielern, beim Team. Die Szene ist ja so ganz anders. Dafür paßt mein Text nicht, dafür ist mein Kleid nicht geeignet. Umdenken. Die Szene neu träumen, in wenigen Augenblicken. Neue Sätze, neue Gefühle, neue Bewegungen. Ich drehe. Die Angst verliert sich. Im realisierten Traum.

Dietrich Mack:

Die Ambivalenz der Gefühle:

Kooperation Film und Fernsehen - eine Vernunfttöte

Ich spreche zu Ihnen, meine Damen und Herren, als Redakteur und Produzent einer Fernsehanstalt, der den Nachteil hat, nicht allzu lange dieser Profession nachzugehen. Manche bewerten es allerdings auch als Vorteil. Wer sich über diesen Beruf orientieren möchte, dem empfehle ich die ernste Satire, die Benjamin Henrichs in der ZEIT (26.10.1984) über die Theaterintendanten schrieb. Auch unser Stand und Beruf ist in Verruf. Fazit dort - und hier gleich zu Beginn: Ich habe keine Chance, aber ich nutze sie. Doch ich will Sie nicht mit Identitätsproblemen langweilen, sondern, Luther-fest, frisch auftreten, das Maul auf tun und bald, genauer: leider erst in 50 Minuten aufhören. Abendfüllend ist das nach Film- und Fernsehrichtlinien zum Glück noch nicht.

Die Formulierung des Themas, Wortwahl und Interpunktion, gefallen mir nicht, doch sie sind dem Gegenstand irgendwie angemessen. Denn in dieser Beziehung zwischen Film und Fernsehen führen Kopf und Bauch höchst merkwürdige Soli auf, dissonant zumeist, ein harmonisches Zusammenspiel ist selten. So nehme ich die Wörter und sage: Eine Kooperation zwischen Film und Fernsehen findet statt. Ob es eine Vernunfttöte ist, sei mit Vorsicht unterstellt. Die Gefühle sind mit Sicherheit ambivalent.

Beginnen wir mit einigen Tatsachen, leider auch Zahlen. Seit weit mehr als 20 Jahren findet eine intensive Zusammenarbeit zwischen Fernsehen und Filmwirtschaft statt und zwar in allen Programmbereichen. 1960 - 1982 investierte das Fernsehen, durchaus eigennützig, mehr als 7 Milliarden Mark in die Filmwirtschaft. Im wesentlichen verteilt sich diese Summe auf drei Bereiche: Ankauf, Nebenleistungen, Produktion.

1. Für Ankäufe wurden in diesem Zeitraum 1,6 Milliarden Mark (22,8 %) ausgegeben. Über Händler oder direkt wurden einzelne Filme oder, wie jüngst, ganze Pakete gekauft. Man kann einen Film fürs Fernsehen für 100.000,- Mark kaufen oder, wie die BBC, für 10 Millionen Dollar ("Vom Winde verweht"). Der Preis, frei ausgehandelt, richtet sich nach der vermeintlichen oder echten Attraktivität, nach Lizenzgebiet und -zeit. Die Preistendenz für diese sogenannte Software ist steigend. Das liegt an einem zunehmenden Bedarf des Fernsehens (im Jahresschnitt werden in den drei Programmen der öffentlich-rechtlichen Anstalten mehr als 1.200 Filme gesendet) und an der aufziehenden Konkurrenz von Video und Privatfernsehen. Man hortet, reibt sich die Hände und wartet. Es gibt Prognosen, die einen Durchschnittsankaufspreis von 500.000,- Mark nennen.

2. Knapp 10 % der genannten Summe wurden für Nebenleistungen ausgegeben, vor allem für Synchronisation ausländischer Filme, die am liebsten angekauft werden. Die durchschnittlichen Synchronkosten pro Film betragen etwa 60.000,- DM.

3. 4,8 Milliarden, das sind 68 %, investierte das Fernsehen in Auftragsproduktionen oder in Beteiligungen an Kinoprojekten. 80 % dieser Summe gingen an deutsche Fremdfirmen, das heißt an Produktionsfirmen, die nicht (wie die Bavaria oder Studio Hamburg) zum Teil oder zur Gänze dem Fernsehen gehören. Um diese Aufträge bemühen sich sehr viele: wenige große, einige mittlere und sehr viele kleine Produzenten, Rucksackproduzenten genannt: Mehr als 1.000 insgesamt, etwa 100 ernstzunehmende Spielfilm-Produzenten, dezentralisiert allesamt und oft in Personalunion von Produzent und Regisseur. Das Fernsehen vergibt Auftragsproduktionen, wenn es keine eigene - personelle wie technische - Kapazität frei, wenn es Schwierigkeiten mit Coproduktionen oder wenn es keine Rechte hat. Es beteiligt sich, aus der Sicht der Fernsehspiel-Abteilungen, an Kinoprojekten, wenn es teilhaben will am erhofften Ruhm oder um das sogenannte "Abkommen", von dem später die Rede sein wird, zu erfüllen.

Fazit: Ankauf, Beteiligung und Produktion sind die wichtigsten Formen der Kooperation zwischen Fernsehen und Filmwirtschaft. Das Fernsehen wurde zum größten Filmproduzenten in Deutschland, investiert heute im Jahresschnitt 400 Millionen in die Filmwirtschaft. Dies betrifft, ich wiederhole es noch einmal, alle Programmarten. Dem Spiel- und Fernsehfilm wende ich mich nunmehr zu.

Ohne Zweifel ist der Ankauf eines Spielfilms noch die billigste, aber fast immer auch die reizloseste Form der Programmgestaltung, vergleichbar einer Theater-Gastspiel-Bühne. Dem Publikum allerdings, dies muß nüchtern festgehalten werden, ist die Herkunft des Programms vollkommen egal. Es gibt da keinen wie auch immer gearteten Zuschauer-Stolz auf eine Eigenproduktion, im Gegenteil, alte und vor allem amerikanische Spielfilme haben in der Regel eine viel breitere Akzeptanz.

Die Beteiligung, im Durchschnitt 500.000,- DM, sichert dem Fernsehen einen Film, auch wenn die Sendung erst nach einer mehrjährigen Kinoauswertung möglich ist. Vom Ruhm des möglichen Kinoerfolges allerdings fällt für das Fernsehen wenig ab, ich erinnere an die "Blechtrommel", an "Fanny und Alexander" oder "Paris-Texas". Auf dieses Problem komme ich später nochmals zurück. Die Beteiligungen werden frei ausgehandelt oder innerhalb des "Abkommens" realisiert. Dieses "Abkommen", das seit 1974 dreimal fortgeschrieben wurde und jetzt bis 1986 läuft, schreibt Rahmenbedingungen vor. Es hat ein Finanzvolumen von insgesamt 184 Millionen Mark und hat bis September 1983 174 Koproduktionen zuwege gebracht; hinzu kommen 27 Vorabkäufe.

Das "Abkommen", belastet mit sehr ambivalenten Gefühlen, ist ein Teil der Filmförderung in Deutschland. Es gibt fast keinen deutschen Film, der nicht aus Steuern, Kinoabgaben oder Rundfunkgebühren gefördert würde. Es gibt staatliche, halbstaatliche oder auch selbstverwaltete Förderungs-Einrichtungen. Zehn insgesamt mit mehr als 40 Spielarten. Die wichtigsten sind: Die Film-Förderungsanstalt in Berlin, das Bundesministerium des Inneren, das Film-Fernsehabkommen, die Berlin- und die Hamburg-Förderung. Einige honorieren den Erfolg (Referenzfilm-Prinzip), andere die bereits erbrachten oder zu

erwartenden Qualitäten. Es gibt eine reine Wirtschaftsförderung (z.B. Berlin) oder eine nicht so klare Qualitätsförderung. Das Volumen beträgt im Jahresschnitt 80 - 100 Millionen Mark, auf den ersten Blick eine beachtliche Summe, im Vergleich zur Theatersubvention bescheiden.

Selbstkritisch ist zu vermerken, daß vielerlei gefördert wurde: Ohne Zweifel Spitzenproduktionen ebenso wie der Nachwuchs, vor allem aber ein dickes Mittelmaß. Etwa ein Drittel der deutschen Kinoproduktion findet so gut wie kein Publikum. Die Listen, gespickt mit prominenten Namen aller Couleur, werden sorgfältig gehütet. Auch Seichtes wird oft zum Flop, das mag tröstlich stimmen. Nur 8 von knapp 100 Filmen, die 1979 - 1983 mit Fernsehbeteiligung entstanden, hat mehr als 1 Million Besucher, 50 Filme aber weniger als 50.000. Doch erst bei 500.000 Besuchern sind die Kosten für eine Ein-Millionen-Produktion gedeckt.

Sie wissen, meine Damen und Herren, Filmproduktion ist teuer, personal- und zeitintensiv. 30 bis 50 Personen bilden das Team, vom Regisseur bis zum Fahrer, vom Kameramann bis zur Baubühne. Sie arbeiten mit den Darstellern und Komparsen durchschnittlich 30 Drehtage an einem abendfüllenden Spielfilm, im Schnitt also werden 3 Minuten pro Tag gedreht. Hinzu kommen Wochen, manchmal auch Monate für die Vorbereitung (Motivsuche, Casting) und für die Filmbearbeitung (Schnitt, Mischung). Natürlich divergieren die Ausgaben kräftig. Ein Dialogstück im Studio ist vergleichsweise billig, die personenreiche Außenproduktion eines historischen Stoffes entsprechend teuer. Ein Minutenpreis von DM 10.000,- gibt einen Durchschnittswert an. Eigenproduktionen, die dem Programmteam nur direkte Kosten anlasten, sind entsprechend billiger. Ein "Tatort" zum Beispiel ist auch heute noch für 600.000,- DM direkter Kosten zu realisieren. Wenn man Glück hat, sehen ihn 18, einschließlich Wiederholung 25 Millionen Menschen. Große Kinofilme, die ihre Produzenten ruinieren oder sanieren, manchmal beides im Wechsel, können das Zehnfache, internationale Filme auch das Hundertfache kosten. Low budget-Filme sind wirtschaftlich selten erfolgreich. Es ist wie am Spieltisch: je höher der Einsatz, desto größer auch der mögliche Gewinn. Der deutsche Markt jedoch ist klein. Neidisch blickt man über den großen Teich, dort investiert man zum Beispiel in die Werbung für das Industrieprodukt Film bis zu einem Viertel der Produktionskosten. Wir können uns schlecht entscheiden, träumen von den großen Aufnahmen, die Filmkultur und Filmgeschichte, Fernsehkultur und Einschaltquote verbinden, das Individuelle und das Industrielle.

Die wirtschaftliche Realität des deutschen Films bleibt nüchtern. Der Verleihanteil in der Bundesrepublik beträgt weniger als 10 % - in den fünfziger Jahren waren es 45 %, im Jahre des Oberhausener Manifests noch 28,5 %. Ausländische Filme beherrschen das Kino, amerikanische weit an der Spitze mit 60 %, gefolgt von französischen und italienischen Produktionen. Das Kino verhält sich also ähnlich wie der Ankauf des Fernsehens. Geschrumpft ist das Kino in mancher Hinsicht: Etwa 3.600 Kinos verfügen heute über weniger als eine

Million Plätze - 1959 waren es noch 7.000 mit knapp 3 Millionen Plätzen. Damals gingen jährlich mehr als 800 Millionen ins Kino, heute nur etwa 125 Millionen. Auch eine soziologische Einschränkung hat stattgefunden: Mehr als 70 % der Erwachsenen waren seit einem Jahr oder länger nicht mehr im Kino, 42 % der Besucher sind jünger als 20 Jahre, 80 % unter 30 Jahren. Die Zielgruppe besteht heute also aus Jugendlichen und Cineasten. Film als Massenkultur hat die Masse weitgehend verloren. Die Platzausnutzung beträgt ca. 30 % - im Sprechtheater sind es 70 %, im Musiktheater über 80 %. Aber auch als kultureller Ort hat das Kino viel von seiner Aura eingebüßt. Es wird zwar immer noch als sozialer Treffpunkt, als Kommunikationsort beschworen, aber dies ist - wie der Slogan "Kinospaß für die ganze Familie" - oft nur Erinnerung und Wunsch. Weniger als ein Drittel der Kinos verfügt über mehr als 300, nur vier über mehr als Tausend Plätze. Der Kinopalast, das Kinotheater wurde in Kinokomplexe mit Zellen umgewandelt, die als Schuhkartons apostrophiert werden. Die Bild- und Tonqualität in diesen Räumen ist oft miserabel, keineswegs besser als die eines Video-Heimkinos.

Die Schuldigen für diese Fluchtbewegung sind schnell gefunden. Es sind immer die anderen, an Maschinenstürmern hat es nie gefehlt. Historiker erinnern sich: Das Theater verklagte einst den Film und dann den Rundfunk, der Film sucht die Schuld beim Fernsehen, das Fernsehen erstarrt vor den Neuen Medien. Das Theater drohte 1913 mit Berufsverboten, die Internationale Artistenloge und der Deutsche Musikerverband brandmarkten 1929 den Tonfilm als "wirtschaftlichen und geistigen Mord", der Film in den sechziger Jahren forderte barsch: Keinen Meter Film fürs Fernsehen! Man empfand das Fernsehen zunächst als Belästigung, dann als eine Belastung. Die Verbindung, so Georg Ramseger in seiner Rede beim Deutschen Filmpreis 1961, trage alle Züge einer Mesalliance: "Man könnte manchmal vermuten, daß manche unserer Filmproduzenten das Mittelmäßige ... so außerordentlich mittelmäßig drehen, um sich (weiterhin) beim Fernsehen zu empfehlen."

Das ewige Thema, die Macht des Geldes korrumpiere die Macht der Phantasie, wurde neu, aber nicht sehr originell variiert. Als das damals neue Medium Fernsehen das Publikum faszinierte, dem Kino die vermeintlichen Erbhöfe Publikum und Geld zu nehmen drohte, waren Forderungen nach einer Zwangsabgabe schnell bei der Hand. Dagegen wehrte sich das Fernsehen und so einigte man sich schließlich 1974 auf das bereits erwähnte Film-Fernseh-Abkommen, das viele Merkmale einer Gütergemeinschaft hat. Die Fernsehforderung nach Mitsprache bei Buch, Regie und Besetzung wird selten erfüllt, die Kinoforderung nach einer Vorabspielfrist von 24 Monaten ist festgeschrieben, sie kann bei Mißerfolg im Kino jedoch auf 6 Monate verkürzt werden. Ein Gremium, paritätisch besetzt, empfiehlt aufgrund eines direkt oder indirekt eingereichten Drehbuchs und einer entsprechenden Kalkulation die Beteiligung, eine kleine Kommission entscheidet über low-budget-Produktionen. Obwohl Koproduktionen zunächst eine echte Kinochance haben sollen, finden sie oft keinen Verleiher. Ihr Abspielort bleibt dann das Fernsehen. In der dritten

Fortschreibung dieses Abkommens (1984 - 1986) ist nicht nur die Förderung von Spielfilmen, sondern ausdrücklich auch die von Dokumentarfilmen vorgesehen.

Die Beziehung zwischen Kinofilm und Fernsehen hat bisher drei Zeitalter erlebt: Die sechziger, die siebziger und - mit aller Vorsicht - die achtziger Jahre. Unvorsichtig kann man sie mit folgenden Etiketten versehen: Fernsehen statt Kino - Symbiose - Kontrast. Im Rückblick gelten die fünfziger Jahre als Blüte des Kinos. Nie gab es so viele Filmtheater, nie so viele Plätze, nie so viele Besucher. Doch sie gelten auch als die Zeit der künstlerischen Stagnation für die deutsche Filmproduktion. Heimatfilm, Biederkeit, Innerlichkeit, Wirklichkeitsferne sind die Schlagworte. Die sechziger Jahre dann werden als Jahre des Umbruchs gesehen, ausgelöst vom Oberhausener Manifest 1962. Der junge deutsche Film, der Fluchtbewegungen abschwor und der Gegenwart wie der Vergangenheit standzuhalten suchte, fand seine Heimstatt jedoch nicht im Kino, sondern im Fernsehen. Lapidar: Der junge deutsche Film fand im Fernsehen statt. In den siebziger Jahren setzte er sich durch, wurde zum neuen deutschen Film. Sie kennen die Namen von Fassbinder bis Kluge, von Schlöndorff bis Wenders. Günther Rohrbach erfand den Slogan vom "amphibischen Film". Und man lebte eine Zeitlang gut damit. Kinoerfolge stellten sich ein, das Selbstbewußtsein und die Selbstständigkeit des Kinos wuchsen. Ohne Zweifel gewannen deutsche Filme Weltgeltung, der wirtschaftliche Welterfolg hinkt hinterher. Nun sucht man erneut nach Wegen der Partnerschaft, denn der Film braucht noch immer die Gelder des Fernsehens, das Fernsehen die Erfolge des Films. Eine Notgemeinschaft?

Wer die Beziehung zwischen Fernsehen und Kino über Statistiken, Zahlen und Abkommen hinaus beschreiben will, tut sich leichter mit Spitzen, auch Spitzfindigkeiten als mit Standortbestimmungen. Die Beziehung ist belastet mit Ressentiments, Denunziationen, Vorwürfen und Vorurteilen. Eine Mesalliance, eine Notgemeinschaft, im besten Fall eine Partnerschaft? Als Liebesbeziehung hat man sie nie gesehen, vielmehr jede Umarmung zugleich als Vergewaltigung gefürchtet. Natürlich kreisen die Schuldzuweisungen auch um Zahlen, um Publikum und Geld. Tiefer jedoch sind die Gefühle verletzt. Die Psychologie ist kaputt. Auf beiden Seiten fehlt es weder an Platzpatronen noch an scharfer Munition. Doch man kann sich trösten, auch manche Waffen wurden stumpf, manche Thesen museal. Gewiß haben in den Fernsehanstalten die öffentlich-rechtliche Sicherheit, die Reichweiten an Publikum und Geld manche Sensibilität getötet. Der Film hat dem Vorschub geleistet, indem er alle Kreativität, Phantasie, Sensibilität, kurz: den gesamten Kunstanpruch für sich reklamierte und das Fernsehen zum Zahlmeister degradierte. Fernsehtag ist Zahntag, das schafft keine Freunde.

Konkret: Der Filmregisseur, der ins Fernsehen hinabsteigt, gibt sich schamvoll, als ob sein Fernsehspiel "ein Antrag auf Zulassung zum Kino" (Egon Monk) ist - oder er gibt sich entsprechend generös. Er sucht Feinkost im Kaufhaus. Sein Team muß groß und prominent sein,

durchsetzt mit Vertrauten. Mehrere Assistenten müssen ebenso her wie ein freier Kameramann, ein Szenenbildner und Cutter. Das Fernsehen mag, wenn es schon sein muß, das Fußvolk stellen. Der Regisseur fordert zusätzliche Drehtage, exotische Motive, Vorproben, am liebsten 35mm-Material. Er ist ein Gast, der sich seine Speisen und seine Gesellschaft am liebsten mitbringt, dem Anspruch zuliebe selbstverständlich. Ihre Möglichkeit, Hechte im Karpfenteich der Festangestellten zu sein, mindern sie durch miserable Psychologie. Beim mangelnden Respekt bleibt die mögliche Produktivität auf der Strecke, die aus einer Konfrontation erwachsen kann. Dies gilt ganz konkret und ganz allgemein: Förderung wird als Zensur, Fernsehen als Kunst-Verhinderung, der Produzent als Gegner des Regisseurs empfunden. Vorschub hat dem vor allem der sogenannte, recht deutsche "Autorenfilm" geleistet, der den Regisseur verabsolutierte und isolierte, den Produzenten zum Buhmann mit geringer Reputation aufbaute, das Team mit dem Hinweis "ein Film von X" in die Ecke stellte. Da blitzt, ideologische Herkunft ignorierend, deutsches Genieverständnis auf - zum Ruhm mancher Einzelleistung, zum Schaden der arbeitsteiligen Filmproduktion. So ist das Freund-Feind-Verhältnis immer latent, der Erfolg deckt die Spannung zu, der Mißerfolg legt sie bloß.

Man mache sich keine Illusionen: Produkte der Massenkultur - und Film ist die Massenkultur par excellence - sind immer auch Geschäftsprodukte. Was Bernhard Wicki für die amerikanische Filmproduktion feststellte, gilt ganz allgemein: "Der Regisseur steht fast immer vor der Alternative: Wenig Geld für die Produktion und viel Freiheit - oder viel Geld und wenig Freiheit." Die Macht der Phantasie wird sich immer an der des Geldes reiben, besonders exemplarisch beim Film. Das verdrängen meisterlich viele Autoren, wenn sie mit dem Fernsehen zusammenarbeiten. In Kürze: Sie träumen vom Kino und arbeiten, der Not gehorchend, für das Fernsehen. Abgrenzung ist die Regel, Zustimmung Prominenter wie Jack Gold, Egon Monk oder Edgar Reitz die Ausnahme. Wir werden alles unternehmen müssen, um die Ausnahmen zur Regel zu machen.

Meine Damen und Herren, als Praktiker spreche ich zu Ihnen, der für sich allerdings den Anspruch reklamiert, noch nicht alle Nachdenklichkeit abgestreift zu haben. Einige kritische Anmerkungen daher zur eigenen Arbeit.

Das Fernsehspiel-Programm einer Rundfunkanstalt, das sich produktionstechnisch aus Ankäufen, Beteiligungen oder Eigenproduktionen zusammensetzt, ähnelt dem Spielplan eines Stadttheaters mit Ambitionen. Die Vielfalt der Genres, der Themen, der Stoffe und Personen tendiert zur Beliebigkeit. Man befindet sich mit Goethes Theaterdirektor in guter Gesellschaft. Kontur und Konzentration sind selten festzustellen. Absprachen, Abgrenzungen zwischen den einzelnen Anstalten der ARD haben, wie im Theater, nicht funktioniert. Die politischen Drohgebärden von Fusionen werden uns vielleicht dazu zwingen.

Was ist das nun, ein Fernsehspiel? Es gibt Fernsehspiel-Autoren, -Regisseure, -Dramaturgen, -Abteilungen, doch beim Publikum hat sich der Begriff, vom Hörspiel entlehnt, nicht durchgesetzt. Die Frage des Materials, ob elektronisch, Film oder Video, die Frage der Produktionsart, ob Studio oder Außen, interessiert, wie gesagt, das Publikum wenig. Man sieht eben einen Film, orientiert sich eher am Genre eines Krimis oder Lustspiels. So falsch empfindet das Publikum nicht: Film ist als Technologie und Kunstform auf Vervielfältigung angelegt, kann für die Leinwand oder für den Bildschirm benutzt werden.

Historisch gesehen war das Fernsehspiel zunächst vor allem Fernsehtheater, Kultur wurde ins Wohnzimmer gebracht: Armchair-Theatre klang besser als Pantoffel-Theater. Alfred Andersch meinte 1962: "Das ideale Fernsehspiel scheint eine Art reduziertes Theater zu sein ... ein Theater in Großaufnahme." Und er berichtet von Fernseh-dramaturgen, die dem Autor rieten: Denken Sie gar nicht an den Film, denken Sie, wenn Sie für uns schreiben, ans Theater. Das vornehmlich im Studio produzierte englische TV-Play galt als Vorbild. Später suchte man die Nähe zur Realität und die zum Kino. Die Entwicklung habe ich geschildert. Eine neue ästhetische Bedeutung gewann das Fernsehspiel aus dem, was 1962 im Oberhausener Manifest fürs Kino gefordert und dort später eingelöst wurde: Die Erkundung der Wirklichkeit, kritische Analyse der Gegenwart, Aktualität. Das Fernsehspiel suchte die Zeit zu erforschen und setzte sich vom Eskapismus der UFA-Tradition ab, war programmatisch eine Art von Journalismus mit szenischen Mitteln. Es wollte aufklären und informieren, statt nur zu unterhalten. So bot das Fernsehen dem Kino eine materielle Basis und ein großes Publikum. Das Kino nutzte dies, ergriff die ästhetischen Mittel des Fernsehspiels. Seit den sechziger Jahren fand der deutsche Autorenfilm im Fernsehen statt. Im Kino regierten ausländische Spielfilme. Jetzt rieten die Fernseh-dramaturgen: Denken Sie gar nicht an das Theater, denken Sie, wenn Sie für uns schreiben, an den Film. Das Fernsehspiel verlor seine gerade gewonnene Kontur. Auch im eigenen Haus wuchs die Konkurrenz. Der Anteil an Kaufproduktionen nahm zu, Spielelemente durchziehen alle noch so seriösen Sparten. Neil Postmans Hinweis auf Aldous Huxley kommt einem in den Sinn: "Sich zu Tode vergnügen". So kam das Fernsehspiel, gern als Flaggschiff des Senders etikettiert, ins Schlingern: Denn das Kino, zu neuem Selbstbewußtsein erwacht, zog Stoffe und Künstler an sich. Im Fernsehen selbst überwuchern Film- und Serienankäufe das eigene Produkt. Fernsehspiel droht ins Kulturghetto abzuwandern, wird vor die fatale Alternative gestellt, um 20.15 Uhr populär oder um Mitternacht anspruchsvoll zu sein. Hinzu kommt die Furcht, daß auch die Dritten Programme dem mosaikalen Gesetz der Einschaltquoten unterworfen werden.

Weitere Schwierigkeiten und Zwänge ergeben sich aus den Tarifverträgen, Beschäftigungsansprüchen, Produktionsrichtlinien und Honorarrahmen. Team- und Studiokapazitäten müssen lange vor Drehbeginn festgelegt werden, die Honorare werden durch einen Rahmen geregelt, der für prominente Film- und Theaterleute wenig attraktiv ist.

Erfolgreiche Filmschauspieler kann das Fernsehen nur selten engagieren, sie fordern Tagesgagen von DM 5.000,- oder mehr, der Höchstsatz im Fernsehen liegt bei etwa DM 2.000,-. Prominente Regisseure erhalten für eine Operninszenierung etwa DM 60.000,-, für ein Fernsehspiel DM 30.000,- bis 35.000,-, im Theater sind sie vielleicht acht, im Fernsehen 12 Wochen beschäftigt. Dieses Bild verändert sich allerdings, wenn man die Prominentenebene verläßt; da ist das Fernsehen im Vergleich zum Theater viel sozialer.

Die Pflicht der Aufsichtsgremien ist es, die Einhaltung der Rundfunkgesetze zu überwachen. Mit diesen Gesetzen kann man leben, mit ihrer Auslegung nicht immer. Die Gremien üben keine direkte Zensur aus, doch sie haben die Möglichkeit, ein bereits gesendetes Programm als nicht sendefähig anzuprangern. Dies kann, zumindest im Wiederholungsfall, klimatische Folgen zeitigen. Die Programmverantwortung innerhalb eines Senders liegt, wie es der Titel signalisiert, beim Programmleiter. Er ist letztlich für die Abnahme einer Sendung verantwortlich. Aber was abgenommen ist, muß noch nicht gesendet werden. Die ARD-Programmkonferenz kann den Beitrag streichen, einzelne Anstalten können sich ausschalten. Dann wird über die "Gemeinschaftsfähigkeit" diskutiert, werden unter Umständen Filme wie "Die Reinheit des Herzens" (Robert von Ackeren) oder "Im Zeichen des Kreuzes" (Minow-Boldt) ins Dritte Programm verbannt - als ob es dort eine andere Qualität von Zuschauern gäbe.

Doch kehren wir noch einmal zur Freiheit zurück, nämlich der, wie ein Fernsehspiel entsteht. Dafür gibt es keine Norm, keine Vorschrift, doch es gibt viele Möglichkeiten: Man will ein Thema behandeln, einen Stoff realisieren, ein Genre pflegen, mit bestimmten Autoren zusammenarbeiten - oder man will eigene Träume verwirklichen. An einen bestimmten Etat gebunden, doch ansonsten frei von Auflagen, kann man in dieser oder anderer Weise initiativ werden. An Angeboten, die bei Koproduktionen meist von der Filmwirtschaft kommen, an Anregungen und Ansinnen mangelt es nicht. Die Chancen für ein unaufgefordert zugeschicktes Exposé, Treatment oder Drehbuch sind aber ebenso gering wie im Verlagswesen. Wenig lustvoll werden sie lektoriert und beurteilt, Goldkörner sind rar. Die Erfahrung zeigt, an Stoffen fehlt es nicht, wohl aber an Autoren, die eine Geschichte in Bildern erzählen können.

Eine Randbemerkung an diesem Ort: Meiner Meinung nach besteht ein Defizit in der wissenschaftlichen Behandlung und Bewertung von Drehbüchern. Dieses Schicksal teilt das Drehbuch zum Beispiel mit dem Opernlibretto, obwohl hier inzwischen mancher Wissenschaftler den Hut des Respektes vor Lorenzo da Ponte oder Metastasio zieht. Ich meine, daß Forschung und Lehre der Universitäten diesen Bereich der Fernseh-dramaturgie sträflich vernachlässigen. Aber zunächst liegt es natürlich an uns selbst. Manche Dramaturgen haben inzwischen gelernt, dem Fernsehautor nicht das Theater oder den Film als Vorbild zu nennen, sondern - mutig - das Fernsehen. Sie sind auf der Suche nach einer eigenen, attraktiven Identität, wissend, daß der Rang eines Kunstwerks auch durch das Maß an Eigenständigkeit definiert wird.

Denn dies ist das eigentliche intellektuelle Problem. Die Suche nach eigenen ästhetischen Möglichkeiten und Herausforderungen.

So steht auf dem Meßblatt des Fernsehspiels: Die Entwicklung einer eigenen Dramaturgie und *Ästhetik, auf dem der Zusammenarbeit von Film und Fernsehen: Die Verbindung von Qualität und Wirtschaftlichkeit. Ich weiß, daß Rom im Süden liegt, aber wie man hinkommt, weiß ich nicht. Das Gebiet ist rauh. Nach Radio Eriwan klingt die Frage, was der Unterschied sei zwischen einem Bordell und einer Fernsehanstalt in Deutschland? Im Prinzip keiner. Anrühlich sind beide, doch das Bordell ist älter. "Negativ" ist, wie Norbert Schneider schrieb, ein Kürzel für vielfältige Unzufriedenheit: Unzufriedenheit in der Öffentlichkeit, in den Gremien, in den politischen und gesellschaftlichen Parteien und Organisationen, Unzufriedenheit bei verwandten Institutionen wie Filmwirtschaft oder Theatern, aber auch in den Sendern selbst. Die Krise wird institutionalisiert, die Energie vor der Klagemauer verbraucht. Im Griechischen besagt die Krise nicht nur Streit, sondern auch Entscheidung, und in der Medizin das deutliche, meist schnelle Ende einer Krankheit; bei Genesung werden die Krankheitsstoffe ausgeschieden. Das geht nicht ohne Schmerzen ab. Die Diagnose ist ernst. Politik und Unterhaltung, Einfluß und Einschaltquoten, bestimmen die Richtung. In den Gremien und Hierarchien hat das einstige Flaggschiff Fernsehspiel nur eine schwache Lobby. Das trifft auch auf die Öffentlichkeit zu. Der gesellschaftliche, kulturelle und ästhetische Stellenwert des Films wird weit höher eingestuft als der des Fernsehspiels. Rang und Plazierung der Fernsehkritik in großen Zeitungen spiegeln dies wider. Theater, Musik, Kunst und Literatur befinden sich im Salon des Feuilletons, Filme manchmal auch. Fernsehen wird in die Kammer gesteckt, es ist nicht "kultursignifikant" (Joachim Kaiser). Ein schlechter Kinofilm erregt mehr Aufmerksamkeit als ein gutes Fernsehspiel, Ausnahmen wie "Heimat" bestätigen diese Regel. Bei Koproduktionen werden Fernseheteiligungen schamvoll verschwiegen, die Fristen für die Kinoauswertung verhindern eine kulturelle Öffentlichkeit, die selbstverständlich nicht gleichzusetzen ist mit Masse. Ein Beispiel: Beim Kinostart von Eric Rohmers Filmkunstwerk "Perceval de Gallois" schwärmte die Presse von einem epochalen Ereignis, als der Südwestfunk diesen Film in Originalfassung seinen Zuschauern zumutete, ignorierte man dies. Eine intellektuelle Öffentlichkeit oder gar Lust am Fernsehen scheint es in Deutschland kaum zu geben. Und in der Tat: Allzuoft bestätigt das Fernsehen das grundsätzliche Problem der Massenkultur, es macht nicht neugierig. Es bedient, bestätigt Gewohnheiten, tendiert zur Konvention oder zum Eskapismus: Wir haben Probleme genug, laßt uns "Dallas" sehen, das sind nicht unsere Probleme. Das Etikett wird verpaßt, und es paßt manchmal auch: Vor der Mattscheibe sitzen Millionen mit der berühmten Pantoffelkino-Mentalität, sie glotzen und lassen sich beieseln, Sehen und Hören haben sie verlernt.

Mit der Normalität der Rezeption wird das Fernsehen immer leben müssen. Zwar ist es "die demokratischste Möglichkeit" (Egon Monk) des demokratischen Mediums Film, doch es hat auch die ständige

Tendenz zu einer Demokratisierung auf niedrigstem Niveau. Diese system-immanente Gefahr beschrieb Günther Gaus in Mainz, nachzulesen in der ZEIT (26.10.84). Er wies auch darauf hin, daß das Ausschalten des Fernsehgerätes nicht nur ein physischer, sondern vor allem auch ein intellektueller Akt sei - damit die Frage nahelegend, was zu tun sei, damit das Einschalten eines Fernsehgerätes nicht nur ein physischer, sondern auch ein intellektueller Akt ist.

Noch einmal und nun konkret: Was ist zu tun? Wir müssen die eigenen inhaltlichen und formalen Möglichkeiten nützen: das Experiment nicht scheuen, den Dokumentarfilm wagen, den Nachwuchs fördern.

Fernsehspiel muß eine eigenständige Form des Cinéma-Vérité sein, das Unbequeme, Gegenwärtige, Aktuelle darstellen, denn "für den, der gerne schnell arbeitet, für den wird das Fernsehen das reizvollere Medium sein" (Jack Gold). Beispiel hierfür sind "Der Kunstfehler", "Im Zeichen des Kreuzes", "Das leise Gift". Erneut wird auch das Live-Fernsehspiel erprobt.

Wie kein anderes Medium können wir die große Form, den Mehrteiler und die Serie entwickeln, die vom Zuschauer die Geduld des Zuschauens erfordert und ihm die Möglichkeit der Identifikation bietet. Kontinuität statt Konvention. Beispiele hierfür sind "Die Geschwister Oppermann", "Rote Erde", "Heimat".

Wir können kleine Formen, aktuelle und kritische Video-Filme ins Programm bringen.

Wir sollten die Scheu, unsere Produkte der Kritik vorab auszuliefern, ebenso ablegen wie die Prüderie, im eigenen Programm für Fernsehspiele nicht zu werben.

Auch einem kritischen Gedächtnis sollten wir die Fernsehspiele zugänglich machen, die Archive öffnen, ein Repertoire anbieten. Zur kulturellen Identität gehört auch ein historisches Bewußtsein.

Fernsehspiele als Fernsehereignisse: Diesen Zustand der außerordentlichen Erfahrung dürfen wir nicht dem Theater oder dem Kino überlassen. Schlagzeilen wie "Niveau kommt vom Fernsehen", womit die Allgemeine Zeitung Mainz (5.9.84) die Beiträge von Reitz und den Brüdern Taviani bei der Biennale meinte, müssen ihren Seltenheitswert verlieren.

Nur dann werden wir nicht nur die Masse bedienen, sondern auch eine kritische kulturelle Öffentlichkeit gewinnen, die es sich - das sei anklagend vermerkt - in ihrem Sozialverhalten oft einfach macht: Im Kino die Jugend und Intellektuellen, vor dem Fernsehen - als Ersatz für lästige Aufgaben der Großfamilie - die Kinder und Alten.

Das Nachdenken über die eigenen Möglichkeiten soll das Selbstbewußtsein fördern, die Bescheidenheit mehren: Zum Kinofilm verhält sich das Fernsehen wie Kammermusik zur Orchestermusik. Oder mit den Worten von Sergio Leone: "Das Fernsehspiel muß realistisch auf einem kleinen Schirm angelegt sein. Ein intimes Schauspiel, das man sich zu Hause ansehen kann." Aber selbst auf der Bühne des Bildschirms können wir "eine Schule des Sehens" kultivieren, können uns ohne Selbstverleugnung als Entwicklungsabteilung des Kinofilms,

als - den Begriff bei seiner Substanz genommen - Provinztheater der Filmkultur verstehen. Anrühlich erscheint mir dies nicht zu sein, auch das Taschenbuch hat einen nicht nur legitimen, sondern überaus wichtigen und selbständigen Platz auf dem Buchmarkt. Wir müssen also Positionslichter setzen, Positionen bestimmen. Das setzt uns vom Kino ab und das verbindet uns mit dem Kino.

Auch das Kino kann nur überleben, wenn es nicht die Schuld beim anderen sucht, sondern wenn es seine eigenen Möglichkeiten wiederentdeckt. Dem Fernsehen und den Neuen Medien kann das Kino nicht mit geborgten Qualitäten begegnen, nicht mit Forderungen, die den Charakter von Schuldzuweisungen haben. Bis heute hat es an derartigen Forderungen nicht gefehlt. Ich nenne einige: keine Filme am Wochenende im Fernsehen, fernsehfreie Tage, Quotierungen wie in Frankreich, d.h. 50 % deutscher Filmanteil im Fernsehprogramm mit einer Vorlaufzeit von drei Jahren, Beteiligung aller an der Finanzierung, Ausgleichsabgabe für nicht-europäische Produkte, Verleih-Förderung, Medienordnung, Platz im Satellitenfernsehen, Recht auf Arbeit und natürlich Bestandsgarantien für Kinobesitzer, Filmproduzenten und Filmregisseure. Für diese Forderung kann man zwar Verständnis haben, denn es herrscht eine große politische Konfusion und Unruhe, doch ich glaube, Bestandsgarantien, Schutzräume, Schutzfristen und Schutzzölle sind Holzwege. "Schutz, Errettung des Kinos kann nicht ein noch so ausgeklügeltes Subventions- oder Restriktionssystem bieten", schrieb Heinrich von Nussbaum in epd (20.10.84). Damit würde die Filmwirtschaft zu einer Subventionswirtschaft von staatlichen Behörden.

Wirklich helfen kann das Fernsehen dem Kino nicht, es verschleiert höchstens die Probleme, verdeckt die Strukturkrise in der Filmwirtschaft. Als Defizite des Kinos werden genannt: Keine großen Produktionsbudgets, keine Werbeetats, keine Stars, keine Kinohauptstadt. Mit Blick auf die Filmhistorie kann man auch ohne Zynismus hinzusetzen: Produziert mehr Skandale und Prozesse.

Diesen Befund faßte Sergio Leone in die lapidare Aufforderung zusammen: "Dem Fernsehen richtiges Kintopp entgegenzusetzen" (Spiegel, 8.10.84)! Mit dieser Forderung steht er nicht allein. Die Erfolge des Kinos können nur im Kino stattfinden. In Deutschland fordert und findet zum Beispiel Bernd Eichinger neue Maßstäbe für Produktions- und Rezeptionsformen. Der große, spektakuläre Ausstattungsfilm zeitigt Erfolge, 70mm-Film, Showscan-System sind gefordert, ermöglichen eine neue Qualität des Sehens, setzen der Erfahrung der Einsamkeit das Erlebnis der Masse entgegen. Der Film der Zukunft könne nur überleben, wenn er wie Rockkonzerte in große Stadien verlegt werde. Kino also als Gegenwelt zur Gegenwart, als Traumfabrik des Gestern und Morgen, als grande illusion. Auch das Kino hält den Amphibien-Film, trotz erfolgreicher Beispiele wie Bergmanns "Szenen einer Ehe", nicht für zukunftsweisend. Heute ersehnt man die Eigenständigkeit, träumt von den eigenen Möglichkeiten.

Bei den Mainzer Tagen der Filmkritik 1983 wurde die Beziehung Film-Fernsehen untersucht. Zur Diskussion stand nicht das Informationsmedium Fernsehen, das Kinokenntnisse vermitteln, Zugänge schaffen kann, die sonst verschlossen sind. Dies gilt für den Film ebenso wie für das Theater. Nur wenige haben den Zugang zu einer Staatsoper, nicht alle den zu einem Filmtheater. Als Transportmedium kann das Fernsehen auch, indem es Film verbraucht, Filmkultur fördern. Untersucht wurde in Mainz der Standort der Produktionsmedien Film und Fernsehen. Nur wenige Teilnehmer forderten eine radikale Trennung zwischen Fernsehen und Kino, die Mehrheit plädierte für eine auf Eigenständigkeit basierende Zusammenarbeit. Trotz gemeinsamer Technologie sind Film und Fernsehen zwei unabhängige Medien mit partiellen Gemeinsamkeiten, Vermischungen sind schädlich. Das Schlagwort vom amphibischen Film wurde feierlich begraben. "Ein Film, der versucht, alle Märkte zugleich zu treffen, kann für keinen Markt interessant sein" (Alexander Kluge). Interessant für den anderen ist jeweils das, was eigenständig und spezifisch ist. Dies war auch der Tenor einer gemeinsamen Schlußerklärung: Ausgerüstet mit eigener Identität gemeinsame Initiativen entwickeln zur Herstellung einer nationalen und internationalen Öffentlichkeit. Dies scheint die Losung der achtziger Jahre zu sein.

Im Hintergrund stand und steht das Gespenst der Neuen Medien. Eine Programmvermehrung wird es geben; es wäre dumm, dies zu ignorieren, und klug, die Vielfalt zu gestalten. Die Unruhe der Kinobesitzer kann man nachempfinden, die der Filmproduzenten weniger, denn wie sie auch heißen mögen, Video, Pay TV, Satellitenfernsehen, Privatfernsehen, gefräßig nach Programmen, vor allem nach Spielproduktionen, sind sie alle. Eigenproduktionen werden sie sich vorerst kaum leisten können. Doch die in Mainz beschworene begrenzte Koalition zwischen Fernsehen und Film kann schnell brüchig werden, denn vieles deutet darauf hin, daß die Alternative Bildschirm gegen Leinwand heißen wird, und den Bildschirm teilen sich viele Medien. Ist es nur zynisch, wenn man behauptet: Verbündeter des Kinofilms wird der sein, der am besten zahlt? Selbst Alexander Kluge schrieb in diesem Jahr: "Wir müssen uns einem Markt stellen, der nach Einschaltquoten rechnet." Eine mutige Hoffnung, wenn man Opportunität nicht unterstellen will. Oder ist es nur eine besondere Form der Resignation: Unser Ideal ist das Kino, unsere Wirklichkeit aber sind die Neuen Medien?

Dies im Sinn und die Zukunft des "Abkommens" zwischen Film und Fernsehen im Blick, plädiere ich für eine Polarisierung der Schwerpunkte: Das Fernsehen beteiligt sich nur an Projekten mit echten Kinochancen. Es ist wirklicher Teilhaber an allen Risiken, allem Ruhm, vielleicht sogar am Gewinn. Zum anderen fördert das Fernsehen, was im Kino wenig Chancen hat, Nachwuchs, Experiment- und Dokumentarfilm. Und es entwickelt und pflegt seine eigenen inhaltlichen und formalen Möglichkeiten.

Die Gefahren sind größer als die Chancen, denn Fernsehen verändert die Kultur - so stellte Neil Postman bei der Eröffnung der Frank-

furter Buchmesse 1984 fest - wie früher die Druckerpresse, mit der Tendenz "sich zu Tode zu vergnügen"! Nicht Orwell, sondern Huxley ist der Prophet. Technisch gesehen ist die Entwicklung Film-Fernsehen-Video eine Entwicklung zur Programm-Freiheit, vergleichbar den Möglichkeiten einer eigenen Büchersammlung. Doch es ist zu befürchten, daß wir diese mögliche Freiheit und Freizügigkeit schlecht nützen. Hoffnung liegt darin, daß an Reiz verliert, was man ständig hat und daß nach einer Phase der Übersättigung eine neue attraktive Anspruchs-Diät folgen wird. Wir können viel dazu tun, wissend, daß dies nicht ein Problem der Technik und des Geldes, sondern vor allem der Redlichkeit und Moral ist. Warnend schrieb Adorno bereits 1951 in den "Minima Moralia": "Wenn der Kenner des neunzehnten Jahrhunderts sich nur einen Akt der Oper ansah, mit dem barbarischen Seitenaspekt, daß er sein Diner von keinem Spektakel sich mochte verkürzen lassen, so kann mittlerweile die Barbarei, der die Auswegsmöglichkeit zum Diner abgeschnitten ist, an ihrer Kultur sich gar nicht sattfressen. Jedes Programm muß bis zu Ende abgegessen werden. Die Fülle des wahllos Konsumierten wird unheilvoll. Sie macht es unmöglich, sich zurechtzufinden, und wie man im monströsen Warenhaus nach einem Führer sucht, wartet die zwischen Angeboten eingeeilte Bevölkerung auf den ihren." In einer Diskussion 1962 verknappte er das Problem lapidar: "Die Menschen haben ein Recht darauf, nicht angeschmiert zu werden, selbst wenn sie darauf bestehen, angeschmiert werden zu wollen."

Mit Luther habe ich begonnen, mit Brecht schließe ich. Er schreibt in seiner Radiotheorie 1927: "Ein Mann, der etwas zu sagen hat und keine Zuhörer findet, ist schlimm daran. Noch schlimmer sind Zuhörer daran, die keinen finden, der ihnen etwas zu sagen hat." Ich war gut daran und hoffe, daß Sie, meine Damen und Herren, nicht allzu schlimm daran waren.

Anmerkung

Die Diskussion wird sehr lebhaft in Zeitungen und Zeitschriften, vor allem in Fachorganen wie "Media-Perspektiven", "FUNK-Korrespondenz", "ebd." und anderen geführt. Die Pressedienste mit einschlägigen Artikeln wuchern üppig.

Auf vier Bücher weise ich hin:

1. Vierzehn Mutmaßungen über das Fernsehen, München 1963 (dtv), mit Beiträgen von Joachim Kaiser, Alfred Andersch, H.H. Stuckenschmidt, Th.W. Adorno u.a.
2. Dieter Prokop, Faszination und Langeweile, Stuttgart 1979; soziologischer Ansatz, etwas trocken geschrieben, doch mit reichem Material und vor allem mit vorzüglicher Bibliographie.
3. Filmkultur - Filmverbrauch. Zum Stand der Beziehungen zwischen Kino und Fernsehen. Protokoll der Mainzer Tage der Fernsehkritik 1983, Mainz 1984.

4. Förderung essen Filme auf..., hrsg. von Gisela Hundertmark und Louis Saul, München 1984; nützlich als Materialsammlung vor allem im Dschungel der Förderungsmöglichkeiten.

ZUM AUTORENFILM

Bruno Fischli:

**Autorenfilm - Negation des Films
zugunsten der Lobpreisung seines Autors?
(13.2.1985)**

Bruno Fischli

**Autorenfilm - Negation des Films
zugunsten der Lobpreisung seines Autors?**

Subjektivität, notwendige Bedingung des Kunstwerks, ist aber nicht als solche die ästhetische Qualität. Sie wird es erst durch Objektivierung; insofern ist Subjektivität im Kunstwerk sich selbst entäußert und verborgen.

(Theodor W. Adorno)

Um gleich zu Beginn einer möglicherweise vorhandenen falschen Erwartung vorzubeugen: Ich möchte in meinem Vortrag nicht so sehr auf die Bedingungen der praktischen Ermöglichung des Autorenfilms eingehen - man hätte dann vor allem über Produktionsbedingungen zu reden -, sondern eine Befragung des theoretischen Status des Autorenfilms und der Autorenfilm-Analyse versuchen. Ich sage: Befragung, denn nur auf einen kleinen Teil der Fragen vermag ich eine Antwort zu geben.

Was (also) heißt Autorenfilm?

Ich möchte an den Anfang zwei kleine Zitate stellen. Das erste stammt von Samuel Beckett und lautet:

Wen kümmert's, wer spricht, hat jemand gesagt, wen kümmert's, wer spricht?

Das zweite ist ein Zitat von Roland Barthes und heißt:

Wer spricht (in der Erzählung) ist nicht wer schreibt (im Leben) und wer schreibt ist nicht wer ist.

Über den Autor in einem Text zu reden (und ich verstehe im folgenden auch den Film als textuelles System) heißt nicht, über den Filmer zu reden und heißt schon gar nicht, über das jeweilige Individuum zu reden. Die Frage nach dem Autor ist die Frage nach der komplexen und prekären Beziehung zwischen Autor und Text. Eine solche Frage kann auf drei verschiedene Weisen motiviert sein:

- Man kann den Autor als Appellationsinstanz für die Interpretation seines Filmes benutzen (= Interesse am Filmen);
- man kann mit einem biographischen Interesse versuchen, den Autor aus dem Film herauszulesen (= Interesse an der Person);
- und man kann schließlich diesen Film mit einem primär ästhetischen Interesse lesen, um den Autor (nicht den Filmer und nicht das Individuum) als zentrale Textinstanz in ihm zu finden (= Interesse am Autor im engeren Sinne).

Aber: Wen interessiert dieses Autorenproblem, oder, um Becketts Frage zu wiederholen, "wen kümmert's, wer spricht, hat jemand gesagt, wen kümmert's, wer spricht?" Wer ist interessiert am Spre-

cher in der Botschaft und nicht nur an der Botschaft des Sprechers? Ist es nicht so, daß auch diese Frage im Lärm, den die Sprechenden erzeugen, im Lärm der Botschaften untergeht?

Ich möchte darauf zunächst nur eine taktische Antwort geben - taktisch deshalb, weil ihr ein taktischer Autorenbegriff zugrundeliegt.

Der allseits bestaunte 'Neue Deutsche Film' ist ins Gerede gekommen. Der für die Filmförderung federführende Innen- und Polizeiminister möchte die von öffentlichen Geldern abhängige deutsche Filmproduktion auf ein "neues Fundament" stellen: Es sollen künftig Filme produziert werden, die "weite Teile der Bevölkerung interessieren", die "über die Breite der möglichen Genres gehen". Anders gesagt, Filme, die keinen 'universal appeal' versprechen, die "nur für einen relativ kleinen Kreis eine gewisse Rolle spielen", sollen (zumal wenn sie so viel "sittliche Entrüstung" hervorrufen wie Achternbuschs "Das Gespenst") aus der Förderung herausfallen.

Zweifellos stehen hinter Zimmermanns Attacken handfeste Verwertungsinteressen der 'Neuen Medien', deren Bedarf an stromlinienförmigen und universell tauschbaren Filmen stetig wächst. Der deutsche 'Autorenfilm', der im Verdacht steht, radikal subjektiv und deshalb unberechenbar zu sein, wird in einer so reorganisierten Filmförderungspolitik kaum noch Platz haben.

Die Fronten in diesem Kampf scheinen klar gezogen: Auf der einen Seite der Frontlinie hat sich das Fähnchen der etwas mehr als sieben deutschen 'Autorenfilmer' eingegraben (hinter sich die schreibenden Propagandisten in der Etappe), auf der anderen Seite die gesichtslosen 'Industriefilmer' und ihre machtgeschützten Beschützer. Es scheint, so gesehen, für den, der sich Gedanken über 'Autorenfilm' macht, nur diese beiden Möglichkeiten der Definition seines Standpunkts zu geben. Und wer möchte sich da schon auf die Seite Zimmermanns und Atze Brauners schlagen?

"Im allgemeinen", so ein zeitgenössisches populäres Filmlexikon unter dem Stichwort REGISSEUR, "fungiert der Regisseur als kreatives Zentrum, dem die Koordination und Kontrolle der übrigen am Projekt beteiligten Künstler übertragen ist. In der kommerziellen Filmproduktion war der Regisseur lange Zeit ein Angestellter unter anderen, die im Produktionsteam zusammenarbeiteten und der Oberleitung des Produzenten unterstellt waren." Auch dieses Zitat stellt den Regisseur in ein Spannungsfeld zwischen Kunst und Industrie, Autonomie und Kontrolle, Kreativität und Handlangerarbeit. Die Tendenz dieses Zitats - man bemerke, daß die Arbeit des Regisseurs als "kreatives Zentrum" im Präsens, die des Handlanger-Regisseurs im Imperfekt geschildert wird - geht dabei deutlich in die Richtung der Auflösung dieser Spannung zugunsten des Autor-Regisseurs. In dieselbe Richtung geht der weitaus größte Teil der Filmpublizistik - trotz Wim Wenders Produktionsmühsal mit "Hammett" und trotz der Skandalgeschichte um "Paris, Texas". In ihr ist der Regisseur keine fragwürdige Gestalt mehr, sondern als schöpferisches und expressives Individuum ab ovo anerkannt, als Individuum, das sich des Mediums Film bedient wie ein Schriftsteller seiner Schreibutensilien oder ein Maler des Pinsels und der Leinwand.

Während also heute das, was die Franzosen "auteurisme" nennen (die autorenorientierte Betrachtungsweise), die filmkritische und filmpublizistische Diskussion beherrscht, war eben dieser "auteurisme" unter der Bezeichnung "politique des auteurs" in den fünfziger Jahren in Frankreich angetreten, die damals dominierende Betrachtungsweise des Kinos anzugreifen, zu unterwandern und schließlich zu ersetzen. In den dreißiger und vierziger Jahren, nach der Einführung des Tonfilms und der damit verbundenen Expansion der us-amerikanischen Filmindustrie und nach der unübersehbaren Indienstnahme des Kinos als Propagandainstrument in verschiedenen europäischen Ländern, beschäftigte sich die Filmtheorie und die ernstzunehmende Filmpublizistik vornehmlich mit ideologiekritischen Analysen der kommerziellen Filmproduktion. So schrieb Siegfried Kracauer 1932: "Der Filmkritiker von Rang ist nur als Gesellschaftskritiker denkbar. Seine Mission ist: die in den Durchschnittsfilmen versteckten sozialen Vorstellungen und Ideologien zu enthüllen und durch diese Enthüllungen den Einfluß der Filme selber überall dort, wo es nützt, zu brechen." Entsprechend definiert drei Jahre später Rudolf Arnheim die Aufgabe des Filmkritikers: "Der Film ist nicht so sehr Ausdruck von Einzelmeinungen, als vielmehr Ausdruck allgemeiner politischer und moralischer Anschauungen. (...) Ob ein Film nun vom Produzenten auf die Volkspsyche abgestimmt, oder ob er unter dem Einfluß einer politischen Instanz als Propaganda- und Erziehungsmittel benutzt wird - immer muß es, heute wie morgen, die Aufgabe des Filmkritikers sein, diesen (politisch-moralischen) Gehalt zu analysieren und, positiv oder negativ, zu bewerten."

Abgesehen von der historischen Legitimität oder sogar Notwendigkeit einer solchen Betrachtungsweise des Films muß doch festgehalten werden, daß die Filmtheorie und -kritik damit Positionen räumte, die sie in den zehner und zwanziger Jahren mühsam erkämpft hatte: die von ihr durchgesetzte Etablierung des Films als Kunstform, als ästhetisches Ausdrucksmittel und, damit zusammenhängend, die Etablierung des Autor-Regisseurs als Künstler. Wenn nun überhaupt noch von Film als Kunst die Rede war, so nur bezogen auf Filme, die eine moralisch hochstehende oder sozial engagierte Botschaft enthielten, wobei die ästhetische Umsetzung allenfalls als zusätzliches Indiz herangezogen wurde.

Vor diesem Hintergrund erscheint die 'politique des auteurs' als eine radikale Neuorientierung der Betrachtungsweise von Filmen. Ein paar Zitate sollen dies belegen:

Alexandre Astruc, 1948:

"Der Film ist ganz einfach dabei, ein Ausdrucksmittel zu werden, wie alle anderen Künste zuvor, wie es insbesondere die Malerei und der Roman gewesen ist. Nachdem er nacheinander eine Jahrmarktsattraktion, eine dem Boulevardtheater ähnliche Unterhaltung oder ein Mittel war, die Bilder einer Epoche zu konservieren, wird er nach und nach zu einer Sprache. Einer Sprache, das heißt zu einer Form, in der und durch die ein Künstler seine Gedanken, so abstrakt sie auch seien,

ausdrücken und seine Probleme so exakt formulieren kann, wie das heute im Essay oder im Roman der Fall ist. Darum nenne ich diese neue Epoche des Films die Epoche der Kamera als Federhalter. (...) Was natürlich voraussetzt, daß der Scenarist seine Filme selber macht. Besser noch, daß es keinen Scenaristen mehr gibt, denn bei einem solchen Film hat die Unterscheidung zwischen Autor (auteur) und Regisseur (réalisateur) keinen Sinn mehr. Die Regie (mise en scène) ist kein Mittel mehr, eine Szene zu illustrieren oder darzubieten, sondern eine wirkliche Schrift. Der Autor schreibt mit seiner Kamera wie ein Schriftsteller mit seinem Federhalter."

André Bazin, 1952:

"Zur Zeit des Stummfilms rief die Montage hervor, was der Regisseur sagen wollte, 1938 beschrieb der Schnitt, heute schließlich, so könnte man sagen, schreibt der Regisseur unmittelbar. (...) Der Filmemacher ist nicht mehr nur der Konkurrent des Malers und des Dramatikers, sondern endlich dem Romanschriftsteller ebenbürtig."

François Truffaut, 1957:

"Ich stelle mir den Film von morgen also noch persönlicher vor, als einen individualistischen und autobiographischen Roman, wie ein Bekenntnis oder Tagebuch. Die jungen Filmemacher werden sich in der ersten Person ausdrücken und schildern, was ihnen widerfahren ist (...) Der Film von morgen wird ein Akt der Liebe sein."

Ich glaube, daß diese Zitate einige Grundpositionen der Politik der Autoren, so wie sie im Umkreis der frühen "Cahiers du Cinéma" formuliert wurden, sichtbar machen:

1. Der Film kann und soll der individuelle Ausdruck einer Künstlerpersönlichkeit, des Autor-Regisseurs sein.
2. Der Film ist in künstlerischer Hinsicht nur dann wertvoll, wenn er im wesentlichen das Produkt dieses Autor-Regisseurs ist.
Dazu ergänzend noch einmal Bazin in einem Cahiers-Aufsatz von 1957 (ich übersetze): "Kurz: Die Politik der Autoren besteht darin, den subjektiven Faktor in der künstlerischen Produktion als Bezugspunkt zu wählen und anzunehmen, daß dieser Faktor von einem Film zum nächsten sich verstärkt. Es wird erkannt, daß einige wichtige Filme diesen Test bestehen, aber diese werden dann konsequent niedriger eingestuft als jene, in denen die Handschrift des Autors in jedem Augenblick spürbar ist, wie durchschnittlich das Szenario auch immer sein möge."
3. Bezogen auf die filmkritische Praxis implizieren diese Postulate, daß diese künstlerische Autorenpersönlichkeit die thematische und/oder stilistische Kohärenz seiner Filme bestimmt und daß es gilt, diese "Schrift" zu entdecken.

Paranthese: Daß in der filmkritischen Praxis von Truffaut, Chabrol, Rivette oder Godard dieser Prozeß des Entdeckens oft nicht viel mehr als ein behauptendes Zuschreiben war, macht z.B. eine Kritik von Truffaut aus dem Jahre 1957 deutlich: "Daß 'A Face in the Crowd' von Elia Kazan inszeniert wurde, besagt zur Genüge; daß er mehr als perfekt gespielt ist. Die Darstellung von Andy Griffith ist

sicher eine Leistung, aber es ist Kazans Leistung, nie wurde ein Schauspieler einen ganzen Film hindurch so auf Händen getragen." Bazin mag solche Auslassungen vor Augen gehabt haben, als er im selben Jahr 1957 in den "Cahiers" von der "Negation des Films zugunsten der Lobpreisung seines Autors" sprach!

So gesehen ist die Politik der Autoren zweifellos nichts anderes als die Restauration romantischer Kunsttheorie (Kunst als individueller Selbstaussdruck des Künstlers) und der Versuch, die in anderen Kunstbereichen dieser Zeit längst obsolet gewordene romantische Künstlerpersönlichkeit im Bereich des Films wieder zum Leben zu erwecken. Brecht hat diesem Ideologen ("Ein Kunstwerk ist Ausdruck einer Persönlichkeit") im "Dreigroschenprozeß" die gebührende Absage erteilt.

Zumindest zeugt die Konzeption des 'auteurisme' von einer gewissen Unangemessenheit gegenüber der Produktionsrealität - eine Unangemessenheit, die gerade in den Analysen von Hollywood-Filmen, dem Steckenpferd der Cahiers-Kritiker, sichtbar wird. Aber gerade diese Unangemessenheit oder Widersprüchlichkeit wird zum treibenden Moment der Debatte: Würde anfänglich die Produktionsrealität des hoch arbeitsteiligen Studiosystems nur deshalb ins Blickfeld der Betrachtung gerückt, um angesichts dieser Widerstände den Autor-Regisseur, fast im Sinne einer christlichen Leidensethik, um so mehr als Heroen feiern zu können, so vollzog sich in den sechziger Jahren innerhalb dieses Spannungsfeldes ein sukzessiver Paradigmenwechsel: Indem der Kampf zwischen Autor und Filmindustrie immer mehr in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rückte, überschritt der 'auteurisme' die Positionen bloß romantischer Kunstbetrachtung. Deutlich sichtbar wird dies etwa in der berühmt gewordenen Analyse von John Fords "Young Mr. Lincoln", einem kollektiv geschriebenen Artikel der Cahiers-Redakteure.

Hatte also die Filmtheorie der dreißiger und vierziger Jahre ihr Augenmerk auf das industrielle oder staatsmittelbare Produktionssystem gerichtet und den Film so fast nur als ideologisches Kommunikat gelten lassen und hatte der 'auteurisme' der fünfziger Jahre das Regisseur-Genie abgefeiert und den Film als Mittel der persönlichen Expression gesehen, so rückte nun ins Zentrum der Aufmerksamkeit eine Beziehung, eine Struktur. Vor allem der englischen Filmtheorie im Umkreis des British-Film-Institute und der Zeitschrift "Screen" kommt das Verdienst zu, den 'auteurisme' in diese Richtung weiterentwickelt zu haben, eine Richtung, der man den Namen "auteur-structuralism" gegeben hat. Einen besonderen Stellenwert hat dabei zweifellos Geoffry Nowell-Smith' Buch über Visconti und Peter Wollens "Signs and Meaning in the Cinema". Aus Wollens 1972 geschriebener "Conclusion" dieses Buches möchte ich auch ein paar Sätze zitieren, die diesen Ansatz deutlich machen (ich übersetze): "Die Autorentheorie wurde oft als Weg gesehen, die Idee der kreativen Persönlichkeit ins Hollywood-Kino einzuführen. Meiner Meinung nach repräsentiert die Autorentheorie gegenwärtig (1972) den radikalen Bruch mit der Idee des 'Kunst-Kinos' und nicht die Übertragung traditioneller Vorstellungen über Kunst in den Bereich des Hollywood-Kinos. Das 'Kunst-Kino' basiert auf der Vorstellung von Krea-

tivität und Film ist dann demgemäß der Ausdruck einer individuellen Vision. Die Autorentheorie aber argumentiert, daß jeder Film, insbesondere aber der aus Hollywood, ein Netz verschiedener Statements oder Diskurse darstellt, die sich kreuzen und widersprechen, aber schließlich zu einer kohärenten Version ausgearbeitet werden. Manchmal ist die Fassade dieser kohärenten Version so ausgearbeitet und so glatt, daß es unmöglich ist, hinter sie zu sehen. Aber in anderen Fällen ist es möglich, durch einen Vergleich mit anderen Filmen zwar nicht eine kohärente Weltsicht, aber eine Struktur zu entziffern, die den Unterbau des Films darstellt und ihm ein gewisses Maß an Ausdrucks-Energie gibt. Es ist diese Struktur, welche die Autorenanalyse in den Filmen aufzufinden sucht. Autorenanalyse besteht nicht darin, den Film zu seinen kreativen Ursprüngen zurückzuverfolgen, sondern darin, eine Struktur (und nicht eine Botschaft) ausfindig zu machen." Solche Lektürepraxis macht sich also nicht am Expliziten (etwa am 'Inhalt', an der Story, am Plot) fest, sondern ist eine Praxis des Entdeckens. Wollen schlägt vor, dieser aufzudeckenden Struktur den Namen des Regisseurs in Anführungszeichen zu geben.

Nach diesem kursorischen Überblick über die historische Entwicklung der 'Politik der Autoren' und der 'Autorentheorie' möchte ich nun einige darin angesprochene Probleme bezüglich der Beziehung zwischen Autor und Filmtext diskutieren. Diese Probleme zentrieren sich um zwei Fragen:

1. Wer ist, bezogen auf die real existierenden Produktionsbedingungen nicht nur des low-budget-Bereichs, der Autor?
2. Wo und wie ist dieser Autor im Filmtext verortet?

Die erste Frage, die sich im Zusammenhang mit den 'traditionellen Künsten' kaum oder nicht mit derselben Dringlichkeit stellt, ist angesichts der industriellen und noch arbeitsteiligen Produktionsweise des Films besonders brisant. Ich möchte mich ihr mit Hilfe eines Aufsatzes nähern, den Michel Foucault 1969 unter dem Titel "Was ist ein Autor?" veröffentlichte. Foucault fragt dort, wann ein Name die Wertigkeit Autor bekommt und gibt darauf folgende Antwort:

- a) Er bekomme diese Wertigkeit dann, wenn der Eigenname "in gewisser Weise zum Äquivalent für eine Beschreibung" werde; der Eigenname liege dann zwischen der Bezeichnung einer Person und der Beschreibung eines Textes.
- b) Der Eigenname bekomme die Wertigkeit dann, wenn der Name eine klassifikatorische Funktion habe.

Tatsächlich gehen wir genau in dieser Weise mit Autorennamen im Filmbereich um: Wir sprechen von Hitchcock-, Godard- oder Wenders-Filmen und meinen damit nicht nur, daß diese Namen an herausragender Stelle der jeweiligen Credits genannt werden, sondern daß damit ein Stück weit die Eigenart dieser Filme benannt werden kann - eine Eigenart, die es (gemessen am Gesamtkörper aller produzierten Filme) erlaubt, einige zu gruppieren und diese von anderen abzugrenzen.

Diese beiden Kriterien reichen allerdings noch nicht aus, um den Autor im Filmbereich wirklich zu identifizieren, d.h. begründbare

Aussagen darüber zu machen, wem im Filmtext der dominierende und bestimmende Diskurs zugeschrieben werden kann. Vier Möglichkeiten möchte ich hier skizzieren:

1. Die individuelle Autorenschaft

Dies ist in der Tat das Modell, das lange Zeit die 'Autorentheorie' bestimmte. Das weiter oben wiedergegebene Truffaut-Zitat zu Kazans "A Face in the Crowd" illustriert deutlich diese Sicht. Man könnte sie, wie gesagt, schnell als bloß emphatische und unangemessene abtun, gäbe es nicht in einem bestimmten Bereich eine filmische Praxis, in der der Autorregisseur tatsächlich alle Fäden in der Hand behält. So berichtet Bressons Regieassistent über die Dreharbeiten zu "L'Argent": "Die Schauspieler bekommen das Drehbuch nicht zu lesen, oder zumindest ganz selten; ich glaube, er erzählt ihnen die Geschichte des Films in Umrissen. Wenn man das Drehbuch zu 'L'Argent' liest - es hat die gleiche unerbittliche Strenge, die der Film hat. Er erzählt ihnen also mehr oder minder die Geschichte, aber eigentlich wissen sie nichts. Sie bekommen die Disposition für den nächsten Tag und ihren Text, eine Seite. Sie lernen ihn auswendig, so flach wie möglich, wirklich auf eine ganz trockene Weise. Er gibt ihnen kein Drehbuch, weil er nicht will, daß sie sich schon vorher eine Person vorstellen; in dem Moment sind sie nicht mehr offen, sie würden sich eine Person vorstellen, und das wäre wieder etwas, was sie produzieren und nicht er, er will allein und frei sein in seiner Entscheidung."

2. Die multiple Autorenschaft

Dieses Modell sieht den Filmtext als eine Symphonie unterschiedlicher Autorenstimmen, der Stimmen des Regisseurs, des Produzenten, des Drehbuchautors, des Kameramanns, des Stars etc. Diese Stimmen können in einem harmonischen oder disharmonischen Verhältnis zueinander stehen. Der weiter oben angeführte kollektiv geschriebene Artikel über John Fords "Young Mr. Lincoln" versucht diesen Film als Geflecht verschiedener Autoren-Diskurse zu lesen.

3. Die kollektive Autorenschaft

Ich denke hier an Filme, die von einer meist über mehrere Filme stabil bleibenden, 'verschworenen' Gruppe gemacht werden, gleichwohl aber dem Autorregisseur zugeschrieben werden - ich denke z.B. an die Renoir-Filme der dreißiger und frühen vierziger Jahre (an denen seine halbe Familie mitwirkte), an frühe Filme des Ingmar Bergmann-Teams, an das seit fast dreißig Jahren stabile Team von Satyajit Ray, aber auch an die 'Fassbinder-Familie' bis gegen Ende der siebziger Jahre. Der Autorenname steht hier stellvertretend für die Gruppe. Nach meinem Wissen ist dieses Modell weder theoretisch ausgearbeitet noch außerhalb des Bereichs 'alternativer' Filmproduktion postuliert und verteidigt worden.

4. Die gesellschaftliche Autorenschaft

Diese vierte Möglichkeit bezieht die Autorenschaft auf Organisationen und/oder gesellschaftliche Institutionen, die die Filme produ-

zieren - das können einzelne Hollywood-Studios, die Ufa oder die Filmförderungsanstalt der Bundesrepublik sein - wie auch, zumindest in gewissen Fällen, 'die Gesellschaft' insgesamt. Wenn im Sinne von Peter Wollen ein im Film dominanter Diskurs oder auch ein Diskurs-Geflecht insgesamt, also eine Struktur, entsprechend demjenigen, der oder das in ihm redet, mit dem Namen des Autors bezeichnet werden kann, so dürfte man diese Möglichkeit in der Diskussion um Autorenschaft nicht von vornherein ausschließen.

Ich möchte zur zweiten zentralen Frage kommen, zur Frage, wo und wie der Autor im Filmtext verortet ist und wie man diesen abwesend Anwesenden darin entdecken kann.

Es scheint in diesem Zusammenhang sinnvoll, auf ein Textverständnis zurückzugreifen, das ihn nicht als statischen Komplex, sondern als dynamischen Prozeß und insofern nicht als Struktur, sondern als Strukturierung begreift. Julia Kristeva (Probleme der Textstrukturierung) hat in diesem Sinne vorgeschlagen, den Text als Apparat zu begreifen, der Sinn produziert - oder, anders ausgedrückt: Sie hat den Transformationsprozeß untersucht, der zwischen dem, was sie "Genotext" und dem, was sie "Phänotext" nennt, liegt; "Genotext" bezeichnet für sie die Ebene, auf welcher der Text gedacht und real produziert wird, "Phänotext" die Ebene des fertigen Textes, in dem nur bestimmte Möglichkeiten des "Genotextes" realisiert sind. Einen der drei von ihr unterschiedenen Transformationstypen definiert sie über die Aussage des 'Absenders', der sich als Subjekt der Aussagung und Organisator der Erzählung zu erkennen gibt. Die autorenorientierte Betrachtungsweise im Bereich der Filmwissenschaft wäre also im wesentlichen eine Transformationsanalyse, eine Analyse, die die Differenz von "Genotext" und "Phänotext" als Bedeutungspraxis zu begreifen sucht.

Ich frage weiter: Auf welchen Ebenen des so verstandenen Filmtextes kann sich der Autor als Transformationsinstanz einschreiben? Sie erinnern sich vielleicht an Roland Barthes' Unterscheidung von Sprache, Stil und Schreibweise oder Schrift in seinem epochemachenden Essay "Am Nullpunkt der Literatur". Er definierte dort die Sprache (i.s. von langue) als Corpus von Vorschriften und Regeln, die allen gemeinsam sind, den Stil als "autarke sprachliche Ausdrucksweise" und Transmutation eines Lebensgefühls und die Schreibweise oder Schrift (écriture) als Wahl eines Tons und einer Ausdrucksweise, die nicht nur etwas mitteilen, sondern darüber hinaus als solche etwas bedeuten will; Sprache und Stil sind für ihn Gegebenheiten, ein "Gestuarium" d.h. ein Reservoir von Gesten und Gewohnheiten, die nicht Ergebnis einer Wahl sind, während er die Schreibweise als Resultat der Reflexion des Autors bezüglich des ästhetischen und sozialen Gebrauchs der Ausdrucksmöglichkeiten begreift. Von daher müßte man, bezogen auf unser Problem der Autorenanalyse, sagen, daß - ob freie Wahl oder nicht - der Autor auf der Ebene des Stils und der Schreibweise aufzusuchen wäre. Der Autor wäre also demnach die Transformationsinstanz, die auf der Grundlage der Sprache einen Stil und eine Schreibweise entwickelt, die gegen-

über der puren Mitteilung einen Bedeutungsüberschuß in den Text tragen; insofern wäre der Autor also der Motor dessen, was man Bedeutungs- oder Signifikantenpraxis genannt hat.

Aber: Der Filmtext ist kein literarischer Text, seine 'Sprache' unterscheidet sich von der Sprache im Sinne einer langue, sie hat nicht deren Homogenität, Kohärenz und relative Stabilität. Und trotzdem hat Christian Metz dieses Modell von Barthes aufgegriffen und es, bezogen auf den Film, modifiziert. Ich will darauf nicht näher eingehen, sondern nur festhalten, daß Metz versucht hat, diese drei Ebenen filmsemiologisch zu definieren. In der Tat, so Metz, gebe es auch im Film eine Ebene allgemeiner und verbindlicher Codes (z.B. die Codes der ikonischen Benennungen), wie auch eine Ebene spezieller Sub-Codes, die zutreffend als Stil gekennzeichnet werden könnten; dazwischen bewege sich das Kino als Schrift/Schreibweise, definiert durch große Sub-Codes, die den Stil eines einzelnen Filmemachers durch ihre Weite überschreiten würden und trotzdem nicht so allgemein wären, um verbindlich für alle Filmemacher zu sein. Metz meint damit nicht nur einzelne Genres, Studios oder 'Schulen', sondern auch "Filmgruppen", die sich über ihre nationale und zeitliche Zusammengehörigkeit definieren ließen. In der Tat meinen wir, wenn wir vom 'Neuen Deutschen Autorenfilm' reden, weniger einen einzelnen Filmemacher oder gar einen einzelnen Film, sondern eine Gruppe von Filmemachern bzw. Filmen; wir meinen also, wenn wir von diesem Modell ausgehen, eher eine Schreibweise oder Schrift als einen individuellen Stil.

Um wenigstens an dieser Stelle ein wenig konkreter zu werden (!), möchte ich versuchsweise ein Charakteristikum dieser "Gruppen-Schreibweise" herausgereifen und diskutieren. Immer wieder ist der langsame Erzählrhythmus als verbindendes und nach außen hin abgrenzendes Moment des deutschen Autorenfilms begriffen worden. Wie kommt es zu diesem Signum als einem Moment der "Gruppen-Schreibweise" des Neuen Deutschen Films und was hat das mit seinen Autoren zu tun?

Sicher hat dieser charakteristisch langsame Rhythmus etwas mit der Wahl der Stoffe zu tun. Es versteht sich von selbst, daß ein 'Problemfilm' (ich gebrauche diese Vokabel natürlich nicht im Sinne der verlogenen fünfziger-Jahre-Ehedramen) eine langsamere Erzählweise erfordert als z.B. ein Thriller oder ein Abenteuerfilm, weil in ihm ja ein wesentlicher Teil der 'Aktion' im Innern der Figuren abläuft. So gesehen deutet diese Wahl auf eine bestimmte Autorenethik hin, eine Ethik, die Roland Barthes in dem zitierten Essay als Signum der Schreibweise herausgearbeitet hat. Aber diese Erklärung bleibt oberflächlich und reicht keineswegs aus.

Die Bedächtigkeit in der Erzählweise des Neuen Deutschen Autorenfilms erscheint zweitens als bewußt gewählte Alternative gegenüber der Virtuosität der alten Ufa-Tradition und gegenüber dem allmächtigen Hollywood - die er angesichts der knapp bemessenen Mittel auch gar nicht fortsetzen oder kopieren könnte - wie auch im Dokumentarfilmereich als Alternative gegenüber den nichtssagenden Null-Bil-

dern des Fernsehens. (Spätestens seit Bernward Wembers Analyse "Wie informiert das Fernsehen?" weiß man, daß Fernsehberichterstattung vor allem auch formale Dynamisierung des Bildrhythmus bedeutet.)

Drittens scheint dieser langsame Erzählrhythmus etwas mit dem Willen zur Authentizität seiner Macher zu tun zu haben. Mir scheint dieser Wille (ich stütze mich hier auf André Bazins bemerkenswerte Analysen des realistischen europäischen Kinos der dreißiger und vierziger Jahre) in der entschiedenen Anwendung der Plansequenz-Ästhetik spürbar zu sein, das heißt in der ästhetischen Entscheidung, eine ganze Szene in einer ungeschnittenen Einstellung zu präsentieren. Die Plansequenz ist so etwas wie das Markenzeichen des deutschen Autorenfilms und, wenn man so will, seine Moral. Wenders "Paris, Texas" ist dafür eines der neuesten und herausragendsten Beispiele. Daß die Plansequenz die formale Dynamisierung des präsentierten Geschehens durch schnelle Schnitffolgen nicht erlaubt, ist Bestandteil ihrer Definition.

Eine zweite in diesem Bereich der *mise en scène* sichtbare Autorenhaltung läuft in dieselbe Richtung. Ich meine, viertens, die Art und Weise, wie die Filmemacher ihre zentralen Figuren ins Bild bringen und sie reden lassen, das, was die Franzosen "La Philosophie du Regard et de l'Ecoute" nennen. Der Blick von Wim Wenders auf Travis in "Paris, Texas", der Blick von Werner Herzog auf die Aborigines in "Wo die grünen Ameisen träumen", der Blick von Helma Sanders-Brahms auf Lene in "Deutschland, bleiche Mutter" oder der Blick Lilienthals auf den Boxer Toni Rocha und auf den Bandoneon-Spieler Daniel Galvan in "Das Autogramm" (die Beispiele wären beliebig fortzusetzen), immer ist dieser Blick lange, beständig und intensiv, so wie man nur blickt, wenn man ein intensives emotionales Verhältnis zur angeschauten Person hat. Dieser Blick läßt die Personen zu ihrem Recht und nicht nur zu ihrer 'action' kommen.

Vielleicht wäre aber ein weiterer, fünfter Grund für diese bedächtige Erzählweise auch in der spezifischen Produktionsökonomie des Neuen Deutschen Films zu suchen - also in einem Bereich, der der Verantwortung der Autoren entzogen ist oder nur dann mit der Autorenproblematik direkt verknüpft ist, wenn man (wie ich es weiter oben getan habe) die Möglichkeit "gesellschaftlicher Autorenschaft" in Erwägung zieht. Bekanntlich wird in der BRD kaum ein Langfilm ohne Förderungsgelder und/oder Fernsehgelder produziert. Diese beiden wichtigsten finanziellen Quellen des Neuen Deutschen Films haben gemeinsam, daß für ihre jeweiligen Gremien der äußerst sorgfältige Umgang mit dem spärlich zur Verfügung stehenden Geld und Material oberstes Gebot ist. Eine Folge davon ist, daß das Filmprojekt schon vor Drehbeginn bis ins Detail geplant und durchkalkuliert werden muß. Die Plattform dieser Planung ist das Drehbuch, das bis in die Einstellungen hinein festlegt, wie der fertig geschnittene Film auszusehen hat. Aber jeder Filmemacher weiß, daß man anders schreibt als filmt (nur Herr Zimmermann scheint es nicht zu wissen, der mit dem Hinweis auf gewisse Abweichungen zwischen dem Drehbuch und dem Film von Peter Kriegs "Bericht von einem verlassenen Planeten" die Auszahlung der letzten Filmförderungsrate

verweigerte!). Generell 'montiert' ein Stück Literatur - und das Drehbuch ist in diesem Sinn ein literarischer Text - erheblich langsamer als es dem Film, durchschnittlich gesehen, eigen ist. Und vielleicht ist Alexander Kluge, recht zu geben, der böse anmerkte: "Die meisten Spielfilme dehnen eine Idee, die 10 Minuten wert ist, mühselig auf 90 Minuten aus, damit es ein Projekt ist."

Nach diesem kleinen und vielleicht erläuternden Exkurs möchte ich (Kluge hat mir das Stichwort gegeben) zum Schluß noch einmal auf das theoretische Modell von Barthes und Metz zurückkommen, sozusagen im Hinblick auf praktische Schlußfolgerungen.

Das Modell macht deutlich, daß ein persönlicher Stil und eine Schreibweise nur möglich sind auf der Grundlage eines Corpus von allgemeinen Regeln und Vorschriften, die im Kino des "Industriefilms" täglich von neuem und ungebrochen reproduziert werden. Autorenfilm in diesem Sinne wäre so kein planes Terrain, sondern ein Spannungsverhältnis - genauer: ein ständig neu zu definierender Prozeß der Dekonstruktion. Die Erkenntnis dieses wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnisses steht in Zentrum von Kluges "Bestandsaufnahme: Utopie Film". Dort kann man folgendes über den "Zerstörungskünstler" nachlesen: "Jeder, der Grund hat, Kunstwerke herzustellen, ist als eine Art von Zerstörer tätig, indem er Ausdruckskonventionen niederlegt. Er ist aber auf der anderen Seite immer auch ein Konservativer, da er von Sprache (...) nicht abläßt." Oder, poetischer formuliert: "Es war einmal ein Wassertropfen, der wollte aus der Gegend von Schaffhausen den Rhein hinunter bis in die Gegend von Bingen reisen. Leider war der Rhein ausgetrocknet. Also schaffte der Wassertropfen es auch nicht. Vom Standpunkt des Wassertropfens aus wäre eine reichhaltigere Bewässerung angebracht."

Vorschau auf kommende Hefte

3 Von der Filmtranskription zur Filmanalyse

Werner Faulstich: Methodologische Überlegungen
zur Theorie und Praxis der Filmanalyse

Helmut Korte: Vom Filmprotokoll zur Filmanalyse

Günter Giesenfeld / Klaus Koch: Bericht über Versuche zur
computerunterstützten Herstellung
von Filmprotokollen

4 Über Film sprechen. Zur Rhetorik der Filmkritik

Hans Helmut Prinzler: Über Filme schreiben in den 50er Jahren

Uta Berg-Ganschow: Das Autorenprinzip in der Filmkritik

Heinz-B. Heller: Woody Allen "The Purple Rose of Cairo"
Ein Überblick über die Kritiken

Thomas Koebner: Peter Greenaway "The Draughtman's Contract"
(Der Kontrakt des Zeichners)
Ein Überblick über die Kritiken

Helmut H. Diederichs: Die Forderung der Klassiker
an die heutige Filmkritik

Günter Giesenfeld: George Pan Cosmatos "Rambo II - Der Auftrag"
Ein Überblick über die Kritiken

Joachim Paech: Zum Verhältnis zwischen
Filmkritik und Filmwissenschaft

5 Der Regisseur Karl Fruchtmann

**Thomas Koebner: Ein Interview und ein Essay
zu seinen Fernsehspielen**

Titelentwurf
von Anette Kaufmann
unter Verwendung einer Graphik
von M.C. Escher
(mit freundlicher Genehmigung
von Gordon Art, NL-3740 AE Baarn)

Abonnements und Einzelbestellungen bitte an:

Philipps-Universität
Institut für Neuere deutsche Literatur
zHv. Herrn Prof. Dr. Thomas Koebner
Wilhelm-Röpke-Straße 6 A
3550 Marburg

Unkostenbeitrag DM 3,-

ISSN 0179-255