media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Katharina Klung, Susie Trenka, Geesa Marie Tuch u.a. (Hg.)

Film- und Fernsichten. Beiträge des 24. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums

2013

https://doi.org/10.25969/mediarep/14366

Veröffentlichungsversion / published version

Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Klung, Katharina; Trenka, Susie; Tuch, Geesa Marie (Hg.): *Film- und Fernsichten. Beiträge des 24. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Marburg: Schüren 2013 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 24). DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/14366.

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.

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Film- und Fernsichten

Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium, Bd. 24
ISSN 1867-3724

Katharina Klung/Susie Trenka/Geesa Tuch (Hg.)

Film- und Fernsichten

Beiträge des 24. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2013
Alle Rechte vorbehalten
Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Köln
Covermotov: Der heilige Berg (1926; Regie Arnold Fanck)
Druck: Druckhaus Marburg
Printed in Germany
ISBN 978-3-89472-765-3

Inhalt

Vorwort 11

ERINNERUNG UND TRAUMA

Monika Wermuth
Bilder erinnern sich. Diskursgeschichte und Bildgedächtnis in Harun Farockis Film Aufschub (2007) 17

Astrid Matron
Trauma einer geteilten Nation. Filmische Darstellungsformen einer ungreifbaren Figur 26

Veronika Schweigl
«Okinawa, mon amour» – Die Repräsentation von Traumata in Chris Markers Level Five 37

NATIONAL/TRANSNATIONAL?

Muriel Schindler
Laboratorium *Filmfestival Türkei/Deutschland* – Eine Szenarisierung des *deutsch-türkischen Kinos* auf Grundlage der Akteur-Netzwerk-Theorie 51

Agnes Schindler
Staatlich geförderte Filmproduktion in Island: nationales und/oder transnationales Kino einer ‹kleinen Nation›? 62

Katharina Müller
Nationale Potenziale und ihre relational-materiellen Artikulationen: Zum Kinophänomen ‹Haneke› 73

Alena Strohmaier
«Irangeles» – Darstellung von Migration in Filmen der iranischen Diaspora 84

Shivali Gore
Film als Vermittlungsmittel der Lehr- und Lerninhalte: Ein Bericht über den Einsatz des Dokumentarfilms 1968 – Aus dem Bilderbuch einer Revolte (D 1993) im Germanistikstudium in Indien 93

Wan-Ting Yu
Painting the Modernization of China: The Symbolic Uses of the Color Red in Chinese Cinema of the 1980s 107

Nicola Valeska Weber
This is the Story of…: biographisches Erzählen im Spielfilm 118

Jonas Wegerer
Kino und Kinosituation. Ansatz zu einer Rekonstruktion historischer Sehweisen 129

COMIC/ZEICHENTRICK

Véronique Sina
Vom Comic zum Film – Mediale Grenzüberschreitungen und die Konstruktion von Gender in Comicverfilmungen 143

Alexander Dibiasi
Das politische Momentum im Film, aufgezeigt anhand ausgewählter Comicverfilmungen 154

Anna Parisa Ehsani
Farbe im Charakterdesign von Disneys Bösewichten: eine Untersuchung am Beispiel der ersten abendfüllenden Zeichentrickfilme 164

KINDERFILME

Anna Hofmann
Doing gender im Kinderfilm. Zur Konstruktion von Geschlecht im Spielfilm anhand der vergleichenden Analyse von KLETTER-IDA und MISSION: POSSIBLE 179

Jacqueline Eikelmann
Medienkonvergenz und Figurbildung. HANNAH MONTANA: BEST OF BOTH WORLDS als transmediales Figurationsbeispiel 190

EINZELWERKANALYSEN

Martina Heyer
Funktionalisierung und ästhetische Strategien der Ideologievermittlung in Veit Harlans VERWEHTE SPUREN (D 1938) 205

Georg Vogt
Pathos und Bruch in Werner Schroeters ABFALLPRODUKTE DER LIEBE 215

Oliver Schmidtke, Frank Schröder
Die Bedeutung der Dialoganalyse für die Interpretation der visuellen Ausdrucksmittel von Spielfilmen. Exemplarische Analyse einer Szene aus Stanley Kubricks THE SHINING 223

Ruth Reiche
Eija-Liisa Ahtilas CONSOLATION SERVICE: Zwei Versionen, ein Werk 235

THEORIE UND ÄSTHETIK

Regina Wuzella
Sichtbarkeit als emanzipatorischer Modus der filmischen Landschafts-Ansicht 249

Samantha Schramm
Abwesende Orte und sinnlose Fluchtpunkte: Photokonzeptualistische Bildstrategien der Land Art 260

Omar Hachemi
Vom Ge-stell zum Dispositiv 272

Olga Moskatova
Was ist keine Störung? 282

DIGITALE FILMTECHNIK

Lars R. Krautschick
Extended Space: Die digitale Naht zusammenhalten/die Diegese erweitern 297

Maja Sánchez Ruiz
Technik und Gestaltung des S3D-Films: Das filmästhetische Wahrnehmungserlebnis unter dem Einfluss der Filmstereoskopie 309

FERNSEHEN

Nadja Elia-Borer
Konturen blinder Flecken des Kulturfernsehens. Zur Re-Mediatisierung von Kunst in Kulturmagazinen 325

Dorothée Henschel
Fernsehkunst – Plädoyer für einen nicht gebräuchlichen Begriff 336

Danny Schäfer
Geschichtsvermittlung durch oder trotz Unterhaltung? Die Entwicklung der zeitgeschichtlichen Fernsehdokumentationen im internationalen Vergleich 347

Wei Zhang
Die fernsehbezogene Markt- und Politiklogik der VR China 359

FILMGESCHICHTE

Aurore Lüscher
Audiovisual Dispositives and Medicine around 1900. Case Study: the *Revue médicale de la Suisse romande* 373

Matthias Uhlmann
Ideologieproduktion und Mikrohistorie: Sergej M. Eisensteins Bronenosec Potemkin und Oktjabr als Zürcher Zensurfälle 382

Mattia Lento
«Basta la mossa!» or Not? Silent Film, Theatre and the Pedagogy of Actors in Italy 394

Judith Wimmer
Der (un)flexible Tramp. Zur Berufskomik bei Chaplin 405

Stefanie Mathilde Frank
Geliebte Bestie (A 1958/59): Remakes von Filmen aus der Zeit des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Kino der Adenauer-Jahre. Filmhistorische und -ästhetische Transformationsprozesse 416

ANHANG

Abbildungsnachweise 431

Herausgeberinnen 435

Autorinnen und Autoren 437

Vorwort

Das Film- und Fernsehwissenschaftliche Kolloquium ist eine fachwissenschaftliche Tagung, an der seit 1987 aktuelle und innovative Forschungsprojekte vorgestellt werden. Im Mittelpunkt steht die Diskussion gegenwärtiger Ansätze und Gegenstände in der Film- und Fernsehwissenschaft. Daneben bietet das FFK seit den letzten Jahren unter anderem auch eine Diskussionsplattform für fachpolitische Frage- und Problemstellungen. Gerade diese Form des Austauschs ist besonders für den akademischen Mittelbau von großer Bedeutung, denn er dient dazu, sich über fachpolitische und institutionelle Probleme und Entwicklungen (etwa am Arbeitsmarkt, in der Weiterqualifikation etc.) auszutauschen.

Das FFK wird jedes Jahr an einer anderen Universität von einem neuen Team organisiert. Nach 23 Jahren fand es 2011 zum ersten Mal außerhalb Deutschlands statt. Zahlreiche Film-, Fernseh- und MedienwissenschaftlerInnen aus Deutschland, Österreich, der Schweiz, Italien, Indien und China trafen sich in Zürich, um am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich ihre Forschungsvorhaben, aktuellen Arbeiten, Promotionen, Habilitationen, Magister-, Master- oder Diplomarbeiten vorzustellen und sich sowohl interdisziplinär und generationenübergreifend als auch transnational auszutauschen und zu vernetzen. Die eigenen Kompetenzen und Forschungsergebnisse für eine breitere akademische Öffentlichkeit selbstbewusst bekannt zu machen, wird zunehmend wichtig. Wir waren überrascht und überwältigt von dem überaus regen Zulauf, den dieses FFK erfahren hat. Es hat sich wieder einmal und zu unserer großen Freude als ein Seismograph nicht nur der verschiedenen Wissenschaftsthemen, -interessen, Fachbereiche und Fachtraditionen ausgewiesen, sondern gerade auch als einer der offenen und freien Ideen sowie vielfältigen Impulse. Es zeigte aber auch – dies freut umso mehr – dass das autonome und hierarchiefreie FFK ein stabiles Selbstverständnis erlangt hat, ohne feste Strukturen fixieren zu müssen.

Wir schließen uns den HerausgeberInnen der FFK-Bände vergangener Jahre an, indem wir auf eine thematische Ausrichtung verzichten. Wie das Kolloquium selbst, verstehen wir die Dokumentation des FFKs als Panorama auf die Vielstimmigkeit der Forschungsthemen und -ansätze innerhalb der Film-, Fernseh- und Medienwissenschaften, als eine heterogene Landschaft, die Aufschluss über die Potenziale ‹unserer› Fachrichtung gibt und Raum für

Neuentdeckungen bietet. Das FFK in Zürich hat sich aufgrund der erstaunlich und unerwartet hohen Teilnehmerzahl wahrlich als ein Experimentierfeld junger Forschung präsentiert. So ist die Tatsache, dass der vorliegende Band nicht sämtliche Vorträge enthält, die auf dem FFK gehalten wurden, ausschließlich der großen Teilnehmerzahl geschuldet. Die hier präsentierte Auswahl fühlt sich insbesondere dem Nachwuchsgedanken des Kolloquiums verpflichtet und enthält ausschließlich Aufsätze von AutorInnen, die noch nicht in einem FFK-Band vertreten sind und ihre Dissertation zum Zeitpunkt des Kolloquiums noch nicht abgeschlossen hatten. Für das Verständnis aller ‹erfahreneren› Vortragenden, die auf die Veröffentlichung ihres Aufsatzes verzichtet haben, möchten wir uns an dieser Stelle herzlich bedanken.

Angesichts der Heterogenität der versammelten Themen läuft eine Gliederung des Bandes in Unterbereiche natürlich Gefahr, künstliche Kohärenz herzustellen. Nichtsdestotrotz ermöglicht eine solche Unterteilung die Orientierung und vermag den Überblick über die Aufsätze zu erleichtern.

Der grenzübergreifende Charakter dieses FFKs korrespondiert mit dem wachsenden Forschungsinteresse an Themen, die sich kritisch mit den Kategorien des Nationalen auseinandersetzen und transnationale Ansätze verfolgen. «National/Transnational?» ist entsprechend der umfangreichste Bereich des Bandes. Fragen nationaler Geschichten prägen den ersten Bereich des Bandes, dessen Hauptinteresse der filmischen Auseinandersetzung mit «Erinnerung und Trauma» gilt. Andere Bereiche sind z.B. nach Gattungen aufgeteilt. Die gegenwärtige Popularität von Comicverfilmungen und Zeichentrick findet im Bereich «Comic/Zeichentrick» ihr Echo, der Bereich «Kinderfilme» spiegelt die gesteigerte Aufmerksamkeit, die Kindheit und Jugend neuerdings nicht nur in der Film- und Fernsehwissenschaft zukommt. Unter «Einzelwerkanalysen» finden sich Arbeiten zu Filmen, die innerhalb ihres Genres zu Meilensteinen geworden sind, oder aber exemplarisch für ihre Zeit stehen. Die theoretischen Voraussetzungen des filmischen Sehens, sowie Fragen der Sicht- und Bildlichkeit werden in der Rubrik «Theorie und Ästhetik» diskutiert. Die Effekte neuerer technischer Errungenschaften im Kino stellen zwei Aufsätze im Bereich «Digitale Filmtechnik» vor. Der Bereich «Fernsehen» gibt Aufschluss über die vielfältigen Forschungsansätze in der Fernsehwissenschaft. Der Band schließt ab mit dem Bereich «Filmgeschichte», der auf dem FFK 2011 mit vielen Panels vertreten war. Hier versammeln sich Aufsätze, die sich mit den historischen Diskursfeldern um das Kino beschäftigen, sowie Arbeiten zu historischen Phänomenen wie Humor oder Remake.

Die Organisation, Planung und Durchführung dieses über alle Erwartungen hinaus gewachsenen FFKs wäre nicht möglich gewesen ohne die breite finanzielle, logistische, personelle wie moralische Unterstützung einer Vielzahl von Personen und Institutionen. Ein ganz besonderer Dank für die unterstützende Mithilfe gilt Prof. Dr. Margrit Tröhler und Prof. Dr. Jörg Schweinitz, Alice Christoffel, Ursula McCormack und Brigitte Gloor, den studentischen MitarbeiterInnen, dem Hausdient sowie den vielen freiwilligen ModeratorInnen. Für die finanzielle Unterstützung möchten wir uns nochmals ganz herzlich bei folgenden Förderern und Unterstützern bedanken (alphabetisch):

– Dr. Wilhelm Jerg-Legat
– Hochschulstiftung der Universität Zürich
– Kommission für Gleichstellung
– Schüren Verlag
– Seminar für Filmwissenschaft
– VAUZ (Vereinigung akademischer Mittelbau der Universität Zürich)
– Zuniv (Zürcher Universitätsverein)

Zürich, im Juni 2013
Katharina Klung, Susie Trenka, Geesa Tuch

ERINNERUNG UND TRAUMA

Monika Wermuth

Bilder erinnern sich. Diskursgeschichte und Bildgedächtnis in Harun Farockis Film Aufschub (2007)

Zusammenfassung: Der Aufsatz beschäftigt sich mit der Idee, dass historische Filmbilder durch ihre sekundäre Verwendung und durch das kollektive Bildwissen eine Transformation zu denkenden Bildern erfahren können. Anhand einer Einzelanalyse des Filmes Aufschub von Harun Farocki soll dabei die Frage nach einer Szenographie von Archiv-Filmbildern im musealen Raum im Zentrum stehen.

* * *

Harun Farockis Arbeiten sind inhaltlich an einer Schnittstelle zwischen bildender Kunst, Philosophie und Film zu verorten. Auch auf formaler Ebene ist der Filmemacher ein Grenzgänger, des Kinos und des Museums zugleich. Die Arbeit mit filmischem Archivmaterial, sei es aus der Filmgeschichte, aus Überwachungskameras oder Dokumentarfilmen, spielt dabei eine zentrale Rolle. So auch in seinem Film Aufschub[1] (D/KR 2007), der 2007 aus historischem Filmmaterial entstanden ist. Die Filmbilder in Aufschub sind originale Aufnahmen, die das Gefangenenleben im niederländischen Judendurchgangslager Westerbork während des Zweiten Weltkriegs dokumentieren. Sie zeigen ‹vorbildliche› Zustände eines Lagers, dessen Schließung sie aufschieben sollten. Sie erfüllten damit eine Art Werbezweck. Farocki versetzt die stummen Filmsequenzen mit interpretierenden Zwischentiteln, ordnet und wiederholt sie seiner Dramaturgie entsprechend: Zum Einen entarchiviert und entstaubt er auf diese Weise Material, das durch die neuartige Montage den ursprünglichen Verwendungszweck entlarvt und an Aussagekraft gewinnt. Zum Anderen schafft er eine selbstreflexive Film-im-Film-Situation, in welcher der Film selbst Interpretationsansätze zu seinen Bildern liefert. Durch die Szenographie

1 Im Auftrag von Jeonju International Film Festival (JIFF).

des Filmes im musealen Raum werden die Bilder zudem gleichzeitig konserviert und in ein weiteres Archiv eingeschrieben. Eben dieses Zusammenspiel, dieser Kreislauf aus Archiv, Montage und Raum, der für Farockis Arbeiten so paradigmatisch ist, soll Gegenstand der vorliegenden Überlegungen sein.

Zunächst wird dabei auf die Entstehung und den Inhalt des Filmes Aufschub eingegangen. Einerseits um zu erklären, wie das zugrundeliegende Archivmaterial entstanden ist, andererseits um zu fragen, welche Intention Farocki mit der Verwendung dieses Filmmaterials verfolgt. Die anschließende Analyse widmet sich im Kern zwei zentralen Fragen: Erstens welche Rolle die Reihenfolge der Bilder und das Einfügen von Text innerhalb des Filmes spielen. Und zweitens inwieweit eine Szenographie von Archiv-Filmbildern im musealen Raum eine Transformation ihres Bildwertes mit sich bringt.

Aufschub – Entstehungsgeschichte und Inhalt

Das Filmmaterial, aus dem Aufschub entstanden ist, wurde 1944 im Judendurchgangslager Westerbork in den Niederlanden von dem jüdischen Fotographen Rudolf Breslauer, einem dort internierten Lagerinsassen, aufgenommen. Dies tat er nicht freiwillig, sondern auf Befehl des SS-Mannes Albert Konrad Gemmeker, dem Lagerleiter. Ziel war es, einen Film zur Dokumentation des Lagerlebens zu drehen. Der Film wurde jedoch nie fertig gestellt, da Breslauer nach Auschwitz deportiert wurde – ein Schicksal, das er mit vielen Insassen von Westerbork teilte. Bis zum Ende des Krieges wurden fast 100 000 Juden sowie Sinti und Roma aus dem Durchgangslager nach Auschwitz, Birkenau und Sobibor deportiert. Erhalten sind von den Aufnahmen neunzig Minuten ungeschnittenes Filmmaterial, das hauptsächlich Insassen bei der Arbeit zeigt, aber auch in ihrer Freizeit. Es ist auch eine Aufnahme am Bahngleis von Westerbork erhalten, die eine Deportation zeigt; es ist die einzige bekannte Filmaufnahme einer Deportation von Juden. Eine Besonderheit an Westerbork war, dass die Insassen das Lager beinahe vollständig selbst verwalteten. Sie kümmerten sich um die Verteilung der Lebensmittelmarken genauso, wie sie selbst die Deportationslisten erstellten oder als «Fliegende Kolonne» eine eigene Lagerpolizei organisieren mussten.

Mit dem Film wollte der Lagerleiter Gemmeker für die Effektivität und die Kriegswichtigkeit des Lagers werben, es sollte sozusagen ein Werbefilm für Besucher entstehen. Er fürchtete, das Lager würde geschlossen werden, weil zum Zeitpunkt der Entstehung des Filmes, im Mai 1944, nahezu alle Juden aus

den Niederlanden deportiert worden waren. Eine Schließung des Lagers hätte vermutlich seine Versetzung in den Osten bedeutet.

Verwendung und Intention Farockis

Teile des Filmmaterials – vorwiegend die Szene der Deportation – wurden bereits in anderen Bearbeitungen und Dokumentationen gezeigt. Unter anderem von Alain Resnais in Nuit et brouillard (F 1955) und in der niederländischen Dokumentation Settela, gezicht van het verleden (NL 1994) von Cherry Duyns. Aufschub ist also ein Archivfilm, der sich nicht nur das Primärmaterial von Breslauer, sondern – durch die Diskursgeschichte dieses Materials – auch die Bearbeitung anderer Regisseure aneignet.[2] Farocki geht jedoch in seiner Interpretation nicht auf die bisherige Verwendung der Aufnahmen ein. Thomas Elsaesser hat diese Entscheidung zunächst stark irritiert, täuscht es doch dem Betrachter vor, es mit vermeintlichem *found footage* zu tun zu haben.[3] Elsaesser räumt zwar ein, dass Farocki zu Beginn des Filmes über die Bildherkunft mittels Zwischentiteln informiert, jedoch sieht er im Westerbork-Material einen besonderen Fall und ergänzt:

> the issue of appropriation, recycling and the migration of iconic images – together with the reasons for the increasing use of found footage by artists, its ethics and aesthetics – is here raised in much more complex and perplexing ways than, say, when Farocki acquired surveillance footage from Californian prisons[...].[4]

Zum Einen greift Elsaesser hier die Tatsache auf, dass es sich um sehr bekannte Filme handelt, die sich das Westerbork-Material angeeignet haben, und zum Anderen bemerkt er, dass Bilder des Holocausts grundsätzlich nicht einfach im Hinblick auf Objektivität zu betrachten seien und deshalb eine ethische Bürde in ihrer Verwendung mit sich brächten.[5] Was Farocki in seiner Bearbeitungsweise und Verwendung des Westerbork-Materials jedoch von den anderen Versionen unterscheidet, ist, wie Elsaesser konstatiert, die Tatsache, dass Farocki sein Augenmerk nicht nur auf die Deportationsaufnahme richtet.[6] Er greift das gesamte Spektrum auf, das Bres-

2 Vgl. Elsaesser, Thomas: «Holocaust Memory as the Epistemology of Forgetting? Re-wind and Postponement in Respite». In: Ehmann, Antje; Eshun, Kodwo (Hg.): *Harun Farocki. Against What? Against Whom?* London: Koenig Books 2009. S. 57–68, hier S. 58f.
3 Vgl. ebd.
4 Ebd. S. 59.
5 Ebd.
6 Vgl. ebd., S. 58.

lauer gefilmt hat, und zeigt deshalb auch Bilder von lachenden Frauen, von einer Mittagspause auf einer Wiese und von einem Fußballspiel am Sonntagnachmittag. Die vermeintliche Normalität, die sich in den Bildern abzeichnet, läuft allen Assoziationen zum Leben im KZ zuwider. Durch Farockis Verweise auf das kollektive Wissen um den Holocaust und das allgemeine Bildgedächtnis von Konzentrationslagern wird diese Normalität als ein grausamer Aufschub, eine Illusion, die mit dem Schließen der Waggontür des Zuges nach Auschwitz endet, entlarvt. Eine Enthüllung im doppelten Sinne: Farocki zeigt zum Einen die harmlosen (Werbe-)Bilder einer heilen Lagerwelt als Teil eines grausamen Systems, zum Anderen legt er aber auch die Bilderpolitik der landläufigen Holocaustdokumentationen, die diese Bilder niemals verwenden würden, offen. Farocki selbst hat sich bei der Arbeit an seinem Film Aufschub die Frage gestellt: «Wie kann man die Opfer zeigen, ohne ihnen mit Bildern ihres leidvollen Sterbens noch einmal Gewalt anzutun?»[7] Ausgangspunkt war eine Recherche zu Darstellungen von Konzentrationslagern im Film. Dabei ist Farocki besonders der Umgang mit den Bildern von Opfern in TV-Dokumentationen als unerträglich aufgefallen.[8] Mit Aufschub zeigt Farocki Opfer des Holocausts in alltäglichen menschlichen Situationen, als Arbeiter, Fußballer, Schauspieler und Turner und dokumentiert damit mehr als jede Darstellung eines Leichenberges, das Schicksal von Individuen. Aus Furcht die Tragödie des Holocausts zu schmälern, wurde dieses Material – ausgenommen der Szene der Deportation – lange nicht verwendet.

Aufschub: Form und Inhalt

Aus dem erhaltenen Material hat Farocki einen ca. 40-minütigen stummen Film gemacht. Die einzelnen Sequenzen wurden dabei mit kommentierenden Zwischentiteln versetzt – weiße Schrift erscheint auf schwarzem Grund. Die meisten der Sequenzen wiederholen sich und werden dann in der Wiederholung mit anderen Zwischentiteln versehen, was es erlaubt, den Film in zwei Abschnitte zu unterteilen. Beim ersten Durchlauf sind es meist kommentierende Titel «Hier werden Kabel demontiert zur Wiedergewinnung von Rohstoffen», erläuternde Worte «FK = Fliegende Kolonne, eine Einheit der Lagerpolizei», aber auch provokative Fragen «Sind diese Bilder eine Beschönigung?».

7 Farocki, Harun: «Die Bilder sollen gegen sich selbst aussagen». In: Schwarte, Ludger (Hg.): *Auszug aus dem Lager. Zur Überwindung des modernen Raumparadigmas*. Bielefeld: transcript Verlag 2007, S. 295–312, hier S. 295.

8 Vgl. ebd., S. 296.

In diesem Abschnitt wird sich der Betrachter über die Bedeutung und Herkunft der Bilder bewusst. Und da diese Informationen nicht immer in den Bildern selbst zu finden sind, hat der Text umso mehr Gewicht. Die Einblendungszeit geht dabei weit über eine durchschnittliche Lesedauer hinaus, was unmittelbar dazu führt, dass zwischen den Bildern und dem Text ein Intervall entsteht, das Gelegenheit bietet über das ‹Gesagte› und das Gesehene zu reflektieren. Im zweiten Abschnitt spielt Farocki in seinem Kommentar häufig mit der Abwesenheit von Bildern des Holocausts, die allgemein geläufig sind. «Bilder, die wir aus anderen Lagern kennen, überlagern die aus Westerbork»; «Auf das Bild der Mittagsruhe» – Farocki zeigt an dieser Stelle Feldarbeiter, die sich zur Pause auf eine Wiese gelegt haben – «legt sich das Bild von den Toten unter freiem Himmel in Bergen Belsen». Diese Anmerkungen unterscheiden sich von den erstgenannten, da sie über eine erläuternde oder kommentierende Bemerkung hinaus gehen. Zudem versuchen sie die Sequenzen zu interpretieren und die Betrachtungsweise der Ausschnitte zu lenken. Die Bilder erhalten dadurch einen metaphorischen Charakter und repräsentieren Situationen aus anderen Lagern – ohne dass der Betrachter sie sehen kann.[9] Besonders deutlich wird diese Metaphorik, wenn Farocki Szenen der Demontagearbeit zeigt, welche die Insassen von Westerbork täglich erledigen: Das Zerlegen von Kabeln wird für den Betrachter selbstverständlich und unmittelbar mit der Verwertung von Körpern als Rohstoffquelle in anderen Konzentrationslagern verknüpft. Farocki erreicht damit nicht nur, dass dem Betrachter ein beklemmendes Gefühl widerfährt, sondern es gelingt ihm, mit dieser Metaphorik ein Bewusstsein für die Bedeutung dieser Bilder zu schaffen: Die hier gezeigten Arbeiter konnten nicht wissen, dass in anderen Lagern eine ähnliche Demontage an Menschen vollzogen wurde, jedoch wird dem Betrachter gewahr, dass genau diesen Individuen ein solch unwürdiges Schicksal möglicherweise selbst widerfuhr. Elsaesser sieht in dieser Verknüpfung mit unserem Bildwissen über den Holocaust auch die legitime Begründung, warum Farocki das Material ohne Hinweis auf vorherige Verwendungen und Recherchen zeigt:

> The effect is to shock us into a double-take: Respite [englischer Titel Aufschub] is not (yet another film) about the holocaust; it is about our knowledge of the images of the Holocaust, and how the memory of the knowledge (and of these images) has forever altered our sense of temporality and causality, and thus how we 'see' an image from the 'archive'.[10]

9 Vgl. Elsaesser: «Holocaust Memory as the Epistemology of Forgetting?», S. 64f.
10 Ebd., S. 65.

Unser Bildwissen, das wir über die Konzentrationslager haben, aber auch das, was wir über das Schicksal der Menschen wissen, lässt uns als Betrachter gegenüber den Gefilmten in eine schreckliche Position geraten, in der wir hilflos glückliche Menschen sehen, die geradewegs in ihr Verderben getrieben werden.

Hinsichtlich der Form vollzieht Farocki selbst eine Demontage: Er verwertet das ursprünglich für eine andere Bestimmung gedachte Material für seinen Zweck. Die Texteinblendungen können dabei als neue Versatzstücke gelesen werden, die zu einer zielgerichteten Instrumentalisierung des Ursprungsmaterials werden und die auf das allgemeine Bildwissen um den Holocaust verweisen. Gleichzeitig macht Farocki durch die Wiederholung deutlich, dass es nicht immer nur eine Art und Weise gibt ein Bild zu betrachten. Er macht zudem darauf aufmerksam, dass es nicht immer Worte sind, die Bilder erläutern. Seine Forderung «Die Bilder sollen gegen sich selbst aussagen»[11], setzt er in Aufschub um: Das kollektive Bildgedächtnis ist permanent präsent und macht den Betrachter erst auf die eigentliche Grausamkeit der Szenen aufmerksam.

Das Archiv – Ausgangspunkt und Ziel

Unter Berücksichtigung dieser Verwendung des Materials und des Filminhalts soll nun die Frage erörtert werden, inwieweit eine museale Präsentation des Archivfilms Aufschub Bedeutung für eine Transformation seines Bildwertes hat. Ausgangspunkt der Fragestellung soll eine These bilden, die Christa Blümlinger in Bezug auf die Aneignung von Archivmaterial im Film aufgestellt hat:

> Es geht in der historisch denkenden Archivkunst nicht bloß um die Referentialität eines dokumentarischen (oder auch fiktionalen) Bildes (als Dokument), sondern ebenso um die Material- und Diskursgeschichte dieses Bildes innerhalb einer Gedächtniskultur (als Monument). Da es sich beim ‚Zitieren' filmischer Aufnahmen nicht bloß um intertextuelle, sondern oft auch um intermediale Transformationen handelt, durch die Erscheinungsform und Materialität des Ausgangsmaterials entscheidend verändert wird, ergibt sich aus dem metaarchivischen Zugang in ‹historisch denkenden› Werken der Film- und Medienkunst eine doppelte Reflexivität.[12]

Diese doppelte Reflexivität bezieht Blümlinger sowohl auf die Form als auch auf das Dispositiv der Präsentation.[13] In Bezug auf den Film Aufschub kann

11 Farocki: «Die Bilder sollen gegen sich selbst aussagen», S. 295.
12 Blümlinger, Christa: *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*. Berlin: Vorwerk 8 2009, S. 25.
13 Vgl. ebd.

hier festgestellt werden, dass Farocki das Material keiner übermäßigen Veränderung oder Neuanordnung unterzieht, sondern die Sequenzen weitgehend in der durch Breslauer gefilmten Reihenfolge belässt. Damit schafft es Farocki das Lager aus der Perspektive Breslauers zu zeigen. (In einer Szene zu Beginn des Filmes wird eine Fotografie Breslauers mit seiner Kamera eingeblendet, die den Betrachter auf diese Perspektive hinweist.) Dies betont Farocki, indem er keine der gezeigten Sequenzen durch einen Schnitt unterbricht, sondern sie in ihrer gesamten Länge zeigt und den ganzen Entstehungsrahmen im Vergleich zu vorherigen Verwendungen aufgreift.[14] Durch ihre Diskursgeschichte und unser Bildwissen würden diese Bilder, um den Gedanken Blümlingers anzuwenden, zum Monument. Bedenkt man aber, dass es im Falle von Aufschub gerade die Bilder sind, die wir nicht sehen, die im Zentrum stehen, kann vielleicht vielmehr von denkenden Bildern gesprochen werden – in Anlehnung an Jacques Rancières Gedanken zum «nachdenklichen Bild»[15]:

> Ein nachdenkliches Bild ist […] ein Bild, das einen nicht gedachten Gedanken birgt, einen Gedanken, der nicht der Absicht dessen zugeschrieben werden kann, der es herstellt, und das auf denjenigen wirkt, der es sieht, ohne dass er es mit einem bestimmten Gegenstand verbindet.[16]

In einer solchen Widerständigkeit eines Bildes liegt, so Rancière, das Nachdenkliche begründet.[17] Farocki bindet die Bilder in Aufschub allerdings an einen bestimmten Gegenstand – das Bildgedächtnis des Holocausts – und lässt damit die Distanz in den Vordergrund treten, die zwischen dem Betrachter und dem Betrachteten liegt, und die diese Bilder mehr erzählen lassen als sie tatsächlich zeigen. Rancière umschreibt die Nachdenklichkeit weiter folgendermaßen:

> Sie könnte gekennzeichnet werden als Wirkung der Zirkulation zwischen dem fotografierten Gegenstand, dem Fotografen und uns, zwischen dem Absichtlichen und dem Unabsichtlichen, dem Gewussten und dem Nichtgewussten, dem Ausgedrückten und dem Unausgedrückten, dem Gegenwärtigen und dem Vergangenen.[18]

Projiziert man diese Definition auf Aufschub, besteht die Nachdenklichkeit gerade aus den unterschiedlichen Wissenszuständen zwischen Vergangenheit

14 Farocki, Harun: «Wie Opfer zeigen?». In: Wagner, Elisabeth; Wolf, Burkhardt (Hg.): *VerWertungen von Vergangenheit*. Berlin: Vorwerk 8 2009, S. 52–62, hier S. 62.
15 Rancière, Jacques: *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien: Passagen Verlag 2009, S. 125.
16 Ebd.
17 Vgl. ebd., S. 150.
18 Ebd., S. 133.

und Gegenwart. Diesem Gedanken folgend könnte man ein Bild, das im Verlauf zwischen Entstehung und Bildbetrachtung bzw. Aneignung eine zu seiner Bestimmung verschiedene Bildaussage generiert hat, die erst durch historisches – außerhalb des tatsächlichen Bildraumes entstandenes – Wissen erfasst werden kann, als ein denkendes Bild bezeichnen. Ein denkendes Bild würde sich demnach von einem nachdenklichen insofern unterscheiden, als sein Referenzpunkt klar definiert und konkret ist. Es denkt also an einen bestimmten Gegenstand und ist durch seine Geschichte untrennbar mit ihm verbunden.

Und um auf den zweiten Punkt der von Blümlinger angesprochenen doppelten Reflexivität zu kommen, dem des Dispositivs der Präsentation, sei an dieser Stelle auf die Vorführung des Filmes im Museum verwiesen. Seit 1995 stellt der Filmemacher Harun Farocki auch Arbeiten her, die speziell für Ausstellungsräume konzipiert sind. Er arbeitet dabei zum Beispiel mit Mehrfachprojektionen, deren zentrales Merkmal die Kombinatorik und Kommunikation von Bildern untereinander ist. Einige seiner Filme hat er für das Museum umgearbeitet. Farocki hat – wie man auch auf seiner Website nachvollziehen kann – seine Filme dementsprechend in Installationen und Filme unterteilt. Im musealen Kontext werden beide Formen vorgeführt: Seine Einzelschauen wurden bisher stets durch Filmreihen begleitet, in denen jüngst auch der Film Aufschub zu sehen war.

Ausgehend von einer musealen Präsentation schreibt sich das Filmmaterial von Aufschub, aber auch der von Farocki aufgeworfene Kontext zum kollektiven Bildgedächtnis, neu beziehungsweise erneut in ein Archiv ein. Das Museum, ein Ort des Sammelns, Konservierens und Präsentierens, aber auch des Kategorisierens, überträgt auf den Film die Aura des Objekthaften und Archivarischen.

Film als Museum

Durch eine neue Montage nimmt Filmmaterial nicht selten selbst archivarischen oder musealen Charakter an. Ein Film kann durch das Aufgreifen fremder Bilder, Musik und Texte zu einer tatsächlichen Sammlung von kulturellen Objekten und Erzeugnissen werden. Winfried Pauleit sieht Film als das Medium an, das es durch die Aneignung anderer Künste schafft «einen imaginären Ort der Sammlung kultureller Produktionen zu etablieren. Der

Film kann also – ähnlich wie das Museum – einen Rahmen bilden für die Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts.»[19]

Auch Aufschub kann in diesem Sinn als ‹Museum› gedacht werden: So wären die einzelnen Sequenzen wie ein historischer Nachlass zu lesen, den Farocki in seinem Film ausstellt. Und zwar ausstellen im tatsächlichen Sinne einer musealen Ausstellung. Er kommentiert jede gezeigte Sequenz mit einer Texttafel, die den Inhalt des Gesehenen erläutert, Verweise auf andere Bilder gibt, über den historischen Hintergrund informiert oder auf eine Metaebene des Gezeigten verweist. Dieses – für den Betrachter erdachte – Kommentieren, Erläutern und in einen Kontext setzen, entspricht der Tätigkeit eines Konservators im Museum, der Objekte, Bilder und Dokumente zu verwalten hat und diese bei einer Ausstellung unter einem spezifischen Aspekt zusammenbringt. Farocki belässt die Sequenzen in seiner ‹Ausstellung› in ihrem Entstehungskontext, geht aber über eine rein historische, am Dokument orientierte Betrachtung hinaus und stellt den objektiven, dokumentarischen Wert von Bildern in Frage.

Resümee

Harun Farockis Film Aufschub ist ein Dokumentarfilm über das Lager Westerbork, der auch auf das kollektive Bildwissen über den Holocaust referiert. Zudem ist Aufschub als ein Film zu begreifen, der sich über die Grenzen seines Mediums hinausbewegt, indem er historische Aufnahmen als Dokumente aufgreift und diese über sich selbst und vom Betrachter reflektieren lässt. Gerade bei einer Vorführung im Museum, einem Ort der Erinnerung, kann sich dabei Geschichte und zeitgenössisches Bildwissen zugleich in eine Gedächtniskultur einschreiben. Dabei belegt Aufschub – ganz im Sinne der aktuellen (Film-)Bildforschungen – wie Museen im interdisziplinären Dialog vermehrt zu einem geeigneten Film-Vorführraum werden. Neben diesem institutionellen Aspekt kann das Medium Film selbst umgekehrt aber auch als ein imaginärer Ausstellungs- oder Aufbewahrungsort, als Museum oder Archiv, betrachtet werden. Aufschub kreiert demnach einen Gedächtnisort, an dem sich Bilder erinnern und uns etwas über sich und ihre (Bild-)Geschichte erzählen.

19 Paulheit, Winfried: «Kino/Museum. Film als Sammlungsobjekt oder Film als Verbindung von Archiv und Leben». In: Kittlausz, Viktor; Pauheit, Winfried: *Kunst – Museum – Kontexte. Perspektiven der Kunst- und Kulturvermittlung.* Bielefeld: transcript Verlag 2006, S. 113–135, hier S. 113.

Astrid Matron

Trauma einer geteilten Nation. Filmische Darstellungsformen einer ungreifbaren Figur

Zusammenfassung: Das Erlebnis der Teilung eines Landes ist der deutschen und der koreanischen Nation gemeinsam. Der fiktive Film erhält in beiden Ländern einen hohen Stellenwert in der medialen Repräsentation und Interpretation dieses Ereignisses. Anhand einer vergleichenden Analyse zeitgenössischer Beispiele des deutschen und koreanischen Kinos sollen Ähnlichkeiten und Unterschiede im jeweiligen Verarbeitungsprozess der Vergangenheit untersucht werden, wobei das Motiv des Traumas eine zentrale Rolle spielt. Die behandelten Filme Peppermint Candy (ROK 1999) und Drei Stern Rot (D 2001) zeigen beispielhaft, wie die gedankliche Figur des Traumas filmisch zur Darstellung kommen kann.

* * *

> Es ist ein zusammengesetztes Medium, das nie Etwas sagen kann, sondern immer nur Etwas und Etwas Anderes gleichzeitig, und es ist ein mythisches Medium, das weder in der Vergangenheitsform erzählen kann […] noch in der Gegenwartsform, sondern immer in einer mythischen Weise, die Vergangenheit in die Gegenwart stürzen läßt, um etwas über beides hinaus Wirksames zu schaffen […].[1]

Der ‹mythische› Einbruch des Vergangenen in die Gegenwart, den Seeßlen hier beschreibt, lässt sich nicht nur am Film beobachten, sondern auch an einem psychologischen Phänomen, dessen Entwicklung als Kategorie psychischer Erkrankungen zeitlich eng mit der Entstehung des Kinos zusammenfällt: das Trauma, das mit Freud Einzug in die Praxis der Psychoanalyse erhält. Sabine Wollnik und Brigitte Ziob gehen so weit zu konstatieren: «Film und Psychoanalyse entstammen wie uneheliche Geschwister einem gemeinsamen, historischen, sozialen und kulturellen Hintergrund.»[2] Seinem ursprünglichen

1 Seeßlen, Georg: «Sissi – Ein deutsches Orgasmustrauma». In: Marsiske; Hans-Arthur (Hg.): *Zeitmaschine Kino. Darstellungen von Geschichte im Film*. Marburg: Hitzeroth 1992, S. 65.

2 Wollnik, Sabine; Ziob, Brigitte (Hg.): *Trauma im Film. Psychoanalytische Erkundungen*. Gießen: Psychosozial-Verlag 2010, S. 9.

Wortsinn nach beschreibt das Trauma zunächst eine physische Wunde, die durch eine äußere Einwirkung hervorgerufen wird. Erst mit Ende des 19. Jahrhunderts und der Entwicklung der Psychoanalyse findet der Begriff eine Deutung innerhalb psychischer Krankheitsbeschreibungen und definiert fortan in medizinischen wie psychologischen Diskursen auch eine psychische oder ‹seelische› Wunde.[3]

Das Trauma selbst zeichnet sich durch seine zirkuläre Struktur aus, durch seine Gleichzeitigkeit von Vergangenem und Gegenwärtigem, die an einem Punkt aufeinander treffen. Entscheidend ist hierbei, dass das Symptom dem Trauma vorgängig ist bzw. das Trauma erst hergestellt wird durch das Symptom und die nachgereichte Narration, die zu seinem Ursprung führen soll, wie Roger Luckhurst festhält: «[T]he strange temporality of traumatic memory: an event can only be understood as traumatic *after* the fact, through the symptoms and flashbacks and the delayed attempts at understanding that these signs of disturbance produce.»[4]

Hier zeigt sich die zirkuläre Struktur des Traumas, das immer wieder auf sich selbst rekurriert. Trauma beschreibt den Einbruch eines vergangenen Ereignisses oder Erlebnisses in die Gegenwart – schockartig, unvermittelt, ‹real› im Sinne Lacans und Derridas als das Verdrängte, Unsagbare, das Nicht-Darstellbare. Der chronologische Zeitverlauf wird hier ausgehebelt und weicht einer zirkulären Zeitstruktur, da das Trauma immer auf etwas Vergangenes verweist, ein vermeintliches Ursprungserlebnis, das es aber nie ganz einzuholen vermag. Um das eigentlich nicht Sagbare wird eine Erzählung aufgebaut, die durch wiederholendes Kreisen um ein vermeintlich Verdrängtes dem traumatischen Kern auf die Spur zu kommen versucht. Entsprechend dieser Unerreichbarkeit und somit auch Undarstellbarkeit wird im Zusammenhang mit Trauma häufig von einer Krise der Repräsentation gesprochen.[5] Dennoch versuchen künstlerische Arbeiten immer wieder dem eigentlich Unsagbaren auf die Spur zu kommen und Wege der Repräsentation zu erforschen.

Film erscheint als besonders geeignetes Medium, die zirkuläre Struktur des Traumas nachzuempfinden bzw. darzustellen. Thomas Elsaesser hält die wesentlichen Berührungspunkte fest:

3 Vgl. hierzu z.B. Luckhurst, Roger: *The Trauma Question*. London: Routledge 2008, S. 2–3, der eine Genealogie des Begriffs nachzeichnet.

4 Ebd., S. 5.

5 Vgl. Caruth, Cathy: «Introduction to Psychoanalysis, Trauma and Culture I». In: *American Imago* Jg. 48, 1991, H. 1, S. 1–12; im Anschluss daran Luckhurst: *Trauma*, S. 5.

> Insbesondere dem Kino kommt dabei eine ambivalente Rolle zu, denn dort verdichtet sich Realität zu Affekt, und was gewesen ist, wird immer wieder gegenwärtig und präsent gemacht. Authentizität und Mythos schaffen sich im bewegten Bild eine eigene Zeitebene, sie haben einen besonderen Bezug zu Geschichte und Gedächtnis, als wiese das Kino in seinem eigentlichen Charakter schon eine strukturelle Affinität zum Trauma auf.[6]

Gerade im Affekt-haften des Kinos, in der Produktion schockartiger Zustände,[7] die zu einer Verdichtung bzw. dem Einbruch von Realität führen, zeigt sich diese Affinität zur Struktur des Traumas. Durch den «Wiederholungszwang»[8], ein beständiges Kreisen um Vergangenes, das ständige In-die-Gegenwart-holen, entsteht eine eigene Zeitstruktur im und durch den Film. Von jeher als ein Zeitmedium begriffen, wird Kino spätestens seit Deleuze[9] nicht nur als Medium der bewegten Bilder, sondern auch der Darstellung von Zeit, die nicht zwangsläufig eine lineare sein muss, gedacht.

Die folgende Beispielanalyse untersucht anhand einer vergleichenden Analyse eines deutschen und eines südkoreanischen Films das Trauma, das im gesellschaftlichen und kulturwissenschaftlichen Diskurs als aus der historischen und politischen Situation resultierend behauptet und in filmischen Auseinandersetzungen mit der Teilung eines Landes dargestellt wird. Der Begriff des Traumas selbst impliziert dabei schon Gewalt, die Einwirkung einer Gewalt, die eine Wunde verursacht hat, sei es physischer oder psychischer Natur.

Drei Stern Rot (D 2001) – «Ich hab Nattenklinger getötet»

Die innerdeutsche Grenze irgendwo zwischen Feld und Nichts, es ist Nacht, es herrscht Nebel, der ohnehin befremdlich wirkende Ort wird aufgeladen mit Spannung und Gefahr. Ein junger Mann im Punker-Outfit läuft über die Wiese Richtung Stacheldrahtzaun und wird von einem Grenzbeamten mit Gewehr im Anschlag gestellt. Dieser ruft ihm eine Warnung zu, will ihn zum Stehenbleiben bewegen, ohne schießen zu müssen – und gerade dieser Umstand scheint den Punk aus dem Konzept zu bringen. In diesem Moment

6 Elsaesser, Thomas: *Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD*. Berlin: Kadmos 2007, S. 17.

7 Vgl. Benjamin, Walter: «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit». In: ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008 [1936].

8 Elsaesser: *Terror*, S. 19.

9 Auch bereits in frühen Filmtheorien, z.B. Arnheim und seine Vorstellung der Auflösung des raum-zeitlichen Kontinuums im Film: Arnheim, Rudolf: «Film als Kunst». In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam 2003, S. 176–200.

bricht die Situation auf, Scheinwerfer gehen an, eine Filmcrew wird sichtbar und der Regisseur des Filmes herrscht den Grenzbeamten an, er solle gefälligst schießen ohne anzurufen – so hätten die das doch damals auch gemacht. Christian Blank, der Mann im Kostüm des Grenzers, ist mehr als nur ein Statist auf diesem Set: Er war kurz vor der Wende tatsächlich Grenzbeamter am sogenannten ‹Todesstreifen› und hat aus dieser Zeit offenbar tiefe seelische Verletzungen davongetragen. Für den Zuschauer zunächst unerklärlich, greift er im Anschluss an diese Szene den Hauptdarsteller des Films an – nachdem er ihn fast zu Tode geprügelt hat, findet er sich mitten in der Nacht in einer psychiatrischen Abteilung wieder und erzählt der diensthabenden Ärztin seine Lebensgeschichte. Seiner Erzählung, die immer wieder durch Rückblenden illustriert wird, stellt er den programmatischen Satz voran: «Ich hab Nattenklinger getötet – ich hab es geschafft.»

Von Geburt an scheint sein Schicksal mit dem der Nation eng verknüpft: Sein Geburtstag fällt auf den 1.12., den Gedenktag der Grenztruppen der DDR. Der ominöse Nattenklinger tritt bereits hier in sein Leben als Volkspolizist, der bei der Geburt anwesend ist. Im Laufe seines Lebens gibt es immer wieder Situationen, in denen Nattenklinger in unterschiedlichen, den Staat repräsentierenden Positionen auftritt: als Polizist, Lehrer, Ausbilder und schließlich als Major in der NVA, stets bestrebt, Christian das Leben schwer zu machen. Christian verliebt sich früh in das Nachbarmädchen Jana, die seinen große Liebe und Bezugspunkt in allen Lebensabschnitten bleibt, um deren Gunst er jedoch mit seinem Jugendfreund ‹Schrubber› konkurrieren muss. Um ihren gemeinsamen Plan eines Studiums in der DDR mit anschließender Ausreise verwirklichen zu können, meldet er sich zum zweijährigen Armeedienst und wird den Grenztruppen zugeordnet. Dort wird er nicht nur mit täglicher Schikane durch Nattenklinger, sondern auch der immer präsenten und doch nicht realisierbaren Fluchtmöglichkeit nach Westen konfrontiert. Hilflos muss er zusehen, wie Jana ohne ihn in den Westen ausreist, während er in ständiger Angst lebt, einmal einen Republikflüchtling erschießen zu müssen. Als sich ihm die Möglichkeit zur Flucht bietet, nimmt er sie jedoch nicht wahr: Ausgerechnet Major Nattenklinger überwältigt ihn beim Kontrollgang und flieht durch den Zaun, nicht ohne ihn auf die eigene Fluchtmöglichkeit hinzuweisen. Doch Christian, unfähig ihn aufzuhalten, unfähig aber auch, ihm zu folgen, kann nichts tun als das Fluchtsignal, die namensgebende Leuchtrakete «3 Stern Rot» abzufeuern. Jahre später findet er sich dann am eingangs beschriebenen Filmset seines Jugendfreundes wieder, der einen Film über seine eigene Flucht aus der DDR dreht. Durch die dargestellte Fluchtszene zurückgeworfen auf

eigene Erfahrungen, meint Christian im Hauptdarsteller Nattenklinger wiederzuerkennen, von dem er sich durch den Angriff erneut zu befreien versucht. Dass dies nicht gelingt, zeigt sich am Ende des Films, wo ihm Nattenklinger wieder am Set begegnet – diesmal in der Rolle eines Bundespolizisten, auf den er sich in einem letzten verzweifelten Akt stürzt.

Peppermint Candy (ROK 1999) – «Ich will zurück»

Der Film Peppermint Candy beginnt mit seinem Ende: der Protagonist Yeong-Ho wirft sich vor einen fahrenden Zug und schreit im letzten Moment: «Ich will zurück». Diese Szene endet mit einem eingefrorenen Bild, auf dem in Großaufnahme Yeong-Hos verzerrtes Gesicht zu sehen ist. Es leitet in die rückwärtsgewandte Erzählstruktur des Filmes ein, der zwei Jahrzehnte eines koreanischen Lebens erzählt, das beispielhaft für die historische und politische Entwicklung des Landes steht. In sieben mit Jahreszahlen versehenen Segmenten wird in umgekehrter zeitlicher Reihenfolge Bezug genommen auf zentrale Ereignisse der jüngeren südkoreanischen Geschichte: Ausgangspunkt ist das sogenannte Kwangju-Massaker,[10] das als gewalttätiger Tiefpunkt der Zeit der Militärdiktatur eine zentrale Stellung im Erinnerungsdiskurs in Südkorea einnimmt. Die 1980er Jahre sind geprägt durch willkürliche alltägliche Polizeigewalt, Folterverhöre und die Unterdrückung der Arbeiter- und Studentenbewegung. 1997 erfolgt der Zusammenbruch der asiatischen Wirtschaft, der verheerende Folgen für den noch jungen wirtschaftlichen Aufschwung Südkoreas hat und zu individuellen und kollektiven wirtschaftlichen Zusammenbrüchen führt. Der Protagonist ist an all diesen Phasen aktiv beteiligt: als junger Soldat nimmt er am Einsatz in Kwangju teil und erschießt in Panik ein junges Mädchen, während er selbst durch einen Querschläger am Bein verletzt wird. Diese Wunde scheint auch nach Jahren nicht richtig verheilt und führt zu Schmerzen und körperlichem Versagen in Stresssituationen, die Erinnerungen an diesen Tag evozieren. In den 1980ern wird er als Polizist Teil des repressiven Polizeistaats und ist aktiv an Folterungen beteiligt. Jahre später gründet er ein kleines Unternehmen, das im Zuge der Wirtschaftskrise bankrottgeht, seine Ehe scheitert und er steht kurz vor dem Selbstmord, als er ans Sterbebett

10 Die anschwellende Demokratiebewegung wird bei Demonstrationen im Mai 1980 in der Stadt Kwangju vom südkoreanischen Militär blutig niedergeschlagen. Bei den Ausschreitungen werden 150 bis 500 Demonstranten getötet (die Angaben variieren hier), einige tausend verletzt und festgenommen. Nach Aussagen von Zeugen wurden die Gefangenen schwer misshandelt, und einige überlebten die teilweise monatelange Gefangenschaft und Folter nicht.

seiner Jugendliebe Sun-Im gerufen wird. Erneut mit dem Verlust nicht nur seiner großen Liebe, sondern auch der eigenen Unschuld konfrontiert, vollzieht er schließlich den Selbstmord am Ort ihres ersten Zusammentreffens.

‹Scheiternde Ich-Erzählungen, nationale Identitätsentwürfe›

Beide Filme stehen beispielhaft für die filmische Auseinandersetzung mit historischen Gegebenheiten, die in unmittelbarem Zusammenhang mit der Teilung des jeweiligen Landes stehen. Den Filmen ist dabei gemeinsam, dass sie das vermeintliche Trauma des geteilten Landes übertragen in bzw. darzustellen versuchen durch ein persönliches Trauma des jeweiligen Protagonisten.[11] Während es sich bei Yeong-Ho um ein tatsächliches körperliches Trauma handelt – die Schussverletzung am Bein – das symbolhaft für ein erlittenes seelisches Trauma steht, hat das fremdbestimmte Leben im repressiven System der DDR und vor allem die virulente Gefahr der ausbrechenden Gewalt am Grenzzaun bei Christian seelische Wunden hinterlassen, die im Moment größter Anspannung wieder aufbrechen. Dabei projiziert er all seine Ängste und Verletzungen auf die imaginäre Figur Nattenklinger, deren wahre Identität bis zum Ende nicht geklärt wird.

Die Identität beider Protagonisten, die hier eng gekoppelt ist an eine nationale Identität, wird maßgeblich durch ihre Erinnerung und die Überlagerung von Erinnerungsbildern und aktuellen Ereignissen bestimmt. Im koreanischen Film wird das Trauma hierbei auf seinen Wortsinn zurückgeworfen: die Vergangenheit schreibt sich über eine tatsächliche körperliche Wunde in den Körper ein und bricht in Krisensituationen als reale Verletzung wieder auf, über das Körpergedächtnis wird das Verdrängte in die Gegenwart geholt.

Die Identität zeigt sich als eine brüchige, durch inkohärente Erinnerungen konstituierte. Letztlich ist jedoch der Wahrheitsgehalt des Geschehens nicht daran zu messen, was wahrscheinlich ist und welches der dargestellten Ereignisse unwahrscheinlich, sondern wie sich der Protagonist über ‹seine Wahrheit› selbst definiert und vom Ursprungstrauma ausgehend seine Erzählung aufbaut. Nicht nur Christians Ausdruck «*meine* Wahrheit», sondern auch die Aussage der Ärztin: «Es steht mir nicht zu, Ihre Wahrheit anzuzweifeln», verweisen auf den Konstruktcharakter der persönlichen Erinnerung und Identitätsnarration, aber auch auf den Möglichkeitsraum der Geschichte.

11 Vgl. zum Zusammenhang von individuellem und kollektivem Trauma Kaplan, E. Ann: *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick: Rutgers University Press 2005.

Die für die Identitätskonstitution notwendige Abgrenzung zu einem vermeintlich ‹Anderen› will beiden Protagonisten nicht recht gelingen: in Peppermint Candy ist es überspitzt gesagt ‹das Böse›, die eigene Fähigkeit zur Grausamkeit unter den entsprechenden Umständen, der Verlust der Unschuld, der zur Wandlung vom idealistischen Studenten zum brutalen Polizisten und skrupellosen Ehemann führt, die Yeong-ho an sich selbst erkennen muss. In Drei Stern Rot projiziert der Hauptcharakter alles Schlechte, das ihm im Leben widerfahren ist, auf Nattenklinger, und schafft es so, sein mögliches eigenes Versagen auszublenden. Sein ‹Anderes› tritt zunächst außerhalb seines Selbst. Nicht umsonst beschreibt er in einem Brief an seine Freundin die identitäre Verfasstheit der Grenzsoldaten mit Rimbauds «Ich ist ein anderer.» Die Abgrenzung lässt sich jedoch nicht halten und wird im Zusammenfall des Vergangenen und Gegenwärtigen verwischt. Bezeichnenderweise diagnostiziert die Ärztin bei Christian das Borderline-Syndrom, eine Störung, die im Grenzbereich zwischen neurotischen und psychotischen Störungen einzuordnen ist und zum Symptombild posttraumatischer Belastungsstörungen gehört. Das fortwährende Leben mit der Grenzsituation hat zu einem psychischen Grenzgang und einer nicht heilenden Verletzung geführt. Drei Stern Rot erweist sich auch auf der narrativen Ebene als programmatisch für die Trauma-Struktur: Auf der Suche nach dem Ursprungsereignis stellt Christian durch seine Erzählung den Möglichkeitsraum her, in dem etwas Schlimmes vorgefallen sein könnte. Die Erzählung suggeriert, dass er als Grenzsoldat in die Situation gekommen ist, einen Menschen erschießen zu müssen, doch wird nie explizit gezeigt oder gesagt, dass dies wirklich passiert ist. Entscheidend ist nicht, dass Christian wirklich jemanden erschossen hat – er entwirft seine eigene traumatische Erzählung, die ihn plötzlich einholt. Er gibt ein Beispiel dafür, dass es eben nicht ein bestimmtes Ur-Ereignis gibt (und hier unterscheidet sich der Film markant von der Psychologie Peppermint Candys). Es zeigt sich, dass es ist gar nicht relevant ist, ob es ein tatsächliches traumatisches Ereignis gab, in diesem Fall: Christian wirklich einen Republikflüchtling erschossen hat, wichtig ist nur die Erzählung, die dem zugrunde liegt bzw. die er konstruiert und über die er sich selbst definiert.

‹Filmische Verfahren – ästhetische Brüche›

Die Filme versuchen in ihrer Interpretation der Vergangenheit, narrative und ästhetische Konventionen zu unterlaufen. Identität wird nicht nur durch die inkohärente Erzählung konstruiert, sondern auch auf filmischer Ebene ver-

handelt. Beide Filme arbeiten dabei mit einer unkonventionellen Zeitstruktur – während Peppermint Candy den Zeitverlauf geradezu zerstückelt und in umgekehrt chronologischer Reihenfolge zusammensetzt, geschieht dies in Drei Stern Rot in Form von Rückblenden, die jedoch durch ihre optische Ununterscheidbarkeit von gegenwärtigen Szenen mit dem Verschwimmen von Realität und Fiktion spielen und den Zuschauer lange Zeit im Unklaren lassen, welche dieser Erinnerungen tatsächlich passiert sind. Das Verhältnis von Gegenwart und Vergangenheit wird auf den Prüfstand gestellt, wodurch der Film dem Deleuze'schen Moment des Erinnerungsbildes näher kommt als die konventionelle Rückblende, die sich oft durch Überblendungen ankündigt, durch überbelichtete oder gerasterte Bilder, die sich ästhetisch deutlich von dem gegenwartsbezogenen Erzählstrang unterscheiden und somit ‹Achtung, Erinnerung!› rufen.[12] Nach Deleuze zeigt sich das Verhältnis von aktuellem Bild zu Erinnerungsbild in der Rückblende: «Genaugenommen geht es hier um einen geschlossenen Kreislauf, der von der Gegenwart in die Vergangenheit und von dort wiederum in die Gegenwart reicht.»[13] Dieser zirkulären Struktur entspricht Drei Stern Rot in besonderem Maße: Der Protagonist holt die Vergangenheit in die Gegenwart – oder die Gegenwart in die Vergangenheit – indem er sein Leben im grammatikalischen Präsens erzählt und damit die Bilder des Vergangenen kommentiert, die sich ästhetisch nicht von den vermeintlich gegenwärtigen unterscheiden. Durch diese in gewissem Sinne achronologische Erzählstruktur verweist der Film ebenso wie Peppermint Candy auf das Verhältnis von Gegenwart und Vergangenheit als ein Zugleich-Sein, in dem Virtuelles und Aktuelles nebeneinander bestehen und das Deleuze in Anlehnung an Bergson folgendermaßen ausdrückt:

> Die Vergangenheit koexistiert mit der Gegenwart, die sie gewesen ist; die Vergangenheit bewahrt sich als allgemeine (achronologische) Vergangenheit; die Zeit teilt sich in jedem Augenblick in Gegenwart und Vergangenheit auf, in vorübergehende Gegenwart und sich bewahrende Vergangenheit.[14]

In Peppermint Candy wird die fragmentarisierte Subjektkonstruktion zudem durch einen ästhetischen Bruch in der Kameraperspektive visualisiert. Gerade in Szenen großer emotionaler Aufregung und bedeutender Ereignisse scheint es sich zunächst um eine subjektive Kamera zu handeln, doch wird dieser Blickwinkel immer wieder aufgebrochen, indem der Protagonist ins Bild tritt,

12 Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 69.
13 Ebd.
14 Ebd., S. 113.

gleichsam hinter der Kamera hervorkommt und so in seine eigene Erzählung einsteigt. Hierdurch wird zum einen das Identifikationspotenzial einer subjektiven Kameraführung abgeschwächt, zum anderen zeigt dieses Stilmittel auch die Brüchigkeit und Inkohärenz in der Subjektkonstruktion selbst. Augenfällig besonders in einer Szene während des Kwangju-Massaker: Yeong-Ho, der durch einen Querschläger verwundet wurde, irrt im Dunkeln zwischen Güterwaggons auf den Abstellgleisen eines Bahnhofs umher, auf der Suche nach seiner Einheit, die er verloren hat. Durch eine verwackelte, suchende Handkamera wird suggeriert, dass es sich hier um Yeong-Hos Blickwinkel handelt, der orientierungslos und verwirrt ist. Indem er jedoch plötzlich in den Bildrahmen tritt, wird die subjektivierende Kamera aufgelöst und der Zuschauer verunsichert, ob er nun einer subjektiven Erinnerung folgt oder das Gezeigte als ‹objektiv› geschehen anzunehmen ist.

‹Eingefrorene Zeit›

Wie bereits beschrieben, endet die erste Szene in Peppermint Candy mit dem einfrierenden Bild des schreienden Yeong-Ho kurz vor seinem Selbstmord. Auch in Drei Stern Rot gibt es einen solchen freeze frame: In der letzten Szene begegnet Christian der Figur Nattenklinger erneut und wird von der Vergangenheit eingeholt. Nachdem wie aus einem fahrenden Karussell heraus Großaufnahmen der Gesichter von Christian, Nattenklinger und der Psychologin schnell hintereinander geschnitten werden – ein Hinweis auf den wieder einsetzenden traumatischen Kreislauf – setzt Christian mit erhobener Faust zum Sprung Richtung Nattenklinger an. In diesem Moment friert das Bild ein. Ausgehend von diesen beiden Standbildern lässt sich mit Deleuzes Kinotheorie über den Zusammenhang von Erinnerung und Zeit im Film nachdenken sowie die filmischen Darstellungsmöglichkeiten, die die angesprochenen Filme anbieten.

Den Höhepunkt findet die Deleuze'sche Wendung des Zeitbildes im eingefrorenen Bild, das als das ultimative Erinnerungsbild gelten kann: Im Moment des Stillstandes öffnet sich ein Möglichkeitsraum der Geschichte, die so oder auch anders hätte verlaufen können. Die lineare Erzählzeit wird hier aufgebrochen und im still stehenden Bild treffen Vergangenheit, Gegenwart und mögliche Zukunft aufeinander. Die Überlagerung von mehreren (Zeit-)Ebenen führt zu einem Kristallbild, in dem Vergangenheit

und Gegenwart im Virtuellen und Aktuellen oszillieren.[15] Solche Gabelungen im Zeitverlauf sind die Punkte, an denen Peppermint Candy die Schnittstellen der einzelnen Segmente ansetzt: Punkte, an denen das Leben des Protagonisten – und damit die Geschichte – diese oder eine andere Wendung hätte nehmen können: wäre Yeong-Ho seinem früheren Traum gefolgt und Fotograf statt Polizist geworden, wäre er nicht in den Kreislauf staatlich verordneter Gewalt gezogen worden. Hätte er sich im Moment seiner ersten Folterhandlung verweigert, wäre ihm der Ekel vor sich selbst möglicherweise erspart geblieben. Kim Soyoung entwirft ein ähnliches Modell der Zeitschleife, in der Yeong-Ho gefangen ist und verwendet hierfür den Begriff des Möbius-Bandes[16]: eine unendliche kreisähnliche Konstruktion, die entgegen einem tatsächlichen Kreis keine Mitte hat – ein passendes Bild für die Figur des Traumas als ein um-sich-selbst-Kreisen, das sich doch immer selbst verfehlt. Am Ende des Films kehrt er zu seinem Beginn zurück: das erste Aufeinandertreffen von Yeong-Ho und Sun-Im, bei dem Yeong-Ho am Ende der Szene unter der Eisenbahnbrücke liegt, auf der er sich zwanzig Jahre später umbringen wird. Der Schrei «Ich will zurück» äußert im Moment des Selbstmordes den Wunsch, wieder zurückzukehren in eine Zeit, zu der seine Geschichte noch anders hätte verlaufen können. Yeong-Ho kommt durch den Verlauf des Films zurück, der Kreis schließt sich, doch dies in einer eigentlich unmöglichen Weise: Yeong-Ho betrachtet den Ort seines späteren Selbstmordes und eine Träne rollt ihm übers Gesicht. Er weiß wie durch ein *déjà-vu*, was passieren wird, und ist doch nicht in der Lage, die Geschichte aufzuhalten. Auch diese Großaufnahme vom weinenden Yeong-Ho friert ein.

Auch im Endbild von Drei Stern Rot manifestiert sich eine solche Überlagerung, bei der nicht nur die Vergangenheit in die gegenwärtige Situation einbricht, sondern auch ein Möglichkeitsraum des Zukünftigen aufgemacht wird – ob es Christian gelingen wird, Nattenklinger endgültig zu töten, wird darüber entscheiden, wie er sich der Zukunft stellen kann, ob er aus dem traumatischen Kreislauf ausbrechen kann – im übertragenen Sinne: wie sich die Zukunft des Landes denken lässt.

Beide Filme zeigen einen unkonventionellen Weg der filmischen Bearbeitung des Teilungsdiskurses, der Fragen nach Darstellungsmöglichkeiten von Vergangenem neu beantwortet und anregt, gegenwärtige Situationen durch

15 Siehe dazu auch Martin-Jones, David: *Deleuze, cinema and national identity. Narrative time in national contexts*. Edinburgh: University Press 2006, S. 216f.

16 Kim, Soyoung: «Do Not Include Me in Your ‹Us›: Peppermint Candy and the Politics of Difference». In: *Korea Journal*, Spring, 2006, S. 60–83.

den Rückgriff auf die Historie neu zu deuten. Zusammenfassend lassen sich im Vergleich beider Filme folgende Punkte festhalten: Sowohl in koreanischen als auch deutschen Filmen wird der Teilungsdiskurs mit Gewalt aufgeladen, die jedoch unterschiedlich zur Darstellung kommt: in Peppermint Candy über eine tatsächliche körperliche Versehrtheit, in Drei Stern Rot auf psychischer Ebene durch die Metapher der psychischen Erkrankung. Zudem scheint ein wechselseitiger Zusammenhang zu bestehen zwischen der Spaltung des Subjekts und einer gespaltenen Gesellschaft, an dessen Spannungsverhältnis sich die Filme abarbeiten. Das Trauma wird hierbei zum zentralen Motiv, das in Bildern dargestellt wird, die gerade in den hier vorgestellten Filmen einer bestimmten nicht-linearen, sondern zirkulären Zeitlogik folgen – und somit einer Auseinandersetzung mit der Vergangenheit möglicherweise näher kommen als eine konventionelle Erzählstruktur, entsprechend eines Bergsonschen Denkens über die Zeit:

> Wahrheit aber ist, daß wir niemals die Vergangenheit erreichen werden, wenn wir uns nicht mit einem Schlage in sie versetzen. Ihrem Wesen nach virtuell, kann die Vergangenheit von uns als vergangen nur erfaßt werden, wenn wir der Bewegung folgen, in der sie sich zum gegenwärtigen Bilde entfaltet, aus dem Dunkeln ins Licht emportaucht. Es wäre vergebens, ihre Spur in irgend etwas Aktuellem und schon Realisiertem zu suchen: ebensogut könnte man die Dunkelheit im Lichte suchen.[17]

17 Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Hamburg: Meiner, 1991 [1896], S. 129.

Veronika Schweigl

«Okinawa, mon amour» – Die Repräsentation von Traumata in Chris Markers Level Five

Zusammenfassung: Die wissenschaftliche Debatte über die Darstellbarkeit von Trauma ist kontrovers. Einerseits wird die Repräsentation von Trauma abgelehnt, andererseits ebendiese verlangt. Dieser Text folgert, dass die Darstellung von Trauma auf spezifische Formen der Repräsentation angewiesen ist. Chris Marker hat in seinem Film Level Five das kollektive Trauma Okinawas mit der individuellen Trauer seiner fiktiven Hauptperson Laura verknüpft. Anhand von theoretischen Ansätzen aus Psychologie und Kulturwissenschaft wird die Repräsentation von Trauma in Level Five untersucht. Ziel ist es, die visuellen und narrativen Strategien der Darstellung von Trauma herauszuarbeiten.

* * *

> Eine friedliche Insel, fern der Welt, fern der Geschichte, wurde dazu bestimmt, Schauplatz der blutigsten Schlacht aller Zeiten zu werden. Eine glückliche und lebenslustige Frau wurde auserwählt, dem Tod zu begegnen. Ich erkenne mich wieder in dieser kleinen Insel, denn mein Leiden, das so einzigartig, so persönlich ist, ist zugleich ganz banal, ganz einfach zu benennen. Und so kann man ihm ruhig einen Namen geben, der wie ein Lied klingt, wie ein Film: Okinawa, mon amour. [00:36:23–00:37:23]

Dieses Zitat aus Chris Markers Essayfilm Level Five (F 1997) gibt einen Einblick in die inhaltliche Thematik des Films und lässt dessen Konstruktionsprinzip erkennen: Die Verkettung des kollektiven Traumas von Okinawa mit der individuellen Trauer der Hauptfigur Laura, um ihren verstorbenen Geliebten.[1]

Okinawa ist die Hauptinsel des zu Japan gehörenden Riukiu-Archipels. Hier kam es im Zweiten Weltkrieg zu «kollektiven Massensuiziden»[2] der Zivil-

1 Vgl. Blümlinger, Christa: «Das Imaginäre des dokumentarischen Bildes. Zu Chris Markers Level Five». In: *montage/av* 7, 1998, 2, S. 91–104, hier S. 97.

2 Der Begriff «kollektiver Massensuizid» wird in Anführungszeichen gesetzt, da er von der Bevölkerung Okinawas abgelehnt wird. Der Grund dafür ist, dass der entsprechende japanische Ausdruck« Shudan jiketsu» einen ehrenvollen, frei gewählten Tod bezeichnet und mit

bevölkerung. Angesichts der amerikanischen Übermacht, in der von April bis Juni 1945 dauernden Schlacht, forderte die japanische Armee die Inselbewohner auf sich das Leben zu nehmen. Dieses kollektive Trauma Okinawas hat Marker in die Geschichte von Laura eingebettet, die über den Tod ihres Geliebten hinwegzukommen versucht.

Die Repräsentation von Traumata ist umstritten. Ausgehend von der Frage nach der Darstellbarkeit des Holocausts reichen die Positionen in dieser Debatte von Forderungen nach einem generellen Verzicht bzw. Verbot der Darstellung bis hin zu einem konkreten Verlangen nach Repräsentation. Auch in den Trauma Studies gibt es unterschiedliche Theorien zu dieser Problematik. Cathy Caruth vertritt die Ansicht, dass traumatische Erfahrungen der Repräsentation unzugänglich sind und bleiben sollen, denn «history can be grasped only in the very inaccessibility of it's occurrence.»[3] Des Weiteren warnt sie vor einer Narrativierung traumatischer Ereignisse, da diese eine Trivialisierung und Normalisierung einer subjektiv außergewöhnlich empfundenen Erfahrung bewirken.[4] Wulf Kantsteiner und Harald Weilnböck kritisieren hingegen Caruths Traumakonzept und weisen darauf hin, dass gerade das Erzählen eines Traumas zu dessen Heilung führt.[5]

Das Medium Film spielt bei der Repräsentation von Traumata eine gewichtige Rolle. Filme verfügen über die Möglichkeit Traumata zu präsentieren, zu archivieren, zu inszenieren und zu reflektieren. Sie regen zur öffentlichen Diskussion an und sie beeinflussen und formen das kulturelle, das kollektive und das soziale Gedächtnis. Allerdings erfordert die Darstellung von Traumata spezifische Formen der Repräsentation.

Chris Marker thematisiert in seinem Essayfilm Level Five zwei sehr unterschiedliche traumatische Erfahrungen: Die individuelle Trauer um den Verlust eines nahestehenden Menschen und den «kollektiven Massensuizid» eines gro-

einer heroischen und romantisierenden Bedeutung des Suizids assoziiert wird. Außerdem verschleiert dieser Ausdruck den Anteil der japanischen Armee an den «kollektiven Massensuiziden». (Taira, Koji: «The Battle of Okinawa in Japanese History Books». In: Japan Policy Research Institute (Hg.): *JPRI Working Paper* 48, 1998, URL: http://www.jpri.org/publications/workingpapers/wp48.html (06.06.2011).

3 Caruth, Cathy: «Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History». In : *Yale French Studies* Jg. 79, 1991, S. 181–192, hier S. 187.

4 Vgl.: Neumann, Birgit: *Erinnerung – Identität – Narration: Gattungstypologie und Funktionen kanadischer «Fictions of memory»*. Berlin: De Gruyter 2005, S. 44.

5 Vgl.: Kantsteiner, Wulf; Weilnböck, Harald: «Against the Concept of Cultural Trauma or How I Learned to Love the Suffering of Others without the Help of Psychotherapy». In: Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (Hg.): *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin: De Gruyter 2008, S. 229–240.

ßen Teils der Zivilbevölkerung Okinawas. Doch welche visuellen und narrativen Strategien setzt Chris Marker zur Darstellung von Traumata in Level Five ein? Wie werden psychologische und kulturwissenschaftliche Aspekte des Traumas in Level Five auf inhaltlicher Ebene thematisiert?

Die Verortung des Traumas in der Psychologie und Kulturwissenschaft

Die Weltgesundheitsorganisation versteht Trauma als «kurz- oder langanhaltende Ereignisse oder Geschehen von außergewöhnlicher Bedrohung mit katastrophalem Ausmaß, die nahezu bei jedem tiefgreifende Verzweiflung auslösen würde.»[6] Diese Definition stimmt weitgehend mit jener der American Psychiatric Association überein. Sie versteht unter Trauma «ein Ereignis oder Ereignisse, die eine Konfrontation mit tatsächlichem oder drohendem Tod oder ernsthafter Verletzung oder Gefahr für eigene oder fremde körperliche Unversehrtheit beinhalten.»[7] In Folge eines traumatischen Ereignisses kann es zu diversen Symptomen kommen, die Andreas Maercker in drei Hauptgruppen einteilt:

1. Das Wiedererleben und Wiedererinnern des traumatischen Ereignisses in Erinnerungsfragmenten, Flashbacks und Alpträumen.
2. Die seelische Abstumpfung, die zu sozialer Isolation und dem Gefühl der Entfremdung von anderen Personen führt. Ebenso der zwanghafte Versuch, die Gedanken an das Erlebte zu vermeiden, wodurch es zu (Teil-) Amnesien des traumatischen Geschehens kommen kann.
3. Die chronische Überregung, die sich durch Schlafstörungen, Konzentrationsproblemen, gesteigerter Reizbarkeit und erhöhter Wachsamkeit gegenüber äußeren Reizen, wie Geräuschen oder fremden Gesichtern äußert.[8]

6 Dilling, Horst u.a. (Hg.): *Internationale Klassifikation psychischer Störungen. ICD–10. Kapitel V*. Bern: Huber 1994, S. 124.

7 American Psychiatric Association (Hg.): *Diagnostic and statistical manual of mental disorders. Text revision (DSM-IV-TR)*. Washington: American Psychiatric Association 2000, S. 491.

8 Vgl.: Maercker, Andreas: «Symptomatik, Klassifikation und Epidemiologie». In: Ders. (Hg.): *Posttraumatische Belastungsstörungen*. Heidelberg: Springer Medizin 2009, S. 14–32, hier S. 18f.

Der Schlüssel zur Aufarbeitung eines Traumas liegt in der Konfrontation der Betroffenen mit dem traumatischen Geschehen. Ein wichtiger Aspekt der Behandlung ist das Nacherleben und -erzählen traumatisierender Ereignisse.[9] Seit den 1990er Jahren setzen sich auch die Geistes- und Kulturwissenschaften mit Trauma-Konzepten auseinander. Der individualpsychologische Traumabegriff wurde auf gesellschaftliche Prozesse übertragen und als Deutungsmuster für Kollektiverfahrungen herangezogen. Das «kollektive Trauma» wurde unter anderem von Kai Erikson beschrieben. Seine Differenzierung zwischen individuellem und kollektivem Trauma betont den Bruch, den ein Trauma im eigenen Selbstverständnis und mit der sozialen Gemeinschaft bewirkt. Während er das individuelle Trauma als «blow to the psyche that breaks through one's defenses so suddenly and with such brutal force that one cannot react to it effectively»[10] definiert, beschreibt er das kollektive Trauma als «blow to the basic tissues of social life that damages the bonds attaching people together and impairs the prevailing sense of community.»[11] Im Unterschied zum individuellen Trauma fehlt dem kollektiven Trauma das Moment des Plötzlichen. Es arbeitet sich erst langsam ins Bewusstsein jener vor, die daran leiden. Dennoch ist auch diese graduelle Realisierung, dass eine Gemeinschaft als wichtiger Teil von einem Selbst verschwunden ist, als Schock zu verstehen: «[…] ‹we› no longer exist as a connected pair or as linked cells in a larger communal body.»[12] Aleida Assmann warnt vor einer Vermischung von individuellen und kollektiven Traumata, denn darin bestünde die Gefahr die Einzigartigkeit des Leids zu negieren.[13]

Level Five – Trauma und Trauerarbeit

Level Five handelt von einer Frau namens Laura, deren Freund kürzlich unter ungeklärten Umständen verstorben ist. Der Film spielt fast ausschließlich in Lauras Arbeitszimmer, die dort das Computerspiel spielt, an dem ihr verstorbener Freund gearbeitet hat. Das Ziel des Spiels ist die Schlacht von Okinawa

9 Vgl.: Ders.: «Systematik und Wirksamkeit der Therapiemethoden». In: Ders. (Hg.): *Posttraumatische Belastungsstörungen,* S. 137–146, hier S. 144.

10 Erikson, Kai: *A new species of trouble: Explorations in disaster, trauma and community*. New York: W.W. Norton 1994, S. 233.

11 Ebd.

12 Ebd.

13 Vgl.: Assmann, Aleida: «Trauma und Tabu. Schattierungen zwischen Täter- und Opfergedächtnis». In: Landkammer, Joachim (Hg): *Erinnerungsmanagement: Systemtransformation und Vergangenheitspolitik im internationalen Vergleich*. München: Fink 2006, S. 235–255, hier S. 243.

nachzustellen. Die japanische Armee hatte die Bevölkerung Okinawas angewiesen sich nicht der amerikanischen Armee zu ergeben, da dies eine Schande wäre und sie von den Amerikanern grausam gefoltert werden würden. Stattdessen sollten sie ihrem Leben selbst ein Ende setzen. Dies führte zu «kollektiven Massensuiziden» bei denen zahlreiche[14] Menschen starben. Dieses traumatische Ereignis ist weitgehend unbekannt und wird Chris Markers Kommentarstimme in Level Five zufolge in den japanischen Schulbüchern verschwiegen. Laura versucht im Computerspiel der Schlacht von Okinawa einen anderen Verlauf zu geben, indem sie auf einer virtuellen Landkarte die Truppen auf Okinawa neu positioniert. Doch das Spiel lässt keine Veränderung der historischen Verläufe zu und Lauras Versuch die Geschichte Okinawas umzuschreiben scheitert. Sie beschließt das «Montage-Genie» Chris zur Rate zu ziehen. Chris ist während des gesamten Filmes nicht im Bild zu sehen, sondern existiert nur als Stimme aus dem Off, die von Chris Marker gesprochen wird. Von diesem Zeitpunkt an wechselt sich fiktives und dokumentarisches Filmmaterial mit Lauras Monologen und Interviews mit Experten und Zeitzeugen aus Okinawa ab. Im Menu des Spiels kann Laura zwischen den Punkten «History», «Geography» «Witness», «Media Coverage» und «Bibliographie» auswählen. Dort stößt sie auch auf die Zeitzeugenaussage von Kinjo, der als Jugendlicher die Zeit des «kollektiven Massensuizid» selbst miterlebt hatte und seine Mutter und seine jüngeren Geschwister tötete. Sein anschließender Versuch, in der Schlacht von Okinawa einen ehrenhaften Tod zu finden, misslang und er wurde von amerikanischen Truppen gefangengenommen. Im Wissen um seinen Irrtum widmet er sein Leben der Aufgabe seine Geschichte zu erzählen, damit sie nicht in Vergessenheit gerät und sich nochmals wiederholt. In Level Five vermischt sich das an das Spiel geknüpfte kollektive Trauma Okinawas mit Lauras persönlicher Trauer um ihren Geliebten. Das Durchleben des Traumas von Okinawa gestaltet sich für Laura als Trauerarbeit, durch die sie ihren eigenen Verlust verarbeitet.

Zwischen Verschweigen und Vergessen

Mit der Thematisierung des «kollektiven Massensuizids» von Okinawa greift Marker ein mehr als fünfzig Jahre lang weitgehend verschwiegenes Trauma wieder auf. Japans Versuch dieses Ereignis aus der Geschichtsschreibung

14 Die Anzahl der durch «kollektive Massensuizide» umgekommenen Personen unterscheidet sich sehr stark je nach konsultierter Quelle. Die Angaben reichen von kompletter Negation des «kollektiven Massensuizids» bis hin zu Schätzungen weit über tausend Personen hinaus.

zu verbannen, entspricht der von Aleida Assmann beschriebenen Funktion des Tätergedächtnisses. Kennzeichnend für das Tätergedächtnis ist nach Assmann der Versuch, jene Ereignisse zu vergessen für die Schuld oder Scham empfunden wird. Das Tätergedächtnis strebt danach, das kollektive Schweigen zu verfestigen, das sich oft von Generation zu Generation weiterzieht. Dem gegenüber stellt Assmann das Opfergedächtnis: Traumatische Ereignisse werden hier verdrängt, da sie nicht mit dem positiven Selbstbild einer Gruppe in Verbindung gebracht werden können und daher nur schwer Eingang in das kollektive Gedächtnis der betroffenen Personen finden. Die Anerkennung, die traumatisierte Opfer auch außerhalb ihrer Gruppe erfahren, liefert einen ausschlaggebenden Beitrag zur Aufarbeitung ihrer Vergangenheit. Eine besondere Bedeutung bei der Offenlegung der ihnen widerfahrenen Gräueltaten kommt den Berichten der Zeitzeugen zu.[15]

In Level Five wird dieses Verdrängen des «kollektiven Massensuizids» von Okinawa wiederholt aufgegriffen. Beispielsweise bekennt sich die Stimme von Chris aus dem Off dazu, Teil an der kollektiven Amnesie Japans zu haben: «Ich war so japanisch geworden, dass ich am allgemeinen Gedächtnisschwund teilhatte. Als hätte dieser Krieg niemals stattgefunden.» [00:09:58–00:10:07] Auch die darauffolgende Äußerung des japanischen Buchautors Kenji Tokitsu untermauert den Gedächtnisverlust der japanischen Bevölkerung, wenn er sagt: «Die Japaner haben sich sehr verändert. Ich habe das Gefühl, sie wollen begraben, was im Zweiten Weltkrieg geschehen ist. Viele Japaner scheuen eine Konfrontation mit diesem Problem.» [00:10:56–00:11:09]

Diesem «kollektiven Gedächtnisverlust» steht die individuelle Amnesie gegenüber. Dieses Traumasymptom zeigt Level Five in einem Ausschnitt von John Hustons Film Let there be light (USA 1946). Darin ist ein junger amerikanischer Soldat zu sehen, der während der Invasion von Okinawa dort gekämpft hatte und infolge einer Explosion sein Gedächtnis verloren hatte. Die Versuche eines Psychiaters ihm durch das Nacherleben des traumatischen Ereignisses mittels Hypnose zu heilen, bleiben erfolglos. Die Amnesie, die ein klassisches Symptom des Kriegstraumas ist, wird von Thomas Tode als Schutzfunktion des Körpers, ähnlich dem Fieber beschrieben.[16] Er betont: «Das anästhesierte, also schmerzfreie Gedächtnis, kann nur durch Vergegen-

15 Vgl.: Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C.H. Beck 2006, S. 72–85.

16 Vgl.: Tode, Thomas: «Im Timetunnel von Chris Marker». In: Arbeitsgemeinschaft Cinema (Hg.): *Cinema* 43. Zürich: Chronos 1998, S. 32–46, hier S. 33.

wärtigung der schrecklichen, erschütternden Erlebnisse aktiviert werden und einer etwas besseren Allgemeinverfassung zugeführt werden».[17]

Erzählen als Mittel zur Aufarbeitung des Traumas

Wie oben ausgeführt, ist die Konfrontation mit dem Trauma und das Erzählen der traumatischen Ereignisse ein zentraler Aspekt bei dessen Aufarbeitung. In Level Five erfüllt Lauras Videotagebuch eine wichtige Funktion bei ihrer Trauerarbeit. Erkennbar sind diese Videotagebucheinträge durch das Erscheinen der Schrift «Log In» und einer Datumsangabe. Mit dem Blick direkt in die Kamera gerichtet, sitzt Laura in diesen Sequenzen in ihrem Arbeitszimmer. Sie spricht zu ihrem Geliebten und adressiert gleichzeitig den Zuschauer. Erst im Laufe des Films stellt sich heraus, dass es Laura selbst ist, die das Videotagebuch aufzeichnet, indem sie mit einer Fernbedienung eine für den Zuschauer unsichtbare Kamera bedient. Wie Sven Kramer anmerkt, hat Lauras Videotagebuch hinsichtlich der Trauerarbeit eine ähnliche Funktion wie ein traditionelles Tagebuch: «Die Isolation des Sprechens ermöglicht einen vollkommen empathischen Monolog, in dem die emotionale Bindung an den Verstorbenen wiederholend ausagiert wird. Dieses kommt dem Trauerprozeß zugute, in dem die Bindungsenergien langsam geschwächt und schließlich von dem Toten abgezogen werden.»[18] Der Schlussmonolog von Level Five, in dem Laura ihrem Geliebten für eine Liebe dankt, in die sich noch keine Alltäglichkeit und Mittelmäßigkeit einschleichen konnte, scheint Kramers Annahme zu bestätigen. Durch die Auseinandersetzung mit dem Trauma Okinawas scheint Laura den Verlust ihres Geliebten akzeptieren zu können. Barbara Filser weist jedoch auf die Ambivalenz dieses Schlussmonologs hin, da im Abspann ein Chansons mit dem Refrain «Un jour tu verras, on se rencontrera» erklingt. Sie deutet dies als Anzeichen dafür, dass Laura die Hoffnung ihren Geliebten wiederzutreffen nicht ganz aufgeben kann.[19] Doch ein Zusammentreffen mit ihrem Geliebten kann es erst im Tod geben. Darauf deutet auch der Off-Kommentar von Chris gegen Ende des Films hin, in dem es heißt:

17 Ebd., S. 39.

18 Kramer, Sven: «Laura und Kinjo. Zur Ökonomie des Authentischen in Chris Markers Essayfilm Level Five». In: Wergin, Ulrich (Hg.): *An den Rändern der Moral. Studien zur literarischen Ethik*. Würzburg: Königshausen & Neuman 2008, S. 185–202, hier S. 196.

19 Vgl.: Filser, Barbara: *Chris Marker und die Ungewissheit der Bilder*. München: Fink 2010, S. 399.

> Laura hatte begriffen, dass das Spiel nie dazu dienen wird, die Geschichte neu zu gestalten. Es wird sie nur endlos wiederholen mit löblicher und wahrscheinlich sinnloser Beharrlichkeit. [...] Sie sprach jetzt mit Abstand darüber, als wäre sie an eine Grenze gestoßen. [...] Ich fragte sie, was sie suche und sie antwortete *Level Five* natürlich. In einem Ton, der mich glauben ließ, dass es ihr besser ginge. Und das wenigstens für sie der Krieg aufhörte. Natürlich lag ich da falsch. [01:36:56–01:37:48]

Level Five kann als Synonym für den Tod gelesen werden. Gemeinsam mit ihrem Geliebten teilte Laura die Menschen zum Spaß in unterschiedliche *levels* ein: *Level One*, wenn jemand sich als Kommunist, Katholik oder Anarchist bezeichnete. *Level Two*, wenn die Personen etwas kritischer oder witziger waren. Aber nie erreichte jemand *Level Five* und so stellte Laura ihren Geliebten die Frage, ob man erst sterben müsse, um *Level Five* zu erreichen.

Ebenso wie Laura nutzt auch Kinjo den Akt des Erzählens zur Aufarbeitung seines persönlichen Traumas. Durch seine Zeugenaussage wird das kollektive Trauma Okinawas am Einzelnen sichtbar gemacht. Seine Geschichte steht symbolisch für die individuellen Traumata, die sich während des «kollektiven Massensuizids» abgespielt haben. Damit gibt er auch all jenen eine Stimme, die dabei umgekommen sind und nicht mehr für sich selbst sprechen können. Durch das Erzählen und gleichzeitige Bezeugen der traumatischen Ereignisse, setzt er einen Prozess der Aufarbeitung in Gang und kämpft gegen das Vergessen dieses traumatischen Ereignisses an. Der Weg zur Aufarbeitung dieses Traumas ist jedoch noch lang. Für die Bevölkerung Okinawas sind die traumatischen Ereignisse, die sich während der Schlacht von Okinawa abgespielt haben, noch immer präsent. In Level Five zeigt sich dies beispielsweise in der Aussage von Kenji Tokitsu: «Die Bewohner Okinawas verspüren auch heute noch tiefe Verbitterung und empfinden es als zutiefst ungerecht, was mit ihnen geschehen ist. Der Krieg ist noch nicht vorbei.» [00:23:41–00:23:56] Sven Kramer weist darauf hin, dass sich das Interview mit Kinjo von den anderen Interviews abhebt, denn es ist weder visuell noch akustisch bearbeitet worden. Des Weiteren ist Kinjo als einziger Interviewter ein Augenzeuge, worauf Laura im Film und Chris Marker im Abspann hinweisen.[20] Die Authentizität seiner Zeugenschaft wird dadurch sowohl inhaltlich als auch formal betont.

20 Vgl.: Kramer: «Laura und Kinjo», S. 189.

Verkettung von individuellen und kollektiven Traumata

In LEVEL FIVE steht Kinjos individuelles Trauma stellvertretend für das kollektive Trauma Okinawas. Zudem wird eine Verknüpfung zu weiteren traumatischen Ereignissen der Geschichte geschaffen: dem Holocaust und dem Atombombenabwurf auf Hiroshima. «Okinawa», so die Off-Stimme von Chris, «hat ein Drittel seiner Bevölkerung verloren. Keine andere Gemeinschaft mit Ausnahme der Deportierten hat etwas Ähnliches durchgemacht» [01:26:57–01:27:12]. Außerdem stellt LEVEL FIVE durch folgenden Off-Kommentar eine Verkettung zwischen den traumatischen Ereignissen Okinawas und der Gegenwart her: «Ohne den Widerstand Okinawas hätte es Hiroshima nicht gegeben und die Geschichte dieses Jahrhunderts wäre anders verlaufen. Das bedeutet, dass unsere Lebenswege bis in ihre Einzelheiten hinein von dem Geschehen geprägt sind, dass sich dort auf dieser kleinen Insel zutrug.» [01:36:29–01:36:44]

Durch die Verkettung der Geschichte Okinawas mit dem Atombombenabwurf auf Hiroshima und der Gegenwart generiert Marker eine Verbindung zwischen dem Zuschauer und der Tragödie, die sich auf Okinawa abgespielt hat.

Die Verflechtung von Lauras persönlichem Verlust und dem kollektivem Trauma Okinawas zeigt sich bereits im eingangs erwähnten Zitat. Mit den Worten «Okinawa, mon amour» spielt Laura auf Alain Resnais' Film HIROSHIMA, MON AMOUR (F/J 1959) an und schafft eine Parallele zu einem anderen Liebespaar aus der Filmgeschichte, deren Schicksal mit einem kollektiven Trauma verbunden ist. In HIROSHIMA, MON AMOUR ist es der Atombombenabwurf auf Hiroshima, der die Geschichte der namenlosen französischen Schauspielerin und des japanischen Soldaten, dessen Familie beim der Bombenexplosion umgekommen ist, miteinander verknüpft. Ähnlich wie Laura hat auch die französische Schauspielerin aus Resnais' Film ihren Geliebten verloren. In ihrer Jugendzeit in Nevers wurde ihr Freund, ein deutscher Besatzungssoldat, erschossen und sie als Kollaborateurin von ihren Eltern im Keller versteckt. Als sie nach langer Zeit endlich nach Paris kommt, erfährt sie vom Atombombenabwurf auf Hiroshima. Vierzehn Jahre später lernt sie während eines Filmdrehs in Hiroshima einen japanischen Soldaten kennen, der sie an ihren verstorbenen Freund erinnert, und beide verbringen eine Nacht zusammen. Die Verschmelzung dieser beiden Charaktere mit dem Leid, das sie erfahren haben, zeigt sich darin, dass sie sich nicht mit ihren Namen ansprechen, sondern anstelle dessen die Anrede «Hiroshima» für ihn und «Nevers»

für sie verwenden: «Comme si le désastre d'une femme tondue à Nevers et le désastre de Hiroshima se répondaient exactement.» [01:36:29–01:36:44] Eben diese Verstrickung meint auch Laura, wenn sie im Eingangszitat «ihr Leiden» mit «Okinawa, mon amour» benennt. Ihr individueller Verlust verbindet sich mit dem kollektiven Trauma von Okinawa. Barbara Filser weist darauf hin, dass die Anspielung auf Resnais' HIROSHIMA, MON AMOUR auch die strukturelle Funktion der Verkettung von fiktiver Geschichte und historischem Ereignis in LEVEL FIVE erklärt: «Gegen ihr individuelles Leid, das Laura selbst einmal als vollkommen gewöhnlich bezeichnet, konturiert sich die Tragödie von Okinawa, die schließlich eine personalisierte Dimension durch das Zeugnis Kinjos erlangt, zu dem Laura dem Zuschauer Zugang verschafft.»[21] Laura wirkt als Vermittlerin und Medium zwischen dem Zuschauer und der unvorstellbaren Tragödie Okinawas.

Das Medium als Vermittler

Um ein Trauma zugänglich zu machen, nutzt LEVEL FIVE wiederholt die Vermittlung durch ein zusätzliches Medium. Dies zeigt sich beispielsweise in der Sequenz, in der Laura von einem Komponisten namens David Raksin erzählt, der einen Brief von seiner Frau erhalten hatte, den er nicht entziffern konnte. Anstelle des weißen Blatt Papiers, das er für gewöhnlich zur besseren Konzentration beim Komponieren auf das Klavier legte, stellte er diesmal den Brief auf sein Klavier. Als er anfing die ersten Noten auf seinem Klavier zu spielen, begann er die Wörter des Briefs zu entziffern, in dem stand, dass seine Frau ihn verlassen hatte. Erst durch die Musik konnte er den Brief entschlüsseln. Sie war das Medium durch welches das für ihn Unverständliche erschlossen werden konnte. Laura vergleicht sich selbst mit dem Komponisten aus ihrer Geschichte, denn auch sie versucht das Computerprogramm ihres verstorbenen Geliebten zu entziffern [00:26:59–00:28:30]. Das Trauma, das auf dem ersten Blick nicht zugänglich ist, bedarf der Vermittlung eines Mediums, um erschlossen werden zu können. Es muss, ähnlich Derridas Krypta, erst dechiffriert werden. In LEVEL FIVE ist Laura selbst das Medium, denn erst durch ihre eigene Trauer und ihr eigenes Leid wird das Trauma Okinawas, welches das Computerspiel verbirgt, für sie und damit für den Zuschauer zugänglich.

Die Vermittlung der Geschichte Okinawas unter Zuhilfenahme eines zusätzlichen Mediums ist ein zentrales Konzept von LEVEL FIVE. Dies zeigt

21 Filser: *Chris Marker*, S. 450.

sich bereits in den ersten zehn Minuten des Films: Da Lauras Versuche, die japanischen Truppen im Computerspiel neu zu positionieren und dadurch den Verlauf der Schlacht zu verändern, scheitern, ruft sie Chris zu Hilfe: «Irgendwann gebe ich das ganze Zeug Chris, damit er was daraus macht. Ein Spiel, das nicht läuft, eine Frau, die durchdreht. Mal sehen, was er damit anfangen kann, das Montage-Genie». [00:09:21–00:09:32]

Daraufhin erklärt der Off-Kommentar von Chris:

> An dieser Stelle der Geschichte kam ich dazu. Mich interessierten die Bilder anderer inzwischen mehr als meine eigenen und ich fand Lauras Vorschlag als eine amüsante Herausforderung. [...] Aber das Motiv des Spiels bot mir einen neuen Zugang. Einen Zugang über den Krieg. Ich war so japanisch geworden, dass ich am allgemeinen Gedächtnisschwund teilhatte. Als hätte dieser Krieg niemals stattgefunden. [00:09:33–00:10:07]

Diese Szene kann als Hinweis gedeutet werden, wie Level Five gelesen werden kann. Entgegen dem «allgemeinen Gedächtnisschwund» greift Marker die traumatischen Ereignisse Okinawas wieder auf und macht sie durch das Medium des Computerspiels zugänglich.

NATIONAL/TRANSNATIONAL?

Muriel Schindler

Laboratorium *Filmfestival Türkei/Deutschland* – Eine Szenarisierung des *deutsch-türkischen Kinos* auf Grundlage der Akteur-Netzwerk-Theorie

Zusammenfassung: Mein Untersuchungsgegenstand *deutsch-türkisches Kino*, das in den vergangenen Jahren eine bemerkenswerte Aufmerksamkeit und Präsenz erlangt hat, wird von unterschiedlichen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren aus den Bereichen der Gesellschaft, Politik, Wissenschaft, Kultur, Wirtschaft und Medien geformt und verbreitet, die sich netzwerkartig um dieses Phänomen gruppieren, es gleichsam erst hervorbringen und fortwährend transformieren. Auf Grundlage der Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) fasse ich das *deutsch-türkische Kino* daher als ein instabiles «Quasi-Objekt»[1] auf und unternehme im Folgenden das Experiment, ein Szenarium zu eröffnen, um es als solches in der Interaktion seiner verschiedenen Akteure zu beschreiben. Meine Feldforschung manifestiert sich in der Versuchsanordnung des als Beispiel gewählten Laboratoriums *Filmfestival Türkei/Deutschland*.

* * *

Mit der Akteur-Netzwerk-Theorie auf Reisen gehen

Die für unsere gegenwärtige Wissensgesellschaft bezeichnende komplexe Durchdringung von Technik und Gesellschaft, lässt sich kaum noch mit traditionellen Modellen adäquat beschreiben. Daher verwundert es nicht, dass die Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT), wie sie in den 1980er Jahren durch Vertreter wie Bruno Latour, Michel Callon, John Law u.a. entwickelt wurde, in den vergangenen Jahren eine besondere Aktualität erfährt.[2] Ihr Kerngedanke

1 Zusammen mit Michel Serres bezeichnet Bruno Latour Hybride als «Quasi-Objekte», die sich sowohl aus menschlichen, als auch nicht-menschlichen Akteuren zusammensetzen. Vgl. Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie.* Frankfurt a.M.: Surkamp 2008, S. 70.

2 Vgl. Belliger, Andréa; Krieger, David J. (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie.* Bielefeld: transcript 2006, S. 10.

liegt darin, dass sich die Technik, die Natur und das Soziale netzwerkartig ausweiten und gegenseitig beeinflussen. Dabei lassen sich nicht nur Menschen als Handelnde innerhalb der Gesellschaft auffassen, sondern ebenso Dinge, das heißt die nicht-menschlichen Objekte, die dadurch in den Fokus sozialwissenschaftlicher Aufmerksamkeit gerückt werden. Dadurch wird die Perspektive auf eine Vielzahl von Objekten gelenkt, die sich schon lange aktiv in unser soziales Leben einmischen, sei es als Verbündete und Helfer, als Hindernisse oder Störquellen, die sich in ihrem hybriden Charakter mit uns vernetzen und stabilisierend, verändernd oder irritierend auf unser soziales Umfeld und uns selbst wirken.[3] Diese Netzwerke zu beschreiben, ist Aufgabe des Forschers. Mit der Akteur-Netzwerk-Theorie begibt er sich auf Reisen. Dabei gleicht die ANT einem Reiseführer, der dem Forschenden eine flexible Handhabung auf seinen Erkundungen durch die gewohnte soziale Welt ermöglicht, die durch seinen «ANT-Forscherblick» gleichsam verändert und exotisch erscheint und ein Forschungsterrain für neue Erkenntnisse bietet.[4] Seit einigen Jahren wird versucht, den theoretischen Rahmen der Akteur-Netzwerk-Theorie auch für die Kultur- und Medienwissenschaften fruchtbar zu machen.[5] Auf der Grundlage einer empirisch basierten und sozial ausgerichteten Epistemologie, bietet er einige Vorzüge gegenüber gängigen Methoden in den genannten Disziplinen, da er gerade nicht an einem stabilen Gegenstand haftet, sondern das Augenmerk des Forschenden auf dynamische Prozesse und soziale Interaktionen lenkt und dadurch Einsichten in neue und bedeutende Funktionszusammenhänge ermöglicht.

Das *deutsch-türkische Kino* macht auf sich aufmerksam

Im Folgenden unternehme ich das Experiment, mich meinem Forschungsgegenstand *deutsch-türkisches Kino* auf Grundlage der Akteur-Netzwerk-Theorie zu nähern. Es handelt sich dabei um ein «Quasi-Objekt», das sich in den vergangenen Jahren entfaltet und zunehmend an Präsenz gewonnen hat. Ende der 1990er Jahre lässt sich beobachten, dass eine ganze Reihe Spielfilme von

3 Vgl. Gefken, Andreas: Onlinerezension zum Buch: Kontopodis, Michalis; Niewöhner, Jörg (Hg.): *Das Selbst als Netzwerk. Zum Einsatz von Körpern und Dingen im Alltag,* Bielefeld: Transcript 2010. Online: http://www.socialnet.de/rezensionen/ 11164.php (07.07.2011).

4 Vgl. Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft,* S. 37f.

5 Vgl. etwa den durch die GFM im April 2011 an der Universität Siegen veranstalteten Workshop: Die Akteur-Netzwerk-Theorie als Herausforderung der Kunstwissenschaft? Und die auf der offiziellen Internetseite angegebenen Literaturverweise. http://www.gfmedienwissenschaft.de/www/index.php?TID=740 (29.06.2011).

in Deutschland lebenden, türkischstämmigen Filmemachern den Weg in die deutschen Kinos fanden und sowohl größeren Zuspruch beim Publikum als auch von der Kritik erhielten. Fatih Akın drehte nach seinem erfolgreichen Kurzfilm GETÜRKT (D 1996) mit KURZ UND SCHMERZLOS (D 1998) seinen ersten Spielfilm, der gleich mehrere renommierte Filmpreise gewann[6] und auf internationalen Filmfestivals gezeigt wurde. Kutluğ Ataman realisierte mit LOLA UND BILIDIKID (D 1999) ein spannendes Drama über homosexuelle Migranten in Berlin, der 1999 als Eröffnungsfilm in der *Panorama-Sektion* der *Internationalen Filmfestspiele Berlin* zu sehen war. Auch Thomas Arslan machte auf sich aufmerksam und trat mit DEALER (D 1999), dem zweiten Teil seiner Berlin-Triologie über junge Berliner Türken, als einer der hoffnungsvollsten Vertreter des jungen deutschen Autorenkinos hervor. Insbesondere in den deutschen Metropolen Hamburg und Berlin gelang es dieser neuen Generation von Filmschaffenden, nicht selten unterstützt von der Redaktion *Das Kleine Fernsehspiel* des ZDFs, sich mehr und mehr zu profilieren.[7] Insbesondere Fatih Akıns vierter Spielfilm GEGEN DIE WAND (D 2004), der ein Überraschungserfolg wurde, sorgte in der Öffentlichkeit für Aufsehen.[8] In Berlin lief GEGEN DIE WAND nicht nur im Wettbewerb an, sondern er war auch der erste deutsche Kinofilm der nach 17 Jahren wieder einen Goldenen Bären gewann.[9] Schon bald führte die Situation zu fast überschwänglichen Reaktionen von Seiten der deutschen Filmkritik und Presse, die auf ein zunehmend geballtes Aufkommen deutsch-türkischer Filmemacher reagierten: «Die Türken kommen [...] Und sie geben dem deutschen Film genau das, wonach wir seit Jahren schreien: echte Typen, wahre Geschichten und neue Formen.»[10] 1999 versieht der deutsch-türkische Filmemacher und Journalist Tuçay Kulaoğlugar gar einen Artikel in der Filmzeitschrift *Forum* mit dem provokativen Titel: «Der neue «deutsche» Film ist «türkisch»? Eine neue Generation bringt Leben in

6 Vgl. Nominierungen und Preise auf der offizielle Internetseite von Imdb (The Internet Movie Database): http://www.imdb.com/title/tt0162426/awards (09.11.2011).

7 Vgl. Göktürkt Deniz: «Migration und Kino – Subnationale Mitleidskultur oder transnationale Rollenspiele?» In: Chiellino, Carmine (Hg.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 339ff.

8 Der Film erreichte in Deutschland knapp 800.000 Zuschauer, in der Türkei rund 300.000 und weitere nennenswerte Publikumszahlen in insgesamt 27 Ländern der EU. (Vgl. LUMIERE (Datenbank über Filmbesucherzahlen in Europa): http://lumiere.obs.coe.int/web/film_info/?id=15775) (09.11.2011).

9 Vgl. Nominierungen und Preise auf der offizielle Internetseite von Imdb (The Internet Movie Database): http://www.imdb.com/title/tt0347048/awards (11.11.2011).

10 Vgl. ZDF.de (16.11.2006).

die Filmlandschaft.»[11] Der Wunsch nach einer Einordnungsmöglichkeit für dieses Phänomen führte von Seiten der Kritik und Filmwissenschaft alsbald zur Prägung des Begriffs «deutsch-türkisches Kino».[12] Darunter lassen sich die Filme von in Deutschland lebenden Filmemachern mit türkischen Wurzeln subsumieren. Die in Deutschland unter den Namen Fatih Akın, Hussi Kutlucan, Thomas Arslan, Yüksel Yavuz, Kutluğ Ataman, Züli Aladağ, Ayşe Polat, Buket Alakuş und jüngst auch Özgür Yildirim, Su Turhan und Yasemin Nesrin u.a. erfolgreich vermarktete Verfertigung hybrider kultureller Designs, greift wirkmächtige Bilder türkisch-deutschen Lebens in Deutschland auf, produziert und zirkuliert sie, wirft neue Sichtweisen auf etablierte Wahrnehmungsmuster und Konventionen und thematisiert die Suche nach Nähe und Ferne nach einem hier und dort, einem dazwischen, das wohl zunehmend den Geist unserer globalisierten Welt widerzuspiegeln vermag. Laut einer vom Deutschen Filminstitut herausgegebenen Einschätzung, lässt sich das *deutsch-türkische Kino* sowohl als «Teil eines internationalen Phänomens, des «Cinema du métissage», als auch Zeichen für ein neues selbstbewusstes Auftreten der Türken innerhalb der deutschen Kulturszene» sehen.[13] Dabei hat es sich weitestgehend vom «frühen Migrantenkino» der 1970er und 1980er Jahre abgelöst und lässt sich in einem nationalen Kontext als eine Ausprägung gegenwärtiger deutscher Filmproduktion beschreiben, die durch die Interaktion menschlicher und nicht-menschlicher Akteure aus den Bereichen der Wirtschaft, Politik, Wissenschaft und Gesellschaft geformt wird. Latour spricht von einem «Kollektiv» menschlicher und nicht-menschlicher Akteure, wobei es sich um Netzwerke von Artefakten, Dingen, Menschen, Zeichen, Normen, Organisationen, Texten und vielem mehr handelt, die in «Handlungsprogrammen» eingebunden und zu hybriden Akteuren geworden sind.[14] Aber an welcher Stelle soll mit der Beschreibung begonnen werden und an welcher Stelle soll sie wieder aufhören? Welche Akteure sind zu berücksichtigen und welche lassen sich in der Untersuchung vernachlässigen? Für diese Art von Fragen liefert Latour eine einfache Antwort:

11 Kulaoğlugar, Tuçay: «Der neue «deutsche» Film ist «türkisch»? Eine neue Generation bringt Leben in die Filmlandschaft» In: *Filmforum* 1999, Nr. 16, S. 8–11.

12 Vgl. film-dienst: Berlin am Bosporus: Spielarten und Hintergründe des deutsch-türkischen Kinos. Online: http://film-dienst.kim-info.de/artikel.php?nr=150793&dest=frei&pos=artikel (04.07.2011).

13 Vgl. filmportal.de: Sowohl als auch: Das «deutsch-türkische» Kino heute. Online: http://www.filmportal.de/df/cb/Artikel,,,,,,,ED2A50E4A3E5E7B4E03053D50B3708F2,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,.html (29.06.2011).

14 Vgl. Belliger u.a. (Hg.): *ANThology,* S. 15.

> Entweder wir folgen den Sozialtheoretikern und beginnen unsere Reise damit, dass wir am Ausgangspunkt klarmachen, auf welche Art von Gruppe und welche Ebene der Analyse wir uns festlegen, oder wir folgen den Wegen der Akteure und beginnen unsere Reise mit den Spuren, die ihre Aktivität der Gruppenbildung und -auflösung hinterlässt.[15]

Die Begriffe der Gruppe und der Gruppenbildung sind zentral im Vokabular der ANT. Dabei können Gruppen als ein «provisorisches Produkt eines ständigen Lärms von Millionen widersprüchlichen Stimmen aufgefasst werden, die zum Ausdruck bringen, was eine Gruppe ist und wer zu ihr gehört.»[16]

Beginnen wir unsere heutige Reise in Nürnberg, einer Stadt in der ein multikulturelles Zusammenleben schon längst Einzug gehalten hat. Mit mehr als 18 Prozent ausländischer Staatsbürger haben etwa ein Drittel der Nürnberger einen Migrationshintergrund.[17] Davon leben rund 20.000 Türken in Nürnberg, die inzwischen das soziale, kulturelle und politische Zusammenleben aktiv mitgestalten, in dessen Rahmen sich auch das *Filmfestival Türkei/Deutschland* platziert. Seit seinen Anfängen interagiert es als zentraler Akteur für das *deutsch-türkische Kino.* Die meisten der genannten Filme, die sich unter das *deutsch-türkische Kino* fassen lassen, feierten ihre Premieren auf diesem Festival.[18] Hier wurden Beziehungen geknüpft, Ideen ausgetauscht und Zirkulationen in Bewegung gebracht. Latour folgend, fasse ich dieses Festival daher als ein Laboratorium auf, das unserem Untersuchungsgegenstand eine Plattform bietet, ihn in Interaktion mit seinen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren gleichsam szenarisiert. Die Relevanz von Laborversuchen lässt sich folgendermaßen darstellen:

> Laborversuche zielen darauf, etwas durch seine Performanz, seine Handlungen zu definieren. Dies verlangt, dass alle möglichen Situationen, Anlässe, Herausforderungen und Prüfungen angestellt werden, um die Leistungen eines Akteurs sichtbar zu machen. Die Leistungen zeigen sich darin, wie ein Akteur auf andere Akteure wirkt, wie er sie verändert, transformiert oder hervorbringt. Laborversuche sind komplex und vielschichtig. Zwei entgegengesetzte Epistemologien und mindestens drei Ebenen sind involviert. Aus erkenntnistheoretischer Sicht ist das Ergebnis eines Versuchs – das wissenschaftliche Faktum – einerseits aus dem Han-

15 Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, S. 53.

16 Ebd., S. 58.

17 Vgl. offizielle Internetseite der Stadt Nürnberg: www.nuernberg.de/internet/portal/buerger/familie_soziales.html. Der Bayrische Rundfunk zählt gar 38 Prozent der Einwohner Nürnbergsmit Migrationshintergrund (Vgl. www.br-online.de/bayerisches-fernsehen/frankenschau/fsthema-integration-nuernberg-ID1287739525932.xml (22.10.2010).

18 Vgl. die Festivalbeiträge im Archiv des *Filmfestival Türkei/Deutschland. O*nline: http://www.fftd.net/archiv.html (11.11.2011).

> deln des Wissenschaftlers und andererseits aus dem Handeln des Gegenstandes entstanden.[19]

Die ANT betrachtet die Welt aus der Perspektive der Wissenschaftsforschung, indem sie diese zu einem Labor macht, in dem alle Akteure durch eine Art Versuchsanordnung herausgefordert werden, Leistungen durch Prüfungen zu zeigen. Statt von einer Versuchsanordnung zu sprechen, führen die Vertreter der Akteur-Netzwerk-Theorie den Begriff des «Handlungsprogramms» ein, in dessen Rahmen Akteuren bestimmte Rollen zugewiesen werden. Diese Zuweisung von Rollen wird im Vokabular der ANT als «Übersetzung» bezeichnet, als ein komplexer Prozess, der aus einer Reihe von verschiedenen kommunikativen Handlungen besteht, die alle den Zweck verfolgen, ein Netzwerk zu konstruieren.[20] Dieses lässt sich als eine Einheit definieren, deren Selbstdeutung narrativer Art ist, «eine Erzählung, ein Skript, in dem alle im Netzwerk enthaltenen Akteure ihre Rolle zugeschrieben erhalten und sich gegenseitig positionieren, um durch kooperatives Handeln ein gemeinsames Ziel zu verfolgen.»[21]

Szene 1: Ehrengast Fatih Akın eröffnet den Dialog

Vorhang auf: «Das *Filmfestival Türkei/Deutschland* zeichnet 2011 einen der kreativsten und eben auch besten Regisseure des deutschen Kinos aus: Fatih Akın erhält den Ehrenpreis des Festivals für sein gesellschaftspolitisches Engagement und für seine Verdienste um eine lebendige Filmkunst.» Mit diesem Satz wird die Eröffnungsfeier und Verleihung des Ehrenpreises an Fatih Akın in der Festivalzeitung des *16. Festivals Türkei/Deutschland* im März 2011 angekündigt. «Er ist der Sonnenkönig des deutschen Films, und in seinem Lichtspiel-Reich geht die Sonne nie unter», lobt Jochen Schmoldt den deutsch-türkischen Filmemacher, der sich vielleicht noch vor wenigen Jahren nicht träumen ließ, einmal zu den wichtigsten Regisseuren Europas zu gehören, ein Europa, das noch immer in festen Grenzen und kleinlichen Größen gedacht wird, «anstatt den Blick auf die Menschen zu richten, die da jetzt in Zukunft miteinander und nebeneinander leben». Dieser Blick auf die Menschen ist es aber, der die Filme Fatih Akıns auszeichnet und dadurch zu einem Inbegriff des deutsch-türkischen Kinos wird. «Seine Akteure gehen in den direkten Clinch miteinander und

19 Belliger, Andréa; Krieger, David J.: «Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie». In: Dies. (Hg.): *ANThologie*, S. 31.
20 Ebd., S. 37f.
21 Ebd., S 44.

scheuen den Körperkontakt nicht»[22], heiß es weiter, doch was in seinen Filmen Bedeutung habe, sei nicht an der Oberfläche der Haut zu sehen, sondern sei was sich dahinter verberge: die Seele, die Wahrhaftigkeit, die Aufrichtigkeit, die Liebe.[23] «Durch ihn und durch seine Kunst konnte Deutschland das «interkulturelle» Gesicht seiner eigenen Gesellschaft nachhaltig wahrnehmen.», begründet das Nürnberger Festival seine Wahl für den Erhalt des Ehrenpreises, der auch sein Engagement würdigt, eine kulturelle Brücke zwischen Deutschland und der Türkei zu schlagen.[24] Und schon sind wir mittendrin im Geschehen, das sich durch das Akteur-Netzwerk des *deutsch-türkischen Kinos* aufspannt. Als ein zentraler Akteur betrat Fatih Akın die Bühne in der Tafelhalle in Nürnberg, eröffnete das *Festival Türkei/Deutschland* 2011 und gab die Leinwand frei für Filme aus beiden Ländern und ihren interkulturellen Begegnungen.

Szene 2: deutsch-türkische Komödien erobern die Leinwand

Luks Glück (D/T 2010) heißt der neue Film den seine deutsche Regisseurin kurdischer Abstammung, Ayşe Polat, während des *16. Filmfestival Türkei/Deutschland* präsentiert und der als eine Möglichkeit der filmischen Ausprägung eines *deutsch-türkischen Kinos* angesehen werden kann. Die Komödie erzählt die Geschichte des jungen Deutsch-Türken Luk, der nicht weiß, was er mit seinem Leben anfangen soll. Als seine Familie im Lotto gewinnt, schmiedet er Pläne, als Musikproduzent seine angebetete Gül groß raus zu bringen. Doch seinem Glück steht dasjenige seiner Eltern entgegen: Nur mit seinem Gewinnanteil kann die Familie in die Türkei zurückkehren und ein Hotel eröffnen. Mit Luks Glück wendet sich die Regisseurin «mit ihrem besonderen Blick für menschliche Abgründe und Absurditäten dem Genre Komödie zu», berichtet das ZDF über diesen Film.[25] Ist die Komödie ein neuer Trend im aktuellen *deutsch-türkischen Kino*? Denkt man dabei auch an die erfolgreiche Komödie Almanya – Willkommen in Deutschland (D 2011), der beiden türkischstämmigen Schwestern Yasemin (Regie und Drehbuch) und Nesrin (Drehbuch) Samdereli, die mit dem Deutschen Filmpreis 2011 in Gold in der Kategorie «Bestes Drehbuch» und mit dem Deutschen Filmpreis 2011 in Silber in der Kategorie

22 Vgl. Schmoldt, Jochen: «Die Blicke der Sehnsucht. Schläge». Online: http://2011.fftd.net/gaeste/ehrengast.html (03.07.2011).
23 Vgl. ebd.
24 Vgl. Focus Meldung: Auszeichnungen: «Akin erhält Filmfestival-Preis». In: Focus Online (22.12.2010).
25 Vgl. http://daskleinefernsehspiel.zdf.de/ZDFde/inhalt/11/0,1872,7556331,00.html (03.07.2011).

«Bester Spielfilm» ausgezeichnet wurden,[26] ließe sich dieser Vermutung weiter folgen. Ebenso ließe sich auch im Hinblick auf den «besonderen Blick», den die Regisseurin auf ihre Filmfiguren wirft, weiteren deutsch-türkischen Regisseuren und ihren Filmen folgen, um darin vielleicht ein Charakteristikum des *deutsch-türkischen Kinos* zu finden, das die Spuren ihres multikulturellen Hintergrund in sich trägt. Im Rahmen meines Laborversuchs interessiert des Weiteren, dass die auf dem Filmfestival gezeigten Filme in direkte Interaktion mit dem Publikum und den zirkulierenden Diskursen treten. Der Abspann läuft, das Publikum applaudiert, die Filmemacherin tritt auf die Bühne und beginnt ihren Film mit dem Publikum zu diskutieren. «Das *Filmfestival Türkei/Deutschland* war von Anfang an ein wichtiger Ort der Begegnung und des Austauschs mit anderen.», berichtet Ayşe Polat in einem Interview mit der Verfasserin.[27] In diesem produktiven Austausch spannt das Netzwerk seine Fänden weiter aus, wird das *deutsch-türkische Kino* zu dem was es ist und transformiert sich gleichsam unablässig weiter.

Szene 3: Eine Plattform des Diskurses

Als Ort der Begegnung und Interaktion rund um das *deutsch-türkische Kino* präsentiert sich das *Filmfestival Türkei/Deutschland,* das seit 1992 jährlich in Nürnberg stattfindet. Die inzwischen elftägige Veranstaltung, die zunächst den Namen *Türkei Filmtage* trug, sich ab 1998 *InterFilmFestival* bezeichnete und seit 2003 unter ihrem jetzigen Namen firmiert, gehört heute zu den bedeutendsten interkulturellen Kulturveranstaltungen Deutschlands und wird auch international beachtet.[28] Erklärtes Ziel des Festivals ist es, durch die ästhetischen und auch informativen Mittel, die das Kino bereithält, eine gemeinsame Plattform des Diskurses für unterschiedliche Kulturgruppen zu schaffen, dabei Kulturvermittler beider Kulturkreise zusammen zu führen und den Austausch und die Zusammenarbeit von Filmschaffenden aus der Türkei und Deutschland zu fördern.[29] Um in dieser Form interagieren zu können, formiert sich das *Filmfestival Türkei/Deutschland* aus einer Gruppe weiterer Akteure, die sich durch ihre Beziehungen im Netzwerk beschreiben lassen. Als zentrale interagierende Akteure präsentieren sich die Veranstalter des Filmfestivals in gemeinsamer

26 Vgl. Nominierungen und Preise auf der offiziellen Internetseite von Imdb (The Internet Movie Database): http://www.imdb.com/title/tt1630027/awards (09.11.2011).
27 Vgl. Ayşe Polat im Interview mit der Verfasserin Muriel Schindler am 23.03.2011 in Nürnberg.
28 Vgl. Zobl, Stefanie: Ein Filmfestival als Antwort auf Sarrazin. Türkische Filme in Nürnberg. Online: http://film.fluter.de/de/414/film/9277/ (31.03.2011).
29 Vgl. offizielle Seite des Festivals: http://www.fftd.net/festivalprofil.html (16.06.2011).

Kooperation: Der Verein *InterForum,* das Amt für Kultur und Freizeit und das *KunstKulturQuartier* der Stadt Nürnberg werden in ihrer Zusammenarbeit als Veranstalter des F*estivals Türkei/Deutschland* auf der Internetpräsenz des Festivals beschrieben.[30] Dabei versteht sich *InterForum* als Initiative, die für eine offene Gesellschaft mit interkulturellem Dialog zwischen verschiedenen Kulturgruppen einsteht.[31] Der Verein wurde 1997 mit dem Ziel gegründet, sich für einen geistigen und künstlerischen Austausch auf internationaler Ebene einzusetzen. Mit dem Leitsatz «Die Überwindung des Partikularismus und kollektiver Abhängigkeiten auf der Ebene grenzüberschreitender Dialoge sind unermesslich für den Fortbestand und Weiterentwicklung offener Gesellschaften», tritt *InterForum* dabei «im Selbstverständnis der Anerkennung der gesellschaftlichen Realitäten in der Bundesrepublik Deutschland»[32] in Austausch mit anderen Akteuren. Sich gegenwärtigen Herausforderungen für künstlerische, kulturelle und gesellschaftspolitische Initiativen zu stellen, sieht *InterForum* des Weiteren als seine Aufgabe an. Dabei tritt die Initiative in Interaktion mit weiteren Akteuren, wie dem *KunstKulturQuatier.* Dieses versteht sich als eine seit 2008 agierende Dienststelle der Stadt Nürnberg, die für die Stärkung der kulturellen Vielfalt und Teilhabe einsteht.[33] Durch Veranstaltungen und Produktionen in den Bereichen Film, Musik und Theater sowie politische Diskurse mit Künstlern, Wissenschaftlern und Politikern, fördert das *KunstKulturQuatier* die interkulturelle Zusammenarbeit.[34] In der skizzierten Gruppenbildung formiert sich das Akteur-Netzwerk des *deutsch-türkischen Kinos.*

Szene 4: Hinter den Kulissen

Die Veranstalter des Festivals erhalten Handlungsmacht im Beziehungsgefüge um das *deutsch-türkische Kino*, indem sie die Rahmenbedingungen für eine Plattform schaffen, deutsch-türkische Filme in Umlauf zu bringen. Dabei interagieren sie mit den Unterstützern des Festivals. Unter ihnen befindet sich die Robert Bosch-Stiftung, die das Festival als Hauptförderer seit 2003 unterstützt, mit dem Leitsatz, dass sie Projekte fördert, «die die Partnerschaft zwischen der Türkei und Deutschland stärken und den dauerhaft in Deutschland

30 Vgl. ebd: http://2011.fftd.net/veranstalter.html (17.06.2011).
31 Vgl. offizielle Seite von *InterForum*: http://www.interforum.net/index2.html (17.06.2011).
32 Ebd.
33 Vgl. ebd.
34 Ebd.

lebenden türkischstämmigen Menschen die Integration erleichtern sollen.»[35] Hinzu kommt die *Stadt Nürnberg*, die das Filmfestival seit seinen Anfängen mit unterstützt, das *Kultur- und Tourismusministerium der Republik Türkei*, das das Filmfestival seit 2006 fördert, ebenso die *Filmförderung des Bundes* (BKM) seit 2005 und die *Bayerische Staatskanzlei,* die wiederum seit 2003 für das Filmfest einsteht. Nicht zu vergessen sind die Akteure, die das Filmfestival als Sponsoren fördern und der große Freundeskreis des Festivals, der dieses mit seinem einzigartigen bundesweiten Status und seinem wichtigen Beitrag für die gesamtgesellschaftliche Integration in Deutschland unterstützt.[36]

Bereits diese erste Übersetzung, die die genannten Akteure in ihrem Funktionszusammenhang erscheinen lässt, verdeutlicht ihr Handlungsprogramm und ihre zugeschriebenen Rollen als Geldgeber und Initiatoren für eine Plattform, die gleichsam einen Rahmen schafft und den Zweck verfolgt, ein Netzwerk zu konstruieren, in das sich auch das *deutsch-türkische Kino* einschreibt.[37] Folgen wir den Spuren der Akteure weiter, begegnen wir den menschlichen Akteure des aktiven Festivalteams, die sich ebenso durch ihr Engagement und ihre Bereitschaft auszeichnen, den interkulturellen Dialog und das *deutsch-türkische Kino* durch die jährliche Organisation und Umsetzung des *Filmfestivals Türkei/Deutschland* in Umlauf zu bringen. In der Programmleitung interagiert zunächst der *InterForum* Vorsitzende Adil Kaya als Festivaldirektor. Als Vorsitzender des Trägervereins *InterForum* organisiert er das *Filmfestival Türkei/Deutschland* seit seinen Anfängen im Jahre 1992. der Deutsch-Türke Adil Kaya wurde 1967 in der Türkei geboren und zog in jungen Jahren mit seiner Familie nach Nürnberg. Neben seiner beruflichen Tätigkeit, ist Adil Kaya ehrenamtlich in unterschiedlichen kulturellen Bereichen aktiv. Dabei ist sein unzweifelhaft größter Verdienst das *Filmfestival Türkei/Deutschland,* das nicht nur ein hochkarätiges kulturelles, cineastisches Ereignis ist, sondern gleichzeitig ein erfolgreiches Integrationsprojekt.[38] Als Festival- und Programmleiterin betritt des Weiteren Ayten Akyıldız die Szene. Auch sie hat das Festival mitbegründet und über die Jahre hinweg geformt und weiterentwickelt und auch Ayten Akyıldız gehört zu den in Deutschland lebenden Türken, die in diesem Land aufgewachsen sind oder bereits in jungen Jahren mit ihren Familien aus der Türkei

35 Vgl. offizielle Seite des *Filmfestivals Türkei/Deutschland:* http://2011.fftd.net/unterstuetzer/foerderer.html (07.07.2011).
36 Vgl. ebd. http://2011.fftd.net/unterstuetzer/sponsoren.html, und: http://2011.fftd.net/unterstuetzer/ freundeskreis.htm (07.07.2011).
37 Vgl. Belliger u.a.: «Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie», S. 38.
38 Vgl. ebd.

nach Deutschland zogen, daher trägt sie die Kenntnis und das Verständnis beider Kulturen in sich. Ihre eigene Rolle sieht die Organisatorin nicht als Integrationsbeauftragte, ihr Team und das Festival seien Akteure, die vielmehr für den interkulturellen Dialog und die Filmkunst beider Länder einstehen.[39] In der Übersetzung dieser Gegebenheit zeigt sich erneut, auf welcher interkulturellen Basis das *deutsch-türkische Kino* hervorgebracht und verhandelt wird.

So ließe sich die Konstruktion des Laboratoriums *Filmfestival Türkei/Deutschland* weiter verfolgen, auf den Spuren des Akteur-Netzwerks, das sich um das *deutsch-türkische Kino* aufspannt und es in seiner Hybridität und Instabilität ersichtlich macht. Doch für heute wollen wir unsere Reise hier beenden. Dabei lässt sich Bruno Latour folgend an dieser Stelle zitieren: «ein guter Bericht, ist ein fertiger Bericht».[40]

39 Vgl. ebd.
40 Vgl. Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft,* S. 255.

Agnes Schindler

Staatlich geförderte Filmproduktion in Island: nationales und/oder transnationales Kino einer ‹kleinen Nation›?

Zusammenfassung: Für *small national cinemas*, wie das isländische, sind Spielfilme wichtige Räume der Aushandlung nationaler Identität. Nationale und transnationale Affinitäten sind die Grundvoraussetzung für die isländische Filmproduktion, sie bilden das Spannungsfeld innerhalb dessen sich die isländischen Produktionen positionieren. Anhand von Cold Fever (IS 1995), 101 Reykjavík (IS 2000) und Mamma Gógó (IS 2010) werden die Einflüsse transnationaler Tendenzen der Filmwirtschaft auf die filmische Aushandlung nationaler Identität diskutiert. Es zeigt sich, dass die Aushandlung nationaler Identität in den Filmen nicht verdrängt, sondern zum Teil sogar noch gestärkt wird.

* * *

«Lange war nur das Wort auf Island. Plötzlich – einer Eruption auf der Vulkaninsel Surtsey nicht unähnlich – kam der Film.»[1] Diese Beschreibung der isländischen Filmgeschichte zeigt eine große Nähe zur geografischen Identität der Insel und hat auch ihre Richtigkeit in Bezug auf die hohe Spielfilmproduktivität im Vergleich zur geringen Bevölkerungszahl. Mit dem plötzlichen Beginn isländischer Filmproduktion ist der Zeitpunkt der Einrichtung einer staatlichen Filmförderung durch den *Icelandic Film Fund* 1978/79 gemeint. Isländische Filmproduktionen gab es jedoch schon lange vor diesem Zeitpunkt.

Die frühen Kurzfilmproduktionen der ersten, dänischen Kinobetreiber auf Island ab 1906 zeigten aktuelle, lokale Begebenheiten[2], erfreuten sich

1 Åhlung, Jannike: «Der Mann ist ein wandelndes Kino», http://www.titel-forum.de/scandi/friori.htm (17.09.2003).

2 Vgl. Bernharðsson, Eggert Þór: «Landnám lifandi mynda. Af kvikmyndum á Íslandi til 1930». In: Elísson, Guðni (Hg.): *Heimur kvikmyndanna*. Reykjavík: Forlagið 1999, S. 803–831.

bei ihrem Publikum großer Beliebtheit und wurden mit nicht geringem Stolz als «isländisch» bezeichnet.[3]

Die reiche isländische Literatur diente früh als Grundlage für Filmproduktionen, wenn auch zunächst nur ausländischen Filmemachern. Am Beispiel der Verfilmung von SAGA BORGARÆTTARINNAR (IS 1919), die auf der literarischen Vorlage von Gunnar Gunnarsson basiert,[4] wird deutlich, welche Bedeutung die Art der filmischen Aufarbeitung und Darstellungen nationaler isländischer Identität für die Isländer hatte. Eggert Þór Bernharðsson beschreibt, wie seiner Zeit im *Morgunblaðið* berichtet wurde, dass der damals in Dänemark lebende Autor Gunnar Gunnarsson selbst mit zu den Filmaufnahmen nach Island kam, um sicher zu stellen, dass der Film so isländisch wie möglich werde. Kurz zuvor war in den isländischen Kinos der Film BERG-EJVIND OCH HANS HUSTRU (SE 1919) zu sehen gewesen, der für eine kontroverse Diskussion gesorgt hatte: Der auf einer Geschichte des Isländers Jóhann Sigurjónsson basierende Film war nicht auf Island gedreht worden, sondern in Schweden und Lappland, und das *Morgunblaðið* vom 22.07.1919 schrieb:

> Ausländische Filmfirmen zeigen nun Interesse an Island und isländischen Themen. FJALLA EYVIND wurde verfilmt – aber nicht hier, sondern im Norden von Lappland und der Film hat die Reykjaviker mit eigenen Augen sehen lassen, dass er trotz aller Unkosten und Sorgfalt nicht den isländischen Ton hat. Es handelt sich hier um eine falsche und fehlerhafte Beschreibung Islands, wie es sein musste, wenn kein isländischer Regisseur bei den Filmaufnahmen beratend mitgewirkt hat.[5]

Mit der Gründung der EDDA-Filmfirma 1949 wurde das Ziel verfolgt, mit Hilfe ausländischer Koproduzenten Spielfilme auf der Basis isländischer Literatur zu verfilmen.[6] Wenngleich dies nur von mäßigem Erfolg gekrönt war,[7] zeugt diese Initiative doch von der starken Motivation isländischer Filmemacher eine eigene, isländische Filmproduktion zu entwickeln.

Eine jüngere Entwicklung, die die isländische Filmproduktion auch in Bezug auf Rezeptions- und Repräsentationsaspekte in Beziehung zu Fra-

3 Vgl. Bernharðsson, Eggert Þór: «Ísland – Land kvikmyndanna?». In: *Lesbók Morgunblaðsins*, 20.05.1995, S. 4.

4 Vgl. Cowie, Peter: *Scandinavian Cinema. A survey of the films and film-makers of Denmark, Finland, Iceland, Norway and Sweden*. London: Tantivy Press 1992, S. 79.

5 Übersetzung der Autorin nach Bernharðsson, Eggert Þór: «Ísland – Land kvikmyndanna?», S. 4.

6 Vgl. Indriðason, Arnaldur: «Stofnun og saga kvikmyndafyrirtæksins Edda-film». In: Elisson: *Heimur kvikmyndanna*, S. 887ff.

7 Die Firma produzierte gemeinsam mit ausländischen Partnern SALKA VALKA (IS 1954), SJÖTÍU OG NÍU AF STÖÐINNI (IS 1962) und RAUÐU SKIKKJUNA (IS 1967).

gen der isländischen nationalen Identität setzt, war die Einführung der Edda Filmpreise im Jahr 1999. Ebenso lassen sich innerhalb der staatlichen Filmförderung klare nationale Affinitäten finden, wie an diesem Auszug aus dem isländischen Filmgesetz deutlich wird: «Projects supported by the Icelandic Film Fund must have connections with Icelandic culture unless speical cultural grounds exist for deciding otherwise».[8] Beachtenswert ist dabei, dass von 1979 bis 2010 über 80% aller isländischen Spielfilmproduktionen durch den *Icelandic Film Fund* gefördert wurden. Durch diese gesetzliche und finanzielle Rahmenbedingung unterstützt und fördert der isländische Staat die Verständigung der isländischen Bevölkerung über ihre Identität als Angehörige der isländischen Nation. Die Aushandlung von Aspekten der nationalen isländischen Identität erfolgt in den Spielfilmen auf verschiedenen Ebenen, worauf später noch genauer eingegangen wird.

Die isländische Filmproduktion weist gleichwohl deutliche transnationale Tendenzen auf, die hauptsächlich aus dem sehr kleinen isländischen Markt resultieren. Spielfilmproduktionen stellen für isländische Filmemacher große finanzielle Risiken dar. Dies macht internationale Koproduktionen notwendig, sowohl um eine stabile finanzielle Basis für die Filmproduktionen zu schaffen als auch um den Export der Filmproduktionen zu erleichtern. Es wird deutlich, dass die nationalen und transnationalen Aspekte der isländischen Spielfilmproduktion gleichzeitig das Spannungsfeld und die Grundvoraussetzung für das *Icelandic national cinema* darstellen.

Mit dem Konzept des *national cinema*[9] beschäftigt sich die angelsächsische Filmwissenschaft schon seit langem intensiv und auch kritisch.[10] Gerade in den letzten Jahren wurden verstärkt neue Ansätze verfolgt, da ein Kritikpunkt am filmwissenschaftlichen Konzept des *national cinema* ist, dass es hauptsächlich bei der Betrachtung einzelner, meist westlicher oder europäischer *national cinemas* angewendet[11] und daher der Diversität des *world cinema* nicht gerecht

8 Regulation on the Icelandic Film Fund. Ministry of Education, Science and Culture, Chapter 1, Article 1, Nr. 229/2003, http://eng.menntamalaraduneyti.is/Acts/nr/2438 (03.06.2007).

9 Da bislang kein deutschsprachiges Äquivalent zu der angelsächsischen, die Bedeutungsdimensionen von *national cinema* erfassende Bezeichnung eingeführt ist, werden hier die Bezeichnungen *national cinema* bzw. *Icelandic national cinema* verwendet.

10 Einen Überblick über diese Diskussion bieten Hjort, Mette; MacKenzie, Scott: *Cinema & Nation*. London, New York: Routledge 2000, S. 2ff.

11 Aus eben diesem Grund beleuchtet Andrew Higson seinen eigenen Artikel aus dem Jahr 1989 (Higson, Andrew: «The Concept of National Cinema». In: *Screen* Jg. 30, 1989, H. 4, S. 36–46) in «The Limiting Imagination of National Cinema» in Hjort u.a.: *Cinema & Nation*, S. 63–74, von einem kritischen Standpunkt.

werde.[12] Daneben erfolgte eine Differenzierung in Bezug auf *small national cinemas*, ein Ansatz, der auch für die Forschung zu *european national cinema/s* einen wichtigen Aspekt darstellt.

Mette Hjort und Duncan Petrie setzen sich in *The Cinema of Small Nations*[13] intensiv mit dem Konzept von *small national cinema/s* auseinander und fragen nach einer Definition dessen, was unter *small national cinema/s* verstanden werden kann. In *Small Nation, Global Cinema*[14] diskutierte Mette Hjort im Hinblick auf filmwissenschaftliche Forschung bereits Überlegungen zur Definition von *small nation/s*, die sich vornehmlich auf die Grundlagen der Beschäftigung anderer Fachdisziplinen mit *small nation/s* beziehen. Hjort u.a. erläutern, dass die Identität kleiner Nationen im filmwissenschaftlichen Kontext eher eine intuitive Größe darstelle als ein tatsächliches analytisches Werkzeug und die Definition von *small national cinema/s* sich vor allem auf folgende Unterscheidung konzentriere: «a small country that produces films and the idea of a country that produces a small number of films. While the two categories may overlap, and often do, they do not necessarily coincide.»[15] Eine eindeutige Definitionsweise sei bislang nicht gefunden und daher existiere bisher auch kein deutlicher Konsens über das Konzept von *small national cinema/s*.[16] Die Vielfältigkeit in der Diskussion um eine Definition und Kategorisierung von *small national cinema/s* entspricht der prozesshaften Veränderlichkeit der *national cinemas* und wird ihr daher gerechter, als es mit fest vorgeschriebenen Kategorien der Fall wäre. Trotzdem setzen sich Hjort u.a. mit möglichen Maßstäben zur Einordnung eines *national cinema* anhand von Zahlengrößen einer Nation auseinander, die ihre Ursprünge in soziologischen, bildungs-, wirtschafts- und politikwissenschaftlichen Forschungskontexten haben, wie Bevölkerungszahl, Größe des internen Marktes, geographische Größe, Bruttoinlandsprodukt, aber auch politischer Unabhängigkeit. Island ist als Fallstudie eines *small national cinema* in *The Cinema of Small Nations* integriert und wird sogar als eine Ausnahme im Bereich der extra kleinen *national cinemas* charakterisiert:

12 Vgl. hierzu auch Crofts, Stephen: «Reconceptualising National Cinema/s». In: *Quarterly Review of Film and Video* Jg. 14, 1993, H. 3, S. 49–67.
13 Hjort, Mette; Petrie, Ducan: *The Cinema of Small Nations*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2007, S. 3ff.
14 Hjort, Mette: *Small Nation, Global Cinema*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press 2005.
15 Hjort u.a.: *The Cinema of Small Nations*, S. 3.
16 Vgl. ebd., S. 4f.

> A noteworthy exception, however, is Iceland with a population of just over 300,000 and a film industry that has produced sixty feature films since 1978. As a film-producing micro-state, Iceland is included here as a case allowing for an exploration of the extra-small factor.[17]

Wenngleich die Anzahl der produzierten Spielfilme mittlerweile auf über 120 angestiegen ist, kann das *Icelandic national cinema* anhand der von Hjort u.a. genannten Faktoren sicher als ein kleines Kino einer kleinen Nation gelten.

Das *Icelandic national cinema* sollte jedoch nicht nur aus produktionsorientierter Sicht beleuchtet werden. Der Begriff *Icelandic national cinema* macht es ebenso nötig nachzufragen, inwieweit sich die isländischen Filmproduktionen im Sinne eines *national cinema* mit der Aushandlung nationaler isländischer Identität beschäftigen. Im Rahmen einer derartigen Begriffsverwendung weist das Konzept des *national cinema* über die Produktionskontexte hinaus und der Fokus erweitert sich von einer hauptsächlich produktionsorientierten Perspektive um eine inhaltlich orientierte Sichtweise. In diesem Kontext muss die Diskussion zum Konzept des *national cinema* innerhalb der Filmwissenschaft reflektiert werden, denn in den vergangenen Jahren wurde der Schwerpunkt filmwissenschaftlicher Forschung eher auf Aspekte wie den des Transnationalen gelegt,[18] sodass der Aspekt des Nationalen mehr und mehr aus dem Blickfeld geriet. Dabei ist das Nationale grundlegende Voraussetzung für das Transnationale und so führt auch Andrew Higson diverse Argumente an, warum das Konzept des *national cinema* nicht beiseite gelegt werden könne.[19] Die Herausforderung bestehe darin, beide Aspekte zu berücksichtigen.[20]

Für die filmwissenschaftliche Forschung zur spielfilmischen Aushandlung nationaler Identität, unabhängig von der Größe der Nation, ist zum einen das theoretische Verständnis des Konzepts von *national cinema* zentral. Zum anderen wird eine geeignete filmanalytische Untersuchungsmethode des Filmmaterials benötigt. Für die Kombination beider wird an dieser Stelle folgender Ansatz vorgeschlagen.

Ein Großteil der Forschung zu *national cinema* basiert auf der Definition der Nation von Benedict Anderson: «[...the nation] is an imagined political

17 Ebd., S. 4.

18 Gerade bei der Forschung zu den *nordic cinemas* wurde ein Schwerpunkt auf diesen Aspekt gelegt, wie z.B. in Nestingen, Andrew; Elkington, Trevor G.: *Transnational Cinema in a Global North*. Detroit: Wayne State University Press 2005.

19 Vgl. Higson: «The Limiting Imagination of National Cinema».

20 Vgl. Hjort u.a.: *Cinema & Nation*, S. 7.

community – and imagined as both inherently limited and sovereign.»[21] Neben ihrer weitläufigen Akzeptanz besteht Kritik an der Anwendung dieser Definition auf das Medium Film: Da sie keinen Zusammenhang zum Medium Film herstelle, sei ihre Relevanz für das Konzept des *national cinema* innerhalb der Filmwissenschaft in Frage gestellt.[22]

Die Verbindung zwischen Andersons Definition und dem Konzept des *national cinema* und damit einhergehend auch ihre Relevanz für die Filmwissenschaft lässt sich jedoch vor allem an einem Begriff festmachen: *imagined*. Er verbindet die theoretische Basis des Konzepts *national cinema* mit wesentlichen filmanalytischen Aspekten bei der Forschung zur Aushandlung nationaler Identität im Spielfilm miteinander. Auf welche Weise dies möglich wird, sei anhand der Filmfigurenanalyse näher erläutert.

Jens Eder stellt für den genannten Zusammenhang relevante Überlegungen zur Figurendarstellung, -vorstellung und -rezeption an. Nach Eder werden Figuren unter Zuhilfenahme der Vorstellungskraft der Zuschauer durch die «fiktionale Kommunikation» zwischen Filmemachern und Rezipienten konstruiert.[23] Das Konzept der Filmfigur basiert also auf dem Prinzip der Vorstellung. Dies trifft in analoger Weise auch auf das Konzept der Nation zu, die nach der Definition von Anderson ebenfalls ein Konstrukt der Vorstellung sei.[24] Neben der Analogie der beiden Konzepte lassen sich diese Überlegungen in Bezug auf die spielfilmische Aushandlung nationaler Identität weiterentwickeln. Die Vorstellung einer Nation setzt sich aus einer Vielzahl von Aspekten und Impressionen zusammen. Filmrezipienten entwickeln Vorstellungen filmisch präsentierter Nationen durch die Wahrnehmung der Filmfiguren. Dies verbindet sich wiederum mit der nicht-filmisch konstruierten Vorstellung der betreffenden Nation.

Um die spielfilmische Präsentation einer Nation zu untersuchen, ist eine Betrachtung von Aspekten sinnvoll, die im engen Zusammenhang mit nationaler Identitätskonstruktion stehen. Da in Spielfilmen Filmfiguren innerhalb bestimmter Räume im Rahmen bestimmter thematischer Kontexte agieren, sind die Analyseaspekte *agenda-setting*, Handlungsorte und die bereits ange-

21 Anderson, Benedict: *Imagined Communities*. London, New York: Verso 2006 [1983], S. 5f.

22 Im Zusammenhang mit der Forschung zum *Icelandic national cinema* tut dies z.B. Norðfjörð, Björn Ægir: *Icelandic Cinema: A national Practice in a Global Context*. Unveröffentlichte Dissertation, University of Iowa 2005, S. 80f.

23 Eder, Jens: *Die Figur im Film*. Marburg: Schüren 2008, S. 69.

24 Die von Anderson beschriebene Begrenztheit der vorgestellten Gemeinschaft ist ebenso von Bedeutung, da sich nationale Unterschiede an diesen Grenzen manifestieren.

sprochenen Filmfiguren für die Betrachtung der spielfilmischen Verhandlung nationaler Identität von zentraler Bedeutung. Diese Relevanz der Definition der Nation von Anderson trifft wie im Fall der Filmfigurenanalyse auch auf die Untersuchung der filmisch verarbeiteten Themen und der Handlungsorte zu. Für das Verständnis dieser beiden letztgenannten Aspekte ist ebenfalls die Vorstellungskraft innerhalb der Kommunikation zwischen den Filmemachern und den Rezipienten essentiell. Alle drei Analyseebenen bieten zudem die Möglichkeit, nationale und transnationale Aspekte näher zu beleuchten. Während beide Aspekte vielfach als konkurrierend dargestellt werden, sei hier davon ausgegangen, dass transnationale Aspekte von Spielfilmen und Filmproduktionen Teile der *national cinemas* sind und damit auch Teile des filmischen Aushandlungsprozesses nationaler Identität.

In Bezug auf die obigen Ausführungen stellt sich die Frage, ob Konsequenzen und Einflussnahmen durch die transnationalen Tendenzen auf die Filminhalte unvermeidbar und nachweisbar sind. Ebenfalls ist von Interesse, ob sie die Funktion der Spielfilme bezüglich der Aushandlung nationaler Identität beeinflussen.

Anhand der Spielfilme Cold Fever (IS/D/DK/USA 1995), 101 Reykjavík (IS/DK/F/N 2000) und Mamma Gógó (IS/D/N 2010), drei internationalen Koproduktionen der jüngeren Vergangenheit, werden diese Fragen nun exemplarisch beleuchtet und anhand von Beispielen des *agenda-setting*, der Handlungsorte und der Filmfiguren besprochen.

Cold Fever erzählt die Geschichte eines jungen, japanischen Geschäftsmanns, der im Winter nach Island reist, um eine Gedenkzeremonie für seine dort bei einem Unfall verstorbenen Eltern durchzuführen. Das *agenda-setting* offeriert eine Entdeckung Islands durch die Perspektive eines Ausländers und eine humorvolle Betrachtung diverser Aspekte nationaler isländischer Identität wie z.B. die Darstellungen des Glaubens an Elfen und Geister und die Performanz traditioneller Tätigkeiten und Riten. Island wird mithilfe von Bildern präsentiert, die Marker lokaler Identität beinhalten. Zwar handelt es sich bei der winterlichen Darstellung Islands um touristisch eher unbekannte Ansichten des Landes, aber der Film integriert viele leicht wieder erkennbare Orte (z.B. die Silhouette Reykjavíks, den Gullfoss und das Gebiet der heißen Quellen beim Geysir Strokkur). Die Landschaftsdarstellungen heben, teils im Zusammenspiel mit der Filmmusik, inhaltliche Informationen hervor, die im Zusammenhang mit der nationalen Identität stehen, wie die Darstellung mystischer Atmosphäre im Kontext des Elfen- und Geisterglaubens der Isländer. Cold Fever ist einer der ersten isländischen Spielfilme, der nachdrücklich

transnationale Ansätze im Bereich der Filmfiguren verfolgt. Der Einsatz internationaler Filmfiguren, besetzt mit ausländischen Schauspielstars (Masatoshi Nagase, Fisher Stevens) bietet ausländischen Zuschauern nicht-isländische Identifikationsfiguren. Ihre Integration versprach verbesserte Exportchancen für den Film. Die isländischen Figuren des Films werden anhand bestimmter Marker nationaler Identität als isländisch charakterisiert. Dazu gehören neben Attributen der äußeren Erscheinungsweise (z.B. isländischer Wollpullover) auch Verhaltensmerkmale, wie das Essen traditioneller isländischer Speisen oder einem deutlich hörbaren isländischen Akzent beim Englischsprechen.

Der Film 101 Reykjavík handelt von dem Isländer Hlynur, der es sich in seiner selbst gewählten Arbeitslosigkeit bequem gemacht hat und noch immer bei seiner Mutter im Innenstadtbereich Reykjavíks lebt. Hlynurs Leben ändert sich, als seine Mutter ihm ihre lesbische Freundin Lola vorstellt, in die sich Hlynur verliebt. Er gerät in eine komplizierte Situation als sich herausstellt, dass sowohl seine Freundin Hófy vermeintlich von ihm schwanger ist als auch Lola, mit der er einen one-night-stand hatte. Der Film präsentiert Themen, die zwar international gültig sind, hier jedoch auf nationale Weise aufgearbeitet werden (z.B. Homosexualität und der Umgang damit in der isländischen Gesellschaft). Im Kontrast zu Cold Fever nutzt 101 Reykjavík vornehmlich das Stadtzentrum Reykjavíks als Handlungsort. Gleichwohl sind die Bilder der Stadt mit Bedacht gewählt und dienen nicht einer urbanen Anonymisierung des Filmgeschehens. Zahlreiche Ansichten mit Markern lokaler Identität ermöglichen eine Verortung des Filmgeschehens nach Reykjavík bzw. Island. Beispielhaft seien hier Ansichten öffentlicher Gebäude wie der Universität Islands oder des Rathauses Reykjavíks mit ihrer charakteristischen Architektur genannt, oder auch Ansichten wie die des Gebäudes der isländischen Oper mit der Aufschrift *Íslenska Óperan*. Die Unwirtlichkeit der winterlichen isländischen Landschaft wird in 101 Reykjavík wie in Cold Fever deutlich ins Bild gesetzt. In Bezug auf die Filmfiguren zeigt auch 101 Reykjavík einen klaren transnationalen Ansatz, da die Figur der Lola im Kontrast zur literarischen Vorlage als Ausländerin konzipiert wurde. Diese Anpassung ermöglichte die Integration einer Identifikationsfigur für ausländische Zuschauer und gleichzeitig die Betonung von Unterschieden der im Film präsentierten nationalen Identitäten. Erst durch diesen Kontrast wirken die Darstellungen bestimmter isländischer Charakteristika in deutlicher Weise. So begrüßt Hlynurs Freund Þröstur die frierende Spanierin Lola in Reykjavík mit den Worten «Welcome to Siberia! [...] I tell you one good thing about this place: no insects, except Hlynur!». Weiter ergänzt Hlynur: «Yes there's no insects, no trees, no nothing! The only

reason why people live here is because they were born here!» [00:26:22]. Der Sinn dieser Erläuterung ergibt sich aus der Tatsache, dass Lola keine Isländerin ist. Die Präsentation isländischer Filmfiguren weist aber auch klare nationale Referenzen auf. Der Protagonist definiert dich als Kind einer Lesbe und eines Alkoholikers. Der Alkoholiker, so Hlynur, lebe im Gegensatz zur Lesbe schon lange auf Island, während die Lesbe aus Dänemark und Großbritannien nach Island gekommen sei [01:17:08].

Mamma Gógó präsentiert eine autobiographische Geschichte des Regisseurs Fridrik Þór Friðriksson. Der Protagonist, ein namenloser isländischer Filmregisseur, sieht sich nach der Premiere seines Spielfilms mit dem Titel «Börn náttúrunnar» mit großen finanziellen Schwierigkeiten konfrontiert, da der Film vom isländischen Publikum nicht angenommen wird. Zusätzlich muss er sich mit der Alzheimer-Erkrankung seiner Mutter auseinandersetzen. Auch diese Themen haben internationale Gültigkeit, weisen aber eine nationale Bearbeitungsweise auf z.B. durch die autobiographischen Elemente und klare Referenzen zur isländischen Filmgeschichte. Durch die Integration von Ausschnitten aus den Filmen Börn náttúrunnar (IS 1991) und 79 af stöðinni (IS 1962) reflektiert Mamma Gógó filmhistorische Vergangenheit und verwebt Fiktion und Realität miteinander. Der Protagonist führt wie folgt in seinen neuen Spielfilm ein:

> I also hope that the discussion that this film will stimulate, will lead to better conditions for old people. Despite having difficulties finding investors [...] I managed to complete it by putting into it everything I have [...]. [...] „Children of Nature" is in a way my declaration of love for the Iceland I grew up in, for a society which has now disappeared and some of you will only learn about through my film. [00:00:42][25]

Durch diese Bezüge auf die isländische Gesellschaft entsteht ein starker Fokus auf die Aushandlung nationaler Identität. Es bleibt zu bedenken, dass sich diese inhaltliche Ebene nur Zuschauern erschließt, denen Börn náttúrunnar bekannt ist. Mamma Gógó beinhaltet mit den finanziellen Fehlspekulationen isländischer Banker ein weiteres für die isländische Gesellschaft spezifisches Thema: die isländische Finanzkrise 2008. Als Handlungsorte nutzt dieser Film charakteristische Ansichten isländischer Landschaft und Orte Reykjavíks, wie z.B. den Kinosaal des Háskóla Bíó in der Eröffnungsszene. Dieses Beispiel verdeutlicht, dass Handlungsorte in Bezug auf den Aspekt nationaler Identität unterschiedliche Informationen transportieren können. Nur für Rezipienten,

25 Im isländischen Originaltext spricht der Regisseur von den alten Menschen auf Island.

denen der Originalschauplatz geläufig ist, vermittelt diese Szene zusätzliche Informationen: Die Filmpremiere findet im größten Kinosaal Islands statt, der auch regelmäßig für nationale Fernsehübertragungen genutzt wird (z.B. dem nationalen Vorentscheid des Eurovision-Song-Contest oder der Vergabe der Edda Filmpreise). Diese Bedeutungsebene ist eng mit der nationalen Identität verknüpft. Die Filmpremiere von Börn náttúrunnar fand 1991 jedoch nicht in diesem Kino statt. Für Mamma Gógó wurde also eine Anpassung der filmgeschichtlichen Vergangenheit vorgenommen, möglicherweise weil Börn náttúrunnar international sehr erfolgreich war. 1992 wurde er für den Oscar in der Kategorie bester ausländischer Spielfilm nominiert.

Bei den Darstellungen der isländischen Filmfiguren in Mamma Gógó sind autobiographische Elemente nur ein Aspekt. Die Darstellung männlicher und weiblicher Figuren findet Entsprechungen in anderen isländischen Spielfilmen. Der Protagonist wird, was seine schwierige finanzielle Lage betrifft, als überraschend entspannt dargestellt, tut sich leid und wird nicht aus eigenem Antrieb aktiv, um etwas an seiner misslichen Lage zu ändern bzw. findet keine geeigneten Lösungen. Die weiblichen Figuren des Films werden dagegen als starke Charaktere präsentiert. Beides trifft auch auf die Hauptfiguren von 101 Reykjavík zu. Der Einsatz realer Personen des öffentlichen Lebens als Filmfiguren rückt die Figurendarstellungen in besondere Nähe zur isländischen Lebenswelt und zu Fragen nationaler isländischer Identität. So spielt Ólafur Grímsson sich selbst als an der Filmpremiere teilnehmenden isländischen Präsidenten. Daraus ergibt sich, ähnlich wie bei der Verwendung realer Schauplätze, eine enge Verwebung zwischen den fiktionalen Filmgeschichten und dem realen Leben. Häufig findet sich dabei auch eine große Relevanz im Sinne der Bedeutsamkeit für die nationale Identität.

Aufgrund ihrer Konzeption als internationale Koproduktionen weisen alle drei diskutierten Filme transnationale Ansätze auf. Konsequenzen aus diesen produktionsrelevanten, transnationalen Einflüssen auf die Filminhalte und die Aushandlung nationaler Identität sind zwar feststellbar, gleichzeitig verdrängen sie jedoch nicht das inhaltliche Aushandeln nationaler Identität. Im Gegenteil erfahren manche Aspekte nationaler Identität durch transnationale Ansätze in der Filmproduktion, wie die Integration ausländischer Filmfiguren in die Handlung, zum Teil sogar eine Stärkung. Die gewählten Filmthemen sind zwar international gültig, werden aber auf nationalspezifische Weise in den Filmen verarbeitet. Für *small national cinemas*, wie das isländische, sind Spielfilme wichtige Räume der Verhandlung nationaler Identität. Trotz des produktionsrelevanten Bedarfs an transnationalen Ansätzen bleibt in den drei

diskutierten Beispielen die Funktion der Spielfilme für die Aushandlung von Aspekten nationaler Identität erhalten.

Katharina Müller

Nationale Potenziale und ihre relational-materiellen Artikulationen: Zum Kinophänomen ‹Haneke›

Zusammenfassung: Die Essenz eines «nationalen (Autoren-)Kinos» erfreut sich manch fragwürdiger Evidenz. Ob als theoretische Distinktionskategorie, als praktisches Abgrenzungsphänomen, als entlarvtes «diskursives Konstrukt », oder schlicht als vermeintlich bloßes Faktum: sie behauptet sich scheinbar unumstößlich in den Fängen des globalen Filmmarkts. Diese fragile, weil dürftig verteidigte Evidenz zerfällt jedoch so ganz, widmet man sich erst einmal ihren netzförmigen, zirkulierenden Konstitutionsverläufen. Der Aufsatz führt die Kurzdarstellung eines solchen Unternehmens – empirisch-fallstudienhaft am Phänomen ‹Haneke› – vor. Methodisches Werkzeug ist die *Akteur-Netzwerk-Theorie* (ANT).

* * *

Im Mai 2009 nimmt Michael Haneke bei den Internationalen Filmfestspielen in Cannes die Goldene Palme für seinen Film Das Weisse Band (A/D/F/I 2009) entgegen. Was diegetisch in einem protestantischen Dorf Norddeutschlands mit Verweis auf die Ermordung des Thronfolgers in Sarajevo endet – in einem Filmprodukt, das als vorläufig letztes preisgekrönt in einer bemerkenswert transnationalen Tradition steht –, leitet eine beachtliche Welle von medialen und akademischen Diskursen zu einem «nationalen Kino» ein, die – nicht zuletzt aufgrund der sich anti-programmatisch dazu artikulierenden öffentlichen Intentionen des Regisseurs – einigermaßen verwundern. Mit Österreich und Deutschland reklamieren zwei ‹Nationen› den Erfolg des Regisseurs für sich, der printmediale Diskurs erinnert an die Berichterstattung manchen Länderspiels. Ob auf der Internetplattform *Wikipedia*, in den österreichischen Printmedien oder von Seiten der als akademisch-kritisch sich verstehenden Rezeption – die Lobreden auf den «Österreichischen Filmemacher» häufen sich, die Auszeichnung wird vielerorts zur «Sternstunde des Österreichischen

Films», während die *Deutsche Presse Agentur* verkündet, dass Das weisse Band (A/D/F/I 2009) nach den Regeln der Filmbürokratie ein «Deutscher Film» ist. Gleichzeitig rühmt die europäisch-internationale Kritik den «euronationalen *auteur*», und die US-amerikanische Rezeption öffentlicher Ausrichtung fällt dahingehend aus, dass Haneke gewissermaßen die Etablierung einer Art globalen Kunstkinos als sein Verdienst betrachten kann. Michael Haneke ist längst zum *auteur*, zum prominenten Vertreter eines sogenannten «Autorenkinos» avanciert. Die Bühne des nämlichen betritt er 1985 bezeichnenderweise mit einer TV-Produktion: Wer war Edgar Allan? (A/BRD 1984), eine Koproduktion des Österreichischen Rundfunks (ORF) und des Zweiten Deutschen Fernsehens (ZDF), die sich in einem von Ennio Morricone musikalisch durchsetzten, gräulich gehaltenen Venedig zuträgt, beschert ihm eine Festivaleinladung zur Berlinale. Der Zeitpunkt ist insofern bemerkenswert, als er sich gerade in die Agonie jenes klassischen bzw. modernen Autorenkinos einschreibt, dem Haneke gemeinhin als zugehörig gilt: Ingmar Bergman zieht sich 1984 aus dem Filmgeschäft zurück; Michelangelo Antonioni beginnt, für das Fernsehen zu arbeiten – jenes Medium, das Haneke mit Mühe gerade erst überwunden hatte; 1982 stirbt Rainer Werner Fassbinder, 1984 François Truffaut, 1986 Andrei Tarkowski. Es sind dies freilich nur exemplarische Indikatoren dafür, dass dieses moderne Kino sukzessive von einem neuen, postmodernen Kino abgelöst wird, dessen Vertreter (wie etwa Pedro Almodóvar, Stephen Frears, Jean-Jacques Beineix) wenig Interesse daran zeigen, eine Grenze zwischen Kunst- und populärem Kino aufrecht zu erhalten, und in das sich Haneke – gemessen am beliebten Identifikationsmodell seiner «Handschrift» – so ganz nicht einreihen lässt.[1] Die inhaltlich und ästhetisch relativ düster und verstörend angelegten Filme des in München geborenen, in Österreich aufgewachsenen, mitunter in Frankreich arbeitenden Regisseurs sind mittlerweile, neben zahlreichen anderen Ländern, in Österreich, Deutschland und Frankreich gleichermaßen präsent. So auch Das weisse Band, eine österreichisch-deutsch-französisch-italienische Koproduktion, die 2010 als dezidiert «deutsche» in die Oscar-Verleihungszeremonie Eingang findet. «Was ist noch nationales Kino?», fragt schließlich *Die Presse* in Anbetracht der Tatsache, dass die «deutschen Wettbewerbsbeiträge der 60. Berlinale […] mehr-

1 Vgl. dazu die Ausführungen Roy Grundmanns zum «Anachronismus» der Haneke'schen Kinokarriere. Grundmann, Roy: «Introduction: Haneke's Anachronism». In: Grundmann, Roy (Hg.): *A Companion to Michael Haneke*. Chichester u.a.: Wiley-Blackwell 2010, S. 6.

heitlich in Österreich produziert [wurden], während der Österreicher Michael Haneke für Deutschland ins Oscar-Rennen geht.»[2]

Zur Lage der Nation am globalen Filmmarkt

Hanekes Filme sind in einem transnationalen und – die Medientheorie bietet es an – «transmedialen» Kontext produziert. Was für Das weisse Band gilt, betrifft zugleich das Gros seiner Filme, die mehrheitlich Koproduktionen verschiedener europäischer Länder sind. Zudem verzeichnet Haneke mit dem 2007 gedrehten *shot-by-shot remake* seines Films Funny Games (A 1997), den er bildgetreu von Oberösterreich nach Long Island transponiert, auch eine ‹US-amerikanische› Arbeit. Mit der diegetisch an Stelle von Susanne Lothar malträtierten Naomi Watts lässt er eine Darstellerin auf- und letztlich abtreten, die er der Hollywoodfabrik entwendet. Hanekes Produktionshintergrund ist nicht nur ein trans-nationaler; seine Filme konfrontieren stets mit den Konzepten von «Nation» und «Nationalität». Das Nationalitätskonstrukt und sein Versagen in der modernen Gesellschaft sind zentrale Themen in Hanekes Universum, das auf vielfältige Weise den Status von Nation bzw. die Konstruktion eines «Nationalen» tangiert. Die Narrative reichen so von der in Paris situierten Studie über den Alltag in einer globalisierten Welt im Hinblick auf Migration in Code: inconnu (F/D/R 2000), über das exterritorialisierte Apokalypsenszenario nach dem Zusammenbruch der Zivilisation in Wolfzeit (F/A/D 2003), bis hin zur Allegorie des postkolonialen Frankreichs in Caché (F/A/D/I 2005). So zumindest jenen diskursiven Rezeptionsformationen zufolge, die mit dem ‹Phänomen Haneke› und seiner dubiosen Nationalkategorisierung einhergehen. Seine Klavierspielerin brilliert und scheitert in einem Wien, in dem die Bevölkerung in nicht-synchronisierter Fassung französisch parliert; seinen pubertierenden, motivlosen Mörder Benny, der eine Kameradin versuchsweise mit dem Bolzenschussgerät tötet, beurlaubt er, schickt ihn mit der Mutter nach Ägypten, während der Vater im Umkreis von Wien die Leiche zu beseitigen hat. Die Katharsis durch Migration ist bei Haneke filmunabhängig zweifelhaft, das Lokale stets transitorisch, die Ausweglosigkeit radikal transkontinental. Zu seinen Hauptakteuren zählen neben dem seelisch desolaten, fluchtbestrebten Subjekt auch verschiedenste (audio-)visuelle Medien, ohne die mancherlei spatio-temporale Transgression gar nicht erst möglich wäre: Ob Fotografien von Kriegsschauplätzen des ehemaligen Jugos-

2 Huber, Christoph: «Berlinale: Deutsch-österreichische Freundschaft?». In: *Die Presse*, 14.02.2010.

lawiens (Code: inconnu), oder Fernsehbilder der Kriegsberichterstattung aus dem Irak (Caché) – Michael Haneke geleitet in die Tiefen einer historischen Verankerung, die sich gleichzeitig jedoch unentwegt desavouiert: die Kulissen wollen letztlich als raumzeitlich austauschbar verstanden werden – ein Zug, dessen ostentativste Artikulation sich am Plakat von Der siebente Kontinent (A 1989) findet: *Australia* oder *Austria*? – Keiner der beiden Orte ist real und einer davon nur illusionärer Fluchtpunkt einer Kleinfamilie, die in den häuslichen vier Wänden gemeinsam und sehr konkret in den Tod schreitet, während ihre historisch-lokale Verortung in universeller Abstraktion aufgeht. Von «trügerischer Vertrautheit» spricht Fatima Naqvi und bezieht sich in ihrer gleichnamigen Studie zu Hanekes Oeuvre auf die diegetischen Orte, denen sie – sehr treffend – eine Qualität des Übermodernen attestiert.[3] Michael Haneke steht damit in jeder Hinsicht – und seit der Prämierung von Das Weisse Band sehr prominent – für ein Werk, das explizit und implizit Motivationen eines Staatsgrenzen überschreitenden Kinos repräsentiert. So paradox die national geleiteten Vereinnahmungstendenzen vor diesem Hintergrund – wie auch im Hinblick auf ihre historiographischen Dimensionen – erscheinen mögen, so erfolgreich behauptet sich das «Nationale» am globalen Filmmarkt als diskursives Konstrukt, das politischen und ökonomischen Strategien bzw. Marketingzwecken dient, etwa als unverzichtbarer Bestandteil der Wettbewerbslogik internationaler Filmfestivals oder – beispielsweise fokussiert – wenn es im Falle Österreichs darum geht, Defizite der Filmförderung zu kaschieren.

Konjunkturen des Nationalen

Michael Haneke ist ein emblematisches Fallbeispiel, er ist Aushängeschild für Österreich, für Deutschland, für Frankreich, kurz: für am internationalen und globalen Markt zunehmend präsente «Kinonationen», die im Rahmen der Filmproduktion und -vermarktung strategisch verstärkt auf das «Nationale» – eine Erfindung des 19. Jahrhunderts – rekurrieren und es erfolgreich nutzbar machen. Der Filmmarkt gleicht dabei, drastischer denn je, einem Markt des Recyclings, auf dem sich (historisch fragwürdige) nationale Überreste in transnationale Netzwerke integrieren. Es ist – so meine These – ein Recyclingprozess, der das gegenwärtige «nationale Kino» prägt und Formen eines populären Autorenkinos generiert, die mit den etablierten Distinktionskriterien wie national/international, lokal/global, Kunst/Kommerz, Zentrum/

3 Vgl. Naqvi, Fatima: *Trügerische Vertrautheit: Filme von Michael Haneke.* Wien: SYNEMA 2010, S. 5.

Peripherie oder etwa filmspezifisch/ «intermedial» nicht mehr hinreichend beschrieben werden können. Mit den Veränderungen des Marktes im Zuge der Globalisierung bedarf es schließlich einer neuen Konzeptualisierung des *Art-* bzw. Autorenfilms, der unter der Schirmherrschaft eines romantischen (zuweilen politisch engagierten) Autorengenies traditionell in Abgrenzung zum populär-kommerziellen Kino stand, inzwischen jedoch zunehmend als «Festivalfilm» institutionalisiert und unter der Marke «*Arthouse*» vertrieben wird: In die daraus resultierende Nische eines «populären Kunstfilms» – oder «*popular art film*»[4] – schreibt sich das Phänomen Haneke als Indikator ein. Das weisse Band kann als prominenter Einzelfall des Autorenfilms im Kontext einer sich zunehmend globalisierenden und von transnationalen Beziehungen geleiteten (Film-)Wirtschaft gelesen werden und ist als solcher repräsentativ für die Begebenheit, dass das Konzept nationaler Kulturprodukte – und damit auch jenes eines «nationalen Kinos» – Konjunktur hat. Eine Entwicklung, die in akademischen Reihen beachtliche Zuwendung erfahren hat; der Begriff des Nationalen wurde in den letzten Jahrzehnten sehr ausführlich im Hinblick auf Kino in seinem umstrittenen Nationalcharakter – häufig in Anlehnung an Benedict Andersons Konzept der *imagined communities*[5] – auf seine historische Beschaffenheit hin ausgeleuchtet und kritisch kommentiert.[6] Die Kategorie des Nationalen in ihrer Beziehung zum Kino erweist sich zwar nach wie vor als Distinktions- und Klassifikationskategorie pragmatischen Werts, angesichts der Globalisierung der Märkte, der Finanzstrukturen und der damit einhergehenden Hybridisierung von Kultur erscheint die Operationalisierung dieser Kategorie für den Bereich kultureller Produktion jedoch problematisch, gerät zunehmend unter Legitimationsdruck. So notiert etwa Susan Hayward in ihrem Beitrag zur maßgebenden Routeledge Reihe *National Cinema Series*:

> Writing about the ‹national› of a cinema is undoubtedly either a *brave* or a foolish undertaking because of the dangerous pitfalls into which an author can tumble. It is often difficult to distinguish, for example, when one is addressing society or political culture but not necessarily (or even to the exclusion of) ‹nation-ness›.[7]

4 Cook, Pam: «Transnational utopias: Baz Luhrmann and Australian cinema». In: *Transnational Cinemas (TRAC)* Jg. 2010, H. 1, S. 25.

5 Anderson, Benedict: *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso 1991.

6 Vgl. Hayward, Susan: «Framing National Cinemas». In: Hjört, Mette; MacKenzie, Scott (Hg.): *Cinema and Nation*. London: Routledge 2000; Crofts, Stephen: «Reconceptualizing National Cinema/s». In: *Quarterly Review of Film and Video: Mediating the National*, 1993, H. 14/3, S. 49–67.

7 Hayward, Susan: *French National Cinema*. London: Routledge 2005, S. 9.

Was sich mit kritischem Blick auf die Tendenz des In-Beziehung-Setzens von Kino und Nation beobachten lässt, ist ein vehementes Festhalten an der Kategorie des Nationalen als diskursivem Konstrukt in einer endproduktträchtigen Konstruiertheit, von der man vorzugsweise ausgeht, um sie im Anschluss der Dekonstruktion zu unterziehen. Was zugespitzt mit dem Komplex «Kino» in Beziehung gesetzt wird, ist die von Anderson erdachte Nation als kollektive Mentalität. Ich möchte nun nicht an der Gegebenheit des Konstruktionscharakters des «nationalen» Attributs von Kino ansetzen und dessen Entlarvung zum Ziel erheben, sondern mich den Konstitutionsverläufen dieses Nationalen und seinen Funktionen bzw. Gebrauchsweisen in Zusammenhang mit Kino zuwenden. Sein «Werden» ist dabei freilich von einem Kollektiv abhängig, von dem ich annehmen möchte, dass es so sehr von Mentalitäten wie von konkreten Materialitäten bestimmt ist, an deren mannigfaltigen Relationen mir insofern gelegen ist, als ich sie als Konstitutionsbedingung auffasse.

Extensiv betrachtet: Dualismen vs. Kulturtechniken

Meine Zusammenführung von Kino und Nation versteht sich als *pars pro toto* – stellvertretend für die vermeintlich trennbaren und im Kontext der Medienwissenschaften häufig getrennt voneinander betrachteten Komplexe von «Medien» und «Gesellschaft». Das Phänomen ‹Michael Haneke› eignet sich als Fallstudie insofern, als es sich in die Verschränkung einschreibt und den problematischen Dualismus von «Medien» und «Gesellschaft» – als Metonymie jedenfalls –unterwandert.

Von der Kritischen Theorie bis in die *Cultural Studies* herrscht in der Medienforschung ein äußerst instrumentelles Verständnis von Medien. Verhandelt werden Fragen von Macht und Unterdrückung, von Subversion und Dissidenz, unter Berücksichtigung insbesondere der Anteile des Subjekts an einer medien- bzw. technikgeprägten Gesellschaft. Die Kulturwissenschaften haben die ‹adornitischen› Kulturindustrievorgaben in ihrer Fatalität zwar ausdifferenziert, das homogene Mensch-Technik-Modell der Kritischen Theorie hat sich jedoch gehalten, mit dem Unterschied, dass sich der vieldiskutierte Machtkomplex auf die andere Seite verlagerte. Das Zeitalter einer fortschreitenden Globalisierung und ihrer Gegenbewegungen konfrontiert jedoch mit medialen Konstellationen, die sich nicht mehr ausschließlich auf «Massenmedien» reduzieren lassen. Der Mensch hantiert, er *interagiert* geradezu mit den Apparaturen, die ihm zur Disposition stehen. Die Existenz handlungsfähiger Agenturen hat die jüngere Medienwissenschaft schließlich reagieren, etwa von

«Prosumenten-Kulturen»[8] sprechen lassen. Der um die Jahrhundertwende aufgetauchte Begriff der «Kulturtechnik»[9] erfährt aktuell ein Revival, die Ausweitung der alten, noch stark auf Dispositive gerichteten Diskurs- und Medienanalyse auf handlungstheoretisch orientierte Technikheorien bestimmt den rezentesten Forschungsstand. Als besonders anschlussfähig wird dabei die in den 1980er Jahren von u.a. Bruno Latour und Michel Callon im Umfeld der Sozialwissenschaften und der Technikphilosophie initiierte *Akteur-Netzwerk-Theorie* (ANT) gehandelt, an die ich hier anknüpfe. Viele Erklärungsmodelle der Filmanalyse und ihr Prinzip des ‹Anwendens auf› haben – insbesondere in moraltheoretischer Hinsicht – skurrile Formen angenommen, deren neutralste Erkenntnisausprägungen noch in Klassifizierungen des Typus *Dialektik der Aufklärung*[10] in ‹filmischer Form› zu finden sind, so als fehle es an einem Modell im Umgang mit einem Autorenkino und seinem Autorensubjekt, das überdies zum Stilprinzip erhoben hat, seinem Publikum jegliche Erklärung zu verweigern. Wo die *intentio auctoris*-Schablonen versagen, lohnt es meines Erachtens, den wohl pragmatischen, letztlich aber doch fragwürdigen Entwurf eines despotischen Autorensubjekts in seiner Alleinherrschaft aufzugeben und dieses Subjekt als nur bedingt selbstmächtigen Teil eines Komplexes ‹Autorenkino› zu positionieren. An der Konstitution dieses Komplexes ist schließlich eine Vielfalt an Instanzen, Apparaten, Dingen, Zeichen, Artefakten und – ganz allgemein – Materialitäten beteiligt.

Kinoforschung mit Akteur-Netzwerk-Theorie

Um den «engen Fokus menschlicher Intentionalität»[11] zu erweitern, besteht der zentrale Vorschlag meines Projektes darin, nationales (Autoren-)Kino nicht als Entität, sondern in Anlehnung an Bruno Latours *Akteur-Netzwerk-Theorie* (ANT) als hybrides «Quasi-Objekt» zu betrachten, das im relationalen Zusammenspiel unterschiedlicher Akteure mit theoretischem Erkenntnisinteresse oder pragmatischen Gewinnabsichten aus den Bereichen von Kunst und

8 Vgl. Schüttpelz, Erhard: «Einleitung: Prosumentenkultur und Gegenwartsanalyse». In: Abresch, Sebastian; Beil, Benjamin; Griesbach, Anja; Schüttpelz, Erhard (Hg.): *Prosumenten-Kulturen*. Siegen: universi 2009, S. 7–18.

9 Vgl. Engell, Lorenz; Siegert, Bernhard (Hg.): *Schwerpunkt Kulturtechnik*. In: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung, Jg. 2010, 2010, H. 1, S. 5–9.

10 Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. Frankfurt a.M.: Fischer 2008 [1969].

11 Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora: Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 17.

Kultur, Wissenschaft, Industrie und Wirtschaft geformt wird. Die Übertragbarkeit dieses Konzepts auf nationale Kinematografien hat Tom O'Reagan bereits Mitte der 1990er Jahre erkannt: «For a national cinema to function it must be a quasi-object: simultaneously natural, social, discursive and governmental – an entity, a domain of practical action, a field of practical knowledge and their action.»[12] Die ANT steht, wie Latour in einem seiner Hauptwerke – *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*[13] – entschlossen erklärt, für eine Entgrenzung des Sozialen bis hin zu dem Gedanken, dass sich Gesellschaft, Technik und Natur als Netzwerk begreifen lassen. Sie scheint mir insofern ein adäquates Analyseinstrumentarium zu sein, als sie zum einen die komplexe Durchdringung von Technik und Gesellschaft zu erfassen vermag, sich zum anderen – aus der Disziplin der *Science Studies* stammend – als Instrumentarium einer Wissenschaft begreift, die sich selbst und die Tatsachen, die sie produziert, unablässig in den Blick nimmt. Mensch und Maschine bzw. Technik werden in Formen der Interaktionen begriffen; Handeln und Erleben in der Ordnung eines «Kollektivs»[14] von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren, die auf allen Ebenen in Verbindung treten und sich gegenseitig beeinflussen. Die ANT steht damit im Zeichen einer Erweiterung hin zu einem Handlungsbegriff, der auch ein Handlungspotential von Gegenständen einfordert: «Lassen Sie die Hermeneutik beiseite, und gehen Sie zurück zum Objekt – oder vielmehr zum Ding»[15], postuliert Latour, schließlich sei auch von nichtmenschlichen Entitäten anzunehmen, dass sie soziales Aushandeln prägen und stabilisieren. Latour erteilt damit dem intentionalistischen Handlungsbegriff der traditionellen Soziologie, wonach nur Menschen Handlungen vollziehen können, eine klare Absage. Handeln bedeutet ihm zufolge nichts anderes, als dass etwas «durch eine Folge von elementaren Transformationen […] andere Akteure modifiziert».[16] Die Maschine bzw. «die Medien» erfahren durch die ANT eine Sozialisierung, werden – wie der Mensch – zu sozialen Akteuren und damit Teil von sogenannten «Handlungsprogrammen»[17], d.h. situations-

12 O'Reagan, Tom: *Australian National Cinema*. London: Routledge 1996, S. 38.
13 Latour, Bruno: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft: Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007.
14 Latour, Bruno: *Das Parlament der Dinge*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2010, S. 291.
15 Ebd., S. 251.
16 Latour, Bruno: *Das Parlament der Dinge: Für eine politische Ökologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 108.
17 Latour, Bruno: «Technik ist stabilisierte Gesellschaft». In: Belliger, Andréa; Krieger, David J. (Hg.): *ANThology: Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld: Transcript 2006, S. 369–398, hier S. 373.

bedingten Funktionszusammenhängen. Die ANT ist, entgegen ihrer begrifflichen Proposition, weniger eine Theorie als viel eher ein methodisches Dispositiv, das nicht erklärt, warum ein Netzwerk die Form hat, die es hat, sondern deskriptiv untersucht, wie Akteur-Netzwerke zusammenkommen und sich zusammenhalten oder auseinanderfallen. Mechanismen von Gesellschaft zu erklären setzt schließlich voraus, Medien bzw. Technik nicht als eine isolierte Komponente, sondern viel eher als ihre Bedingung anzusehen. Technik und Konsumwelt sind unter dieser Prämisse weder zu glorifizieren noch zu verdammen, sondern in den Bereich der Reflexion zu integrieren, um Analysen zu ermöglichen, die den *Dingen*[18] in ihren Kompetenzen und Performanzen möglichst nahe kommt. Das Medienphänomen ‹Haneke› erscheint unter dieser Voraussetzung ertragreich, bietet es doch ein breites, gleichzeitig jedoch überschaubares Spektrum an zu analysierenden Netzwerken: Einmal Haneke als ‹nationales› Aushängeschild, als Marketing-Label. Dann, abseits der Beschwörungen der ‹Kulturnation Österreich›, Haneke als ‹internationaler› Regisseur, der sich in einen Festival- und Kritikkontext einschreibt, der gezielte Milieustudien erlaubt. Schließlich als ein ‹euronationales› Phänomen, das im Zusammenhang einer symbolischen und ökonomischen Abgrenzungspolitik erarbeitet werden kann. Und nicht zuletzt – spätestens seit der U.S.-Neuverfilmung 2007 seines Werks Funny Games – als ‹transnationales› Marktphänomen – wobei insbesondere das Produktionsnetz sowie die heterogene Zusammenstellung der Finanzgeber (vom *Land Oberösterreich* bis hin zum *Centre National de la Cinématographie*) auszuleuchten sind. Die für das Vorhaben relevanten Netzwerke werden mit den Mitteln einer sogenannten «Soziologie der Übersetzung»[19] Schritt für Schritt auf die Interaktionen, Aushandlungen und Vermittlungen ihrer Akteure hin untersucht. Darunter versteht sich eine Methode der Beschreibung von Interaktionen, die «das Soziale von dem, was eine Oberfläche, ein Territorium, eine Provinz der Realität war, in eine Zirkulation transformiert» hat.[20] An die Stelle des Definierens von Entitäten und Essenzen rückt das Bestreben, Zirkulationen zu folgen, sie zu rahmen (*framing*) und dabei die gängige Auffassung, der zufolge sich Makro- von Mikroprozessen unter-

18 Zum Latour'schen Dingbegriff vgl. Roßler, Gustav: «Kleine Galerie neuer Dingbegriffe: hybriden, Quasi-Objekte, Grenzobjekte, epistemische Dinge». In: Kneer, Georg; Schroer, Markus; Schüttpelz, Erhard (Hg.): *Bruno Latours Kollektive: Kontroversen zur Entgrenzung des Sozialen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008, S. 76–107.

19 Vgl. Callon, Michel: «Einige Elemente einer Soziologie der Übersetzung: Die Domestikation der Kammmuscheln und der Fischer der St. Brieuc-Bucht». In: Belliger u.a. (Hg.): *ANThology*, S. 135–174.

20 Latour, Bruno: «Über den Rückruf der ANT». In: Belliger u.a. (Hg.): *ANThology*, S. 565.

scheiden lassen, zu überwinden. Im Zuge dieses sehr stark an Gilles Deleuzes Rhizomatik orientierten Verfahrens können die ehemals voneinander geschieden betrachteten Konzepte von Lokal und Global in ihrer Verschränkung begriffen werden. Mein Projekt zielt unter dieser Voraussetzung auf die Rahmung jener Interaktionen ab, die das Autorenkinophänomen Haneke und die damit verbundenen Kräfte des Nationalen bestimmen. In diesem szenarienhaften Entwurf kann jedem noch so kleinen, kritischen oder vermeintlich unbedeutenden Akteur entscheidende Bedeutung zukommen: Die Filme von und über Haneke sind nur einer von vielen Ausgangspunkten. Als genauso wesentlich erweisen sich Autorenstatements, Merchandising-Produkte, Filmfiguren, -plakate und -trailer, Preisverleihungsmitschnitte, auch die Preise selbst – erhalten oder nicht erhalten (etwa für den in Cannes außer Konkurrenz gelaufenen Film Wolfzeit, in dessen Rahmen einer der darstellenden Mitwirkenden, Patrice Chéreau, Jury-Mitglied ist) – jedes dieser Elemente kann zum Bedeutungsträger avancieren. Der Begebenheit, dass Haneke seine Palme 2010 von Jury-Präsidentin Isabelle Huppert, seiner Hauptdarstellerin aus Die Klavierspielerin überreicht bekommt, ist unter den Prämissen der ANT ebenso viel Bedeutung beizumessen, wie der Kameratechnologie, dem Kopierwerk oder der Distribution, die Haneke zu seinem Erfolg verholfen haben. Der weltweit abrufbare *youtube*-Trailer, die DVD-Sonderedition und selbst die Waffen, mit denen Hanekes Figuren ihren Kampf um die verlorene Identität bestreiten – vom Golfschläger als Instrument der Demütigung in Funny Games über die Schere, die am Werbeflyer für Das weisse Band im leblosen Körper eines Vögelchens steckt, bis hin zu den theologisch geleiteten Debatten[21], die das erstochene Tier und andere der zahlreichen Bildnisse von Gewalt auslösen – jedes dieser Elemente transformiert die Konstruktion eines ‹Nationalen›, das, einst eine Erfindung des 19. Jahrhunderts, nunmehr – in Zeiten globalen Filmmarketings – nicht als letzte Instanz und unter selbst gewählten Bedingungen Geschichte *macht*. Den Ausgangspunkt bildet also ein Korpus der Unmenge, wie ihn Ilka Becker, Michael Cuntz und Astrid Kusser in ihrem gleichnamigen Band zur Verteilung von «Handlungsmacht» nahelegen: Der Rekurs auf eine solche – naturgemäß nicht einer Logik der Quantifizierung gehorchenden – Unmenge ist den Herausgebern zufolge nicht als Allinklusi-

21 So etwa im Rahmen der von der internationalen Forschungsgruppe *Film und Theologie* unter der Leitung des Fundamentaltheologen Christian Wessely organisierten Tagung *Von Ödipus zu Eichmann: Kulturanthropologische Voraussetzungen von Gewalt* im Juni 2010 an der Universität Graz, mit der das Preisrepertoire des anwesenden Haneke um jenen des internationalen kirchlichen Filmpreis *Signis* erweitert wird.

ons-Phantasma zu verstehen, sondern schlicht als Gegebenheit, in der – Deleuze hätte seine Freude gehabt – «die konventionelle Aufteilung zwischen Akteuren und einem bloßen Schauplatz zugunsten eines Milieus aufgehoben [ist], das sich im Geschehen herausbildet».[22] Für den am Phänomen ‹Haneke› exemplifizierten Interessensbereich eines ‹nationalen› (Autoren-)Kinos ein Korpus der Unmenge vorauszusetzen, entspricht so keineswegs einem Akt der Willkür, sondern versteht sich als Desideratum, dem Gewaltakt des blockartigen Definierens von vermeintlich freien Gemeinschaften wie etwa ‹Nation› oder ‹Volk› eine ‹irreduktionistische› Praxis der A-Linearität und der (Neu-)Verteilung entgegenzusetzen. Es ist damit Voraussetzung, ein vordefiniertes Ergebnis genau so sehr abzulehnen, wie den Anspruch auf Allgemeingültigkeit. Nun sind Entgrenzung und Erweiterung freilich nicht frei von Ambivalenz, impliziert die Praxis des Rahmens zwangsläufig immer auch Exklusionen. Diese Exklusionen sind jedoch notwendig, geht es letztlich auch darum, das Nationale – entgegen der vorgefertigten konsensuellen Übereinkünfte – eines Attributs zu berauben: seiner Evidenz. Schließlich steht diese Evidenz nicht für etwas, das seinen Konstitutionsprozessen vorgängig wäre.

22 Becker, Ilka; Cuntz, Michael; Kusser, Astrid: «In der Unmenge». In: Becker, Ilka u.a. (Hg.): *Unmenge – Wie verteilt sich Handlungsmacht?*. München: Fink 2008, S. 7–34, hier S. 10.

Alena Strohmaier

«Irangeles» – Darstellung von Migration in Filmen der iranischen Diaspora

Zusammenfassung: Der folgende Beitrag beschäftigt sich mit der Repräsentation von Migration. Er soll anhand konkreter Filmbeispiele einen Einblick in die Strategien und Themen der Filme der Iranischen Diaspora geben. Es handelt sich um Filme, die außerhalb des Iran produziert wurden und thematisch das Leben innerhalb der Diaspora behandeln. Eingebettet wird die Filmanalyse in den Diskurs rund um Eigen- und Fremdbilder im Themenkomplex Orientalismus und Okzidentalismus. Dazu wurden für diesen Artikel die Werke Orientalism von Edward Said, Occidentalism von Ian Buruma und Avishai Margalit, sowie Stuart Halls Werk Ideologie Identität Repräsentation heran gezogen.

* * *

> Westen und Osten sind nicht in erster Linie Begriffe des Ortes und der Geogafie.
> – Stuart Hall

‹Menschen mit Migrationshintergrund› ist ungeachtet politischer Couleur und religiöser Ansicht in aller Munde, wenn es um die Beschäftigung mit Migration und dessen Hintergründen geht. Der Begriff wird in der Statistik als Ordnungskriterium zur Beschreibung einer Bevölkerungsgruppe verwendet, die seit 1950 eingewanderte Menschen und deren Nachkommen beinhaltet. Wie nun diese Beschreibung vonstatten geht, ist Gegenstand des vorliegenden Beitrags, der sich der Darstellung von Migration in Filmen der iranischen Diaspora widmet.

Die islamische Revolution 1979 im Iran, die viele IranerInnen dazu bewegte ihr Land zu verlassen, ist der historische Ausgangspunkt einer Reflexion über Eigen- und Fremdbilder im Themenkomplex Migration. Hinter MigrantInnen stehen Menschen und ihre Geschichten, die nicht mit der Niederlassung im Westen enden sondern gerade erst beginnen. Migration wird als Prozess der räumlichen Versetzung des Lebensmittelpunkts, der mit der Erfahrung

sozialer, politischer und/oder kultureller Grenzziehung einhergeht, verstanden. Dieser Migrationsprozess ist nicht nur die Überwindung geographischer Distanzen, sondern bedeutet eine außerordentliche psycho-soziale Leistung und kann sich über einen langen Zeitraum, mitunter auch über Generationen erstrecken.[1] Die Relationen zwischen Innen- und Außenräumen, Heimat und Diaspora, Ost und West sind Aspekte, die in allen Filmen der iranischen Diaspora zu finden sind. Unter dem Begriff der Diaspora lassen sich unterschiedliche Punkte der Migration einschließen, so die Differenz zwischen erzwungener und freiwilliger Migration, als auch die zwischen ökonomischer und politischer Flucht, sowie die Abstufung zwischen dem Migrationsprozess an sich und den Migrationsfolgen die daraus resultieren, wie Integration, Assimilation, Segregation oder Exklusion der MigrantInnen in der Ankunftsgesellschaft.[2]

Hierbei kommt ein Schlüsselbegriff ins Spiel, der direkt mit der Diaspora verknüpft ist: Hybridität. Der Begriff bezeichnet alle möglichen Varianten der Vermischung und Kombination verschiedener Elemente im Moment des kulturellen Austausches. Über diese allgemeine Begriffserklärung hinaus wird Hybridität in diesem Text als konstitutives Element zur Konstruktion von Identität verstanden. Im Zusammenhang mit Diaspora ist Hybridität als Prozess zu sehen, in dem die in der Diaspora Ankommenden Elemente der Ankunftsgesellschaft annehmen und zu einer neuen hybriden Kultur oder ‹hybriden Identität› umwandeln. Diese hybriden Identitäten erwachsen aus einer permanenten Dialektik zwischen dem Annehmen der und Abgrenzen gegen die Kultur des Ankunftslandes.

Für den migrantischen oder diasporischen Film ist die Verhandlung marginalisierter Gruppen über ihren Platz im sozialen Gefüge ein grundlegendes Thema. Entsprechend beschäftigt er sich zentral mit der Frage der Identität und des ‹Anderen›. Zwischen 1979 und heute gibt es circa dreißig Langfilme, die in der Diaspora von IranerInnen gedreht wurden und die vorwiegend über das Leben in der Diaspora erzählen. Es handelt sich größtenteils um Autorenfilme, die RegisseurInnen sind selbst iranischer Abstammung und verarbeiten meist Autobiographisches in den Filmen. Erste Diaspora Filme entstanden bereits in den achtziger Jahren, wie Mission (USA 1982) und Checkpoint (USA 1983) von Parviz Sayyad und auch in den neunziger Jahren gab es vereinzelt Filme, so I love Vienna (A 1991) des Psychiaters Houshang Allahyari

1 Vgl. Oswald, Ingrid: *Migrationssoziologie*. Konstanz: UVK 2007, S. 38.
2 Vgl. Van Hear, Nicholas: «Migration». In: Knott, Kim; McLoughlin, Seán (Hg.): *Diasporas. Concepts, Insections, Identities*. New York: Zedbooks 2010, S. 34–38.

oder I DON'T HATE LAS VEGAS ANYMORE (USA 1994) des Halbiraners Caveh Zahedi. Ein wahrer Boom etablierte sich allerdings im neuen Millennium und ist neben vereinfachten Produktionsbedingungen auch als Antwort auf die Folgen des 11. September zu sehen. Das Bedürfnis der iranischen Diaspora nach einer Definition ihrer Identität in Abgrenzung zu anderen Ethnien des nahen Ostens, aber auch der westlichen Kultur, sowie der simplen Darstellung ihrer ‹conditio humana›, ist in den Filmen deutlich zu spüren.

Zentrales Thema der vorliegenden Arbeit ist die Reflexion über Eigen- und Fremdbilder im Diskurs über gesellschaftliche Konstrukte im Themenkomplex Migration. Es soll der Frage nachgegangen werden, welche ästhetischen und narrativen Verfahrensweisen zur Darstellung von Migration verwendet werden. Im Vordergrund stehen Figuren und deren soziokulturelle Kontexte, die ein Spannungsfeld bestimmter Kräfteverhältnisse, Differenzen und Transformationen konstituieren.

Eines dieser Kräfteverhältnisse besteht aus den Bildern von Ost und West im Diskurs um Orientalismus und Okzidentalismus. Edward Said rechnet in seinem 1978 veröffentlichten Werk Orientalism mit der französischen und britischen Orientalistik ab und entlarvt den Orient als Konstrukt des Westens: «The Orient is not only adjacent to Europe; it [is] […] one of its deepest and most recurring images of the Other. […] The Orient is an idea that has a history and a tradition of thought, imagery, and vocabulary that have given it reality and presence in and for the West.»[3]

Dem gegenüber stehen die Ausführungen von Ian Buruma und Avishai Margalit mit ihrem Standardwerk Occidentalism. Im Kapitel «The Mind of the West» gehen sie näher auf das Feindbild Westen ein: «The mind of the West […] is like a university with only one faculty, the faculty of reason.»[4] Es handelt sich hierbei allerdings nicht ausschließlich um eine Bedrohung von außen: «it is not always the West itself so much as the Westernizers in their own societies.»[5] Dies ist ein grob abgestecktes Spannungsfeld in dem sich sowohl die Charaktere der Filme bewegen, als auch die Bilder von West und Ost verortet sind. Inwiefern die Filme der iranischen Diaspora diese Konstrukte von Orient und Okzident aufgreifen, reproduzieren oder kritisieren, stellt sich in Anlehnung an Repräsentationspraktiken und Inhalt.

3 Ebd., S. 5.
4 Buruma, Ian; Margalit, Avashai: «The West in the Eyes of its Enemies». In: Dies.: *Occidentalism*. London: Penguin 2005, S. 94.
5 Ebd., S. 95.

Die Filme der iranischen Diaspora zeichnen sich dadurch aus, dass sie in das kollektive Gedächtnis der Migrationserfahrung eingeschrieben sind, was eine profunde Auswirkung auf die kulturelle Identität und die ästhetische Sensibilisierung der Filmemacher hat. Zum Charakteristikum der Filme wird ein ästhetischer Stil, der eine Dualität und Ambivalenz der Charaktere zum Ausdruck bringt. Die Filmemacher stellen gattungsmäßige Konventionen, narrative und musikalische Traditionen, Sprachen und Schauspielstile von mehr als einer (Film)Kultur nebeneinander oder vermischen sie. Sie unterstreichen den Spalt zwischen Nationalem und Transnationalem.

Das Land der unbegrenzten Möglichkeiten

Sowohl Babak Shokrian als auch Ramin Serry behandeln in ihren Filmen America So Beautiful (USA 2001) und Maryam (USA 2001) die Themen des Eigenbildes und des Ringens um die eigene Identität in der amerikanischen Gesellschaft. Der Einsatz von Filmmusik, die Namensgebung der Figuren und die Zugehörigkeit durch Sprache sind einige der Aspekte, die zur Darstellung von Migration verwendet werden.

Beide Filme siedeln ihre Erzählung in den siebziger Jahren an, bzw. bauen sie rund um die Geiselnahme in der amerikanischen Botschaft in Teheran der ersten Novembertage des Jahres 1979 auf. America So Beautiful handelt von den Schwierigkeiten der ersten Generation, im Land der unbegrenzten Möglichkeiten Fuß zu fassen und erfolgreich zu werden. Im Film Maryam geht es um eine Teenagerin, einem Mädchen der zweiten Generation, die in den Vereinigten Staaten integriert ist und den Bezug zum Iran verloren hat. Die Bilder über die Inthronisierung des Shahs bis hin zu seinem Sturz, der Revolution und der Rückkehr Khomeinis im Intro von America So Beautiful sind mit einer iranischen Musik unterlegt, was den Link zum *Homeland* verstärkt. Dieselben Bilder werden jedoch in Maryam mit einem amerikanischen Popsong versehen, um die Geschehnisse im Iran mit der Lebensrealität von Maryam zu konterkarieren. In dem Moment, in dem sie sagt: «As far as I was concerned, Iran had nothing to do with me», verstummen auch die zaghaften orientalischen Töne, die es noch am Anfang gab und der Titel «Good Times Roll» der Band The Cars setzt ein.

America So Beautiful setzt fort mit einer Szene, in der der junge Protagonist Houshang sich für das Treffen mit Sam in dessen Disco vorbereitet. Nachdem Houshang ein Geschäftsgespräch beendet hat, wartet er auf die blonde Barkeeperin Lucy. Sie nennt ihn Henk und erklärt ihm, dass alle Iraner ihre

Namen amerikanisiert hätten, aus Jamshid wird Jimmy, aus Dariush Danny und aus Saam wird Samario mit der Abkürzung Sam. Sam erklärt Houshang den Grund: «Here, I'll be whatever they want me to be, just to get ahead.» Ähnlich verhält es sich bei der Namensgebung im Film MARYAM. Bei der Aufzeichnung zur Nachrichtensendung der Schule, stellt sich Maryam vor: «Hi, I am Mary Amin [...]». Sie wird von Freunden und Familie Mary genannt, ihr Cousin Ali kritisiert das später. Auch er bekommt gleich an seinem ersten Tag in Amerika einen Spitznamen, der Familienfreund Reza tauft ihn beim Kennenlernen Al. In der Namensforschung sind Namen als ein verbaler Zugriffsindex definiert, der bestimmte Informationen über ein Individuum beinhaltet. Die zugeordneten Informationen dienen der Identifizierung und Individualisierung. Die Änderung der persischen Namen auf amerikanische *Nicknames*, gibt das Zugehörigkeitsgefühl bzw. –bestreben der Figuren wider.

Diese Zugehörigkeit wird vor allem durch Sprache etabliert. Maryams Cousin Ali reist nach New York, um in den Vereinigten Staaten zu studieren. Sein Onkel Dariush begrüßt ihn warmherzig und beginnt mit ihm Persisch zu sprechen, ihn nach seinem Befinden und der Reise zu fragen. Er wird dadurch klar als Migrant und als der ‹Andere› markiert. Maryam hingegen kann an der Kommunikation nicht teilnehmen, da sie kein Persisch spricht und ist in dieser Szene die Amerikanerin. Maryam steht zwischen den beiden Männern, die Kamera zeigt sie frontal in der Halbtotalen. Die Bildkonstruktion suggeriert zwar eine Zusammengehörigkeit der Familienmitglieder, die Sprache jedoch macht Maryam zur Außenseiterin, wodurch die Unterschiede sichtbar werden. In AMERICA SO BEAUTIFUL sind es Houshangs mangelnde Englischkenntnisse, die auf die kulturelle Kluft aufmerksam machen. Er hat Schwierigkeiten mit idiomatischen Ausdrücken. So versteht er zunächst nicht, dass mit *on the rocks* ein Getränk mit Eiswürfeln gemeint ist und auch nicht was *red letters day* bedeutet. Er wird deutlich als Migrant etabliert, die sprachliche Barriere spiegelt nicht zuletzt auch die gesellschaftlich-kulturellen Barrieren wider, denen er in den Vereinigten Staaten begegnet. In beiden Fällen kann das konkrete Zeichensystem von den jeweiligen Protagonisten nicht entziffert werden und definiert somit die ethnische Zugehörigkeit.

Sowohl in der ersten als auch in der zweiten Generation von MigrantInnen geht es in erster Linie um das Aushandeln von Identität bzw. Alterität. Die Protagonisten versuchen, ihren Platz zwischen Ankunftsgesellschaft und Herkunft zu finden. Dies charakterisiert die Diaspora, die – wie oben bereits erwähnt – mit dem Begriff der Hybridität in Verbindung gebracht wird. Hybridität, ein sinnträchtiger Begriff für die Identitätsfindung bzw. -gestaltung,

kennzeichnet/bezeichnet bei Homi K. Bhabha den Raum des ‹Dazwischen›. Darauf aufbauend prägte er vor allem den Ausdruck des *third space*.

Wien ist anders

Das ‹Andere› wird in den Filmen PERSEPOLIS (F 2007) von Marjane Satrapi und I LOVE VIENNA (A 1991) von Houshang Allahyari anhand der Darstellung Wiens gezeigt. Die folgenden Beispiele sollen veranschaulichen, wie das Fremdbild durch den Einsatz von Filmmusik, stilistisch-formaler Elemente und Ortsangaben verhandelt wird.

Der von Gayatri Chakravorty Spivak geprägte Begriff des *Othering* ist hier das Schlagwort welches die Differenzierung der eigenen Gruppe von anderen beschreibt. *Othering* meint den Prozess, sich selbst und sein soziales Image hervorzuheben, indem Menschen mit anderen Merkmalen als andersartig, fremd klassifiziert werden. Es findet also eine betonte Unterscheidung und Distanzierung von den ‹Anderen› statt, sei es wegen des Geschlechts, der ethnischen Zugehörigkeit oder der sozialen Stellung innerhalb einer Gesellschaft. Dem voraus steht die Prämisse, dass sich Menschen und soziale Gruppen durch spezifische kulturelle Lebensformen oder andere Merkmale erheblich von anderen sozialen Gruppen unterscheiden.[6]

Der Animationsfilm PERSEPOLIS erzählt die Geschichte der islamischen Revolution im Iran und basiert auf einer vierteiligen *Graphic Novel*. Animations- und Realfilm verwenden die gleichen Verfahren wie Kamera, Montage oder Ton, bedienen sich allerdings unterschiedlicher Zeichensprachen. Der Film orientiert sich stilistisch stark an der literarischen Vorlage, da die Autorin Marjane Satrapi bei der Verfilmung gemeinsam mit Vincent Parronaud auch Regie führte. Der Film basiert auf autobiografischen Begebenheiten, weswegen die Erzählebene der ersten Person gewählt wurde. In PERSEPOLIS sind alle Szenen, die in Teheran spielen so gestaltet, dass keine spezifisch orientalistischen Details erkennbar sind: gleichförmige Häuser mit flachen Dächern sind zu sehen, die Inneneinrichtungen beschränken sich auf die notwendigsten Utensilien wie Tisch, Sofa und Bett, auch ist keine Automarke zu erkennen. Marjane Satrapi hat die Kulisse so neutral wie möglich gehalten. Allein die Einblendung *Téhéran 1978* ermöglicht eine Lokalisierung. Dies suggeriert eine gewisse Allgemeingültigkeit der Geschehnisse. Die Probleme von politischer Verfolgung, Folter, Krieg und dem Bestreben nach Freiheit, denen die Cha-

6 Vgl. Spivak, Gayatri Chakravorty: *The Post-colonial critic*. New York: Routledge 1990.

raktere gegenüberstehen, sollen als nicht spezifisch iranbezogene Probleme wahrgenommen werden. Marjane Satrapi verzichtet in ihren Darstellungen weitgehend auf Orientalismen und schürt nicht das klassische Bild, das der Westen vom Orient hat.

Einzige Ausnahme bildet die Erzählung über die Schah-Zeit: eine Weißblende läutet einen Wechsel ein, der Vorhang geht auf und eröffnet eine Szene wie im Silhouettentheater: Eine Vase mit orientalischen Ornamenten ist rechts vorne deutlich zu sehen. Die Kulisse wird durch orientalisch anmutende Torbögen bestimmt. Der Schah trägt eine Robe mit geschwungenen Mustern, auch seine Untergebenen tragen Uniformen. Im Kontrast dazu steht die Figur des Briten mit seinem europäischen Anzug. Hierbei werden Bilder des Ostens im saidschen Sinne generiert: Der Orient als ein vom Westen etabliertes Konstrukt, und dies nicht zuletzt durch die britische Einmischung in die Innenpolitik des Iran. Durch den gewählten Stil des Silhouettentheaters wird der Schah als Marionette entlarvt. Auf diese Weise wirkt der Film vielschichtiger, die formalen Elemente erlauben es ihm sich in einer Szene durch Abwesenheit kultureller Symbole neutral zu halten und in der anderen Stereotype einzusetzen.

Die Stereotype tauchen vor allem in jenen Szenen auf, die in Europa spielen. Der Film beginnt mit einer Szene am Flughafen: Der Schriftzug *Orly* verrät, dass wir uns in Paris befinden und ist eine überraschend genaue Ortsangabe. Die Szenen in Wien sind stilistisch sehr detailreich gezeichnet: ein Panoramaschwenk lässt den Stephansdom erkennen, die Häuser sind der Gründerzeit zuzuordnen, ebenso wie die Straßenbahnen und Laternen. Die Inneneinrichtung in Frau Dr. Schlossers Wohnung ist im klassischen Biedermeier gehalten. Die gemalte Kulisse setzt in diesem Fall nicht auf Neutralität, sondern auf widererkennbare Elemente, um Wien und damit auch die österreichische Kultur hervorzuheben. Marji findet sich in dieser neuen Umgebung nur schwer zurecht. Zwar genießt sie die Freiheiten wie das Tanzen in Discos oder die ersten sexuellen Erfahrungen. Die jodelnden, biertrinkenden Menschen mit Trachtenanzügen im Fernsehen und die unfreundlichen Heimschwestern bleiben ihr jedoch fremd. Wien wird deutlich als das ‹Andere› dargestellt und spiegelt somit Marjis subjektive Empfindung gegenüber diesem Ort wider. Sie fühlt sich in Wien einsam und unverstanden. Der Verarbeitungsprozess dieser ersten Erfahrungen mit dem Westen kennzeichnet sich sowohl auf visueller als auch auf narrativer Ebene durch Abgrenzungsmachanismen.

Der Film I LOVE VIENNA handelt vom imaginierten Bild des Westens. Als der iranisch stämmige Deutschprofessor Ali Mohammad mit seiner verschleierten Schwester Maryam und seinem halbwüchsigen Sohn Kourosh am

Wiener Südbahnhof ankommt, erwartet ihn nicht das Bild des barocken Wien, sondern jenes von Obdachlosen. Sie werden von seinem Neffen Jamshid und dessen polnischem Freund Carol in Empfang genommen. Jamshid, der in zweiter Generation in Wien lebt, spricht bis auf ein paar Höflichkeitsfloskeln kein Persisch. Er bringt sie in ihre Unterkunft, dem Hotel am Praterstern, in dem er auf einen rassistischen Hotelbesitzer trifft. Vom gegenüberliegenden Haus kommentieren Prostituierte das Geschehen und versuchen wiederholt Kourosh zu verführen.

I LOVE VIENNA spielt in der aufregenden Zeit kurz nach 1989, in der die Welt plötzlich offener zu sein scheint. Schnell stellt sich jedoch heraus, dass die österreichische Ausländergesetzgebung mit der Offenheit nicht konform geht, wird doch das Erlangen eines Visums für Amerika für Ali Mohammad zu einem außerordentlichen Hürdenlauf mit bestechlichen Anwälten. Die eigentliche Problematik aber ist eine kulturelle: Ali Mohammad ist frommer Muslim, er hat eine starke Vorstellung davon, was Sünde ist und kommt dadurch in einem moralischen Konflikt mit der freizügigen Lebensweise in Österreich. Die Annäherungen zwischen Carol und Maryam passen ebenso wenig in sein religiös geprägtes Weltbild, wie die Tatsache, dass Marianne tanzt oder Alkohol trinkt.

Es sind schmerzliche Erfahrungen für Ali Mohammad, der glaubte, Österreich aus den SISSI-Filmen zu kennen. Voller Inbrunst erzählt er bei einem Spaziergang durch Schönbrunn – der durch einen Schwenk auf die verschneite Gloriette, begleitet vom Setarspiel des Musikers Nariman eingeleitet wird – was sein Bild von Wien geprägt hat: «Das ist der Balkon! Hier stand Franz-Josef, und die Sissi daneben. Und sie war so schön! Und dann hat sie gesagt: Ich bin so glücklich mit dir, so glücklich. Und dann haben alle applaudiert. So war es [...] Und seitdem habe ich den Traum hierher zu kommen.» Seine Emotionen werden in dieser Szene durch den Einsatz der klassischen Musik verstärkt.

In Wien angekommen merkt er bald, dass sein Bild vom glücklichen Wien nicht der Realität entspricht. Die klassische Musik setzt am Ende des Filmes erneut ein: Ali Mohammad liegt nach einer Blinddarmoperation im Bett, hört klassische Musik und liest ein Buch über Sissi. Die Vermieterin macht ihm Knödel. Eine Neuerung, hat er bis dahin nur persische Nüsse, Reis und halal geschlachtetes Huhn gegessen. Er nennt Marianne ‹Schatzi› und wird immer mehr zum Wiener. Wien ist anders – vor allem als in seinen Erwartungen – und doch beschließt er nicht nach Amerika zu gehen.

Anhand der Darstellung von Wien in den Filmen PERSEPOLIS und I LOVE VIENNA als das ‹Andere› versuchen die Figuren sich gegenüber einer westlichen

Kultur abzugrenzen und konstruieren damit ihre (neue) Identität. Es handelt sich um einen Prozess, in dem die in der Diaspora Lebenden, Aspekte der Ankunftsgesellschaft annehmen, um diese wiederum zu einer neuen hybriden Kultur oder Identität umzugestalten. Dies geschieht durch eine redundante Abgrenzung gegenüber dem ‹Anderen›.

Fazit

Denn «letztendlich sind Identitäten vor allem auf der Grundlage von Differenz konstruiert.»[7] Die Darstellung der kulturellen Differenzen ist ein Leitmotiv in den Filmen der iranischen Diaspora, geht es doch primär um eine (Neu)Positionierung der Figuren. Sie kommen aus dem Iran in ein westliches Land und finden sich in einer hybriden Lebensrealität wieder. Die Filme der iranischen Diaspora greifen formal diese hybriden Lebensrealitäten auf und verwenden stilistische Elemente des ‹Dazwischen›. So wird beispielweise durch die Sprache die Zugehörigkeit zur einen oder anderen Kultur etabliert, wie die Beispiele aus America So Beautiful und Maryam zeigen; oder Identität durch die Hervorhebung des ‹Anderen› wie in den Beispielen über die Darstellung Wiens in Persepolis und I love Vienna konstruiert.

Die Filme der Iranischen Diaspora sind multilingual, selbst-reflexiv, ambivalent und behandeln die Themen Identität, Dislokation und politisierende Gefühlsstrukturen. Migrationsverläufe betreffen ebenso Nicht-Migranten aller sozialen Gruppierungen sowie Ziel-, Transit- und Herkunftsgesellschaften. Der Blick muss auf die ganze Komplexität eines Wanderungsvorgangs gerichtet sein, dazu gehören sowohl die Herkunfts- und die Zuwanderungssituation als auch der Migrationsweg selbst. Im Zusammenhang mit Identität ist Hybridität als ‹conditio humana› der Migranten zu sehen. Denn wenn Hybridität vielmehr als Prozess denn als Beschreibung verstanden wird, kann es auf den Begriff der Migration – die, wie eingangs erwähnt, ebenfalls als Prozess zu sehen ist – angewendet werden.

7 Hall, Stuart: «Wer braucht Identität?» In: Ders.: *Ideologie Identität Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*. Hamburg: Argument 2008, S. 167–187, hier S. 171.

Shivali Gore

Film als Vermittlungsmittel der Lehr- und Lerninhalte: Ein Bericht über den Einsatz des Dokumentarfilms 1968 – Aus dem Bilderbuch einer Revolte (D 1993) im Germanistikstudium in Indien

Zusammenfassung: Der Aufsatz gibt einen Einblick in die Nutzung des didaktischen Potenzials des Dokumentarfilmgenres im Germanistikstudium in Indien. Anhand eines konkreten Beispiels, des Dokumentarfilms 1968 – Aus dem Bilderbuch einer Revolte (D 1993) soll dem/der Leser/in ein kurzer Überblick über das Germanistikstudium, die Einsatzmöglichkeiten, die Vorteile und die Probleme der Dokumentarfilme im Germanistikstudium in Indien gegeben werden. Unterrichtspraktische Versuche mit diesem Dokumentarfilm und ihre Ergebnisse werden dabei diskutiert.

* * *

Mit Blick auf die indische Germanistik als Auslandsgermanistik wird hier der Einsatz von Dokumentarfilmen als eine didaktische Möglichkeit vorgeschlagen, um den Zugang zur fremdsprachlichen und fremdkulturellen Literatur zu erleichtern und das Verständnis der deutschsprachigen Literatur sowie der Zeitgeschichte zu fördern. Diese didaktische Möglichkeit ist bereits im Rahmen meiner Master-Arbeit in der Unterrichtspraxis an der Universität Pune angedacht und überprüft worden. Die Universität Pune gilt als ein wichtiges Zentrum für das Germanistikstudium in Indien und kann daher als exemplarisch betrachtet werden. Anbei wird über den Einsatz des Dokumentarfilms 1968 – Aus dem Bilderbuch einer Revolte in der Unterrichtspraxis in Indien berichtet.

Seit Beginn der 1970er Jahre spielen die Medien und die Mediendidaktik eine wichtige Rolle im DaF-Unterricht und im fremdsprachlichen Literaturunterricht. Der Medieneinsatz bietet die Möglichkeit, Lernprozesse zu veran-

schaulichen, zu intensivieren und zu individualisieren. Die Medien dienen u.a. zur Vermittlung der Zielkultur.

Seit den 60er Jahren ist «Film» ein zentraler Begriff in der modernen Mediendidaktik und nicht mehr aus dem Bildungssystem wegzudenken. Man hat erkannt, dass das audiovisuelle, bewegte Bild eine Menge methodisch-didaktischer Möglichkeiten bereitstellt, die das Lehren sowie das autonome Lernen unterstützen. Man findet normalerweise den Einsatz von Sprachfilmen im DaF-Unterricht oder von Literaturverfilmungen im Literaturunterricht. Daneben enthalten auch Dokumentarfilme viele didaktische Vorteile. Die Zeitgeschichte und die Literatur gehen Hand in Hand. Das Verständnis der fremdsprachlichen und fremdkulturellen Literatur setzt das Wissen und die Auseinandersetzung mit der Zeitgeschichte und der Literaturgeschichte voraus. Ein Dokumentarfilm ist ein Archiv der soziologischen und kulturellen Begebenheiten und repräsentiert vorwiegend Material der außerfilmischen Lebensrealität. Außerdem gibt er ausgewählte Aspekte der uns umgebenden Welt wieder und interpretiert sie. Der Dokumentarfilm dient also dazu, verschiedene soziale und historische Themen sowie deren Problematik zu erhellen und zu erläutern. Er enthält die Möglichkeit, die Geschichte, die Zeit oder die Ereignisse audiovisuell darzustellen.

Die Master- und Bachelor-StudentInnen der indischen Germanistik lesen die deutschsprachige Literatur hauptsächlich als Epochenstudie, Gattungsstudie, Autorenstudie oder als Studie der Sozialgeschichte. Darüber hinaus beschäftigen sie sich mit der Geschichte und der Landeskunde der deutschsprachigen Länder. Sie stellen die geeignete Zielgruppe für den Einsatz von Dokumentarfilmen dar. Diese dienen vorab zur Vermittlung der Hintergrundinformation über die Zeitgeschichte, die Autoren oder die gesellschaftlichen Umstände, die gerade wegen der großen Kulturdistanz zwischen Indien und den deutschsprachigen Ländern notwendig ist, um einen literarischen Text zu verstehen.

Das Wesen des Dokumentarfilms

Dokumentarfilm ist grundsätzlich ein Film, der ein tatsächliches Geschehen aufzeichnet und möglichst objektiv darstellt. Dokumentarfilme sind keine fiktive Aufarbeitung von Informationen, sondern haben einen Realitätsanspruch. Der Dokumentarfilm versucht einerseits zu zeigen, was der Filmmacher als Wirklichkeit betrachtet, wie er sie wahrnimmt und interpretiert. Andererseits macht der Dokumentarfilm die Gegenstände sichtbar, die als Wahrnehmung

und Interpretation der Wirklichkeit filmisch umsetzbar sind.[1] Sie sind jedoch nicht rein objektiv, da sich die subjektive Haltung des Filmmachers bei der Behandlung der Realität einmischt. Daher ist die Authentizität bei einem Dokumentarfilm von großer Bedeutung. Die Authentizität eines Dokumentarfilms wird durch verschiedene Bauelemente wie Interviews mit den Betroffenen, authentische Bilder bzw. Filmdokumente, Redebeiträge, authentische Menschen statt Schauspieler u.a. unterstrichen.

Die didaktische Auswahl der geeigneten Dokumentarfilme hängt sowohl von dem jeweiligen Dokumentarfilm als auch von der jeweiligen Unterrichtssituation ab. Die Auswahlkriterien sind also filmbezogen und situationsbezogen.

Man findet kaum in der Fachliteratur eine auf die Dokumentarfilmanalyse bezogene Methodendiskussion. Einige folgende Methoden könnten aber als relevant für die Analyse der Dokumentarfilme angesehen werden. Dazu zählen beispielsweise die Inhaltsanalyse, Formanalyse, Mise-en-scène, statistische Methode, zeitgeschichtliche Methode, sozialkritische Methode, Strukturanalyse und wirkungsgenetische[2] Analyse. Diese Methoden helfen bei der Analyse eines geeigneten Dokumentarfilms.

Einsatzmöglichkeiten der Dokumentarfilme im Germanistikstudium in Indien

In Hinsicht des Curriculums der indischen Germanistik sind folgende verschiedene Möglichkeiten zum Einsatz von Dokumentarfilmen im Germanistikstudium in Indien festzuhalten:

- Zur Darstellung der Zeitgeschichte als Hintergrundinformation zum Verständnis der Literatur
- Zur Vermittlung der Literaturgeschichte
- Zur Studie einer Tendenz in der Literatur
- Zur Studie einer literarischen Form
- Zur Autorenstudie
- Zur Erhellung einer Thematik
- Zur Auseinandersetzung mit einer sozialen oder historischen Problematik
- Zur Darstellung eines Erzähl-Stoffs

1 Vgl. Berg-Walz, Benedikt: *Vom Dokumentarfilm zur Fernsehreportage*. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1. Aufl. 1995, S. 62.

2 Die wirkungsgenetische Analyse untersucht, wie sich bestimmte Wirkungsabsichten durch den filmischen Code realisieren lassen.

– Zur Erläuterung eines Motivs
– Zur Schilderung von Städten, Orten und Landschaften

1968 – Aus dem Bilderbuch einer Revolte

Im Dokumentarfilm 1968 – Aus dem Bilderbuch einer Revolte geht es um die 68er-Studentenbewegung. Der Film ist ein Fotoalbum der Studentenrevolte bzw. eine Collage: Ausschnitte aus Nachrichtenbeiträgen, Sondersendungen und Jahresrückblicken, authentische Aufnahmen, Informationen und Interviews von Augenzeugen. Die Regisseure Joachim Faulstich und Georg M. Hafner haben diesem Dokumentarfilm einen lebensnahen, authentischen und sachlichen Charakter gegeben. Er vermittelt Stimmungen und Gefühle der 68er-Generation. Er wirft einen Blick auf die Politik und die verschiedenen Demonstrationen, die der Sozialistische Deutsche Studentenbund während dieser Zeit veranstaltete. Rudi Dutschke, der Hauptvertreter der Studentenbewegung, und seine Redebeiträge sind ein wichtiger Teil dieses Dokumentarfilms. Daneben stellt der Film auf der sozialen Ebene die Kluft zwischen den gesellschaftlichen bzw. religiösen Normen und den eigenen sexuellen Ansprüchen der Jugendlichen dar.

Der Film vermittelt den Eindruck von Objektivität und Authentizität, indem die Ereignisse aus unterschiedlichen Perspektiven gezeigt werden. Die Interviews mit den an der Bewegung Beteiligten sind im Film zu den passenden Demonstrationen eingesetzt. Der Film beginnt und endet mit einem Interview von Rudi Dutschke. Im ersten und im letzten Interview drückt Rudi Dutschke seine Meinung über bürgerlich-kapitalistisches Denken und die Revolution aus. Diese Meinungsäußerung ist ein sehr beeindruckender Einstieg ins Thema und hinterlässt einen positiven Eindruck von seiner Person bei den Zuschauern. Die kontrastive Darstellung unterschiedlicher Interviews zeigt die Meinungsunterschiede der Leute in der Gesellschaft der 60er Jahre: Eine junge Studentin ist beispielsweise mit dem Staat und den gesellschaftlichen Normen zufrieden, eine andere Studentin hingegen findet die gesellschaftlichen Normen sehr streng; eine Professorin drückt ihre skeptische Meinung über die rebellischen Studenten aus, während ein Professor die Studentenbewegung unterstützt. Interviews mit verschiedenen Bürgern deuten ihre Einstellungen zu Rudi Dutschke und zur Studentenbewegung an.

Authentische Bilder bzw. Filmdokumente sind schwarz-weiß. Sie haben den Effekt einer authentischen visuellen Darstellung der Proteste. Die Bilder zeigen die systematischen, disziplinierten, gewaltlosen Proteste der Studenten.

Daneben veranschaulichen sie auch die gewalttätigen Aktionen der Polizei gegen die Studentenproteste. Die Bilder stellen einige besondere Ereignisse wie z. B. den großartigen Empfang des persischen Schahs ohne Kommentare dar. Die anderen Filmdokumente werden von informativen Off-Kommentaren unterstützt.

Die Sprache in diesem Film kommt in verschiedenen Formen vor: Interviews, Redebeiträge, Parole, Lieder und Off-Kommentare. Die Sprache von Kommentaren, Parolen und Redebeiträgen ist hochdeutsch und nicht schwer zu verstehen. Aber der Berliner Dialekt der interviewten Personen ist nicht leicht verständlich.

Die Lieder sind auf Englisch und Deutsch. Die zeittypische Rock-Musik der 60er Jahre ist in diesem Film eingesetzt worden. Sie begleitet den Anfang sowie das Ende des Films. Die Lieder bringen die Gefühle der Liebe und den hohen sexuellen Anspruch der Studenten in dieser Zeit zum Ausdruck. Die authentischen Geräusche verdeutlichen die Situationen und die Ereignisse im Film, wie zum Beispiel den Angriff auf Vietnam, die Proteste, den Schuss auf Benno Ohnesorg, die Anschläge der Polizei oder das Pudding Attentat.

Es gibt keine In-Kommentare in diesem Film. Die Off-Kommentare erzählen über die politische Lage, die gesellschaftliche Situation und die Protestbewegung der 60er Jahre. Sie liefern zusätzliche Informationen über die Filmdokumente.

Die Redebeiträge sind meistens kurz, deuten aber die Meinungen oder die Ansichten der Bürger und Studenten sowie die Absichten der Polizei bzw. des Staates an. Sie vermitteln auch einen Eindruck von der Persönlichkeit der Redner wie Kiesinger, verschiedener Professoren oder Rudi Dutschke.

Die politisch wichtige Zeit der End-60er-Jahre und ihre gesellschaftliche Relevanz kann der Zuschauer in diesem Dokumentarfilm miterleben. Die Bilder und die Filmdokumente machen die einzelnen Proteste gegen den Vietnamkrieg, gegen die autoritäre Haltung der Professoren, die Notstandsgesetzte, den Schah-Besuch sowie die Springer-Presse deutlich. Anhand des Films können die Proteste, die Gründe für diese Proteste und deren Folgen untersucht werden. Die Studenten protestierten zum Beispiel gegen die autoritäre Haltung der Professoren an den Universitäten und für die Demokratisierung der Universitätspolitik, Mitbestimmungsrecht bzw. Mitspracherecht. Die Folge waren Unruhen an vielen Universitäten.

Der Film zeigt die Bewegung mit allen ihren Aspekten wie Protesten, Drogenkult und WG-Kult. Er wirft Licht auf die unterschiedlichen Anliegen der Studentenbewegung, indem er die Zusammenhänge zwischen der

Studentenbewegung und dem Schah-Besuch, der Werbung von «Afri-Cola», dem Pudding-Attentat und der Schlagzeile «Unter den Talaren Muff von 1000 Jahren»[3] darstellt. Authentische Bilder der Auseinandersetzung der Polizei mit den revoltierenden Studenten machen den Dokumentarfilm sehr effektiv und interessant. Die Musik deutet die Beat- und Rockkultur dieser Zeit an.

Auch die sozio-kulturelle Struktur der 60er Jahre zeichnet sich in diesem Dokumentarfilm ab. Die Suche der Studenten nach einem neuen Lebensgefühl verdeutlichen die Filmdokumente. Die Off-Kommentare vermitteln die Information über das Studentenleben und über die neue Form des Zusammenlebens, über die gesellschaftlichen Umstände der Zeit wie Frühheirat, strenge soziale und religiöse Normen. Die Vermittlung der Information über die Gruppe «Kommune I» gilt als Beispiel der Sozialkritik. Kommune I war eine politisch motivierte Wohngemeinschaft in der BRD. Sie entstand aus der außerparlamentarischen Opposition der Studentenbewegung. Diese Gruppe von Jugendlichen hat damit die neue Form des Zusammenlebens und des Protests gegen die kleinbürgerlichen Denkweisen eingeführt.

Der Film lässt die Hauptereignisse aus der Perspektive der StudentInen, der Professoren, des Staats und der Bürger erfahren. Er thematisiert den Kontrast, die Meinungsunterschiede zwischen den StudentInnen und dem Staat, der Kindergeneration und der Elterngeneration. Er zeigt sowohl die positive Seite als auch die Kritik an der Studentenbewegung.

Die kritische Haltung der Zeitzeugen, authentische Bilder, Interviews, Musik, Geräusche, Mimik, Gestik und Ton erleichtern die Rezeption der Ereignisse und steigern die effektive Wirkung des Films. Die Wahrnehmung der Ereignisse aus unterschiedlichen Perspektiven führt so zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dieser Zeit. Die audiovisuelle Darstellung macht sie zum Erlebnis. Der Einsatz von Musik spiegelt den ZuschauerInnen die Stimmung der 60er Jahre wider. Dem Titel des Films entsprechend, vermittelt der Filmemacher authentische Bilder der Studentenrevolte, differenziert durch unterschiedliche Perspektiven.

3 Eine der oft zitierten wesentlichen Kernparolen der Studentenbewegung der 60er Jahre. Dieser Slogan ist eine kritische Anspielung auf die NS-Diktatur zwischen 1933–1945, die während der Propaganda der Nationalsozialisten als „1000-jähriges Reich bezeichnet worden war. Mit diesem Solgan kommt der Protest gegen die ausgebliebene Aufarbeitung der Verbrechen des dritten Reiches in der Nachkriegszeit in der BRD, gegen elitäre Strukturen und gegen die Universitätspolitik zum Ausdruck.

Die didaktischen Vorteile dieses Films sind folgende:

- Authentische Vermittlung der Informationen durch die Interviews und Bilder bzw. Filmdokumente über die unterschiedlichen Protestaktionen
- Anschauliche Darstellung der Proteste z.B. den Protest gegen den großartigen Empfang des Schahs
- Kennenlernen der Vertreter der Studentenbewegung, ihrer Einstellungen über die politische Lage der Zeit und der Ziele ihrer Proteste
- Die Statements zeigen die unterschiedlichen Einstellungen der Politiker gegenüber den Protesten.
- Die kontrastive Darstellung der Meinungen ist nützlich für die kritische Betrachtung der Zeit, der Ereignisse und der Themen und für eine Stellungnahme der Studenten.
- Schwarz-Weiß-Bilder vermitteln das Zeitgefühl und diese turbulente Zeit wird zum Erlebnis.
- Und schließlich ermöglicht der Film eine annähernd ganzheitliche Vermittlung der Zeit mit allen wichtigen Ereignissen und Aspekten.

Didaktische Probleme des Films

- Sprechtempo: Die interviewten Personen sprechen manchmal schnell oder eher leise. Genaues Zuhören ist notwendig.
- Die Musik: Die extradiegetische Musik läuft bei einigen Off-Kommentaren. Das macht die Rezeption von einigen Kommentaren schwierig.
- Einige Einzelheiten sind schwer verständlich und benötigen Erläuterung beim Anschauen des Films. Die DozentInnen sollen sich über das Folgende vorab informieren:
- Der Einsatz der Werbung von «Afri-Cola» im Zusammenhang mit der Studentenbewegung
- Die Szene des Pudding-Attentats in Berlin
- Die Plakate von Che Guevara, dem argentinischen Freiheitskämpfer, und von Ho Chi Minh, dem Anführer der vietnamesischen Revolution, und ihren Zusammenhang mit der Studentenbewegung
- Die Schlagzeile «Unter den Talaren Muff von 1000 Jahren», die auf einem Plakat beim Studentenprotest gegen Professoren an einer Universität zu lesen ist
- Das Bild von der Gruppe «Kommune I»
- Das Attentat von Rudi Dutschke, das im Film gezeigt wird: Wer ihn angreift und warum, ist nicht im Film zu erfahren.

Einsatzmöglichkeiten des Dokumentarfilms 1968 – Aus dem Bilderbuch einer Revolte

Der Dokumentarfilm 1968 – Aus dem Bilderbuch einer Revolte kann bei der Vermittlung der Geschichte Deutschlands, bei der Behandlung der 60er Jahre im Unterricht, beim Thema Studentenbewegung, bei der Behandlung der politischen Lyrik oder im Kurs «Tendenzen in der Literatur seit 1945» eingesetzt werden. Konkret sind die Einsatzmöglichkeiten im Unterricht folgende:

1. Der Film als Einstieg in das Thema «Studentenbewegung»

   – Als Beispiel kann die Szene der Konfrontation zwischen der Polizei und den Studenten gezeigt und folgende Fragen gestellt werden: Wer sind diese Leute? Was machen Sie? Warum protestieren sie?
   – Man kann beim oder nach dem ersten Anschauen des Films Fragen stellen. Zum Beispiel: Worum geht es in diesem Film? Was sehen Sie?
   – Während der Rezeption des Films können die DozentInnen die Hauptthemen: Vietnamkrieg, Protest gegen die Notstandgesetze, Rudi Dutschke Attentat u.a. auflisten lassen.
   – Beim zweiten gezielten Anschauen kann man über einzelne Themen Informationen sammeln lassen.

2. Der Film als Vertiefung

Nach der Vermittlung der Informationen im Unterricht kann dieser Dokumentarfilm als Verfestigung gezeigt werden und trägt so zur Vertiefung des Gelernten durch das Aufzeigen konkreter Beispiele und realer Situationen der Studentenbewegung bei. Man kann einige Ausschnitte stumm spielen lassen und nach ihrer Thematik oder dem Inhalt fragen. Die StudentInnen fassen den ganzen Film oder die Ausschnitte zusammen.

3. Der Film als Medium zum Selbststudium

Dieser Dokumentarfilm erhält die Funktion des Selbstlernmediums, wenn die DozentInnen den StudentInnen ausreichende Lernhilfen bieten. Zum Beispiel: Der/Die Dozent/-in kann wichtige, geeignete Ausschnitte auswählen, z.B. Ausschnitte über Vietnamkrieg, das Attentat auf Rudi Dutschke, und vertiefende Fragen stellen.

4. Der Film als Intensivierung des Gelernten

Die StudentInnen können die interviewten Personen analysieren. (z.B. Wer sagt was?) Dadurch wird das Thema aus verschiedenen Perspektiven analysiert. Nach der Analyse kann man ein Rollenspiel machen, indem eine Gruppe die Rolle der Jugendlichen der Zeit und die andere die des Staates übernimmt. Diese Aufgabe fördert sprachliches und kommunikatives Handeln.

5. Der Film als Diskussionsanlass

Der/Die DozenIn kann über die gezeigten Ausschnitte oder über die Bilder der Proteste Diskussionen mit den StudentInnen im Unterricht führen, z.B. Welche Wirkung haben die Bilder der Proteste auf die indischen StudentInnen gehabt? Das kann der/die DozentIn durch die Diskussion verstehen. Man kann auch einen Vergleich zwischen den Vorstellungen der StudentInnen und den authentischen Bildern anstellen lassen. Es ergeben sich folgende mögliche Diskussionspunkte:

- Was wussten Sie schon über die Studentenbewegung und was war neu für Sie?
- Was waren die Beweggründe für diese Bewegung?
- Wie war die Haltung des Staates der Studentenbewegung gegenüber?
- Welchen Eindruck haben die Studenten dieser Zeit (der 60er Jahre) auf Sie hintergelassen?
- Was halten Sie von der Person Rudi Dutschkes, nachdem Sie ihn im Film gesehen und gehört haben?
- Welche Eindrücke haben Sie über diese Bewegung durch den Dokumentarfilm gewonnen?
- In welchen Szenen tritt die kontrastive Darstellung der Meinungen hervor? Worum geht es in diesen Szenen?

Durchführung der unterrichtspraktischen Versuche mit dem Dokumentarfilm 1968 – Aus dem Bilderbuch einer Revolte

Die Zielgruppe für die Durchführung der Experimente waren die Master-StudentInnen der indischen Germanistik. Dieser Dokumentarfilm ist für den Kurs «Tendenzen in der Literatur seit 1945» wichtig, der die 60er Jahre als ein wichtiges Thema behandelt und die zeitreflektierenden literarischen Texte wie «1969» von Günter Grass als Unterrichtsgegenstand hat. Der Dokumentarfilm 1968 – Aus dem Bilderbuch einer Revolte ist für die Darstellung der Bewegung in den 60er Jahren geeignet.

Unterrichtspraktische Versuche mit diesem Dokumentarfilm wurden anhand der Experimentalmethode unternommen. Bei diesen Versuchen wurde das Zweigruppenmodell bzw. das Einzelgruppenmodell mit Vor- und Nachtests verwendet. Das Zweigruppenmodell beschäftigte sich mit zwei Gruppen: Kontrollgruppe und Experimentalgruppe. Anhand einer Schreibaufgabe wurden die Studenten mit vergleichbaren Leistungen in zwei Gruppen geteilt. Um die Einteilung der StudentInnen in Kontroll- und Experimentalgruppe zu machen, wurde ein Aufsatz über «Bollywood Filme» als eine Schreibaufgabe gegeben (Tab. 1).

Studenten	**Kontrollgruppe**	**Studenten**	**Experimentalgruppe**
Student 1	07/10	Student 1	07/10
Student 2	06/10	Student 2	06/10
Student 3	07/10	Student 3	07/10

Tab. 1: Tabellarische Darstellung der Ergebnisse der obengenannten Schreibaufgabe[4]

Der Kontrollgruppe wurde der Dokumentarfilm nicht gezeigt, während die Experimentalgruppe ihn sah. Beide Gruppen schrieben Vor- und Nachtests in Bezug auf das vorhandene Thema Studentenbewegung bzw. 60er Jahre im Unterricht und die Ergebnisse der Experimentalgruppe wurden mit denen der Kontrollgruppe verglichen. Die Fragestellungen für die Vor- und Nachtests lauteten wie folgt:

– Was wissen Sie über die Studentenbewegung der 60er Jahre?
– Stellen Sie sich bitte vor! Sie wären als Student an den Studentenbewegungen der 60er Jahre beteiligt. Erzählen Sie Ihre Erfahrung! Wie und warum haben Sie mitgemacht?

Die erste Fragestellung war objektiv und die Zweite eher subjektiv. Der Zweck des Vortests war zu überprüfen, wie sehr die StudentInnen mit dem Thema bereits vertraut waren. Die Nachtests von beiden Gruppen wurden miteinander verglichen, um die Wirkung des Einsatzes von dem Dokumentarfilm zu messen.

4 Außer von mir wurden die Schreibaufgaben von noch einer Lehrerin korrigiert.

Beim Einzelgruppenmodell sahen die StudentInnen diesen Dokumentarfilm und schrieben vor und nach dem Anschauen den oben erwähnten Test, dessen Ergebnisse miteinander verglichen wurden.

Um das Verständnis dieses Dokumentarfilms zu vereinfachen und zu kontrollieren, wurden beim Anschauen Fragen zum Dokumentarfilm gestellt. Nach der Sichtung fanden Diskussionen statt, um das Gesehene bzw. das Verständnis zu kontrollieren, die kritische Betrachtung zu fördern und um die Vorteile und Probleme des Einsatzes von Dokumentarfilmen festzustellen.

Die Ergebnisse der unterrichtspraktischen Versuche

Der Dokumentarfilm 1968 – Aus dem Bilderbuch einer Revolte vermittelt die Zeitgeschichte der 60er Jahre. Die Auflistung der Proteste der Studentenbewegung als Aufgabe verdeutlichte den StudentInnen die Beweggründe für diese Proteste und die Ziele der Studentenbewegung. Folgende Proteste listeten die StudentInnen auf:

Die Studenten protestierten gegen den Kapitalismus, das Bildungssystem, den Vietnamkrieg, den Schah-Besuch, die Notstandgesetzte, das Attentat auf Rudi Dutschke, die traditionellen Konventionen der Gesellschaft, für Demokratisierung, das Mitbestimmungsrecht an den Universitäten und für die neue Form des Zusammenlebens.

Die stumm gespielten Szenen über den Vietnamkrieg beschrieben die StudentInnen genau und versuchten einen Zusammenhang zwischen dieser Szene und der Studentenbewegung zu finden. Hierbei wurde besonders darauf geachtet, wie die StudentInnen diese Szene interpretieren. Zur Szene des Attentats auf Rudi Dutschke, schrieben die StudentInnen ihre Vermutungen bzw. ihre Interpretationen. Vor dieser Szene sahen sie die Schlagzeilen in der Bild-Zeitung gegen die Studentenbewegung, dann das Interview von Rudi Dutschke und als Folge die Unruhen. Diese Bilder interpretierten die StudentInnen und brachten sie in einen Zusammenhang mit der Studentenbewegung und dem Attentat. Ihre Vermutungen erörtern den Grund und die Folge des Attentats.

Die grafischen Darstellungen zeigen wesentliche Unterschiede zwischen den Nachtests der Kontroll- und Experimentalgruppe von Experiment 1 (Abb. 1) sowie zwischen den Vor- und Nachtests von Experiment 2 (Abb. 2). Der Unterschied bestätigt den Erfolg des Einsatzes des Dokumentarfilms 1968 – Aus dem Bilderbuch einer Revolte.

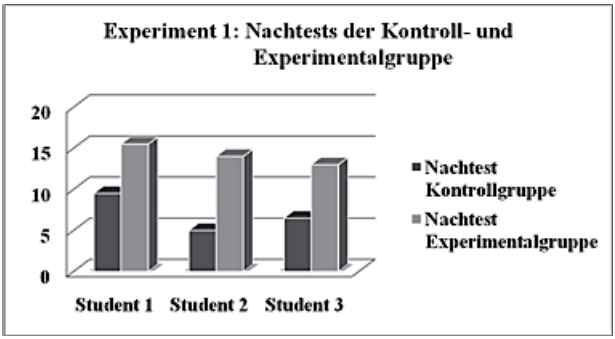

Abb. 1: Experiment 1: Nachtests der Kontroll- und Experimentalgruppe[5]

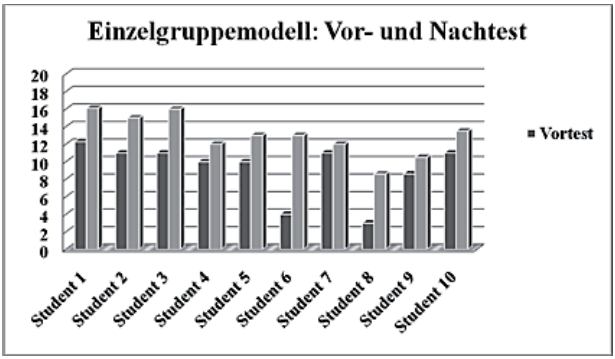

Abb. 2: Experiment 2: Vor- und Nachtests der Einzelgruppe

Im Vergleich zum Vortest zeigt der Nachtest von den StudentInnen bei den Experimenten 1 und 2, dass sie nach dem Anschauen des Films in der Lage waren, sich über die Studentenbewegung besser zu äußern. Sie erwähnten die Einzelheiten und ergänzten die neuen Informationen. Einige Beispiele sind in Tab. 2 aufgelistet.

Gegenüberliegende Seite: Tab. 2: Ein Vergleich von Vor- und Nachtests[6]

5 Die Fragestellungen bei den Vor- und Nachtests betrugen 10 Punkte pro Frage, d.h. insgesamt 20 Punkte.

6 Die hier zitierten Aussagen sind von den Vor- und Nachtests der Studenten.

VORTEST	NACHTEST
Der Protest gegen antiautoritäre Haltung an den Universitäten: «Die Studentenbewegung oder die 68er Bewegung, wie sie auch genannt wird, war hauptsächlich eine antiautoritäre Bewegung, die von Universitäten hervorgerufen wurde.»	Der Protest gegen antiautoritäre Haltung an den Universitäten (ausführlicher): «Diese Bewegung hat auch einen historischen Hintergrund, der seine Wurzel in dem Dritten Reich hat. Die Hochschulen und die Universitäten waren nicht völlig denazifiziert. Die Lehrer und die Professoren waren autoritär und wegen dieses Grunds hat die Studentenbewegung, oder wie man sie nennt, die 68er-Bewegung begonnen […] Diese Bewegung war hauptsächlich eine anti-autoritäre Bewegung. Die Studenten wollten Mitbestimmung an den Universitäten und Politisierung und Demokratisierung der Hochschulen und Universitäten.»
Das Studentenleben wird nicht erwähnt.	Das Studentenleben wird beschrieben: «Während dieser Zeit entstanden neue Lebensformen, nämlich die WGs, Drogensucht, Zusammenleben, neuer Lebensstil. Sie waren für diese Zeit charakteristisch. Zu dieser Zeit gab es eine große Veränderung sogar Entwicklung in der Gesellschaft […] Der rasche gesellschaftliche und kulturelle Wandlungsprozess, der bereits in den 50er Jahren begonnen hatte, führte zur Spannung zwischen den Generationen. Rockmusik, Drogen, offene Sexualität, Hippies, neue Lebensformen bzw. Familienstrukturen usw. entstanden im starken Gegensatz zu den gesellschaftlichen Erwartungen jener Zeit.»
Die Parolen werden nicht erwähnt.	Die Parolen wurden aufgelistet und angedeutet. Die Bedeutung der Parolen wurde bei der Diskussion besprochen, die die Studenten beim Nachtest erwähnt haben. «Unter den Talaren Muff von 1000 Jahren, heißt, seit langem gab es die Autoritätshaltung unter den Talaren bzw. den Professoren und die Studenten wollten gerade die ändern, was ein System geworden war.» «PEACE IN VIETNAM, AMERICA STOP BOMBING, LET VIETNAM LIVE – Als Protest gegen Vietnamkrieg marschierten die Studenten auf den Straßen mit diesen Plakaten.»

Zur Auswertung der Experimente dienten die quantitative und qualitative Analyse der Vor- und Nachtests, die Aufgaben vor und bei dem Anschauen des Dokumentarfilms, die Diskussionen als dialogisch-hermeneutische Validierung nach der Sichtung des Dokumentarfilms, meine Beobachtungen und die Feedbacks von der jeweiligen Kursleiterin. Diese Experimente beweisen, dass die StudentInnen nach der Rezeption des Films in der Lage waren, sich über die Studentenbewegung besser zu äußern. Obwohl der Berliner Dialekt an einigen Stellen schwer verständlich war, konnten die StudentInen die Kernaussagen aus dem Film herauskristallisieren und gut nachvollziehen. Die Aufgaben halfen ihnen beim Verständnis des Films. Die Diskussionspunkte (siehe mögliche Diskussionspunkte) waren zur Kontrolle des Verständnisses nützlich und verfestigten die Lerninhalte.

Der Erfolg der Versuche mit dem Dokumentarfilm 1968 – Aus dem Bilderbuch einer Revolte in der Unterrichtspraxis in Indien gilt als Motivation, für die intensive Auseinandersetzung mit der Filmvermittlung bzw. Filmbildung im Germanistikstudium in Indien. Der Versuch wäre, den didaktischen Stellenwert der Filme im fremdsprachlichen Literaturunterricht in Indien aufzuzeigen und damit dem meist vernachlässigten Forschungsbereich der Filmdidaktik in Indien mehr Bedeutung zu verschaffen.

Wan-Ting Yu

Painting the Modernization of China: The Symbolic Uses of the Color Red in Chinese Cinema of the 1980s

Abstract: This article focuses on the symbolic uses of the color red in Chinese cinema of the 1980s, and on how it represents cultural identities and social ideologies in the context of four perspectives on modernization: the rural-urban relationship; social surveillance vs. individualization; suppression by regulation vs. enlightenment of the human mind; and gender identities. The approach is both phenomenological and intertextual. The main examples are the films Ren Sheng (RC 1984), Hong yi shao nu (RC 1985), and Da hong deng long gao gao gua (RC 1991). My research aims at exploring the role of color in cinematic signifying practice, embedded in a specific social-historical context.

* * *

Because of its centrality to the mise-en-scène, color is widely recognized as an important representational vehicle in cinema, and therefore, an unavoidable theme in film studies. However, as Brian Price states, because of the larger philosophical and physiological problems involved, like the naming or translation of color's culturally specific meanings and the fluid changes in trans-cultural visual contexts, color is not a frequent subject in film studies, «a source more of fleeting observation than of rigorous conceptualization»[1], and the area is full of contradictions. Yet from another perspective, these interdisciplinary difficulties can be viewed as possibilities and made productive. As C.A. Riley claims, the interdisciplinary approach is the only satisfactory way of dealing with the role of color in modern aesthetics and social sciences.[2] My research

1 Price, Brian: «Intro». In: Price, Brian; Dalle Vacche, Angela (eds.): Color: The Film Reader. New York, London: Routledge 2006, p. 1.

2 Cf. Riley, C.A.: *Color Codes: Modern Theories of Color in Philosophy, Painting and Architecture, Literature, Music, and Psychology*. Hanover: University Press of New England 1996, p. 1.

focuses on the symbolic uses of the color red in Chinese cinema of the 1980s. The aim is to explore the role of color in cinematic signifying practice, embedded in a social-historical context.

Previous research points out the functions of color in cinema at both a micro and macro level. At the micro level, color marks depth of room and change of time, contributes to organizing the mise-en-scène for the reception of dramaturgy,[3] and connects images through similarity and contrast.[4] At a macro level, color has the potential to be an autonomous means of expression and tell a story of its own.[5]

Since Christian Metz and Peter Wollen applied semiotic theories to cinema, color has received increasing attention in semiotic film studies, which intends to study the signs and symbols in film logically, based upon a linguistic model. According to Christian Metz, color in film belongs to the «suprasegmental» units, which attach themselves to segmental units, while structurally existing «above» them on another plane.[6] Hans J. Wulff (1988) describes color schemes as structures or models of expression in film, which can be synchronic or diachronic, comprehensible or incomprehensible.[7] Gorham Anders Kindem adopts color signs to the semiotic study of visual communication in case studies. His theoretical approach, which combines Charles Sanders Peirce's notion of «objects» and «object motivation» with Eco's and Metz's concept of cultural codes and conventions,[8] is adopted in my work. On the one hand, the symbolic usage of color in film is motivated by the similarity, contiguity or contrast with its objects, on the other hand, the design and perception of colors as symbols in cinema is both socially and culturally coded. Both of these dimensions underpin the structure or model of using color in cinema. Colors used in symbolic structures have longer and stronger implications in wider ranges than ordinary colors. They can mediate different notions, hint at

3 Cf. Egner, Silke: *Bilder der Farbe*. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaft 2003, p. 22.

4 Cf. Balázs, Bela: «Farbenfilm und andere Möglichkeiten». In: Diederichs, Helmut H.; Gersch, Wolfgang (eds.): *Schriften zum Film*. Vol. 2. München: Carl Hanser Verlag 1984, pp. 144–150. [1930]

5 Cf. Egner: *Bilder der Farbe*, pp. 9–10.

6 Cf. Metz, Christian: *Language and Cinema*. The Hague, Paris: Mouton & Co. N.V. 1974, pp. 202–204.

7 Cf. Wulff, Hans J.: *Darstellen und Mitteilen: Elemente der Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1999, p. 162.

8 Cf. Kindem, Gorham Anders: *Towards a Semiotic Theory of Visual Communication in the Cinema: A Reappraisal of Semiotic Theories from a Cinematic Perspective and a Semiotic Analysis of Color Signs and Communication in the Color Films of Alfred Hitchcock*. New York: Arno Press 1980, p. 3.

ideological meanings, and represent social identities and psychological states inside or between film texts.

As Wulff states, the symbolic functions of color exist either outside of film, or they become conventionalized in certain genres or media, or they are first established in a certain film text.[9] With regard to the specificity of the color red as a symbol in Chinese cinema, its usage can be divided into the following types: designed uses, created according to film aesthetics in a certain film or genre; conventional uses, which are formed in social custom and have cultural emotional effects; and imposed uses, which are determined by political authorities and used in the whole society. The latter two types can also be used conversely for ironic effect, and then be combined with the first type.

The symbolic function of color can only be understood in a close analysis of a concrete cultural and social context, as Brian Price argues: «a better conception of how color works in film, an account of its vicissitudes instead of its regularity, would appear to be not only an aesthetic imperative, but a social and political one as well».[10] Nicholas Mirzoeff determines that the discipline established by the panoptical system, in which «who could be observed could be controlled»[11], extends into visual culture to include color. In his case study of the color white, he analyzes how the white color of Greek and Roman sculpture conveys notions of racial supremacy and homosexuality in western culture.[12] In Chinese society, the color red has been endowed with multiple meanings in the areas of revolution, nationality, and gender identity since the proletarian revolution (1921–76). As a color symbol, red has been closely connected with notions of nation, culture, class, political progress and so forth.

In what follows, the symbolic functions of color will not only be investigated in the logic of cinematic narration, but closely combined with the social-historical context of modernization around the 1980s, using four thematic fields as the points of departure: the rural-urban relationship; social surveillance vs. individualization; suppression by regulation vs. enlightenment of the human mind; and gender identities. The key question is how color contributes to the signifying practice relating to cultural identities and social ideologies in these four perspectives.

9 Cf. Wulff: *Darstellen und Mitteilen*, p. 152.
10 Price: «Intro», p. 7.
11 Mirzoeff, Nicholas: *An Introduction to Visual Culture*. London, New York: Routledge 1999, pp. 51–58.
12 Cf. ibid., p. 60.

The 1980s were a period marked by intellectual idealism and they were of special importance to Chinese modernization. After the political unrest of the 1970s, the 1980s were a decade of social and intellectual excitement, including intensive reflection on history as well as the development of individualism. Later, under the impact of commercialization in the 1990s, the period became an object of nostalgia for Chinese literati. In the project of social modernization, the literati's interpretation and imagination of modernity have played an important role. To quote Zhang Xudong, «the discourse of Modernism is both an articulation of the Chinese situation and an ideological fantasy about subject-positions in the complex of social relations».[13] Zhang analyzed the subject-positions of the fifth generation[14], but film directors of the third and fourth generations are also indebted to the conception of modernism as they lived under the same socio-economic and ideological circumstances in the 1980s. However, my emphasis is not on the political and social problems in Chinese modernization, but on how those problems are represented by color as an expressive vehicle in cinema, and on the intellectual subjectivity behind its usage.

A further question is: as the color red has clearly become the dominant color in representing China and Chinese-ness in most trans-cultural situations, is there a connection between the influence of cinema and this phenomenon? In other words, how are the visual symbols produced in globally consumed cinema engaged in signifying Chinese-ness in trans-cultural communication?

Methodology

Firstly, aesthetic conceptions of color in cinema around the 1980s and its relationship with other art forms, like painting, will be examined from an art historical perspective. Then the research will be divided into four parallel sections focusing on the following themes: the rural-urban relationship, social surveillance vs. individualization, suppression by regulation vs. enlightenment of the human mind, and gender identities. For each subsection, a careful selection of films, which exemplify the key points in the argument, will be analyzed, with one film as the main example, and others as complementary ones. The inter-

13 Zhang, Xudong: *Chinese Modernism in the Era of Reforms*. Durham, London: Duke University Press 1997, p. 2.

14 The fifth generation is the group of directors who studied in the first class at Beijing Film Academy after the Cultural Revolution and graduated in 1982; The fourth generation are those who graduated from the same Academy in the 1960s; and the third generation are those who began to make films after the foundation of the People's Republic of China in 1949.

play of filmic expression and social context should be clarified through the exemplary analysis of color.

Moreover, because of the uncertainty of theorizing about the intention of filmmakers, the archival concerns regarding restoration and fading, and the diversification in subjective perception, a phenomenological approach is taken to investigate the vicissitudes of cinematic color. As the philosophical endeavor primarily concerned with perception and conscious experience, the phenomenological approach to film studies emphasizes empirical observation of phenomena, and also entails describing the perceptual act and the relationship between the perceiving subject and the perceived object.[15] As a variant of the original transcendental phenomenology of Husserl, the existential phenomenological approach emphasizes the embodied subject, which lives the experiences.[16] As a theory of knowledge, phenomenology justifies the practice of the semiotics and hermeneutics of cinema and is a fundamental approach to understanding the ontology of cinema. Due to the lack of systematical studies of color in Chinese cinema and the often observed discrimination of color as vulgarity in the Chinese art tradition, the phenomenological approach, which is a systematic foundation for the attempt to make the phenomenon of signification in cinema explicit, will be useful for investigating color aesthetics and gaining insight into color's symbolic function.

Furthermore, I use an intertextual approach to examine the influences of other art forms on the filmic aesthetic of color within a cultural framework. As Angela Dalle Vacche states in her research on the relationship of film and painting:

> Intertextuality […] includes the borrowing of images from art history to inflect the meaning of a text, […] the insertion of cinema in broadly shared visual cultures and national traditions […] Thus intertextuality enables thematic contrasts, iconographic similarities, and historiographic commentaries.[17]

With regard to the problematic adoption of western theories to Chinese cinema, the popular debate about whether China is following the path of western modernization validated the importation of western theories on Chinese modernization. However, these western theories are purposely selected, inter-

15 Cf. Casebier, Allan: *Film and Phenomenology: Toward a Realist Theory of Cinematic Representation*. Cambridge: Cambridge University Press 1991, p. 4.

16 Cf. Sobchack, Vivian Carol: *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press 1992, p. 6.

17 Dalle Vacche, Angela: *Cinema and Painting: How Art is Used in Film*. London: The Athlone Press 1997, p. 3.

preted, reworked, or ‹sinicized›, so to speak, by Chinese theoreticians according to their specific requirements. Lydia H. Liu's investigation of translingual practice shows how theories and conceptions change when crossing cultural boundaries, and then become a battlefield of discourse and power in their respective historical context.[18] In Chinese state-sponsored modernization, state power and intellectual quest are always under invisible tension, which the remaking of the imported theories helps to reveal. Moreover, since most studies on color in cinema are done in western languages, these theories and perspectives are not only unavoidable, but necessary for a comparative analysis.

«Misty socialist» film: color aesthetics in cinema from an art historical perspective

The term «misty socialist» is adopted from an interview with Chinese director Wu Tianming. After attending the Tokyo International Film Festival in 1986, he criticized the image quality of Chinese films as «being covered by mist» because of the technical limitations at that time.[19] Of course, it would be inadequate to assume that the only reasons for the color aesthetics of 1980s cinema were technical. The aesthetic conception and its predilection for color in cinema are influenced by other art forms in a cultural framework. I use the borrowed term «misty» to describe the color aesthetics of the films of the 1980s: dominance of primary and low saturated colors of black, dark green, red and yellow; reduced color contrasts; limitation of light sources which results in unclearness and limited details; favoring of monochrome landscapes, etc.

My argument is that these color aesthetics of 1980s cinema are inherited from Northern School Painting, which has a long tradition of using primary colors and limited color contrasts, but has been eliminated from mainstream art historical studies. Especially the frequent images of monochrome landscapes in films evoke the Blue-and-Green Landscape Painting of the Northern School. Film and painting share the same cultural framework, which is based upon Daoism, Confucianism, and Buddhism, and the conceptions about color in these philosophical areas influence film just as much as painting.

18 Cf. Liu, Lydia H.: *Translingual Practice: Literature, National Culture, and Translated Modernity – China, 1900–1937*. Stanford: Stanford University Press 1995.

19 «Record: Wu Tianming's Talk about Film». *Sina Entertainment News*, 23.10.2008. http://ent.sina.com.cn/m/2008-10-23/18372218712.shtml (19.06.2012). Translation: W.-T. Yu.

Sadness between red land and grey city

The sharp division between cities and the countryside has been marked as the major problem in Chinese modernity. The distinction between ruralism and urbanism is both a social reality and a cultural representation. This part of my research deals with the question of how the problem of rural-urban relationships – interlaced with gender identities – is symbolically represented by the color red, and how color symbols contribute to constructing ruralism and urbanism in cinema.

A short retrospective of the distribution of social power between rural and urban areas is necessary for analyzing this relationship's cinematic representations. The rural-urban relationship used to be one of reciprocity in China.[20] A separation took place upon China's modernization at the beginning of the 20th century. The traditional cooperation between small-scale agriculture and handicraft was destroyed under the impact of western commodities. A lot of slums emerged in cities in the 1920s–30s. After the foundation of the People's Republic of China in 1949, the nation's most important task was to establish the heavy industry, which cannot employ a lot of laborers. Along with this came a reformed household registration system in 1958, according to which all migration required permission from the authorities. As a result, the process of labor moving from the country to the city was stopped. Unlike western modernization, Chinese industrialization took a path of inner colonization in the first 30 years of the new regime. The countryside sacrificed a lot for the industrialization in the cities by paying high taxes and providing products and materials at low prices. A rural-urban dual system was formed both economically and in social thought. State power played an important role in establishing city-centralism in social ideology.

Compared to the complexities of social reality, cultural representation in the media tends to simplify, stress a few significations, build a clear and sharp boundary between the social groupings of villagers vs. city residents or peasants vs. industrial workers, and thus makes the distinction easy to grasp for audiences.[21] The theoretical insights into the stereotype by Stuart Hall, Walter Lippmann, and Richard Dyer are useful for understanding the signifying

20 Cf. Lu, Xinyu: «Neo-ruralism or Slums in Cities?». In: *Opening Era* vol. 4, 2010, no. 4, p. 117.

21 Cf. Hall, Stuart: *Representation: Cultural Representation and Signifying Practice*. London: Sage Publications & Open University 1997, p. 260.

practices employed in the media to represent distinction and characterization.[22] The disposition of social/media power underpins this stereotyping process. Certain social groupings with relative power define themselves as the center of a given society and the rest as ‹others› who remain outcasts. In China, this discourse is determined by the interaction between two powers, the intellectuals and the state. Among Chinese intellectuals, there is a long tradition of imagining the rural as ‹backward› and in need of development by modern city culture, but at the same time it has been seen as something ‹beautiful› which can rescue the city from its sinfulness.[23] The state's goal, by contrast, is to establish a model of a rural-urban relationship with the biggest benefit for political and economic goals (a model that has changed over time).

As opposed to the city-centralism established in social commonsense and national ideology, stereotyping in cinema concerns both the rural and the urban. The urban is represented negatively in cinema as a space of consumption, but positively as one of production. It accords with the national politics of transforming the urban from a traditional space of consumption to one of production. But both kinds of the urban are usually represented as culturally and morally ‹other› compared to the rural. In the models of rural-urban relationships in cinema, youths usually move from rural to urban areas, but they exile themselves when leaving the countryside, whether they come back at the end of the film, or lose themselves forever in the city. While the rural is represented as a ‹hometown›, the absence of the modern urban is usually signified by different signifiers in cinema, for example, the empty image on the television set which can't receive a signal in the mountainous area in LAO JING (RC 1986).

The film REN SHENG (RC 1984) is another important example to illustrate these hypotheses. The title literally means «Life». Born in a rural area, young protagonist Gao's fate is closely connected with his rural identity. The rural-urban tension is embedded in the love story between Gao and two girls, one from the city, the other from the country. The changes in Gao's identity between country teacher, peasant and city resident result in unequal social statuses among the three, which also leads to problems regarding a possible marriage. Compared to the descriptions in the novel on which the film is based, different colors are used in the film. A triangle relationship consisting of the color red,

22 Cf. ibid.; Lippmann, Walter: *Public Opinion*. New York: Macmillan 1956 [1922]; Dyer, Richard: «Stereotyping». In: Dyer, Richard (ed.): *Gays and Films*. London: British Film Institute 1977.

23 Cf. Ren, Ning: *Cinematic Urban: City in Films of Mainland China from 1949 to 1966*. Unpublished Dissertation, Shanghai Theater Academy 2008, p. 61.

the land, and women is at the centre of the film. The color red mediates the iconographies of woman and land and hints at the long-existing connection between these two notions of fertility. Furthermore, the iconographical and ideological interrelations can be extended to include other related elements: the city and men, which also have their representative colors, grey and blue, belonging to the cold colors of the color palette. The colors red, on the one hand, and grey/blue, on the other, build the basic color contrast in the film. If red is usually connected with the imagination of the Chinese rural tradition, the colors grey and blue are related to elite culture, such as ink-wash painting. When Gao decides to abandon his country girlfriend and leave the country forever, the contrast between the colors red and blue, which represent the illiterate country girl and Gao as a city journalist, respectively, exhibits their psychic and intellectual distance. The country girl and the land are left behind. But when Gao's effort to leave fails, he comes back to the land. Because of the girl's influence, the villagers accept the betrayer silently, as does the unspeaking land.

«The Group in Red»: social surveillance and individualization

The stereotyping process is also employed in cinema by dividing social groups according to invisible differences such as ideological thoughts. Color helps make these implicit differences explicit, as it makes the invisible networks of social surveillance visible in filmic reality. These networks stand for the power which opposes individualization. The tension between social surveillance and individualization is exemplified through many characters identified by the color red in various films. HONG YI SHAO NU (RC 1985) is one of them.

The title means «The Girl in Red». Shortly after the Cultural Revolution, there was intensive reflection about the long-existing totalitarianism and a process of deconstructing master narratives through the pursuit of individuality. The director Lu Xiaoya expressed her painful reflection in this film. As the only bright color in the film, the red of the schoolgirl's shirt symbolizes her pursuit of freedom in personality and thinking, and also reveals her gender consciousness as a girl. She confronts misunderstandings at school and later in her family. The surveillance at school, which manifests itself as control by the teacher and judgment from classmates, is a legacy of the Cultural Revolution and appears to be out-dated in the society depicted in the film. The surveillance and control puzzle the teenager who pursues the development of an

individual personality. The red shirt stays at the center of these conflicts as a symbol.

Suppression of regulation and enlightenment of the human mind

Unlike the previous section, which takes a social perspective, this section deals with a related question from a historical and cultural perspective, asking how the symbolic color red represents the conflict between the suppression of regulation and the enlightenment of the human mind. The film DA HONG DENG LONG GAO GAO GUA (RC 1991) whose title means «Raise the Red Lantern», is the main example here.

As the only example in my corpus released after the 1980s, the film is embedded in director Zhang Yimou's reflective thinking about social rules after the 1989 Tiananmen Square event, and can be regarded as the end of the idealism of the 1980s and an allegory indicating the coming challenges of the 1990s. The conflict between human emancipation and the autocratic social regulations is represented symbolically by visual elements in the film. On the day of her marriage, the protagonist Songlian is dressed in black and white and walks to her future husband's big grey houses. Compared to a traditional marriage dominated by the color red, Song's marriage is designed like a funeral in terms of color. The educated girl with her awakened humanity begins her journey to a spiritual death after marriage. The grey houses in a symmetrical square function as a confinement to humanity. The red lanterns represent the will of the dominator – the invisible and anonymous husband – in the totalitarian system, which kills humanity.

The ‹folk customs› in this film, including the raising of red lanterns, are actually Zhang's own creations, and have led to disputes among Chinese scholars on orientalism and self-orientalism.[24] However, the question of how western audiences perceive these red symbols in a trans-cultural context remains to be investigated.

24 Cf. Chow, Rey: *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*. New York: Columbia University Press 1995, pp. 148–149; Zhang, Yingjin: *Screening China: Critical Interventions, Cinematic Reconfigurations, and the Transnational Imaginary in Contemporary Chinese Cinema*. Ann Arbor: Center for Chinese Studies 2003, pp. 251–266; Chen, Xihe: «Red Theories, Blue Theories and after Blue Theories: Evolvement of Chinese Film Studies and Theories' Development in the New Era». In: *Contemporary Film* vol. 5, 2004, pp. 23–27.

In the name of gender: gender identities in color

Gender identities are involved with all the problems mentioned above, or rather, all other issues are made explicit in terms of gender. As Dai Jinhua points out, the female figure and the social issue of women inform the subjective representation of man. Male intellectuals transfer their cultural predicament onto the female figure in cinema.[25] Because of the importance and abundance of issues in the arena of gender, it is nevertheless worth discussing separately.

The relationship of red to women's identities went through two conversions in modern history: the first one occurred in the Communist Revolution period, when women were encouraged to wear clothes in dark colors like men. In this way, they were expected to regard themselves – and be regarded – as equal to men. Those who wore red clothes were considered objects of men's gaze, and needed to be rescued. This action both raised women's status and eliminated the particularity of women. Women as a gender group were lost from social sight.[26] The second transformation happened in the 1980s, when along with a new individualization, red was once again used to represent and emphasize the beauty of women, but at the same time their status lowered when they were regarded as women again. Meanwhile, the relationship between the color red and men, which concerns the definition of muscularity, underwent a parallel change. These issues are to be analyzed mainly in the films mentioned above.

In this brief overview, I have only been able to give a few examples of the symbolic uses of the color red in Chinese cinema of the 1980s. All of the aspects introduced in this essay will be further developed in my doctoral thesis.

25 Cf. Dai, Jinhua: *Gendering China*. Taipei: Rye Field Press 2006, p. 30.

26 Cf. Dai, Jinhua: *Landscape in Fog: Chinese Film Culture 1878–1998*. Beijing: Beijing University Press 1999, p. 85.

Nicola Valeska Weber

This is the Story of …: biographisches Erzählen im Spielfilm

Zusammenfassung: Biographisches Erzählen ist allgegenwärtig, biographische Filme sind seit Beginn der Filmgeschichte nachweisbar. Doch erst seit einigen Jahren rückt die Textsorte Biographie verstärkt in den Fokus der literatur-, film- bzw. kulturwissenschaftlichen Forschung. Der Beitrag entwirft, mit der interkulturellen historischen Genreanalyse, das Modell einer Methode, mit deren Hilfe das Filmgenre Biopic zunächst synchron – exemplarisch deutsche sowie US-amerikanische Filme der Zeit 1939–1945 – beschrieben, analysiert und interpretiert werden kann, um dann in einem nächsten Schritt diachron auf theoretische Verallgemeinerungen in Bezug auf den biographischen Spielfilm zu schließen.

* * *

Die filmische Biographie oder das Biopic[1] erfreut sich anhaltender Popularität. Bei der 83. Oscarverleihung im Jahr 2011 waren mit The King´s Speech (USA 2010), The Fighter (USA 2010) und The Social Network (USA 2010) gleich drei Biopics für diverse Kategorien nominiert. The King´s Speech, die Geschichte um den stotternden britischen Thronfolger George VI., wurde unter anderem mit dem Oscar für die Regie, die beste männliche Hauptrolle (Colin Firth) und als bester Film ausgezeichnet.[2]

Der Blick auf historische Lebensläufe wird bereits seit Beginn der Filmgeschichte von audiovisuellen Bewegtbildern mitgeprägt. Nicht nur der Dokumentarfilm, auch der fiktionale Spielfilm kann als Mittler der öffentlichen

1 Der übliche generische Begriff für biographische Spielfilme ist der des Biopics. Er setzt sich aus den Worten *biographical* und *picture* zusammen und lässt sich in den 1950er Jahren erstmals in dem US-Branchenblatt *Variety* nachweisen. Heute ist der Begriff, der ursprünglich Hollywood-Produktionen vorbehalten war, allgemein für Spielfilm-Biographien im Gebrauch. Vgl. Taylor, Henry M.: *Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System.* Marburg: Schüren 2002, S. 20.

2 www.oscars.org/awards/academyawards/83/nominees.html (25.07.2012).

Wahrnehmung historischer Figuren und ihrer Lebensgeschichten verstanden werden. Umso verwunderlicher ist, dass eine derartig differenzierte und langjährige filmwissenschaftliche Auseinandersetzung, wie sie das Melodrama und der Film Noir erfahren haben, für dieses Genre noch aussteht. So nennt Steve Neale das Biopic zwar auch in seiner Aufzählung der acht *major genres*, weist jedoch darauf hin, dass das Biopic, obwohl es spätestens seit der Studio-Ära Hollywoods ein regelmäßiger Bestandteil der (internationalen) Kinoproduktion war, theoretisch weitgehend unbearbeitet ist.[3]

Doch was sind die Gründe für die anhaltende Präsenz biographischen Erzählens im Film? Ist die Konjunktur von Biographien respektive Biopics tatsächlich als Ausdruck einer politischen Krise, von Entfremdung und Anonymisierung zu verstehen?[4] Und die ewige Wiederkehr des Biopics damit ein Indiz für eine ‹Dauerkrise›?[5] Unterschiede in der inhaltlichen und formalen Konzeption, aber auch der Rezeption des Genres ließen sich damit nicht erklären. Kann das Biographische als eine anthropologische Konstante im Zuge ganz mannigfacher Prozesse der Selbstkonstitution bzw. -vergewisserung gelten? Zeichnet sich das Genre Biopic gegenüber anderen so genannten ‹klassischen› Genres tatsächlich durch seine vergleichsweise ‹schwache Narration› aus?[6] Und muss bei der Bestimmung des Genres neben den formal-ästhetischen Gestaltungselementen nicht vielmehr ein Schwerpunkt auf die (spezifische) Rezeption und Wirkung gelegt werden?

3 Vgl. Neale, Steve: *Genre and Hollywood*. London: Routledge 2001, S. 60. Bis heute ist die Zahl der Veröffentlichungen überschaubar. Zu nennen sind an dieser Stelle neben vereinzelten Artikeln, Buchkapiteln und Sammelbänden die folgenden Monographien: Custen, George F.: *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*. New Brunswick: Rutgers University Press 1992; Taylor: *Rolle des Lebens*; Bingham, Dennis: *Whose Lives Are They Anymay? The Biopic as Contemporary Film Genre*. New Brunswick: Rutgers University Press 2010. Die von George F. Custen vorgelegte Monographie kann als grundlegend für die Diskussion um das Genre gelten. Custen untersucht die Epoche der klassischen Studio-Ära des Hollywoodkinos und befragt die Filme im Zusammenhang mit dem Produktionssystem und der Rezeption auf ihr Potenzial hin populäre Geschichtsbilder zu konstruieren. Von Taylor stammt die erste deutschsprachige Monographie zu dem Thema. Ausgehend von amerikanischen Beispielen schließt er auch europäische Produktionen in seine Untersuchung mit ein. Sein systematischer Ansatz legt den Schwerpunkt auf die narratologische Rekonstruktion von biographischen Erzählformen. Daraus leitet er jeweils unterschiedliche Konzepte des biographischen Subjekts ab.

4 Vgl. Scheuer, Helmut: «Biographie». In: Ueding, Gerd (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Band 2. Tübingen: Wiss. Buchgesellschaft 1994, Spalte 30–43, hier Spalte 30.

5 Vgl. Taylor: *Rolle des Lebens*, S. 49.

6 Vgl. ebd.

Aus dieser knappen Einführung ist die Zielsetzung des Beitrags abzuleiten, der die Frage nach Erklärungsmodellen stellt, die über die bloße Konstatierung einer Modeerscheinung oder eines Krisenphänomens hinausgehen und Rückschlüsse auf die Funktion des Genres zulassen und die sowohl die charakteristischen narrativen Erzählelemente als auch die wirkungsästhetischen Mechanismen einschließen.[7]

Der Beitrag liefert erste Überlegungen und Lösungsansätze für eine noch durchzuführende systematische und interkulturelle Untersuchung biographisch erzählender Spielfilme und möchte die Diskussion um das biographische Erzählen im Spielfilm anregen bzw. fortführen.

Begriffsbestimmung

Der Terminus Biographie – als spätantikes Kompositum aus *bios* (Leben) und *graphein* (einritzen, zeichnen oder schreiben),[8] zu deutsch Lebensbeschreibung – verweist bereits mit seiner etymologischen Wortbedeutung auf den zentralen Inhalt der bezeichneten Form und dessen mediale Gemacht- bzw. Fixiertheit: «Der Begriff Biographie ist nicht eindeutig, er umfasst eine Fülle rhetorischer und literarischer Formen von der knappen Grabinschrift bis hin zur großen umfassenden Lebensdarstellung».[9] Biographien sind als verschiedenste Repräsentationen von (vergangenem) Leben zu verstehen, die sich in unterschiedlichen Formaten als Artefakte – z.B. Filmbiographien, Lexikonartikel, Internetpräsentationen oder biographische Ausstellungen – materialisieren.[10]

Als Biographie verstehe ich – stark vereinfacht – die literarische oder audiovisuelle respektive wissenschaftliche Beschreibung der faktischen Lebensgeschichte – bzw. von Teilen dieser Geschichte – von ‹bedeutenden› Individuen, wobei ‹bedeutend› das Hervorbringen von kanonischen Werken oder weitreichenden Handlungen meint, die politische und gesellschaftliche Konsequenzen nach sich zogen.[11]

7 Der Beitrag stellt einen Ausschnitt aus meinem Dissertationsprojekt *Biographisches Erzählen im deutschen und US-amerikanischen Spielfilm 1939–1945* dar.

8 Schnicke, Falko: «Bestimmungen und Merkmale». In: Klein, Christian (Hg.): *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien.* Stuttgart: Metzler 2009, S. 1–6, hier S. 3.

9 Scheuer: «Biographie», Spalte 30.

10 Vgl. Fetz, Bernhard: «Die vielen Leben der Biographie. Interdisziplinäre Aspekte einer Theorie der Biographie». In: Ders. (Hg.): *Die Biographie – Zur Grundlegung ihrer Theorie.* Berlin, New York: de Gruyter 2009, S. 3–69, hier S. 10.

11 Was ‹bedeutend› ist, hängt in höchstem Maße davon ab, was in der jeweiligen Produktionszeit als ‹bedeutend› verstanden wird.

Neben der klassischen literarischen Biographie ist die Filmbiographie eine besonders verbreitete Art und Weise des biographischen Erzählens.[12] George F. Custen definiert den biographischen Spielfilm als «one that depicts the life of a historical person, past or present […] from its earliest days minimally composed of the life, or the portion of a life, of a real person whose real name is used.»[13] Henry M. Taylor hat mit Recht darauf verwiesen, dass eine referenzielle Genredefinition, die die Verwendung eines historisch belegbaren Namens als genrekonstitutiv voraussetzt, zu eng gefasst ist.[14] Taylor hält daher eine Erweiterung der Genredefinition «im Sinne der Narrativierung einer Lebensgeschichte» für notwendig.[15]

Im Folgenden ist unter den synonym verwendeten Begriffen biographischer Spielfilm und Biopic die audiovisuelle und fiktionalisierte Beschreibung der faktischen Lebensgeschichte von ‹bedeutenden› Individuen zu verstehen, die dabei auf spezifische Erzählstrukturen und Ikonographien zurückgreift. Dieser vorläufige verallgemeinernde Definitionsversuch muss hinsichtlich der inhaltlichen und formal-ästhetischen Merkmale bzw. deren Rezeption, Wirkung und Funktion modifiziert werden.

Das biographische Erzählen im Spielfilm 1939 bis 1945

Monokausale Antwortversuche befriedigen ebenso wenig wie der Versuch, die Beliebtheit des Genres auf Produktions- und Rezeptionsseite prinzipiell und über Zeitströmungen sowie über nationale, kulturelle Grenzen hinweg zu erklären. Ein solches Vorgehen würde zwangsläufig in Spekulationen enden.[16] Daher ist der abstrakte Gegenstand – das biographische Erzählen im Spielfilm respektive das Genre Biopic – einzugrenzen auf einen konkreten.

In die Biographie ist *sui generis* die jeweils herrschende Individualitätsauffassung eingeschrieben. Das Lebensbild soll Exempel sein, nachahmenswert

12 Zwischen Wissenschaft, Kunst und Unterhaltung angesiedelt entzieht sich die Biographie der eindeutigen Zuordnung zu akademischen Disziplinen beziehungsweise der Eingrenzung in einen wissenschaftlichen Diskurs. Die Textsorte Biographie hat vielmehr in der ‹Hoch›- sowie in der populären ‹Unterhaltungskultur› ihren Platz. Vgl. Fetz: «Die vielen Leben der Biographie.», S. 7 und Klein, Christian: «Kontext». In: Ders. (Hg.): *Handbuch Biographie,* S. 200–203, hier S. 200.

13 Custen: *Bio/Pic*, S. 5f.

14 Vgl. Taylor: *Rolle des Lebens*, S. 18, 22.

15 Ebd., S. 18.

16 Vgl. Klein, Christian: «Einleitung: Biographik zwischen Theorie und Praxis. Versuch einer Bestandsaufnahme». In: Ders. (Hg.): *Grundlagen der Biographik. Theorie und Praxis des biographischen Schreibens*. Stuttgart: Metzler 2002, S. 1–23, hier S. 4.

und gelegentlich auch abschreckend.[17] Da die Biographie in der Forschung vielfach mit einer Krise des Individuums in Zusammenhang gebracht wird, liegt es nahe, hier exemplarisch jene Ausprägungen zu wählen, die in einer exponierten politischen Lage entstanden sind und in diesem Zusammenhang vor allem auch in dem (Spannungs-)Verhältnis von Unterhaltung und Propaganda zu verorten sind: Ein Vergleich von den im Dritten Reich und in den USA entstandenen Biopics (1939 bis 1945) erscheint dabei besonders vielversprechend.

Innerhalb der Filmproduktion im nationalsozialistischen Deutschland lässt sich – verstärkt mit Kriegsbeginn ab 1939 – ein quantitativer Anstieg der Produktion und Distribution von biographischen Spielfilmen ausmachen.[18] In den USA hatte das Biopic bereits in den 1930er Jahren eine gewisse quantitative Präsenz erreicht. Die Zahl stieg bis 1945 weiter an und nahm erst nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges leicht ab.[19] Das biographische Erzählen in deutschen und US-amerikanischen Spielfilmproduktionen aus der Zeit von 1939 bis 1945 lässt sich unter Einbezug des soziokulturellen Kontextes auf seine ästhetischen und formalen Qualitäten hin analysieren, miteinander in Beziehung setzen und auf seine diskursive Bedeutung im historischen Kontext befragen. So kann das Genre zunächst synchron gefasst werden, um dann in einem weiteren Schritt diachron auf theoretische Verallgemeinerungen in Bezug auf den biographischen Spielfilm schließen zu können.

Prämissen: New Historicism, Genre und Genrewahrnehmung als hermeneutischer Zirkel

In Anlehnung an den *New Historicism* ist davon auszugehen, dass Filme historisch bedingt sind. Sie werden daher als Produkte ihrer Entstehungszeit verstanden, denen eine gesellschaftliche Funktion zugesprochen werden kann. Der Film und die Geschichte, die er erzählt, sind Teil eines sozialen und öko-

17 Vgl. Scheuer: «Biographie», Spalte 30.

18 Z.B. Robert Koch, Bekämpfer des Todes (Hans Steinhoff, D 1939), Friedrich Schiller – Triumph eines Genies (Herbert Maisch, D 1940), Diesel (Gerhard Lamprecht, D 1942). Der Anteil von filmischen Biographien an der gesamten Filmproduktion, die während des Dritten Reichs entstand, ist verhältnismäßig klein. Werbemaßnahmen und die Besetzung der Hauptrollen durch PrestigeschauspielerInnen sowie Äußerungen des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda Joseph Goebbels, machen aber den hohen Stellenwert deutlich, der dem biographischen Spielfilm beigemessen wurde.

19 Z.B. Disraeli (Alfred E. Green, USA 1929), Voltaire (John G. Adolfi, USA 1933), The Story of Louis Pasteur (William Dieterle, USA 1936), Dr. Ehrlich's Magic Bullet (William Dieterle, USA 1940), A Song to Remember (Charles Vidor, USA 1945).

nomischen Prozesses. Die zu analysierenden Texte werden in den Kontext anderer Texte der Zeit gestellt, etwa in den kulturellen, ästhetischen, technologischen und institutionellen Kontext der Produktion, Distribution und Rezeption. So können intertextuelle Verbindungen zwischen den Primärtexten und seinen Feld-Texten aufgezeigt werden. Der Kontext, der im *New Historicism* entworfen wird, ist mit Moritz Baßler als ein intertextueller Zusammenhang zu bestimmen, als Zusammenhang eines Feldes synchroner Texte.[20]

Das Genrekonzept bietet die Möglichkeit, sowohl den Text in seiner Individualität zu beschreiben und in seinen Verflechtungen und Abweichungen innerhalb der Filmgeschichte zu verorten, als auch Text-Kontext-Beziehungen herzustellen. Genre verstehe ich, Jörg Schweinitz folgend, als historisch und kulturell veränderbare Konstruktion, als komplexe Struktur aus Stereotypen, Konstanten, Varianten und charakteristischen wirkungsästhetischen Mechanismen.[21] Die konstitutive Nachträglichkeit des Genres ist ebenso wie die Relation von Wiederholung und Variation, die dem Konzept zu eigen ist, immer mitzudenken.[22] Die Produktivität der Genreanalyse liegt in der Möglichkeit begründet, über die Reihenbildung und den Vergleich, die Eigenart eines Phänomens – sei es nun individuell, national, international oder historisch – herauszuarbeiten. Die Methode des Vergleichs zerstört damit keineswegs diese Eigenheit, sondern stellt sie, im Zusammenhang mit anderen und ähnlichen Erscheinungen, heraus. Die Erkenntnis eines Besonderen ist logisch ohne die eines Allgemeinen nicht zu erlangen. Ohne den Vergleich kann weder das Hergebrachte noch das Neue beurteilt werden. Der Vergleich begründet damit die Geschichte des Genrefilms sowohl praktisch als auch theoretisch. Die abstrakte Kategorie, das Genre Biopic bzw. der biographische Spielfilm ist das *tertium comparationis,* auf das sich sowohl die US-amerikanischen als auch die deutschen Filme beziehen lassen. Diese Denkbewegung ist damit zirkulär und entsprechend unendlich fortführbar. Die Filmgeschichte ist nicht als ein einmal geschriebenes statisches, sondern als ein dynamisches Konstrukt zu verstehen, das ständig präzisiert, ergänzt und überprüft werden muss. Die Beziehung zwischen Genrekonzept und Filmkorpus kennzeichnet dasselbe

20 Baßler, Moritz: «New Historicism, Cultural Materialism und Cultural Studies». In: Nünning, Ansgar; Nünning, Vera (Hg.): *Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven.* Metzler: Stuttgart 2008, S. 132–155, hier S. 135.

21 Vgl. Schweinitz, Jörg: *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses.* Berlin: Akademie Verlag 2006.

22 Vgl. Liebrand, Claudia: «Melodrama goes gay. Jonathan Demmes PHILADELPHIA». In: Dies.; Steiner, Ines (Hg.): *Hollywood hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film.* Marburg: Schüren 2004, S. 171–192, hier S. 174.

Paradoxon, das auch für das Verhältnis von Premake und Remake, so wie es Katrin Oltmann formuliert hat, gilt. Der einzelne die Genrekonventionen und -tradition aufnehmende Film verleiht dem Einzelgenre seinen Genrestatus. Als Kommentar bzw. Wiederholung und Differenz unterläuft der jeweilige Film den aktuellen Status des Genres und schreibt diesen gleichzeitig fort.[23]

Betrachtet man eine Gruppe von Filmen vor der Folie eines Einzelgenres, so können ganz unterschiedliche Grade der Ähnlichkeit stilistischer, formaler und thematischer Provenienz herausgearbeitet werden. Darüber hinaus bietet das Genre außerdem die Möglichkeit, das Wechselspiel von Kultur, Publikum, Filmen und FilmemacherInnen zu fassen.[24] Über den kausalen Bezug zwischen zwei oder mehreren Werken unterschiedlicher Nationalität hinaus werden die Vergleichsglieder durch die Integration in einen historischen Prozess, der eine außerfilmische Dimension hat, auf ihre Text-Kontext-Beziehungen untersucht. Als Mittel der Reihenbildung geht die interkulturell historisch angelegte Genreanalyse damit über die individualisierte Erkenntnis der einzelnen Filmanalyse hinaus.

Dieser, wenn man so will, hermeneutische Zirkelschluss korrespondiert mit der (alltäglichen/populären) kognitiven Verarbeitung von Genres.[25] Nach Siegfried J. Schmidt erwerben Akteure (ProduzentInnen, KritikerInnen und ZuschauerInnen) das Wissen über «Medien-Schemata»/Genres im Umgang mit Medienangeboten, also über die Produktion, Vermittlung, Rezeption und Verarbeitung von Filmen.[26] Schmidt geht davon aus, dass so zum einen «das Wahrnehmen, Erkennen und Bewerten der *Oberflächen-, Inhalts- und Nutzungseigenschaften* spezifischer Medienangebote» und zum anderen «die Einübung in *Referenzmodalitäten*, die mit spezifischen Medienangeboten in einer sozialen Gruppe routinemäßig verbunden sind»,[27] erlernt werden, so dass in der Kommunikation und Rezeption ein allgemeiner, aber unausgesprochener Konsens über die einzelnen Genres, und was sie ausmacht, entsteht. Die Filmtheorie

23 Vgl. Oltmann, Katrin: *Remake/Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930–1960*. Bielefeld: Transkript 2008, S. 13.

24 Vgl. Tudor, Andrew: *Film-Theorien*. Frankfurt a.M.: Kommunales Kino 1977, S. 93.

25 Siegfried J. Schmidt unterscheidet zwischen Genrekonzepten bzw. «Medien-Schemata», die die Kognition betreffen, und Genrebezeichnungen, die der Kommunikation dienen. Genres dienen demnach zum einen der Orientierung der «medienbezogenen Kognition» und zum anderen der Orientierung innerhalb der «medienbezogenen Kommunikation». Schmidt, Siegfried J.: *Kognitive Autonomie und soziale Orientierung: Konstruktivistische Bemerkungen zum Zusammenhang von Kognition, Kommunikation, Medien und Kultur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S. 168.

26 Ebd., S. 181.

27 Ebd., S. 177.

knüpft mit ihren Genrebegriffen somit an alltägliche Begriffsbildungen respektive Vorstellungskomplexe an.[28] RezipientInnen erlangen beispielsweise im Umgang mit dem biographischen Erzählen im Spielfilm eine spezifische Kompetenz im Hinblick auf diesen Erzählmodus. Diese Kompetenz wird ständig aktualisiert und überprüft. Um eine biographische Form der Rezeption zu gewährleisten, müssen die ‹Biographieintentionen› geäußert werden bzw. für die RezipientInnen erkennbar sein.

Folglich muss eine interkulturelle historisch angelegte Genreanalyse des biographischen Spielfilms diesen erstens aus einer medien- bzw. filmwissenschaftlichen Perspektive mit dem entsprechenden Instrumentarium analysieren, um seine (spezifischen) narrativen Strukturen zu fassen. Zweitens wird diese Herangehensweise um eine weitere Möglichkeit der Annäherung, die auf der Meta-Ebene anzusiedeln ist und den ersten Fall zu ihrem Gegenstand macht, ergänzt, und die Frage nach dem Modus der Rezeption und der Funktion, die dem Genre insgesamt oder zu einer bestimmten Zeit, in einer bestimmten Ausprägung zukommt, gestellt.[29] Drittens sind aus den gesammelten Ergebnissen Verallgemeinerungen abzuleiten. Beispielhaft durchdekliniert werden sollen diese Frageebenen an einem für das Genre zentralen, wirkungsästhetischen bzw. narrativen Mechanismus: der Hybridität, dem changierenden Verhältnis von Fiktionalität und Faktualität.

Fiktionalität und Faktualität

Der biographische Spielfilm zeichnet sich, indem er die Geschichte der biographisierten Persönlichkeit wiedergibt und somit von realen Ereignissen oder Tatsachen erzählt, durch einen eindeutigen Bezug auf die Historie aus. Indem er bestimmte Ereignisse aus dem Leben dieser Person als eine zusammenhängende Folge von Geschehnissen präsentiert und dabei auf narrative und ästhetische Verfahren des fiktionalen Spielfilms zurückgreift, kommt ihm ein erzählerischer Charakter zu.[30] Begründet durch seinen Gegenstand (faktual) und dessen Form (fiktional) zeichnet sich der biographische Spielfilm durch ein graduelles Spiel von Fiktionalität und Faktualität aus, das sowohl auf der inhaltlichen als auch der ästhetischen, der textuellen und kontextuellen Ebene, auszumachen ist.

28 Vgl. Schweinitz: *Film und Stereotyp*, S. 88.
29 Vgl. Klein: «Einleitung», S. 4.
30 Vgl. Klein: «Kontext», S. 199; Nünning, Ansgar: «Fiktionalität, Faktizität, Metafiktion». In: Klein (Hg.): *Handbuch Biographie*, S. 21–27, hier S. 21.

Dieses Verhältnis manifestiert sich zunächst an der Textoberfläche bzw. in den zugehörigen Paratexten: Am 18. April 1942 erscheint in dem gleichgeschalteten deutschen Filmbranchenblatt *Film-Kurier* unter dem Titel: «Um den Menschen Andreas Schlüter. Von der Arbeit des Filmautors Helmut Brandis» ein Artikel, der von der Arbeit des Drehbuchautors für den «Persönlichkeitsfilm»[31] ANDREAS SCHLÜTER (D 1942) berichtet. Der Artikel stellt das Problem heraus, sich angesichts der spärlichen Quellenlage ein «authentisches Bild des Meisters» zu machen. Da letztlich nur die Werke Schlüters überliefert sind, «galt es, mit geschichtlicher Wahrheit und dichterischer Phantasie ein einheitliches Gefüge zu gestalten.»[32] Bis auf «kleine zeitliche Verschiebungen» sei jedoch die «historische Wahrheit in allen entscheidenden Dingen streng gewahrt worden.»[33] Der literarische Entwurf der Lebensgeschichte Andreas Schlüters ist somit eindeutig als Fiktion gekennzeichnet, wird aber gleichzeitig auf das Geschichtswissen der RezipientInnen bezogen, wobei das vorhandene Datenmaterial ergänzt und umgeformt wurde.

Zu Beginn von THE PRIDE OF THE YANKEES (Sam Wood, USA 1942), über den erst ein Jahr vor der Premiere des Films verstorbenen Baseballspieler Lou Gehrig, folgt auf die Credits eine Tafel auf der es heißt: «Appreciation is expressed for the gracious assistance of Mrs. Lou Gehrig and for the cooperation of Mr. Ed Barrow and the New York Yankees arranged by Christy Walsh.» Durch die Erwähnung der Mitarbeit von Gehrigs Frau und die Kooperation mit dem Baseballteam des Spielers wird die dann folgende Geschichte als faktisch belegt markiert. Bei der Vermarktung der zu untersuchenden biographischen Filme wurde immer wieder die aufwendig betriebene Recherche und Faktentreue betont.[34] Der Film beginnt dann aber damit, den Initiationsmoment des Baseballspielers Gehrig im Alter von elf Jahren zu fabulieren. Auf eine direkte Zeit- und Ortsangabe in Form von eingeblendeter Schrift wird hier verzichtet. Darauf, dass wir uns im New York der 1910er Jahre befinden verweisen intradiegetisch eine durch das Bild fahrende Straßenbahn mit der Aufschrift «New York Railways Co.» und die angeschnittene Jahreszahl 1914 auf einem Werbeplakat.

31 Den Terminus Persönlichkeitsfilm verwendet der Regisseur des Films Herbert Maisch in Abgrenzung zum historischen Film in einem Artikel im *Film-Kurier* vom 19.11.1942 anlässlich der Berliner Erstaufführung des Films.

32 Schmidt, A.: «Um den Menschen Andreas Schlüter. Von der Arbeit des Filmautors Helmut Brandis». In: *Film-Kurier*, 18.04.1942, Spalte 1.

33 Ebd., Spalte 3.

34 Siehe auch Elsaesser, Thomas: «Film History as Social History: The Dieterle/Warner Brother Bio-pic». In: *Wide Angle: a Film Quaterly of Theory, Citicism and Practice* Jg. 8, 1986, H. 2, S. 15–32.

Auf einer das Strauss-Biopic The Great Waltz (Julien Duvivier, USA 1938) einleitenden Texttafel kann der/die ZuschauerIn lesen: «In 1845 came Johann Strauss II and his immortal melodies … We have dramatized the spirit rather than the facts of his life».

Schon vor dem Beginn des Films verweisen (para)textuelle Indikatoren explizit oder implizit auf den generell hybriden Charakter des biographischen Spielfilms. Die Tatsache, dass die durch das Filmformat vorgegebene Zeit und die lineare Erzählweise im Missverhältnis zu der nachzuerzählenden Zeitspanne stehen und dass es sich bei der Darstellung von Lebensereignissen immer nur um eine Auswahl handeln kann, wird weder in den Filmen noch in den dazugehörigen Paratexten verschwiegen. Der biographische Spielfilm steht in einem Spannungsfeld zwischen Fakten und Fiktion, weil zur Darstellung eines tatsächlichen Geschehens, der Lebensgeschichte eines Individuums, auf fiktionale filmische Erzählformen zurückgegriffen wird. Die Filmbiographie ist damit als ein fiktionales Genre zu verstehen, das mit Hilfe narrativer und ästhetischer Mittel des ‹Authentischen› – eingeblendeten Schrifttafeln, Zeitungsausschnitten, Raum- und Zeitangaben oder Voice-over-Kommentaren – auf Fakten referiert.[35]

Für den Modus der Rezeption des biographischen Erzählens im Spielfilm bedeutet das, dass wir glauben können, was wir sehen, nicht weil der Abgleich von Filmnarration und außerfilmischer Realität eine Übereinstimmung ergibt, sondern weil beim Betrachten des Films eine Illusion aufrechterhalten wird, die sich nicht einfach durch determinierende Kategorien wie Täuschung oder Wahrheit auflösen lässt.[36] Mit narrativen Genres können, nach Schweinitz, konventionelle imaginäre Modellwelten zu diskursiven Realitäten werden, die Wahrscheinlichkeit und Kohärenz nicht primär durch den Bezug auf die außerfilmische Wirklichkeit erhalten, sondern durch die Referenz auf stereotypisierte Wissensbestände im Feld der Imagination.[37] Das bewusste ästhetische Verwischen der ohnehin schwer zu bestimmenden Grenzen zwischen Fiktion und Fakten fordert vehement den autonomen Status der filmischen Erzählung

35 Vgl. Nieberle, Sigrid: *Literarhistorische Filmbiographien. Autorschaft und Literaturgeschichte im Kino. Mit einer Filmographie 1909–2007*. Berlin, New York: de Gruyter 2008, S. 27.

36 Vgl. Berger, Doris: «Show me how to become a great artist: Biopics über Künstler/innen». In: Mittermayer, Manfred; Blaser, Patric; Braidt, Andrea B.; Holmes, Deborah (Hg.): *Ikonen, Helden, Außenseiter. Film und Biographie*. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2009, S. 35–53, hier S. 36.

37 Vgl. Schweinitz: *Film und Stereotyp*, S. 58.

respektive des Biopics ein und ermöglicht so die Illusion, eine Lebensgeschichte als glaubhaft zu erfahren.[38]

Biographische Filme versprechen Antworten auf existenzielle Fragen, einen Einblick in den ‹Schlüssel des Erfolgs›. Sie versprechen die Befriedigung der Neugier nach Details aus dem Leben anderer und sie unterhalten uns, indem sie ihre Geschichten spannend und emotional erzählen. Die Intention der ProduzentInnen, die der Schaffung einer fiktionalen Darstellung zugrunde liegt, ist gleichsam eine Einladung bzw. eine Aufforderung an die RezipientInnen, die Darstellung in einem bestimmten Modus zu rezipieren, sie also nicht als ‹Realität› zu sehen, sondern als schlicht möglich. Die Ereignisse eines Lebens erhalten – in den Rahmen einer Erzählung gestellt – einen Zusammenhang, eine imaginäre Kohärenz, die letztlich nur durch den Blick von außen zustande kommt.[39]

Als Spielfilm ist der biographische Film fiktional, erhebt jedoch gleichzeitig den Anspruch auf historische Referenzialität.[40] Dieses grundlegende, nur scheinbare Paradoxon wird mit einer Reihe von paratextuellen und narrativen Strategien zugleich gelöst und selbstreflexiv hervorgehoben. Hybridität – als textuelle Einebnung des vermeintlichen Gegensatzes von Fiktionalität und Faktualität – kann damit als ontologische Bestimmung des Biopics gelten.

Für den biographischen Spielfilm gilt, was für narrative Konstrukte generell gilt, dass sich ihr kommunikativer Sinn, ihr Genrecharakter, erst im Zusammenspiel verschiedener Aspekte erschließt. Neben der Analyse der Ebene der Handlung sowie der Ebene der Darstellung, ist außerdem die Dimension der kontextuellen Rahmenbedingungen bei der Analyse biographischer Texte[41] sowie deren Rezeption zu berücksichtigen.

38 Vgl. Berger: «Show me how to become», S. 35.
39 Vgl. Taylor: *Rolle des Lebens*, S. 378f.
40 Vgl. Taylor, Henry M.: «Die Realität des Imaginären. Innerlichkeit und Metalepse in The Hours (USA/GB 2002)». In: Mittermayer u.a.: *Ikonen, Helden, Außenseiter*, S. 15–35, hier S. 16.
41 Vgl. Klein: «Kontext», S. 199.

Jonas Wegerer

Kino und Kinosituation. Ansatz zu einer Rekonstruktion historischer Sehweisen

Zusammenfassung: Mit der sozialen Funktion des Kinos schiebt sich für eine historisch interessierte Kinoanalyse als Gesellschaftsanalyse auch der historisch konkrete Zuschauer, seine Sehweisen und deren Wirkungsweisen in den Vordergrund. Mithilfe des rahmenden Begriffs der Kinosituation wird eine Rekonstruktion historischer Sehweisen über die Analyse von Rezeptionsdokumenten und Filmen vorgestellt. Am Beispiel der bundesdeutschen Nachkriegsgesellschaft und deren von der Suche nach Identität geprägten Kinosituation soll dies mit Bezug auf die Rezeption von amerikanischen Western dargestellt werden.

* * *

Zuschauer und Kinosituation

In dem Film La maman et la putain (F 1962) des französischen Regisseurs Jean Eustache gibt es eine schöne Szene, in der Alexandre (Jean-Pierre Léaud), gerade in seinem spärlich eingerichteten Zimmer angekommen, auf sehr unkonventionelle Art und Weise sein Bett bezieht. Von seinem weiblichen Gast wortlos fragend, vermutlich lachend, angesehen, antwortet er, er habe das einmal so in einem Film gesehen und dafür seien Filme ja da, das Leben zu lernen.

Aus seinem (wohl von einer pflichtbewussten Krankenschwester ordentlich orthodox bezogenen) Bett in einem New Yorker Krankenhaus heraus machte der französische Anthropologe Marcel Mauss in den 1920er Jahren eine für seine weitere Arbeit wichtige Entdeckung:

> Eine Art Erleuchtung kam mir im Krankenhaus. Ich war krank in New York. Ich fragte mich, wo ich junge Mädchen gesehen hatte, die wie meine Krankenschwestern gingen. Ich hatte genug Zeit, darüber nachzudenken. Ich fand schließlich heraus, daß es im Kino gewesen war. Nach Frankreich zurückgekehrt, bemerkte ich vor allem in Paris die Häufigkeit dieser Gangart; die jungen Mädchen waren Fran-

> zösinnen und gingen auch in dieser Weise. In der Tat begann die amerikanische Gangart durch das Kino bei uns verbreitet zu werden.[1]

Das Kino scheint seinen ZuschauerInnen[2] Orientierung über den Kinosaal hinaus bieten zu können. Diese soziale Funktion des Kinos wurde sowohl von der Filmwissenschaft als auch der Geschichtswissenschaft lange Zeit vernachlässigt. Eine historisch interessierte Kinoanalyse als Gesellschaftsanalyse stellt mit dieser sozialen Funktion auch den Zuschauer, den historisch konkreten Kinogänger in ihr Zentrum. Dadurch rücken Fragen nach den Sehweisen und deren Wirkungsweisen in den Vordergrund, die sich aufgrund der Polysemie von Film zu folgenden Fragen zuspitzen lassen: Was macht der Zuschauer mit dem Film, aber auch, was macht der Film mit dem Zuschauer? Ein Zuschauer schreibt:

> Was ist das filmische Bild (einschließlich des Tons)? Ein Köder. Im analytischen Sinn. Ich bin mit dem Bild eingeschlossen, als wäre ich gefangen in der berühmten dualen Beziehung, die das Imaginäre begründet. Das Bild ist dort, vor mir, für mich: verwachsen, analogisch, global, prägnant: ein vollkommener Köder: ich stürze mich auf das Bild wie das Tier auf den ‹täuschend ähnlichen Stofffetzen›, den man ihm hinhält […].[3]

Da passiert etwas mit dem Zuschauer während dem Kinobesuch. Der Zuschauer sitzt nicht nur ruhig im Kinosessel, er stürzt sich vielmehr auf das Bild, und auch umgekehrt: das Bild stürzt sich auf die Zuschauer, die sich «zeitweise am liebsten unter die Sitze ducken»[4] möchten. Der Zuschauer und der Film interagieren im Kinoerlebnis. Zunächst zeigt sich diese Interaktion in der körperlichen Reaktion des Zuschauers. Dieser schreit, flüstert, er weint, lacht, verharrt gebannt und rutscht auf seinem Sitz hin und her. Es liegt daher nahe, das Kino als phänomenologische Erfahrung, die Wahrnehmung als

1 Mauss, Marcel: *Soziologie und Anthropologie 2. Gabentausch; Soziologie und Psychologie; Todesvorstellungen; Körpertechniken; Begriff der Person.* Frankfurt a.M.: Ullstein 1978, S. 202. Für diesen Hinweis möchte ich mich herzlich bei Susanne Bernhardt bedanken.

2 Im Folgenden wird die männliche Form ‹Zuschauer› verwendet, wobei die weiblichen Zuschauerinnen jeweils mitgemeint sind.

3 Barthes, Roland: «Beim Verlassen des Kinos». In: *Filmkritik* Jg. 20, 1976, H. 7, S. 290–293, hier S. 292.

4 So schreibt die *Main Spitze* aus Rüsselsheim am 09.06.1951 in einer Rezension zu WINCHESTER '73 (USA 1950). Weiter unten wird noch ausführlicher auf die Rolle des Zuschauers in den Rezensionen eingegangen.

verkörpert zu verstehen. Kino findet statt in der Wahrnehmung von Erfahrung und der Erfahrung von Wahrnehmung.[5]

Ein zweiter Aspekt der Interaktion von Zuschauer und Film lässt sich als doppelter, wechselseitiger Transformationsprozess beschreiben. Seit längerer Zeit schon betonen kulturhistorische und kulturtheoretische Ansätze die Offenheit der Kinobilder und verweisen auf die polysemen Strukturen medialer Produkte.[6] Die Intentionen, die die Filmproduzenten während der Bildproduktion verfolgen, entsprechen nicht zwingend den Interpretationen des Zuschauers, der aus mehreren existierenden Sehangeboten «eigene Lesarten gemäß eigener Bedürfnisse, Wünsche und Ideologien entwickelt.»[7] Filme machen zunächst nur Angebote. Geht man davon aus, dass die Zuschauer nicht allen Vorgaben der Filme folgen, diese teilweise nicht einmal erkennen, gelangt man notwendig dazu, zu fragen, wie denn die Filme gesehen wurden, wie die Interaktion von Zuschauer und Film vonstatten ging. Welche Transformationen wurden vom Zuschauer am Film durchgeführt?

Wenn Kinoanalyse zugleich Gesellschaftsanalyse sein soll, wird sich das Interesse, ausgehend von den Transformationen am Film in die andere Richtung verschieben: Welche Transformationen führte der Film am Zuschauer durch? Damit wird die Interaktion von Film und Zuschauer zum Gegenstand einer kultur- und gesellschaftswissenschaftlichen Annäherung an die Wirkung von Kino. Medienwirkung selbst verschließt sich dem direkten analytischen Zugang[8] und findet ihren Platz in der *black box* des Rezipientenbewusstseins.

5 Vgl. Sobchack, Vivan: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press 1992. Für das gewachsene Interesse am Körper des Zuschauers in der deutschen Filmwissenschaft vgl. beispielsweise Morsch, Thomas: «Der Körper des Zuschauers. Elemente einer somatischen Theorie des Kinos». In: *Medienwissenschaft* Jg. 14, 1997, H. 3, S. 271–289; Ders.: *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*. München: Wilhelm Fink 2011; Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte: *Filmtheorie. Zur Einführung*. Hamburg: Junius 2007; Pauleit, Winfried: «Barthes' dritter Sinn». In: Nessel, Sabine; Pauleit, Winfried; Rüffert, Christine; Schmid, Karl-Heinz; Tews, Alfred (Hg.): *Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper*. Berlin: Bertz + Fischer 2008, S. 66–74; Robnik, Drehli: «Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie». In: Felix, Jürgen (Hg.): *ModerneFilmTheorie*. Mainz: Bender 2003, S. 246–280.

6 Vgl. bspw. Staiger, Janet: *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*. New York: New York University Press 2000; Winter, Rainer: *Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozess*. München: Quintessenz 1995, S. 85ff.

7 Winter, Rainer: «Die Filmtheorie und die Herausforderung durch den ›perversen Zuschauer‹. Kontexte, Dekonstruktionen und Interpretationen». In: Mai, Manfred; Winter, Rainer (Hg.): *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*. Köln: Halem 2006, S.79–94, hier S. 81.

8 Einen guten Überblick über die Medienwirkungsforschung liefert Otto, Isabell: *Aggressive Medien. Zur Geschichte des Wissens über Mediengewalt*. Bielefeld: Transcript 2008.

Ein sinnvoller Zugriff auf die Wirkung von Kino kann daher nur über die Analyse des Inputs (das heißt, der rezipierten Filme) und des Outputs (der dazu vorhandenen Rezeptionsdokumente) erfolgen. Dabei erfolgt zuerst eine Annäherung an die Sehweise (die Transformation des Films durch den Zuschauer), um dann auf die Transformationen des Films am Zuschauer zu schließen. Beides wird weiter unten vorzuführen versucht, jedoch soll zuvor ein methodisch notwendiger Umweg vorschlagen werden, der die Rolle des historisch spezifischen Blicks und des historisch sozialisierten Zuschauerkörpers dazwischenschaltet und verortet. Der Ort hierfür ist das Kino.

Für eine Fragestellung, die sich aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive für Film und Zuschauer interessiert, spielt das Kino als Ort eine besondere Rolle. Das Kino, eingebettet in den Kontext sozialer Alltagspraxis, erzeugt einen gesellschaftlichen Raum, der sowohl individuelle als auch kollektive und gesellschaftliche Erfahrungen prägt und organisiert.[9] Dass die Filmgeschichte die Geschichte des Kinos als Ort lange Zeit vernachlässigt hat, ist ebenso zutreffend, wie die Anzahl an neuen stadthistorischen Einzelstudien zur Geschichte des Kinos vor Ort mittlerweile beträchtlich ist.[10] Dennoch fehlt es an Studien, die in größerem Maßstab (auf Meso- oder Makroebene) die Geschichte des Kinos als Ort in diejenige gesellschaftlicher Entwicklungen einzubinden versuchen, und Kinogeschichte als Gesellschaftsgeschichte verstehen.[11] Mit Blick auf die Interaktion von Zuschauer und Film liegt das Defizit der Forschung noch immer «in der vorläufigen Beibehaltung des Werk-Bezugs (Film bzw. mediales Kommunikat) und der zwangsläufigen Vernachlässigung

9 Vgl. Hake, Sabine: *Popular Cinema of the Third Reich*. Austin: University of Texas Press 2001, S. 68; zum Kino als «cultural memory» vgl. besonders Kuhn, Annette: *Dreaming of Fred and Ginger. Cinema and Cultural Memory*. New York: New York University Press 2002.

10 Vgl. Paech, Anne: «Von der Filmgeschichte vergessen. Die Geschichte des Kinos». In: Hickethier, Knut (Hg.): *Filmgeschichte schreiben: Ansätze, Entwürfe und Methoden*. Berlin: Ed. Sigma 1989, S. 41–49. Für neue stadtgeschichtliche Studien zum Kino vgl. bspw. Lenk, Sabine: *Vom Tanzsaal zum Filmtheater. Eine Kinogeschichte Düsseldorfs*. Düsseldorf: Droste 2009; Strohmer, Julia: *Vom Wanderkino zum Multiplex. 100 Jahre Kinogeschichte in Bamberg (1907–2007)*. Saarbrücken: VDM 2009; Lerch-Stumpf, Monika (Hg.): *Neue Paradiese für Kinosüchtige. Münchner Kinogeschichte 1945–2007*. München: Dölling und Galitz 2008; Protze, Judith: *Oldenburger Lichtspiele. Film- und Kinogeschichte(n) der Stadt Oldenburg*. Oldenburg: Bis 2004; Nünthel, Ralph: *UT Connewitz & Co. Kinogeschichte(n) aus Leipzig-Süd*. Beucha: Sax 2004.

11 Für die Zeit des Nationalsozialismus liegen zumindest zwei umfangreichere Kinogeschichten vor, die das Kino und seine Zuschauer innerhalb der Gesellschaft verorten. Vgl. Stahr, Gerhard: *Volksgemeinschaft vor der Leinwand? Der nationalsozialistische Film und sein Publikum*. Berlin: Theissen 2001; Kleinhans, Bernd: *Ein Volk, ein Reich, ein Kino. Lichtspiel in der braunen Provinz*. Köln: PapyRossa 2003. Erweiternd dazu Zimmermann, Clemens: «Landkino im Nationalsozialismus». In: *Archiv für Sozialgeschichte* Jg. 41, 2001, H. 41, S. 231–244.

des Subjekts, des Ortes und den Bedingungen der Rezeption (z.B. Zuschauer im Kino).»[12] Das vernachlässigte Subjekt schreibt nach seinem Besuch über den Ort Kino:

> Es gibt eine ‹Kino-Situation›, und diese Situation ist prä-hypnotisch. Im Sinne einer echten Metonymie wird das Nachtschwarz des Kinos präfiguriert von der ‹dämmernden Träumerei› (nach dem Wort von Breuer und Freud der Hypnose vorgeordnet), die diesem Schwarz voraufgeht und von Straße zu Straße, von Plakat zu Plakat das Subjekt dahin führt, sich schließlich abgrundtief zu versenken in einen dunklen, anonymen, indifferenten Kubus, wo dies Fest der Affekte stattfindet, das Film heißt.[13]

Der Begriff ‹Kinosituation› ermöglicht es, den Kinobesuch in die gesellschaftliche Welt hinein beziehungsweise hinaus – ‹auf die Straße› – zu verlängern. Diese Verlängerung erfolgt in beide Richtungen, sowohl vor den Kinobesuch, er wird ‹präfiguriert›, als auch in die Zeit und den Raum hinein, der beim Verlassen des Kinos sich öffnet. Das Kino ist, und das ist oft gesagt worden,[14] ein Ort, der bestimmte Voraussetzungen der Rezeption schafft. Die Rezeption von Film ist immer mit dem Raum und der Situation, in der Film vorgeführt wird – dem Schwarz, der Stillstellung des Zuschauers und der gesellschaftlichen Einbindung der Instituion Kino – verbunden. Zugleich, und hier möchte ich Roland Barthes' Beobachtungen historisieren, ist das Kino ein Ort, der diese Rezeptionsvoraussetzungen seinerseits erst unter bestimmten gesellschaftlichen Bedingungen hervorbringt: «Cinema proposes its image of reality to a spectator who wishes to resolve an enigma, who is concerned to gain the answer to particular questions, the resolution to specific problems.»[15] Zwar stellt die technische Anordnung Kino einen bestimmten Rahmen, aber die Probleme und Fragen generieren die Zuschauer. Die gesellschaftliche Institution Kino wandelt sich, sie wird zu unterschiedlichen historischen Momenten verschieden genutzt. Sie macht zu unterschiedlichen Zeitpunkten unterschiedlichen Zuschauern unterschiedliche Angebote. Kino ist keine Konstante. Die Rezeption im Kino ist verbunden mit einer spezifisch historischen Art und

12 Schenk, Irmbert: «Derealisierung oder ‹aufregende Modernisierung›? Film und Kino der 50er Jahre in der Bundesrepublik». In: Ders. (Hg.): *Erlebnisort Kino*. Marburg: Schüren 2000, S. 112–129, hier S. 113.

13 Barthes: «Beim Verlassen des Kinos», S. 290.

14 Vgl. die Diskussion über das Kino-Dispositiv. Baudry, Jean-Louis: «The Apparatus. Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema». In: Rosen, Philip (Hg.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press 1986, S. 299–318.

15 Ellis, John: *Visible Fictions. Cinema, Television, Video. London*: Routledge 1992, S. 77.

Weise des ‹Ins-Kino-Gehens› und des ‹Im-Kino-Seins›; zugleich ist sie verbunden mit historisch sich wandelnden Erwartungen und Wünschen, bewussten und unbewussten, an das Kino.

Die gesellschaftlichen Gegebenheiten, die Rolle des Kinos in der historisch-gesellschaftlichen Situation und das Angebot von und in den Kinos führen zu einer bestimmten Kinonutzung. Diese dynamische Konstitution des Kinos, dessen gesellschaftlicher Situation und der von ihm hergestellten Kinosituation, also die Art der Nutzung und Rezeption des Kinos, gilt es zu rekonstruieren. Denn die Interaktion von Zuschauer und Film findet hier statt, «in the space between the audience and the screen, in the transient act of consumption of the shadow images of cinema's Great Dark Room.»[16]

Kinosituation und Rekonstruktion historischer Sehweisen

Innerhalb einer solchen Kinosituation kann nun die Frage nach einer historischen Sehweise, nach einem spezifischen Blick und dessen transformatorischer Wirkung auf den Zuschauer neu gestellt werden. Ich werde als Beispiel einer solchen Rekonstruktion die Analyse von Rezensionen amerikanischer Western innerhalb einer historisch spezifischen Kinosituation umreißen: jene der Bundesrepublik der frühen 1950er Jahre.

Um 1948 vollzog sich in Deutschland ein Wandel der sozialen Funktion des Kinos. Während des Krieges, spätestens seit der Vormarsch gegen die Sowjetunion ins Stocken geraten war, und noch in der direkten Nachkriegszeit erfüllte das Kino für die Zuschauer vor allem eskapistische Funktionen und wurde als weitestgehend politikfreier Raum genutzt, um den Mangel des Alltags zwei Stunden vergessen zu können.[17] Im Zuge der Währungsreform 1948 kam es zunächst zu einem schlagartigen, kurzfristigen Rückgang der Kinozuschauerzahlen. Das wenige Zuviel an Geld wurde jetzt nicht mehr an den begehrten Ort Kino getragen, sondern um einer begehrten Zukunft willen zu

16 Maltby, Richard: «Introduction. ‹The Americanisation of the World›». In: Stokes, Melvin; Maltby, Richard (Hg.): *Hollywood Abroad. Audiences and Cultural Exchange*. London: BFI 2004, S. 1–20, hier S. 16.

17 Vgl. für die Kriegszeit Stahr: *Volksgemeinschaft*, S. 292. Für die Besatzungszonen vgl. Clemens, Gabriele: «Umerziehung durch Film. Britische und amerikanische Filmpolitik in Deutschland 1945–49». In: Segeberg, Harro (Hg.): *Mediale Mobilmachung II. Hollywood, Exil und Nachkrieg*. München: Fink 2006, S. 243–271; Gleber, Peter: «Kino als Überlebensmittel. Anfänge und Bedeutung dieses Mediums in der französischen Zone unter besonderer Berücksichtigung der Großstadt Ludwigshafen am Rhein 1945–1949». In: *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins* Jg. 145, 1997, H. 1, S. 403–429.

vermehren gesucht.[18] Jedoch stabilisierte sich die Zuschauerzahl schnell wieder und stieg dauerhaft bis 1956, dem Jahr mit den meisten Kinobesuchen der deutschen Geschichte. Es wurde wieder ins Kino gegangen, aber es wurde anders ins Kino gegangen. Es ist eine Entwicklung weg vom Kino als Ort um den Mangel des Alltags zu vergessen und hin zu einem Ort der Konsum- und Freizeitgesellschaft zu beobachten. Diese Entwicklung, häufig beschrieben als Amerikanisierung und ‹Modernisierung›, findet in den späten 1950er Jahren ihren Abschluss. Zuvor aber, in den späten 1940er und frühen 1950er Jahren, in einem Spannungsfeld aus Modernisierung und Restauration, war das Kino nicht mehr nur Ort der Flucht und noch nicht Ort der Freizeit, es war vielmehr «embedded in the politics of culture and identity.»[19] Das Kino, in einer Zeit von ‹Modernisierung› und gesellschaftlichem und individuellem Umbau, arbeitete an diesem Umbau selbst mit. Es übte sich nun als Ort für den individuellen Umgang mit den gesellschaftlichen Wandlungsprozessen und den damit einhergehenden identitären Fragen. Innerhalb dieses Handlungsrahmens, dieser Kinosituation, entfaltete sich dann ein historisch spezifischer Blick.

Dieser Blick betrifft den gesamten Körper. Schon der Akt des Sehens ist körperlich und häufig sind Körper Objekte des Sehens.[20] Der Blick entsteht durch den Körper und im Körper, er wird vom Körper konstituiert. Für Maurice Merleau-Ponty ist der Blick, der vom Körper ausgeht, das Entscheidende: «Immer sehen wir nur von irgendwoher, ohne daß aber das Sehen

18 Tatsächlich stieg, parallel zu den fallenden Kinobesuchen, die Totobegeisterung der Bevölkerung, vgl. Anonym: «Kinobesuchern fehlen ‹letzte Groschen›». In: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung*, 17.11.1949.

19 Fehrenbach, Heide: *Cinema in Democratizing Germany. Reconstructing National Identity after Hitler*. Chapel Hill: University of North Carolina Press 1995, S. 2. Für die Ansicht, dass auch in den 1950er Jahren das Kino hauptsächlich noch eskapistisch genutzt wurde, vgl. Gleber: «Kino als Überlebensmittel», S. 429; und Kreimeier, Klaus: «Die Ökonomie der Gefühle. Aspekte des westdeutschen Nachkriegsfilms». In: Hoffman, Hilmar; Schobert, Walter (Hg.): *Zwischen gestern und morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962*. Frankfurt a.M.: Dt. Filmmuseum 1989, S. 8–32, hier S. 19.

20 Auch in diesem Zusammenhang ist es das Verdienst einer feministischen Filmtheorie auf diesen Punkt aufmerksam gemacht zu haben. Vgl. Mulvey, Laura: «Visual Pleasure and Narrative Cinema». In: *Screen* Jg. 16, 1975, H. 3, S. 6–18; Williams, Linda: «Film Bodies. Gender, Genre, and Excess». In: *Film Quarterly* Jg. 44, 1991, H. 4, S. 2–13; Schlüpmann, Heide: *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*. Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Roter Stern 1990. Die Analyse der Rezensionen wird zeigen, dass auch beim Western der Körper eines der zentralen Objekte des Sehens war.

in seiner Perspektive sich einschlösse.»[21] Der Blick ist immer selektiv und situativ, er ist verkörpert und damit auch sozial strukturiert.

Der eigene, historisch sozialisierte, im Kino sitzende Körper des Zuschauers und die anderen Körper auf der Leinwand interagieren. Die somatischen Reaktionen der Zuschauer folgen auf die Aktionen auf der Leinwand, der (Körper im) Film wird im Kino körperlich aufgenommen. Die Materialität der Bilder trifft auf den Körper der Zuschauer: «Das Dispositiv Kino gestattet also ein besonders versunkenes, intensives Zuschauen, ein weitgehendes Vergessen des eigenen zugunsten der fremden Körper, die man wahrnimmt und in die man sich einfühlt.»[22] Der ‹täuschend ähnliche Stofffetzen›, auf den man sich stürzt.

Diese Körperlichkeit auf Seiten der Zuschauer ist auch im Schreiben über den Film, in den Rezensionen der Western in den 1950er Jahren deutlich und ein ständig anwesendes Motiv. So «gehen die Kinobesucher mit einem Auge lesend, mit dem anderen fasziniert der Handlung folgend, fanatisch mit und gebärden sich den ‹Helden› auf der Leinwand gleich.»[23] Das Westernkino, das macht die Filmberichterstattung der frühen 1950er Jahre in der Bundesrepublik klar, ist für das Publikum ein Körpererlebnis und nur «[f]ür Leute, deren Nerven auch einer motorisierten Baumsäge standhalten können».[24] Es ist die Rede von der Spannung, die spürbar in der Luft des Kinosaals liegt, und die man «im Zuschauerraum förmlich knistern hören kann»[25]; von angespannten Nerven, Zwischenrufen, von körperlichen Entladungen, Wegducken und Schutzsuchen im Dunkel des Kinosaals.[26]

21 Maurice Merleau-Ponty zitiert nach Diehl, Paula: «Körperbilder und Körperpraxen im Nationalsozialismus». In: Dies. (Hg.): *Körper im Nationalsozialismus. Bilder und Praxen*. München: Fink 2006, S. 9–30, hier S. 11.

22 Brinckmann, Christine Noll: «Somatische Empathie bei Hitchcock. Eine Skizze». In: Heller, Heinz. B.; Prümm, Karl; Peulings, Birgit (Hg.): *Der Körper im Bild. Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*. Marburg: Schüren 1999, S. 111–120, hier S. 113.

23 So schreibt Horst Axtmann am 21.01.1950 in der *Film-Woche* über Three Men from Texas (USA 1940).

24 So eine Rezension zu Johnny Guitar (USA 1953) in *Der neue Film*, 28.10.1954.

25 *Göttinger Presse* vom 17.01.1953 über Only the Valiant (USA 1951). Zum selben Film vgl. bspw. *Stuttgarter Zeitung* vom 12.03.1953 und *Neckar-Echo Heilbronn* vom 14.01.1953.

26 Vgl. für Duel in the Sun (USA 1946) bspw. *Der Tag*, 11.01.1953; für Yellow Sky (USA 1948) bspw. *Berliner Anzeiger*, 27.05.1951; für Ramrod (USA 1948) bspw. *Film-Dienst*, 03.04.1953; für Colorado Territory (USA 1949) *Telegraf*, 09.07.1950; für Johnny Guitar (USA 1953) bspw. *Frankfurter Abendzeitung*, 02.11.1954; für Escape from Fort Bravo (USA 1953) bspw. *Der Tagesspiegel*, 04.12.1954; für The Forty Niners (USA 1954) bspw. *Film Echo*, 28.01.1956; für The Searchers (USA 1956) bspw. *Badische Zeitung*, 22.01.1957 und *Südwest Rundschau*, 21.01.1957; für Seven Men from Now (USA 1956) bspw. *Film Echo*, 10.11.1956; für 3:10 to Yuma (USA 1956) bspw. *Kölner Stadtanzeiger*, 26.10.1957.

Im Rahmen einer identitätssuchenden Kinosituation, verbunden mit Erwartungen an das Kino, entfaltet sich eine historische Sehweise, die ich nun im folgenden kurz und ansatzweise für den amerikanischen Western in der Bundesrepublik empirisch erarbeiten und rekonstruieren möchte.[27]

Die Analyse von Rezensionen in der regionalen Tagespresse liefert über die Tatsache der körperlichen Aufnahme hinaus weitere Hinweise zur Wahrnehmung des Western in Deutschland. So tauchen einige Motive gehäuft auf, während andere filmgeschichtlich zu erwartende Motive vollständig fehlen. Aus diesen Analysen kann in einem ersten Schritt vorsichtig die Selektivität und Situationalität des Sehens rekonstruiert werden.

Jene häufig wahrgenommenen Motive könnten dann weiter als *cues* bezeichnet werden, die den Zuschauer anregen, bestimmte Wahrnehmungsaktivitäten aufzunehmen. Die Untersuchung dieser Motive würde dann eine Annäherung an die «Interaktion zwischen den formalen Strukturen des Werks und den mentalen Verarbeitungsprozessen des Zuschauers, der auf diese Strukturen antwortet»[28], erlauben. Die analytische Verzahnung der in den Rezensionen häufig aufscheinenden *cues* mit dem kulturellen, sozialen Kontext und der Kinosituation einerseits, mit den Filmen anderseits, ermöglicht den Entwurf der Rekonstruktion historischer Seherfahrung.

Das entscheidendste Motiv, das in den Rezensionen der Western in den 1950er Jahren auftauchte, war zunächst wenig überraschend – die Hauptfiguren. Entscheidend hierbei ist aber eine semantische Verschiebung, die um 1948/49 einsetzt und 1952 abgeschlossen ist:[29] die Verschiebung vom Helden zum Typen, und damit die Erweiterung der Hauptfigurengruppe um den Bösewicht, den Schurken. Die Figurenkonstellation – der Westerner und sein Gegenüber – war für die Faszination am Western in Deutschland, so die Analyse des Outputs, maßgeblich.

Die genaue Figurenanalyse zeigt dann, dass die Hauptfiguren über ihre prominente Position im Film und die Stärke ihrer Leinwandkörper Anschlussmöglichkeiten für eine außerhalb des Kinos in die Krise geratene deutsche Männlichkeit bieten konnten. Im Gegensatz zu den vor Ort stationierten ame-

27 Ausführlich dazu: Wegerer, Jonas: *Der nahe Fremde. Der amerikanische Western in den Kinos der Bundesrepublik Deutschland (1948–1960). Eine rezeptionshistorische Analyse*. Stuttgart: Ibidem 2011.

28 Thompson, Kristin: «Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden». In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam 1998, S. 409–446, hier S. 424.

29 Die Ergebnisse beruhen auf der Analyse von über 300 Rezensionen aus regionalen Tageszeitungen zu Western, die zwischen 1946 und 1959 in deutschen Kinos erstaufgeführt wurden.

rikanischen GIs präsentierte der Westerner in der sicheren Distanz der nahen Leinwand das Modell einer neuen, amerikanisch geprägten Männlichkeit. Das Neue an diesem Modell der Männlichkeit ist die Konfrontation des Helden mit einem ähnlichen Gegenüber. Der Westerner produziert seine Männlichkeit nicht über ein stark kontrastierendes Gegenüber, sondern über eine ähnliche Figur. Durch den Verlust eines konkreten anderen Gegenüber (eines rassisch Anderen), der mit dem verlorenen Krieg und der verlorenen hegemonialen deutschen Männlichkeit einherging,[30] musste dieses neue Modell erlernt werden. Das Kino als Ort der Suche nach Identität und der Westerner als vermittelnde Figur boten den Zuschauern, nicht nur den männlichen, die Möglichkeit dieses komplexe Modell einzuüben. Der Western, so wie ihn die deutschen Kinogänger sahen, konnte ein wenig dazu beitragen, den Zuschauer zu transformieren, ihn sanft mit einer komplexen Wirklichkeit der ‹Modernisierung› versöhnen. Neue Konzepte von Körperlichkeit und Männlichkeit konnten in einem geschützen Raum, im Kino, erstmals probiert werden.

Noch einmal der Zuschauer:

> In eben diesem städtischen Schwarz ist die Freiheit des Körpers am Werk; diese unsichtbare Arbeit aller möglichen Affekte nimmt ihren Ausgang von einem echten kinematographischen Kokon; der Filmzuschauer könnte die Devise der Seidenraupe zu der seinen machen: inclusum labor illustrat: weil ich eingeschlossen bin, arbeite und erstrahle ich in all meinem Begehren.[31]

30 Zum Männlichkeitsbild vgl. Mosse, George: *Das Bild des Mannes. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit*. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1997, S. 230ff.; Kaltenecker, Siegfried: «Weil aber die vergessene Fremde unser Körper ist. Über Männer-Körper-Repräsentationen und Faschismus». In: Angerer, Marie-Luise (Hg.): *The Body of Gender. Geschlecht und Identitäten*. Wien: Passagen 1995, S. 91–109, hier S. 91f.

31 Barthes: «Beim Verlassen des Kinos», S. 291.

COMIC/ZEICHENTRICK

Véronique Sina

Vom Comic zum Film – Mediale Grenzüberschreitungen und die Konstruktion von Gender in Comicverfilmungen

Zusammenfassung: Das hier vorgestellte Dissertationsprojekt beschäftigt sich mit der Frage nach der medialen Inszenierung bzw. Konstruktion von Geschlecht in Comicverfilmungen. Dabei wird vor allem der intermedialen Beziehung von Comic und Film besondere Beachtung geschenkt. Unter Berücksichtigung der wechselseitigen Beziehung der Performativität von Gender und der Medialität des Performativen sowie dem Rückgriff auf aktuelle Theorien der Gender und Queer Studies wird der übergeordneten Fragestellung nachgegangen, wie die mediale Präsentationsform die Repräsentation von Gender in Comicverfilmungen verändert bzw. beeinflusst.

* * *

Innerhalb des deutschen sowie internationalen wissenschaftlichen Diskurses hat der Comic als Forschungsgegenstand in den letzten Jahren zunehmend an Bedeutung gewonnen. Dabei nehmen frankophone Länder wie Belgien und Frankreich «eine Vorreiterstellung bei der Erforschung von Comics»[1] ein. Aber nicht nur in Frankreich und Belgien wird die so genannte Neunte Kunst[2] mittlerweile als legitimer Analysegegenstand betrachtet. Auch andere Länder – allen voran die USA und Japan – verfügen über eine tiefgreifende sowie umfassende Kulturgeschichte des Comics.[3] Seit einiger Zeit ist in Deutschland ebenfalls

1 Schüwer, Martin: *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur*. Trier: WVT 2008, S. 16.

2 Die Bezeichnung Neunte Kunst wurde von den französischen Comicforschern Francis Lacassin und Claude Beylie etabliert. Vgl. Grünewald, Dietrich: «Das Prinzip Bildgeschichte. Konstitutiva und Variablen einer Kunstform». In: Ders. (Hg.): *Struktur und Geschichte der Comics. Beiträge zur Comicforschung*. Bochum: Ch. A. Bachmann 2010, S. 14.

3 Siehe hierzu u.a. Wright, Bradford W.: *Comic Book Nation. The Transformation of Youth Culture in America*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 2001; Johnson-Woods, Toni (Hg.): *Manga: An Anthology of Global and Cultural Perspectives*. New York: Continuum 2010.

ein steigendes Interesse an dem Phänomen Comic zu beobachten. So haben sich in den letzten Jahrzehnten immer wieder ForscherInnen aus den unterschiedlichsten wissenschaftlichen Lagern, wie z.B. der Literatur-, Geschichts- oder Kunstwissenschaft mit dem Thema Comic beschäftigt. Obwohl sich die aktuelle wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Medium Comic durch «eine große thematische Breite und methodische Vielfalt»[4] auszeichnet, ist eine genuin medienwissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Forschungsgegenstand bisher so gut wie ausgeblieben:

> Die Durchsetzung und Verbreitung des ‹Massenmediums› Comic lässt sich nur im Kontext einer Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts angemessen untersuchen. Das ist schon früh erkannt worden, ja diese Erkenntnis bildete für viele Forschende einen Ausgangspunkt für ihre wissenschaftlich-kritische Beschäftigung mit dem Comic. Der Comic als modernes Medium bzw. Massenmedium ist daher zunächst hauptsächlich von Kultursoziologen und Medien- bzw. Kulturkritikern untersucht worden, die den ästhetischen oder formtheoretischen Aspekten wenig Aufmerksamkeit schenkten. Auch die zunehmende Etablierung der Medienwissenschaften änderte kaum etwas. Deren Interesse an aktuellen Entwicklungen – Fernsehen und Computer, Digitalisierung des Bildes und der Medien – übersprang die eher konventionellen Comics einfach.[5]

Aber nicht nur die konventionellen Comics wurden von der Medienwissenschaft bisher einfach übersprungen, sondern auch das Phänomen Comicverfilmung. Diese Vernachlässigung scheint umso verwunderlicher, als sich Comicverfilmungen seit Richard Donners Kassenschlager SUPERMAN (USA 1978) – welcher die wohl berühmteste Comic-Figur Amerikas erfolgreich auf die Leinwand bannte – sowohl auf Seiten der ProduzentInnen als auch auf Seiten der ZuschauerInnen zunehmender Beliebtheit erfreuen.[6]

Betrachtet man den aktuellen Stand der Forschungsliteratur, wird außerdem deutlich, dass sich die wenigen Werke, die sich (ausschließlich) mit dem Phänomen Comicverfilmung beschäftigen, in der Regel damit begnügen, ihren LeserInnen einen historischen Überblick über die Entwicklung von Comicverfilmungen zu liefern bzw. die Wechselbeziehung der beiden Medien Comic

4 Ditschke, Stephan; Kroucheva, Katerina; Stein, Daniel: «Birth of a Notion. Comics als populärkulturelles Medium». In: Dies. (Hg.): *Comics: Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Bielefeld: transcript 2009, S. 11.

5 Hein, Michyel; Hüners, Michael; Michaelsen, Torsten: «Einleitung». In: Dies. (Hg.): *Ästhetik des Comic*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2002, S. 10.

6 Allein im Jahr 2010 kamen u.a. folgende Comicverfilmungen weltweit in die Kinos: IRON MAN 2 (USA), R.E.D. (USA), KICK-ASS (USA), SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD (USA/GB/CDN), LES AVENTURES EXTRAORDINAIRES D'ADÈLE BLANC-SEC (F), TAMARA DREWE (GB) und GAINSBOURG (F).

und Film zu untersuchen, ohne eine treffende Antwort auf die Frage zu geben, was eine Comicverfilmung überhaupt zu einer Comicverfilmung macht.[7] Darüber hinaus beschäftigt sich der Großteil der vorhandenen Literatur vornehmlich mit Verfilmungen aus dem Superhelden-Genre.[8] Doch nicht nur Superhelden finden immer öfter den Weg vom Comic-Heft bzw. -Buch auf die Filmleinwand. So landete z.B. der Regisseur Terry Zwigoff im Jahr 2001 mit der Verfilmung von Daniel Clowes Graphic Novel *Ghost World* einen Überraschungserfolg. Mit CONSTANTINE (USA/D 2005), SURROGATES (USA 2009) oder WHITEOUT (USA/F/CDN 2009) folgten weitere Comicverfilmungen, die nicht dem Superhelden-Genre zugeordnet werden können.[9] Bereits diese kurze Einführung macht deutlich, dass das Phänomen Comicverfilmung keineswegs eine einheitliche oder homogene Filmform darstellt. Neben Verfilmungen aus den verschiedensten Genres können sich Comicverfilmungen sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der stilistischen bzw. formal-ästhetischen Ebene auf völlig unterschiedliche Weise mit dem Medium Comic auseinandersetzen.

Die Remedialisierung von Comic und Film

Trotz dieser Heterogenität und Vielfalt scheinen zwei grundlegende Aspekte für das Phänomen Comicverfilmung konstitutiv zu sein – nämlich das Vorhandensein einer grafischen Vorlage sowie ihre Adaptation in das Medium Film. Dies bedeutet, dass im Rahmen einer Comicverfilmung ein so genannter Medienwechsel stattfindet, welcher die Überschreitung mindestens einer medialen Grenze mit sich bringt. Laut Irina Rajewsky handelt es sich bei einem Medienwechsel um eine Erscheinungsform der Intermedialität. Er bezeichnet die «Transformation eines medienspezifisch fixierten Produkts […] in ein anderes, konventionell als distinkt wahrgenommenes Medium; nur letzteres ist materiell präsent.»[10] Ein weiteres charakteristisches Merkmal von Comicverfilmungen ist, dass sie in ihrer Umsetzung bzw. Realisierung im hohen Maße von aktuellen filmtechnischen Entwicklungen – wie z.B. Innovationen im Bereich

7 Vgl. hierzu u.a. Booker, Keith: *May Contain Graphic Material: Comic Books, Graphic Novels, and Film*. Westport: Praeger 2007; Gordon, Ian; Jancovich, Mark; McAllister, Matthew P. (Hg.): *Film and Comic Books*. Jackson: University Press of Mississippi 2007.

8 Vgl. hierzu u.a. Koebner, Thomas; Liptay, Fabienne (Hg.): *Superhelden zwischen Comic und Film*. München: edition text + kritik 2007; Wandtke, Terrence R. (Hg.): *The Amazing Transforming Superhero! Essays on the Revision of Characters in Comic Books, Film and Television*. Jefferson: Mc Farland & Company 2007.

9 Für eine umfassende Auflistung von Comicverfilmungen siehe auch Rhode, Michael; Vogel, Manfred: *Film & TV Adaptations of Comics. 2007 edition*. Arlington: Lulu.com 2007.

10 Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen: A. Francke 2002, S. 19.

der digitalen Filmtechnik oder Computeranimation – abhängig sind, die den erfolgreichen Transfer formal-ästhetischer Aspekte vom Medium Comic zum Medium Film in vielen Fällen erst möglich machen und somit die bereits bestehenden Repräsentationsmöglichkeiten des Mediums Film erweitern.[11] Mit Hilfe technischer Errungenschaften können somit bisher ‹unmögliche› Comicwelten für die Kinoleinwand adaptiert und ‹möglich› gemacht werden. Ferner werden mit dem Überschreiten medialer Grenzen charakteristische Eigenschaften des Comics in das Medium Film übertragen. In diesem Sinne geht das Ausgangsmedium Comic also nicht einfach in dem neuen Medium Film auf (und verschwindet wie dies bei einem Medienwechsel laut Rajewsky der Fall wäre), sondern die beiden Medien Comic und Film generieren sich vielmehr gegenseitig und schaffen etwas Neues. Bei einer Comicverfilmung handelt es sich also nicht nur um einen schlichten Medienwechsel, sondern vielmehr um eine Medienzusammenführung bzw. um eine Remedialisierung der Medien Comic und Film.

Das Konzept der Remedialisierung bezeichnet die Repräsentation eines Mediums in oder durch ein anderes Medium.[12] Demnach konstituieren sich Medien in Wiederholungsprozessen, d.h. (neue und alte) Medien schließen sich nicht gegenseitig aus, sondern imitieren, zitieren und überbieten einander.[13] Mit dem Prozess der Remedialisierung beschreiben die beiden Autoren Bolter und Grusin ein mediales Basisphänomen,[14] welches auf die Durchlässigkeit bzw. das Verwischen medialer Grenzen aufmerksam macht. Demnach handelt es sich bei unterschiedlichen medialen Formen – wie z.B. dem Film oder dem Comic – nicht um fixe, in sich geschlossene Entitäten, sondern vielmehr um dynamische Formen, die sich in einem stetigen Austausch bzw. Wechselspiel miteinander befinden. Hierbei ist zu beachten, dass der Prozess der Remedialisierung in Form von zwei verschiedenen Strategien – der so genannten *transparent immediacy* oder der *hypermediacy* – auftreten kann. Unter dem Konzept

11 Vgl. Russo, Chantal: *Paint it Noir – vom Comic zum Film: Analyse eines Medienwechsels am Beispiel von Frank Millers* Sin City. Magisterarbeit. Universität Lüneburg 2007, S. 51.

12 Vgl. Bolter, Jay David; Grusin, Richard: *Remediation. Understanding New Media.* London: MIT Press 2000, S. 45. In der aktuellen Forschungsliteratur sind die Begriffe Remediatisierung sowie Remedialisierung als Übersetzung für das von Bolter und Grusin geprägte Konzept der *remediation* geläufig. Aus formal-ästhetischen Gründen wird im Rahmen des vorhandenen Artikels die Bezeichnung Remedialisierung (bzw. Medialisierung) verwendet.

13 Vgl. ebd., S. 55 sowie Seier, Andrea: *Remediatisierung. Zur Performativität von Gender und Medien.* Berlin: Lit. Verlag 2007, S. 70.

14 Vgl. Rajewsky, Irina O.: «Intermedialität und *remediation*. Überlegungen zu einigen Problemfeldern der jüngeren Intermedialitätsforschung». In: Paech, Joachim; Schröter, Jens (Hg.): *Intermedialität. Analog/Digital.* München: Fink 2008, S. 50.

der *immediacy* (Unmittelbarkeit) verstehen Bolter und Grusin das Verschwinden des Mediums, während das Konzept der *hypermediacy* (Hypermedialität) das Sichtbarmachen bzw. die Selbstthematisierung des Mediums bezeichnet.[15] Diese Strategien der Verschleierung bzw. Sichtbarmachung von Medien als Medien schließen sich nicht gegenseitig aus, sondern sind vielmehr wechselseitig aufeinander bezogen.[16] Dabei kann der Effekt, der durch die Remedialisierungsstrategien der Unmittelbarkeit und Hypermedialität erzielt werden kann, zwischen den beiden Polen der Transparenz und Opazität variieren.

Comic – Film – Gender

Ziel des hier vorgestellten Dissertationsprojektes ist es, eine Schnittstelle zwischen den Forschungsdisziplinen der Medienwissenschaft und der Gender Studies herzustellen. Genauer gesagt soll das Phänomen Comicverfilmung als Forschungsgegenstand der Gender Media Studies beleuchtet werden, d.h. «Gendertheorie und Medienwissenschaft sollen zusammengedacht und zusammengefügt werden.»[17] Dabei soll die durch den Prozess der Remedialisierung beschriebene Performativität der Medien in einen direkten Zusammenhang mit der Konstruktion von Gender in Comicverfilmungen gebracht werden. Innerhalb der Gender und Queer Studies wird der Begriff der Performativität als gesellschaftlich sanktionierte Aufführung bzw. Wiederholung geschlechtlicher Identitäten verstanden.[18] Geht man nun – dem aktuellen Forschungsstand folgend – von der wechselseitigen, diskursiven Hervorbringung von Gender und Medien aus,[19] so stellt sich die Frage, wie die beiden Medien Comic und Film sich im Falle einer Comicverfilmung generieren und welche Rolle hierbei der Kategorie Gender zugeschrieben werden kann. Denn obwohl das Phänomen Comicverfilmung ein breites Spektrum an verschiedensten Filmen umfasst – die sich auf inhaltlicher, stilistischer und formal-ästhetischer Ebene auf völlig unterschiedliche Weise mit ihren entsprechenden Comicvorlagen auseinandersetzen können – möchte ich im Rahmen meines Dissertationsprojektes der

15 Vgl. Bolter u.a.: *Remediation,* S. 33–34; Seier: *Remediatisierung*, S. 71–72.
16 Vgl. Seier: *Remediatisierung,* S. 72.
17 Wagner, Hedwig: «GenderMedia Studies – ein Manifest». In: Dies. (Hg.): *Gendermedia. Zum Denken einer neuen Disziplin*. Weimar: VDG 2008, S. 24.
18 Vgl. Seier: *Remediatisierung*, S. 32.
19 Vgl. Dies.: «Von ‹Frauen und Film› zu ‹Gender und Medium›? – Überlegungen zu Judith Butlers Filmanalyse von *Paris Is Burning*». In: Geiger, Annette; Rinke, Stefanie; Schmiedel, Stevie; Wagner, Hedwig (Hg.): *Wie der Film den Körper schuf. Ein Reader zu Gender und Medien.* Weimar: VDG 2006, S. 83.

These nachgehen, dass die Kategorie Gender für das Selbstverständnis der Medien Comic und Film immer eine entscheidende Rolle spielt.

Doch was genau zeichnet eine solche «gendertheoretisch geleitete Medientheorie»[20] aus? Laut Hedwig Wagner richtet sich der Forschungsansatz der Gender Media Studies darauf aus,

> Gender nicht allein als Motiv oder Sujet – nicht nur auf der Ebene der visuellen (Re-)Präsentanz – von Medienprodukten und -formaten zu untersuchen, sondern als Medialität zu reflektieren. ‹Gender als Medium› fragt danach, wie unser Denken, das medienabhängig ist, unsere Auffassung von Geschlecht strukturiert und generiert, wenn man die Strukturierung durch Medien mitbedenkt.[21]

Genau wie die aktuelle medienwissenschaftliche Forschung einer Ontologisierung des Medienbegriffs entgegen zu wirken versucht,[22] setzen auch die Gender bzw. Queer Studies keinen festen Begriff von Gender voraus, sondern «untersuchen, wie sich ein solcher Begriff in den verschiedenen Zusammenhängen jeweils herstellt bzw. wie er hergestellt wird.»[23] In diesem Zusammenhang erhält der Begriff der Performativität eine zentrale Bedeutung. Den Ausführungen der amerikanischen Philosophin und Theoretikerin Judith Butler folgend, handelt es sich sowohl beim biologischen Geschlecht als auch bei der Kategorie Gender um künstliche sowie soziale Konstrukte[24] – also um etwas, was getan, aus- bzw. aufgeführt und wiederholt wird (*doing gender*) und nicht um etwas, was von Natur aus gegeben ist.[25] Laut Butler kann die Performativität des Geschlechts unter gewissen Umständen subversiv sein. Denn obwohl

> das Subjekt zur Wiederholung der vorgefundenen Machtstrukturen gezwungen [wird], […] erlaubt die Vorstellung, dass das Geschlecht performativ, durch Wiederholung, hergestellt wird, die subversive Verschiebung des ‹Originals›, das sich eher als ‹Kopie einer Kopie› erweist, da es […] ‹nichts anderes als eine Parodie der Idee des Natürlichen und Ursprünglichen ist›.[26]

20 Wagner, Hedwig: «Einleitung. Gendermedia Studies. Zum Denken einer neuen Disziplin». In: Dies. (Hg.): *Gendermedia*, S. 9.
21 Dies.: «GenderMedia Studies – ein Manifest», S. 23.
22 Vgl. Peters, Kathrin: «Media Studies». In: von Braun, Christina; Stephan, Inge (Hg.): *Gender @ Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*. Köln: Böhlau 2005, S. 330.
23 Stephan, Inge; von Braun, Christina: «Einleitung». In: Dies. (Hg.): *Gender Studien. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler 2006, S. 3.
24 Vgl. Bublitz, Hannelore*: Judith Butler. Zur Einführung*. Hamburg: Junius 2002, S. 67.
25 Vgl. von Hoff, Dagmar: «Performanz / Repräsentation». In: von Braun u.a. (Hg.): *Gender @ Wissen*, S. 166.
26 Bublitz: *Judith Butler*, S. 70.

In diesem Sinne erreicht die Performativität des Geschlechts ihr subversives Potential in dem Moment, in dem eine genaue Wiederholung ritualisierter Konventionen verfehlt und somit auf «die Künstlichkeit unserer Wahrnehmung von Körper und Natur aufmerksam»[27] gemacht wird. Mit der verfehlten Wiederholung bzw. Wieder-Aufführung geschlechtlicher Identitäten wird eine produktive Kraft entfaltet, die einen dynamischen Prozess der Transformation bzw. Re-Signifikation mit sich bringt.[28]

In ihrem Buch *Remediatisierung. Die performative Konstitution von Gender und Medien* geht Andrea Seier dem Vorhaben nach, das von Judith Butler etablierte Prinzip der Performativität des Geschlechts mit einer grundlegenden Konzeption der Medialität des Performativen zusammen zu denken. Mit Hilfe des von Jay David Bolter und Richard Grusin entwickelten Konzepts der Remedialisierung fokussiert sie «den Begriff der Performativität aus der Perspektive der Medienwissenschaft»[29] und stellt dabei die These auf, dass «der Begriff der Performativität genau da seine Entfaltungskraft erlangt, wo er das einzelne Phänomen, eben einen Film, ein Theaterstück, eine Performance, an den generellen Prozess der Re-Signifikation bindet.»[30] Genau wie bei einer performativen Konzeption von Gender spielen auch bei der durch den Prozess der Remedialisierung beschriebenen Performativität von Medien die Aspekte der Wiederholung und Reproduktion sowie der Produktivität und Prozessualität eine zentrale Rolle.[31] Denn «Medien wie Film, Fernsehen oder Computer konstituieren sich in anhaltenden Prozessen, die nicht zum Abschluss kommen und auf einem komplexen Verhältnis von Ereignis und performativer Wiederholung basieren.»[32] In diesem Zusammenhang macht die Autorin nicht nur auf den performativen Charakter von Medien aufmerksam, sondern auch auf den «transformatorischen Aspekt, der mit der Performativität einhergeht.»[33] Dieser transformatorische Aspekt wird von Seier als eine Art Realisierungsüberschuss bezeichnet.[34] Im Zuge der permanenten Wiederholung bzw. Wieder-Aufführung von Medien bringt dieser Überschuss die Möglichkeit einer produktiven Transformation bzw. einer Re-Signifikation oder auch Verschiebung mit sich, die es in Bezug auf die Medialisierung von Geschlecht,

27 von Hoff: «Performanz», S. 166.
28 Vgl. Seier: *Remediatisierung*, S. 66.
29 Ebd., S. 13.
30 Ebd., S. 63.
31 Vgl. ebd., S. 69.
32 Ebd., S. 77.
33 Ebd., S. 138.
34 Vgl. ebd., S. 64.

genauer gesagt auf die «wechselseitige Verschränkung von Mediatisierung und Vergeschlechtlichung»[35] zu untersuchen gilt:

> Zur Diskussion steht dabei, welchen Anteil medienspezifische Performativitäten an *Gender*-Performativitäten haben. Wenn beide, *Gender* und Medien, durch das Verhältnis von Gegenwärtigkeit, Reproduktion und Transformation geprägt sind, eröffnet die Konzeption der Performativität ein medienwissenschaftliches Denken, das sich der Frage nach Ereignis und Wiederholung stellt, sei es in Körpern oder in Medien. Filmische Geschlechterinszenierungen wären demnach als ein Ort zu untersuchen, an dem Geschlechterdiskurse nicht nur aktualisiert, sondern auch transformiert werden.[36]

Im Rahmen meines Dissertationsprojektes möchte ich genau an dieser Stelle ansetzen und untersuchen, inwieweit nicht nur das Medium Film im Allgemeinen, sondern das Phänomen Comicverfilmung im Speziellen als Ort der Transformation bzw. der subversiven Repräsentation von Gender dienen kann.

Zur Konstruktion von Gender in Comicverfilmungen

Wie bereits erwähnt, können sich Comicverfilmungen sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der stilistischen bzw. formal-ästhetischen Ebene auf völlig unterschiedliche Weise mit dem Medium Comic auseinandersetzen und somit in der Art ihrer Remedialisierung zwischen den Polen der Opazität und Transparenz variieren. Während Comicverfilmungen wie z.B. Dick Tracy (USA 1990) ihren ZuschauerInnen mit Hilfe (analoger) filmtechnischer Mittel ein «knallbuntes Farbspektakel»[37] bieten, zeichnen sich Produktionen wie z.B. Batman Begins (USA 2005) oder X-Men: First Class (USA 2011) trotz einzelner sowohl selbstreflexiver als auch selbstreferentieller Momente[38] – oder nach Bolter und Grusin einzelner Momente der Hypermedialität – durch die Präsentation eines besonders ‹glaubwürdigen› Comic-Universums aus. Ziel dieser Produktionen scheint es zu sein, die knallbunte Ästhetik der Comicwelt

35 Ebd., S. 139.

36 Ebd., S. 140 (Herv. im Original).

37 Marshall, Susanne: «Comicverfilmung». In: Koebner, Thomas (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Philipp Reclam 2002, S. 103.

38 Das Konzept der Selbstreflexivität im Film bezieht sich auf Werke, die ihren eigenen Status als Film betonen. Vgl. Kirchmann, Kay: «Zwischen Selbstreflexivität und Selbstreferentialität. Überlegungen zur Ästhetik des Selbstbezüglichen als filmischer Modernität». In: Ammann, Frank; Kaltenecker, Sigi; Keiper, Jürgen (Hg.): *Film und Kritik. Selbstreflexivität im Film*. Frankfurt a.M.: Stroemfeld Verlag, Heft 2, 1994, S. 23. Bei selbstreferentiellen Filmen handelt es sich um Filme, die sich nicht mehr sinnvoll auf einen außer-filmischen Kontext beziehen können. Vgl. Schweinitz, Jörg: *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie*. Berlin: Akademie Verlag 2006, S. 234.

möglichst alltäglich wirken zu lassen, indem «irreale Figuren in pseudorealen Umfeldern agieren.»[39] All diese Comicverfilmungen verbindet die Tatsache, dass sie durch den Einsatz bestimmter narrativer und visueller Techniken die Mechanismen ihrer eigenen Konstruiertheit bewusst zu verbergen suchen, um ihren ZuschauerInnen im Sinne der Remedialisierungsstrategie der Unmittelbarkeit eine möglichst glaubwürdige filmische Illusionswelt zu präsentieren.[40] Bei diesen Comicverfilmungen stellt sich nunmehr die zu untersuchende Frage, welche Auswirkungen das Ausblenden der Technik auf die Repräsentation von Gender hat. Geht mit dem Ausblenden der Technik auch das Verschwinden der Geschlechterdifferenz einher? Findet hier vielleicht eine Naturalisierung der Geschlechterdifferenz statt oder bietet die Strategie der Unmittelbarkeit Raum für eine subversive Repräsentation von Gender?

Und wie verhält es sich mit Comicverfilmungen wie z.B. American Splendor (USA 2003) oder auch der aktuellen Produktion Scott Pilgrim vs. The World (USA/GB/CDN 2010)? Beide Verfilmungen greifen eine Reihe comicspezifischer Stilmittel – wie z.B. das Panelzitat, Sprechblasen, visuelle Soundeffekte (Lautmalereien), Speedlines oder Textboxen – auf und machen somit bewusst auf die zugrunde liegende Vorlage bzw. auf das Medium Comic per se aufmerksam. Neben dem Einsatz comicspezifischer Mittel werden in Scott Pilgrim vs. The World zudem diverse Computerspiel-Elemente (z.B. Verpixelung des filmischen Bildes oder 8-bit-Computersound) auf der audiovisuellen Ebene des Films integriert. Ein ähnliches Phänomen ist ebenfalls bei der Comicverfilmung Kick-Ass (USA/GB 2010) zu beobachten. Hier spielen vor allem (digitale) Medien wie z.B. Handys (Feature Phones), digitale Videotechnik und Internetplattformen (u.a. Myspace) eine zentrale Rolle, da die Hauptfigur Kick-Ass allein aufgrund ihrer Internetpräsenz zum ‹Superhelden› avancieren kann. Darüber hinaus wird hier nicht nur eine konkrete Comic-

39 Ofenloch, Simon: *Mit der Kamera gezeichnet. Zur Ästhetik realer Comicverfilmungen*. Saarbrücken: VDM 2007, S. 42.

40 Innerhalb des Hollywood-Mainstream-Kinos soll mit Hilfe eines dominierenden narrativen Verfahrens ein illusionistischer Realismus erzeugt werden. Vgl. Röwekamp, Burkhard: *Vom film noir zur méthode noire*. Marburg: Schüren Verlag 2003, S. 28. Dieser illusionistische Realismuseffekt wird u.a. mittels so genannter *seamless production practice* erzielt. Vgl. Hayward, Susan: *Cinema Studies: Key Concepts*. London: Routledge 2000, S. 236–237. Diese nahtlose Produktionsweise präsentiert den ZuschauerInnen eine Art unsichtbare Bearbeitung des filmischen Materials, welches sämtliche Aspekte der Mise-en-scène, aber z.B. auch die Montage, den Filmton (also die akustische Ebene des Films) oder die Farbgebung im Film etc., mit einbezieht. Bei dem hier beschriebenen Realismuseffekt handelt es sich also um eine Konvention, um eine inszenierte und subjektive Auffassung dessen, was zu einem bestimmten Zeitpunkt innerhalb einer bestimmten Kultur als ‹realistisch› gilt.

vorlage, sondern das gesamte, dem Comic genuine Genre der Superhelden remedialisiert, d.h. zitiert und neu aufgeführt. Im Hinblick auf die Konstruktion von Gender ist dabei besonders interessant, dass sich KICK-ASS (genau wie SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD) einer ganzen Reihe ironischer Anspielungen sowie Verschiebungen bedient. So wird den ZuchauerInnen in KICK-ASS neben einer besonders brutalen 11-jährigen Killerin auch ein ‹Superheld› ohne besondere Superkräfte präsentiert, der regelmäßig von seinen Gegnern verprügelt wird. Dabei verwandelt sich auch der aus den Marvel-*Spider-Man*-Comics (und Filmen) berühmt gewordene Leitspruch «with great power comes great responsibility» in das Motto «with no power comes no responsibility». In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, wie sich diese ironische Wieder-Aufführung bzw. Remedialisierung des Superhelden-Genres auf die Konstruktion von Gender auswirkt. Bringt der ironische Umgang mit den Konventionen des Superhelden-Genres im Falle von KICK-ASS vielleicht auch ein subversives Spiel mit den im Comic und Film eingelassenen Gender-Positionen mit sich? Ist hier vielleicht eine Verschiebung bzw. Transformation stereotyper Gender-Rollen zu beobachten?

Schließlich wären noch Produktionen wie z.B. SIN CITY (USA 2005), 300 (USA 2006) oder die europäische Comicverfilmung IMMORTEL (AD VITAM) (I/F/GB 2004) zu nennen, die sich ganz im Sinne der Remedialisierungsstrategie der Hypermedialität durch eine demonstrative Zurschaustellung ihrer eigenen Künstlichkeit auszeichnen. Genau wie bei den zuvor genannten Adaptationen, bilden auch hier filmtechnische Mittel die Voraussetzung für den Transfer formal-ästhetischer Aspekte vom Medium Comic zum Medium Film. Im Gegensatz zu den etablierten Darstellungskonventionen des klassischen bzw. traditionellen Hollywood-Mainstream-Kinos macht das Medium Film durch den demonstrativen und innovativen Gebrauch digitaler Technik allerdings explizit auf sich selbst aufmerksam. Dementsprechend führt z.B. der Einsatz der so genannten weißen Silhouette – welche eine Umkehrung des (filmischen) Bildes vom Positiv ins Negativ darstellt[41] oder das Auftreten einzelner Farbakzente in der ansonsten schwarzweißen Ästhetik des SIN CITY Universums zu einer betont selbstreflexiven Stilisierung des Gezeigten, da den ZuschauerInnen durch die gezielte Verwendung von monochromen Farbakzenten das abstrakte sowie künstliche Schwarzweiß-Sein des Filmmaterials immer wieder vor Augen geführt wird. Indem die technische Innovation in

41 Vgl. Platthaus, Andreas: «Sin City. Sechs Richtige mit Zusatzfarbe». In: *F.A.Z.*, Nr. 184, 10.08.2005, S. 31.

den Vordergrund gerückt wird, wird die Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen bewusst auf die Visualisierungs- bzw. Inszenierungsstrategien des Mediums Film und folglich auch auf den künstlichen Status der (re)präsentierten Bilder sowie deren Inhalt gelenkt. Sowohl die graphischen Möglichkeiten des Mediums Comic als auch die technischen Möglichkeiten des Mediums Film werden somit offen zelebriert. Im Falle dieser hypermedialen Comicverfilmungen stellt sich nunmehr die Frage, inwieweit sich der Aspekt der demonstrativen Künstlichkeit nicht nur auf die Ästhetik des Films, sondern auch auf die Konstruktion von Gender auswirkt. Bringt die hier präsentierte hypermediale Künstlichkeit vielleicht nicht nur das bewusste Aufdecken bzw. Aufbrechen fest etablierter filmischer Konventionen mit sich, sondern auch die demonstrative Dekonstruktion des Diskursproduktes Gender?

Basierend auf der wechselseitigen Beziehung der Performativität von Gender sowie der Medialität des Performativen gilt es in weiterführenden theoretischen Reflexionen und konkreten Analysen von Comicverfilmungen die hier vorgestellten Überlegungen zu vertiefen und dabei die zentrale Rolle der Kategorie Gender für die Konstitution der Medien Comic und Film aufzuzeigen.

Für die Durchsicht und Korrektur des Artikels danke ich Angelika und Michael Sina sowie Christian Stewen.

Alexander Dibiasi

Das politische Momentum im Film, aufgezeigt anhand ausgewählter Comicverfilmungen

Zusammenfassung: Der Aufsatz beschäftigt sich mit zwei unterschiedlichen Auffassungen von Politik, nämlich jener von Jacques Rancière einerseits und einer allgemein gebräuchlichen andererseits, sowie ihrer kombinierten Verwendung zur Untersuchung politischer Vermittlung im Kino. Ein Zusammendenken zweier divergierender Politikbegriffe, welches zu einer umfassenden Analyse politischer Inhalte beitragen kann. Anhand der beiden Comicverfilmungen The Dark Knight (USA/GB 2008) und X-Men: The Last Stand (CDN/USA 2006) wird eine solche dann, in prägnanter Form, praktisch umgesetzt. Auf einen Verweis auf die politische Relevanz von Comicverfilmungen wird dabei nicht verzichtet.

* * *

Als Politik wäre die Durchsetzung bestimmter Ziele und Postulate im privaten und öffentlichen, besonders aber im staatlichen Bereich, und auf die Gestaltung des öffentlichen Lebens gerichtetes Handeln zu verstehen.[1] Werden die hier angeführten Attribute mit einigen primären Intentionen des Films, nämlich der Gestaltung diegetischer Welten, der Vermittlung sozial relevanter Nachrichten, sowie dem Erzielen verschiedenster Wirkungen auf sein Publikum mittels intrinsischer und exogener Faktoren[2] verglichen, so kann von einer engen Verbindung des Mediums Film und dem Begriff der Politik ausgegangen werden. Ähnlich wie Siegfried Kracauer, der in seinem Buch Von Caligari zu Hitler Filmen die Möglichkeit zuschreibt, als fiktionale Produkte

1 Vgl. N.N.: «Politik». In: *Duden Online*. http://www.duden.de/rechtschreibung/Politik#block_2 (10.05.2012).

2 Als intrinsische Faktoren werden alle innerfilmischen Bestandteile verstanden, die während der Rezeption des Films wahrgenommen werden. Exogene Faktoren wirken hingegen von außen auf die Wahrnehmung des Films. Zu denken wäre hier beispielsweise an die Vorgeschichte von (am Film) Beteiligten, aber auch an vergleichbare Filme, die parallel oder im Vorfeld erschienen sind.

zu Trägern politischer Wahrheiten zu werden,[3] gehe ich davon aus, dass ein politisches Potenzial des Kinos oftmals mittels der filmeigenen Ästhetik – also innerhalb eines Fluchtpunktes filmischer Bilder und außerfilmischer Wirkungen – gegeben ist. Dabei bedarf es keiner allumfassenden Betrachtung der Diegese. Das ‹politische Momentum› scheint sich oftmals schon innerhalb jener kognitiven Prozesse zu manifestieren, bei denen das Publikum beginnt zu imaginieren, sich seine eigenen Wahrheiten zu erschaffen. Dies entspricht einem Verständnis von politischer Vermittlung durch Film, welches den politikphilosophischen Theorien Jacques Rancières sehr nahe ist. Für Rancière verweist der Begriff «ästhetisch» auf eine Theorie der sinnlichen Seinsweise:[4]

> Dieses Sinnliche, aus seinen üblichen Verbindungen gelöst, wird von einer heterogenen Macht bewohnt, von der Macht eines Denkens, das sich selbst fremd geworden ist: ein Produkt, das kein Produkt ist, ein Wissen, das in Nichtwissen verwandelt wurde, ein logos, der zugleich pathos ist, die Intention des Nichtintendierten etc.[5]

Als «Politik der Ästhetik»[6] bezeichnet Rancière den Vorgang solcher Verkehrungen, nämlich die «Weise, wie die Praktiken und die Formen der Sichtbarkeit von Kunst selbst in die Aufteilung des Sinnlichen und in ihre Umgestaltung einwirken, deren Räume und Zeiten, Subjekte und Objekte, Gemeinsames und Einzelnes sie zerlegen.»[7] Das Kino kann also immer dann sein politisches Potenzial zu Tage treten lassen, wenn Erfahrungen des Publikums durchkreuzt, verkehrt, aufgehoben oder aber auch determiniert werden.[8]

Rancière'sche Theoreme eignen sich deshalb vorzüglich um die politische Relevanz größerer filmischer Einheiten – seien dies einzelne Szenen, Sequenzen oder gesamte Filme – herauszustellen. Einem solchen Begreifen stelle ich ein anderes Verständnis der politischen Wirksamkeit von Film zur Seite, das weitgehend mit dem gängigen Politikbegriff[9] korreliert und durch filmische

3 Vgl. Kracauer, Sigfried: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 13f.

4 Vgl. Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Berlin: b_books 2008, S. 39.

5 Ebd.

6 Ebd., S. 35.

7 Ders.: *Das Unbehagen in der Ästhetik*. Wien: Passagen 2007, S. 35f.

8 Rancière spricht davon, dass Kunst politisch sein kann, sowohl durch die Vermittlung von Erfahrungsformen, die mit anderen Erfahrungen brechen, als auch durch jene, die mit diesen korrespondieren (vgl. Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen,* S. 77).

9 Gemeint ist hier ein Politikbegriff, der sich vor allem auf das bi- oder multilaterale Verhalten von Staaten, deren Haltungen in Kriegs- oder Friedenszeiten, aber auch deren Präsentation in der Weltöffentlichkeit sowie auf innerstaatliche Strukturen, Machtverhältnisse u. a. bezieht.

Mittel klar steuerbar ist. Dies hat den Vorteil, auch spezifisch zur Vermittlung politischer Inhalte eingesetzte Elemente des Filmes analysieren zu können. Dabei nutze ich gezielt die Phrase ‹zur Seite stellen›, da sich meiner Meinung nach aus den beiden divergenten Politikbegriffen keine getrennten Wirklichkeiten ergeben, sondern diese sogar in ein teilweises Wechselverhältnis treten können. Die Möglichkeiten des Kinos, politisch zu sein, sind enorm. Man kann deshalb davon ausgehen, jeder Film trage politische Inhalte oder Momente in sich, egal welchem Genre er entstammt, um welche Art von Produktion es sich handelt und ob er für einen breiten oder begrenzten Markt gedacht ist.

Der hier vorliegende Aufsatz stellt also den kurzen Versuch einer kombinierten Analyse zum Auffinden politischer Potenziale dar. Dabei, und auf diesen Umstand sei hier ausdrücklich hingewiesen, werden die folgenden Darstellungen nicht als explizit politisch im Sinne von Rancière bezeichnet. Die von Rancière entwickelten Begrifflichkeiten können jedoch helfen, politische Phänomene innerhalb von Filmen wahrnehm- und somit nachvollziehbar zu machen. Die hier vorgenommenen Untersuchungen erfolgen, wie im Titel schon vermerkt, anhand von Comicverfilmungen. Dabei ist vor allem Produktionen des amerikanischen Mainstream-Kinos aufgrund ihrer enormen Reichweite hohe politische Relevanz zuzumessen. Gerade bei Comicverfilmungen ist ein Anstieg sowohl in der Filmproduktion als auch bei den Zuschauerzahlen zu beobachten. Anders als oftmals angenommen, sind Comicverfilmungen kein Phänomen der letzten zwanzig, vielleicht dreißig Jahre. Eine der ersten bekannten Realverfilmungen, die auf einem Comic beruht, entstand 1905 und basiert auf dem gleichnamigen Dinosaurier-Comic Prehistoric Peeps![10] Allerdings fanden Comicverfilmungen, wenige Einzelfälle ausgenommen,[11] bis in die späten 1980er Jahre kaum Beachtung. Erst mit Tim Burtons Film Batman (USA/GB 1989) stellt sich Erfolg ein und wird die Lawine an auf Comics basierenden Realverfilmungen losgetreten. Doch nicht nur das Interesse des Publikums scheint geweckt. Lange Zeit als reines Trivial- oder Actionkino abgetan, werden die Verfilmungen von Comics seit geraumer Zeit, gerade in Bezug auf ihren politischen Charakter, immer öfter als ernstzunehmender Analysegegenstand betrachtet. In der Tat scheinen Comicverfilmungen vermehrt über politische Inhalte zu verfügen, was teilweise aus der Möglichkeit resultiert, explizite und implizite politische Botschaften zu transportieren, ohne daraus

10 Vgl. Bissete, Steve: «The First Dinosaur Comic: Prehistoric Peeps!». In: *SRBissete*. http://srbissette.com/?p=1411 (10.05.2012).

11 Z.B. Superman (USA/GB 1978), Flash Gordon (USA/GB 1980), Barbarella (F/I 1968).

finanziellen Schaden zu nehmen.[12] So werden unter anderem viele politische Handlungen von Figuren lediglich als ihnen spezifische Eigenschaften und nicht als politische Statements identifiziert.[13] Als Literaturverfilmungen bieten die kinematographischen Umsetzungen von Comics verschiedenste Möglichkeiten zur politischen Kommunikation, deren Ursprung innerhalb ihres Ausgangsmediums zu finden ist. Deshalb werden für viele ForscherInnen Untersuchungen der in der Vorlage vorhandenen politischen Tendenzen nicht nur wünschenswert sondern unumgänglich sein. Da es sich bei Comicverfilmungen jedoch um autarke Produkte handelt, deren politische Inhalte auch ohne Vorkenntnisse verständlich sind und anzunehmen ist, dass nur ein Bruchteil des Publikums über solche Vorkenntnisse verfügt, teile ich diese Auffassung nicht. Ich verzichte deshalb gänzlich auf eine Transkriptionsanalyse politischer Inhalte. Im Ausgangsmedium vorhandene Politisierungen sind lediglich als zusätzliche Motivation für die folgenden Ausführungen, jedoch nicht als deren Bestandteile zu sehen. Ausschlaggebend für die Beschäftigung mit Comicverfilmungen war der Gedanke, innerhalb einer überwiegend irrealen Welt auf diverse politische Elemente zu stoßen und so abseits der Ideologie respektive politischen Ausrichtung der Filme auch auf konkrete ‹politische Momente› hinzuweisen.

Spricht man über Politik im Film, insbesondere in Comicverfilmungen, kommt man an einem Film wohl kaum vorbei. Christopher Nolans Action-Thriller The Dark Knight (USA/GB 2008) zählt zu den in politischer Hinsicht meist beachteten Filmen überhaupt. Schlagzeilen wie «Dark Knight Politics»[14] oder «Batman – der Blockbuster zum Krieg gegen Terror»[15] füllten die Feuilletons und lassen Schlüsse auf den Grundtenor der Boulevard- und Fachpresse zu. Grund genug um ihn zum Analysegegenstand dieses Beitrages zu machen. Beim zweiten Beispiel handelt es sich um einen Film aus der X-Men-Reihe, nämlich um X-Men: The Last Stand (CDN/USA 2006). Dieser bildet nicht nur den bislang erfolgreichsten Teil der Serie, sondern verfügt auch über einen hohen Grad an politischen Inhalten. So schreibt Roger Ebert, seines Zeichens

12 Oftmals werden politische (Hollywood)Filme als «Box Office Poison» angesehen. Vgl. Giglio, Ernest: *Here's looking at you. Hollywood, Film and Politics*. New York (u.a.): Peter Lang 2000, S. 21.

13 Zu denken wäre hier beispielsweise an die grenzenlose Zerstörungswut des Hulk, die sich aber meist nur gegen das US-amerikanische Militär richtet.

14 Alterman, Eric: «Dark Knight Politics». In: *The Atlantic*. http://www.theatlantic.com/politics/archive/2008/07/-em-dark-knight-em-politics/49451/ (10.05.2012).

15 Rodek, Hanns-Georg: «Batman – der Blockbuster zum Krieg gegen Terror». In: *Welt Online*, 18.08.2008. http://www.welt.de/kultur/article2320951/Batman-der-Blockbuster-zum-Krieg-gegen-Terror.html (10.05.2012).

Pulitzer-Preis-Gewinner im Bereich Filmkritik, über den Film: «There are so many parallels here with current political and social issues that to list them is to define the next presidential campaign.»[16] Beide Produktionen verfügen über Momente anhand derer sowohl Rancières Auffassung von Politik, als auch ein allgemein gültiger Politikbegriff nachvollzogen werden kann. Die Frage nach dem Wirkungsgrad expliziter oder impliziter politischer Kommunikation ist dabei zweitrangig, da aufgezeigt werden soll, dass sich das gesamtpolitische Potenzial von Filmen durch das Vorhandensein beider Vermittlungsprozesse zu konstituieren vermag. Jacques Rancière spricht in seinem Buch Film fables vom Film als: «an aesthetic art, an art where the idea is no longer translated into the construction of a plot dependent on identification, fear, and pity, but is directly impressed onto an adequate sensible form.»[17] Für die gewünschte Wirkung auf das Publikum sind also eine Abbildung von Identifikationsmerkmalen und sich auf die Realität beziehenden Inhalte nicht zwingend notwendig. Ein Film, so sagt Siegfried Kracauer, reflektiere sowieso «weniger explizite Überzeugungen als psychologische Dispositionen – jene Tiefenschichten der Kollektivmentalität, die sich mehr oder weniger unterhalb der Bewußtseinsdimension erstrecken.»[18]

Allegorie und Dissens in The Dark Knight

Allegorisierungen bilden bekanntlich ein adäquates Mittel Filme zu politisieren, denn «es ist stets möglich, wahrhaftige Ereignisse fiktiven oder hypothetischen Subjekten zuzuordnen sowie ungewisse oder fiktive Ereignisse mit realen Subjekten zu verbinden.»[19] Nolans Film stellt beispielsweise die Frage, wie weit man gehen darf um einen gefährlichen Kriminellen wie den Joker (Heath Ledger) zu fassen. Für Batman (Christian Bale) scheint die Antwort klar – so weit wie nötig. Deshalb nutzt er ein Gerät, welches mittels einer von Lucius Fox (Morgan Freeman) entwickelten Technologie im Stande ist, ganz Gotham auszuspionieren. Für das Publikum ist es ein Leichtes, die Benutzung des *High-Frequency Generator-Receiver* als Methode realer (Überwachungs-)Staaten zu identifizieren (Abb. 1). Die durch Batman vertretene absolute und mit allen Mitteln

16 Ebert, Roger: «X-Men: The Last Stand». In: rogerebert.com. http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20060525/REVIEWS/60509005 (10.05.2012).

17 Rancière, Jacques: «Eisenstein's Madness». In: Ders.: *Film fables*. Oxford, New York: Berg 2006, S. 23–32, hier S. 24.

18 Kracauer: *Von Caligari zu Hitler*, S. 12.

19 Rancière, Jacques: *Die Namen der Geschichte. Versuch einer Poetik des Wissens*. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1994, S. 8.

durchzusetzende Notwendigkeit, den Joker zu finden, schafft eine direkte Verbindung zu George W. Bushs Antiterrorpolitik. Dessen Administration hatte ja bekanntlich ein Programm zur heimlichen Kontrolle verschiedenster Kommunikationswege beschlossen.[20] Wesentlich schwieriger als die Identifikation der politischen Allegorisierung ist allerdings deren Einstufung. Denn obwohl Batman den Joker innerhalb kürzester Zeit fassen kann und somit der Einsatz des Gerätes als durchwegs positiv beurteilt werden müsste, wird dieser nur wenig optimistisch dargestellt. Die beiden Figuren nehmen in der entsprechenden Szene höchst divergierende Rollen ein. Durch den Dialog wird Batman als Befürworter und Lucius als strikter Gegner des Lauschangriffs präsentiert. So nennt Batman sein Gerät «beautiful» und erklärt seine Vorgehensweise mit einem einfachen «I've gotta find this man, Lucius.» Fox hingegen findet den Generator «unethical and dangerous» und fragt (sich) nach dem hohen (moralischen) Preis, den eine solche Überwachung kostet. Dabei erhält Batman durch ein präzises Zusammenspiel visueller Gestaltungsmittel, die gleichzeitig zu Trägerelementen politischer Botschaften werden können,[21] eine sehr negative Konnotation. Batman befindet sich zuerst halb verdeckt hinter dem *Receiver* und dann im Halbschatten, so dass sein ohnehin durch eine dunkle Maske verdecktes Gesicht noch schlechter zu erkennen ist. Die Kameraeinstellung verändert sich kaum und er wird in seiner ganzen Bedrohlichkeit dargestellt, die durch Low Shots noch verstärkt wird. Lucius Fox hingegen wird bedeutend positiver präsentiert. Er wird meist voll ausgeleuchtet und die Kamera, die sich mit ihm auf Augenhöhe befindet, umfährt ihn um ca. 90°, so dass alle Nuancen seines besorgten Gesichtsausdrucks eingefangen werden. Zusätzlich wird die Andeutung der Gefahren des Lauschangriffs durch düstere Musik, vor allem aber durch die bedrohlich wirkende Geräuschkulisse, welche die überwachten Personen hörbar macht, verstärkt. Beinahe alle filmischen ‹Hinweise› deuten also auf eine Missbilligung realer Lauschangriffe hin. Dadurch erzeugt die hier behandelte Szene neben der Allegorie eine metaphorische Darstellung des moralischen, ethischen und auch ideologischen Konflikts: Heiligt der Zweck die Mittel? Innerhalb dieses Konfliktes ist ein weiteres, womöglich sogar stärkeres ‹politisches Momentum› zu sehen, welches sich

20 Vgl. z.B. Risen, James; Lichtblau, Eric: «Bush Lets U.S. Spy on Callers Without Courts». In: *The New York Times*, 16.12.2005. http://www.nytimes.com/2005/12/16/politics/16program.html (10.05.2012).

21 Phillip Gianos nennt unter anderem Farbe, Lichteinsatz, Kamerabewegung und -positionierung, Bildkomposition, Montage, Requisiten und Kostüme. Vgl. Gianos, Phillip L.: *Politics and Politicians in American Film*. Westport: Praeger 1998, S. 26–39.

mit Rancières Dissens-Begriff erklären ließe. Er schlägt vor, die der Politik eigene, symbolische Gewalt als Dissens zu bezeichnen. Wobei der Dissens keinen Bezug auf Meinungsverschiedenheiten nimmt, sondern direkt auf «die Aufteilung des sinnlich Wahrnehmbaren» wirkt, also auf ein «Zerlegen oder Unterteilen der Wahrnehmungsgegebenheiten, die – sei es auf implizite, sei es auf explizite Weise – die Verteilung der Rollen und Teile vorwegnehmen, die ihrerseits eine politische und soziale Ordnung konstruiert.»[22] Rancière sagt weiter:

> Das Prinzip der Politik ist der Dissens. Der Dissens ist dabei eine besondere Art von Verzerrung, die in der Aufteilung des sinnlich Wahrnehmbaren erscheint, das heißt in der Verteilung der Räume und Zeiten, des Sichtbaren und des Unsichtbaren, des Reellen und des Symbolischen.[23]

Die zusätzliche politische Wirkung der Szene wird also nicht durch die Fragestellung – richtig oder falsch? – erzeugt. Der Dissens entsteht vielmehr durch die Möglichkeit einen als positiv einzustufenden Vorgang als negativ zu identifizieren oder umgekehrt.

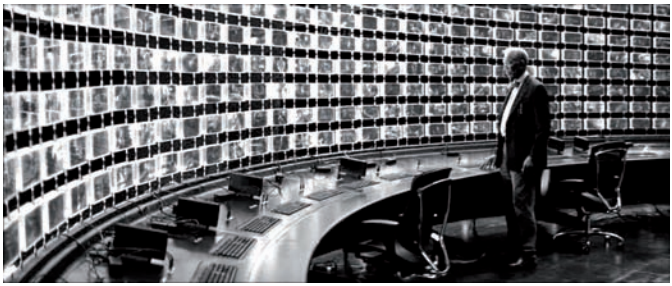

Abb. 1: The High-Frequency Generator-Receiver

Stereotyper Politiker und politisches Subjekt: die Figur McCoy alias Beast

Figuren zählen als komplexe Wesen mit ausgeprägten individuellen Charakteristika mithin zu den wichtigsten Trägerelementen politischer Bedeutung. Doch nicht immer sind es typische Faktoren wie Herkunft, Funktion, Aus-

22 Rancière, Jacques: «Konsens, Dissens, Gewalt». In: Dabag, Mihran (Hg.): *Gewalt*. München: Fink 2000, S. 97–112, hier S. 97.
23 Ebd., S. 98.

sehen, Rhetorik oder Motivation, die eine Figur politisch machen. Manchmal ergibt sich ihr politisches Potenzial innerhalb von Prozessen, die mit Rancières Begriff der politischen Subjektivierung beschreibbar sind:

> Sie [die politische Subjektivierung] löst und stellt die Verhältnisse zwischen den Weisen des Tuns, den Weisen des Seins und den Weisen des Sagens neu zusammen, die die sinnliche Organisation der Gemeinschaft, die Verhältnisse zwischen den Räumen, wo man eines macht und denen, wo man anderes macht, die an dieses Tun geknüpften Fähigkeiten und jene, die für ein anderes benötigt werden, bestimmen.[24]

In einigen Fällen kann darüber hinaus von einer Addition beider politischer Wirksamkeiten ausgegangen werden. Solches lässt sich innerhalb von X-Men: The Last Stand anhand der Entwicklung von Dr. Hank McCoy alias Beast (Kelsey Grammer) bestens nachvollziehen. Dr. McCoy ist in seiner Funktion als Secretary of Mutant Affairs nicht nur eine grundlegend politisch motivierte Figur, sondern wird auch stereotyp als solche dargestellt. Nicht nur dass er ein hohes politisches Amt bekleidet, direkte Verbindung zum Präsidenten hat und als US-amerikanischer Regierungsvertreter fungiert, auch sein gesamter Habitus (soziologisch gesprochen) gleicht jenem eines typischen Politikers: seine Rhetorik, seine leicht überhebliche Art, sein Stolz auf sein Land und die ihm anvertrauten Kompetenzen und nicht zuletzt sein unerschütterlicher Glaube an die Regierung der Vereinigten Staaten.[25] Auch sein Kostüm entspricht den Vorgaben: Er trägt dunkle Anzüge, Hemd und Krawatte sowie eine Brille. Auf seinen linken Sakkokragen ist die amerikanische Flagge gesteckt und ein Siegelring schmückt seine linke Hand. Er ist im mittleren Alter und seine Statur leicht adipös. Somit erfüllt Dr. Hank McCoy beinahe alle Merkmale einer stereotypen Politikerdarstellung: «often a politician is portrayed as male, white, at least middleaged, overweight, self-important.»[26] Und doch ist Dr. Hank McCoy anders, eine Andersheit, in der weiteres politisches Potenzial steckt. Als offensichtlicher Mutant mit zotteligem blauen Fell und einer stattlichen bärenhaften Statur dürfte Beast[27] jedoch eigentlich gar kein politisches Amt bekleiden (Abb. 2). Mutanten haben keine Rechte, sind als Überschuss des Sozialkörpers zu betrachten und müssen nach Rancière als Anteilslose

24 Rancière, Jacques: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, S. 52.

25 Auf die Behauptung von Wolverine (Hugh Jackman): «Well, for all we know, the government helped cook this up», antwortet McCoy mit einigem Nachdruck: «I can assure you, the government had nothing to do with this.»

26 Gianos: *Politics and Politicians in American Film*, S. 29.

27 Es handelt sich hier um den Mutantennamen von Dr. McCoy.

gelten.[28] Beast respektive McCoy erschafft als Vermittler zwischen Menschen und Mutanten einen «Anteil der Anteilslosen».[29] Durch seine Funktion wird er also zum politischen Subjekt, das Rancière wie folgt definiert:

> Es ist ein Operator, der Regionen, Identitäten, Funktionen und Fähigkeiten zusammen- und auseinander bringt, der in einer Gestaltung der gegebenen Erfahrung da ist, das heißt der Knoten ist zwischen den Aufteilungen der polizeilichen Ordnung und dem, was sich da bereits an Gleichheit eingeschrieben hat, so zerbrechlich und flüchtig diese Einschreibungen auch seien.[30]

So kann Beast nicht nur als klar erkennbarer Politiker, sondern auch als eben solcher Knoten gesehen werden. Er ist der einzige, der von anderer Instanz gehört wird, die einzige Stimme der Ausgeschlossenen und somit der einzige Funken Hoffnung auf Gleichheit, den die Mutanten einstweilen haben. Er kämpft für beide Seiten, er steht für beide Seiten ein und nachdem er sich das X-Men-Kostüm übergestreift hat, trägt er auch noch beider Seiten Kleidung.

Abb. 2: Dr. Hank McCoy alias Beast (rechts)

Konklusion

Die Untersuchungen dieses Beitrags sollten wenigstens stichpunktartig mein Anliegen herausgestellt haben, zwei unterschiedliche Auffassungen von Politik beziehungsweise ihrer Vermittlung durch Film zusammenzudenken. Die Darstellung der Überwachungsmethoden in The Dark Knight hat gezeigt, dass sich politische Potenziale sowohl innerhalb eines allgemeingültigen Politikbegriffs ergeben (hier durch die allegorische Darstellung realer Lauschangriffe)

28 Rancière: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, S. 22.
29 Ebd., S. 132.
30 Ebd., S. 52.

als auch durch einen Eingriff in die «Aufteilung des Sinnlichen», also der Unentscheidbarkeit ob es sich um eine gute oder schlechte Vorgehensweise handelt. Anhand von Dr. Hank McCoy in X-Men: The Last Stand wurde darauf hingewiesen, dass eine Figur als stereotyp konstruierter, klar erkennbarer Politiker, jedoch gleichzeitig auch als politisches Subjekt im Sinne von Rancière angesehen werden kann. Eine kombinierte Analyse politischer Potenziale von Kino macht also durchaus Sinn, da beide Politikbegriffe, so unterschiedlich sie auch sein mögen, nicht als getrennte Wirklichkeiten angesehen werden müssen, sondern sich durchaus gegenseitig ergänzen können.

Anna Parisa Ehsani

Farbe im Charakterdesign von Disneys Bösewichten: eine Untersuchung am Beispiel der ersten abendfüllenden Zeichentrickfilme

Zusammenfassung: Mit Fokus auf das Charakter- und Umgebungsdesign von Disneys Bösewichten untersuche ich anhand seiner ersten abendfüllenden Zeichentrickfilme jene Möglichkeiten, die die Verwendung von Farbe im Animationsfilm mit sich brachten. Farbmessungen der betrachteten Figurengruppe bilden dabei den empirischen Ausgangspunkt für die Analyse. Bei der künstlerischen Umsetzung der Farbwelt kann von einer gezielten Verwendung von Farbe ausgegangen werden. Diese basiert nicht einfach auf hell-dunkel, sondern auf kulturellen Konventionen und Konnotationen, die zu studioeigenen Farbcodes geführt haben, die technisch wie kreativ je nach Aufgabenstellung variiert eingesetzt werden mussten.

* * *

Seit seinen ersten Produktionen galt Walt Disney als Vorreiter im Zeichentrickbereich. Dabei war er sowohl die treibende Kraft hinter dem technischen Fortschritt, als auch die Person, die neue Schritte in der Ästhetik der Figuren und ihrer Welten wagte. Das Studio legte seinen Schwerpunkt auf Filme mit Erziehungs- und Unterhaltungscharakter, die auf der technischen wie dramaturgischen Ebene stetig weiterentwickelt wurden. Es war ein ständiges Streben danach, die technischen Möglichkeiten des Zeichentrickfilms voll auszuschöpfen, ohne dabei an Schönheit und Harmonie, Sinnlichkeit und Sinnhaftigkeit einzubüßen. Mit den studiointernen Fortschritten entwickelte Disney elementare Errungenschaften für den technischen Bereich der Animation. Entsprechend lässt sich im Aussehen, in der Psychologie, der Bewegung und den Geräuschen der Figuren – sprich im Charakterdesign – eine Entwicklung erkennen, die ein Gleichgewicht zwischen den technischen Möglichkeiten und der bewussten Reduktion im Design von Zeichentrickfiguren anstrebt. Der Charakterdesigner ist dabei Schöpfer eines fiktiven Wesens mit eigener Per-

sönlichkeit und Identität, dessen Auftreten seine Erfahrungen, Gefühle und Erlebnisse ausdrückt, und dabei mit jeder Szene oder jeder weiteren Figur die Handlung vorantreibt.[1] In der vom Designer gestalteten, eigenen Welt, die der realen in vielerlei Hinsicht nachempfunden ist, lassen sich Lebewesen, physikalische Gesetze und Farbschemata frei nach den eigenen Vorstellungen erschaffen, wobei diese durchaus mit dem realistischen Grundansatz des Zeichentrickfilms koexistieren können. Studiointern bildete sich mit zunehmendem technischen Wissen eine typische Kolorierung von Hintergründen, Effekten, Figuren und Abläufen heraus, die farblich codiert die inneren Werte, Eigenschaften, Ideologien, Einstellungen und weitere Züge einer Figur nach außen kehren. Diese lösen beim Rezipienten im Idealfall Emotionen und Sinneseindrücke aus, die vom Designer bewusst gelenkt werden können.

In der Animation als spezifischer Modus der Filmproduktion ist gutes Charakterdesign hauptsächlich in jenen Arbeiten zu finden, deren primärer Handlungsfluss von Figuren getragen wird.[2] Die angestrebte Realitätsnähe in den Zeichentrickfilmen von Walt Disney benötigte eine lange Entwicklung im Aussehen der Figuren, um schließlich in allen Situationen als glaubhaft interpretiert zu werden.[3]

Schon früh etablierte sich die Entwicklung des Charakterdesigns hin zu einer möglichst realistischen Darstellung der animierten Welt.[4] In Disneys Produktionen erfolgte die Sichtbarmachung von ‹Lebendigkeit› allerdings stets in Verbindung mit der kreativen Freiheit des Designers. In der Animationsabteilung wurden Fortbildungskurse durchgeführt, die entsprechend dem Streben nach Wahrhaftigkeit dem realistischen Charakterdesign gewidmet waren. Das diesbezüglich überzeugendste Ergebnis in den frühen Filmen war das Design der Rehe in Bambi (USA 1942)[5], deren Grad an Realismus im Vergleich zu den Rehen in Snow White and the Seven Dwarfs (1937) deutlich anstieg.[6] Neben der Weiterentwicklung in der visuellen Gestaltung der Figuren und ihrer Welten erarbeiteten die Designer Möglichkeiten für ausdrucksstarke

1 Vgl. Pilcher, Tim: *Cartoons & Comics. Entwerfen, Zeichnen, Kolorieren.* Augsburg: Verlagsgruppe Weltbild GmbH 2002, S. 40.
2 Vgl. Furniss, Maureen: *The Animation Bible. A Guide to Everything – from Flipbook to Flash.* London: Laurence King Publishing Ltd. 2008, S. 29.
3 Vgl. das Bonus-Material zur DVD *Schneewittchen und die sieben Zwerge*. Buena Vista Home Entertainment GmbH 2001.
4 Vgl. Furniss: *The Animation Bible*, S. 29.
5 Anm.: alle in diesem Artikel erwähnten Filme sind US-Produktionen.
6 Vgl. Drawn to Nature. Bonus-Material zur DVD *Bambi*. 2-Disc Special Edition. Buena Vista Home Entertainment GmbH 2005. Disc 1.

Effekte, deren Hauptkomponente – neben Strichführung, technischen Tricks und einem stets sich an die aktuellen Möglichkeiten anpassenden Produktionsablauf – der gekonnte Einsatz von Farben ist.

Mittels Technicolor zu ersten, dunkel kolorierten Bösewichten

Eine wichtige Rolle spielten von Beginn an die technischen Aspekte der Verwendung von Farbe im Animationsfilm. Walt Disney erwarb 1932 geschickt und mit einem hohen finanziellen Risiko verbunden die Rechte für das bis dahin nicht erprobte Konzept zur Einfärbung des Filmstreifens über eine spezielle 3-Streifen-Kamera mit Strahlenteilung.[7] Mit diesem als Technicolor bekannten Verfahren produzierte das Disneystudio den ersten, und laut verhandeltem Vertrag einzigen, mittels Dreifarbensystem kolorierten Animationsfilm Flowers and Trees (1932). Die Komponente der Farben erweiterte die Möglichkeiten der Charakterdesigner und bildete einen wichtigen Schritt im Streben nach glaubhaften Welten.

Charakteristisch für die Silly Symphonies, jene von 1929 bis 1939 produzierte Kurzfilmserie, die als Experimentierfeld für neue Design-, Effekt- und Farbideen diente, war eine stark von der Musik inspirierte Handlung ohne Hauptfigur. Diese studiointern als Experimentierfeld für technische Errungenschaften bekannten Filmprojekte arbeiteten mit den Elementen Bewegung, Musik und Farbe, aus denen sich langsam aber kontinuierlich das bis heute erkennbare Design der Disneyfilme entwickelte. In den frühen, noch in Schwarz-Weiß gehaltenen Silly Symphonies lag der Fokus weniger auf individualisierten Charakterzügen, als auf einem Handlungsstrang, dessen primäres Ziel es war, die technischen Errungenschaften des Animationsstudios zu demonstrieren. Den Beginn der Serie machte The Skeleton Dance (1929), dessen gekonnte Verbindung von Animation und Musik die damaligen technischen Möglichkeiten des Zeichentrickfilms demonstrierte und gleichzeitig hohen Unterhaltungswert bot. An individuellen Charakterzügen der Figuren war hingegen wenig Interesse feststellbar. Parallel dazu entwickelte Disney den ersten noch in Schwarz-Weiß gehaltenen Figurenentwurf für Mickey Mouse. Drei Jahre später, nach dem außerordentlichen Erfolg von Flowers and Trees (1932), wurde die Serie der farbigen Silly Symphonies eingeleitet.[8] Im Gegensatz zu

7 Vgl. Smodin, Eric: *Disney Discourse. Producing the Magic Kingdom.* New York, London: Routledge/American Film Institute 1994. S. 107.

8 Vgl. Silly Symphonie Souvenirs. About Merchandising. Bonus-Material zur DVD *Lustige Welt der Melodien. Eine musikalische Zeitreise.* Disc 2.. In: *Walt Disney Kostbarkeiten. Limitierte Samm-*

dem darin in dunklem Graubraun gehaltenen und sich an einfachen Regeln des Charakterdesigns orientierenden Bösewicht beeindruckte Black Pete (im deutschsprachigen Raum auch als Kater Karlo bekannt) an der Seite von Mickey Mouse bereits in Steamboat Willie (1928): Seine gesamte Bösartigkeit war in einem ausgewogenen Design zusammengefasst, welches das durch langjährige Erfahrung gewonnene Wissen über das Potenzial des Schwarz-Weiß-Films widerspiegelte. Wie der Protagonist war auch Black Pete als Figur geeignet den Sprung zur Farbe zu schaffen. Die Grundlage für den Erfolg einer Figur bildet dabei einerseits das Potenzial zu stetigem Redesign, unabhängig vom technischen Fortschritt, und andererseits die kontinuierliche dramaturgische Entwicklung der Abenteuer. Neben Black Pete schufen Disneys Charakterdesigner nur mit The Big Bad Wolf in Three Little Pigs (1933) einen derart erfolgreichen Bösewicht, dass der Figur später aufgrund ihrer Popularität eine eigene Folge gewidmet wurde. Mit Ausnahme dieser beiden Figuren entwickelten sich die Bösewichte mit jedem Kurzfilm der Silly Symphonies weg vom Streben nach einem einheitlichen Charakterdesign hin zur Auseinandersetzung mit den technischen Möglichkeiten des Animationsfilms. Die Figurengruppe der Bösewichte hielt sich noch an den dunklen, ins Schwarz tendierenden Bereich des Farbspektrums. Bei einer Filmlänge von durchschnittlich sieben Minuten war das schnelle Klassifizieren einer Figur essenziell, weswegen Bösewichte sofort als solche erkannt werden mussten, was die Verwendung von negativ konnotierten Farben erklärt.[9] Es sei hier allerdings darauf hingewiesen, dass Walt Disney sein Animationsteam parallel zu den Silly Symphonies bereits an Snow White and the Seven Dwarfs arbeiten ließ, der 1937 fertiggestellten ersten abendfüllenden Produktion des Disneystudios.

Überraschende Ergebnisse bei der Farbmessung der abendfüllenden Zeichentrickfilme

Die zur genaueren Analyse herangezogenen Bösewichte entstammen alle den ersten abendfüllenden Zeichentrickfilmen des Disneystudios. In meiner Diplomarbeit reduzierte ich mich auf die Auseinandersetzung mit den Bösewichten aus Snow White and the Seven Dwarfs (1937), Pinocchio (1940), Dumbo (1941) und Bambi (1942).[10] Für diesen Artikel habe ich die Analyse

lerbox. Extended Edition Box Set. Buena Vista Home Entertainment GmbH 2005.

9 Vgl. Wäger, Markus: *Grafik und Gestaltung. Das umfassende Handbuch*. Bonn: Galileo Press 2010, S. 216.

10 Die detaillierte Analyse der Figuren findet sich in meiner Diplomarbeit.

um die Komponente des Umgebungsdesigns erweitert. Im Falle der Jäger aus Bambi bezieht sich die Farbanalyse der Bösewichte auf das Umgebungsdesign, da diese Figuren nur über die auditive Ebene und die Reaktion der Rehe umgesetzt wurden, selbst aber nicht zu sehen sind. Für den empirischen Teil der Untersuchung zog ich Screenshots aus aussagekräftigen Szenen der Filme heran, um über die in Photoshop geladenen Bilder meine Farbmessung durchzuführen.[11] Es wurden alle für den jeweiligen Bösewicht verwendeten Farben gemessen und im RGB-Farbraum abgebildet, wodurch ein direkter Vergleich der Helligkeits-, Ton-, und Sättigungswerte möglich war.[12] Der Helligkeitsgrad konnte so durch die Distanz der Messwerte zum weißen Mittelpunkt bzw. zum schwarzen Rand des Farbraums abgelesen werden. Indiz für einen dunklen Farbton wäre entsprechend eine Messung, die unabhängig vom Farbsektor nahe an der Außenkante liegt. Neben der Analyse ausgewählter Kader arbeitete ich mit Intervallen zur Bestimmung von Farbabläufen, wobei sich diese auch Figuren abseits der Bösewichte widmeten. Diese digitale Datensammlung bildete den empirischen Ausgangspunkt für meine weitere Untersuchung. Deren Ergebnis widerlegte die Korrelation von negativ konnotierten Farben zu einer negativen Figurengruppe, wie aus der Abbildung aller Messpunkte zusammengefasst auf einen Ergebnisraum ersichtlich ist.[13] Dabei lässt sich eine regelmäßige Verteilung der verwendeten Farben erkennen, wobei lediglich Dunkelblau, Türkis und grelles Pink bei keiner der betrachteten Figuren eingesetzt wurde. Die Unterteilung dieser Messungen zeigt eine jeweils eingeschränkte Verwendung der Farbpalette in den verschiedenen Filmen, wobei zu beachten ist, dass lediglich die verwendeten Farben gemessen wurden, nicht aber die Fläche, die sie ausmachen.

Für die Bösewichte in Snow White and the Seven Dwarfs lässt sich eine etwa gleich große Anhäufung der Messpunkte im Bereich der warmen Rot-Orange-Töne, wie in jenem der blassen, weißlichen Farbbereiche erkennen. Bei der bösen Königin und der Hexe ist auch ohne Farbmessung eine Dominanz in Schwarz und Violett erkennbar, Farbbereiche, die allerdings nur durch drei Ausnahmen unter den Messergebnissen repräsentiert werden und die bei

11 Die Wahl der Software ist bei diesem Verfahren irrelevant. Es muss nur möglich sein, die Extraktion der separaten Farbregionen durch ein Messwerkzeug durchzuführen, welches die Möglichkeit bietet, Farben numerisch abzulesen.

12 Die Abbildung auf dem Farbraum ähnelt Punkten für die Messwerte auf einem Kreis. Dieser Kreis ist in der Mitte Weiß, am Rand Schwarz und dazwischen finden sich alle Farben mit weichen Farbverläufen abgebildet.

13 Vgl. Canemaker, John: *Walt Disney's Nine Old Men and the Art of Animation*. New York: Disney Enterprises 2001, S. 172.

genauer Betrachtung einem Schwarz und einem kräftigen Violett, der Farbe für das Kleid der Königin, entsprechen. Eine der primären Anhäufungen der Messergebnisse findet sich in den Einzelheiten des Charakterdesigns der bösen Hexe, in kleinen Elementen wie der Krone oder der Kette, die zur Vervollständigung einer adeligen Figur dienen und sich im Rot-Orange-Bereich befinden. Die Streuung nahe dem Farbzentrum entspricht dabei matten Farben, großteils im Design der Hexe verwendet. Mit der Verwandlung des Bösewichts lässt sich in SNOW WHITE auch eine Farbveränderung erkennen: Das relativ bunte, kräftige Violett, Rot und das in seiner Tonalität Braun ähnelnde Orange wird mit der neuen Gestalt der Hexe durch einen grau-schwarzen Umhang verdrängt.

Im Gegensatz dazu findet sich in der Welt von PINOCCHIO auf den ersten Blick eine regelmäßige Verteilung der Farben, die allerdings Unterschiede zwischen den Bösewichten erkennen lässt. Hierbei zählen die Messergebnisse im Blaubereich annähernd vollständig zu Monstro, dem Wal, während für Puppenspieler Stromboli und Kinderhändler Coachman kräftige Farben aus dem grünen, gelben und roten Bereich verwendet werden. Teil des Charakterdesigns der zwei Männer bilden reiche, aufregende Lebensweisen, so dass ihre kräftigen Farben auch die Umgebung der beiden Bösewichte repräsentieren, die mit Pinocchios Welt koexistieren. Der in Blau gehaltene Wal Monstro wird in der Farbauswahl ebenfalls seiner Umgebung angepasst.

In Helligkeit und Farbintensität kann PINOCCHIO aber nicht mit den Farben von DUMBO mithalten. Die düsteren grau-blauen Farbtöne der Elefanten konnten aufgrund ihrer natürlichen Vorlage nicht umgangen, mit lebendigen Kopf- und Rückenbedeckungen aber relativiert werden. Diese bunten Akzente finden sich über das gesamte Farbspektrum im kräftigen Bereich regelmäßig verteilt und dienen der Darstellung des bunten Zirkuslebens. Eine derartig weitgefächerte Verwendung von knalligen Farben lässt sich auch bei der Augenfarbe der Elefanten finden. Es lässt sich nur in so einem Fall mehrfacher Bösewichte in einem Bildausschnitt eine derartige Variation der Farbtöne für die Augen erkennen. Unabhängig von der sie umgebenden Welt und dem Grad an Boshaftigkeit finden sich in der Regel grüne Augen bei dieser Figurengruppe, wobei erst bei einem Bildausschnitt mit großer Abbildung des Augapfels (ähnlich einem Close-Up im Realfilm) eine Einfärbung der Iris sichtbar ist. Ausnahme bildet hier neben der oben erwähnten parallelen Abbildung von Bösewichten die Möglichkeit eines gezielt verwendeten dramatischen Effekts durch die Anpassung der Iris. Je mehr von einem Bösewicht in einem Bildausschnitt zu sehen ist, desto unwahrscheinlicher ist überhaupt die Verwendung

einer Augenfarbe. Im Gegensatz zu den Elefanten besitzt der Zirkusdirektor in DUMBO keine Iris. Die Haut- und Haarfarben, unterteilt in Menschen und Tiere, zeigen eine Anhäufung nahe der Mitte des Farbspektrums, ein Hinweis auf eine matte Farbwahl, die bei der Hautfarbe ein natürliches Beige suggeriert, in der Messung der Haarfarbe Dunkelbraun bis Schwarz oder gräuliches Ocker betrifft. Entsprechend ihrer natürlichen Vorlage sind die Elefanten aus DUMBO und Monstro aus PINOCCHIO im Graubereich angesiedelt. Die Messwerte der tierischen Bösewichte weisen lediglich Ausnahmen in Rot und Orange auf, die entsprechend ihrer niedrigen Helligkeit als Schwarz wahrgenommen werden, während ein einzelnes Messergebnis im gelben Bereich dem Augapfel des Wals entspricht. Es sei hier aber darauf hingewiesen, dass auch eine gelbe Fläche als Weiß wahrgenommen wird, wenn die Farbkomposition des gesamten Bildes darauf abgestimmt ist.[14] Dieser Effekt der menschlichen Wahrnehmung bewirkt, dass Farben nicht separat sondern relativ zueinander wahrgenommen und interpretiert werden. So weist auch die große Hautfläche des Wals trotz seiner blauen Erscheinung kaum Blautöne auf, außer bei einer Kombination mit der entsprechenden Einfärbung der Umgebung. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Dunkelblau, Türkis und Pink die Ausnahmen zur regelmäßigen Verteilung der Messwerte bilden, während lediglich bei Haut und Haaren dunkle, matte und kühle Farben auftreten.

Der damit geschaffene Ausgangspunkt für die weitere Betrachtung der Kolorierung von Disneys Bösewichten ergibt somit ein Charakterdesign, das unabhängig von der konnotativen Wahrnehmung von Farben arbeitet. Nur im ersten abendfüllenden Zeichentrickfilm SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS bedienten sich die Charakterdesginer dunkler Farben für ein ausdrucksstarkes Design der Hexe, wobei auch damit bei nur einer von zwei Bösewichten Schwarz dominierte. Bei allen übrigen Beispielen trifft die simple Annahme, Bösewichte seien dunkel ausgemalt, während nur Helden hell seien, nicht zu. Farben wurden bei Disney nach wesentlich komplexeren Gesichtspunkten eingesetzt. Anstatt lediglich zur Definition einer Figur, verwendete des Studio Farben zunehmend auch, um das Potential visueller Effekte besser auszuschöpfen. Daraus resultierte die Entwicklung eines eigenen, studiointernen Farbcodes, der sich entgegen Disneys genereller Philosophie nicht bloß an der Realität orientierte.[15] Stattdessen setzte das Studio auf die Fähigkeit des

14 Vgl. Wäger: *Grafik und Gestaltung*, S. 131.
15 Vgl. Canemaker: *Walt Disney's Nine Old Men*, S. 173.

Menschen, die Sinnhaftigkeit von künstlichen Zeichen zu erlernen und wiederzuerkennen.[16]

Kontraste bildeten einen weiteren wichtigen Aspekt des Farbdesigns. Mit Aufkommen des Technicolor-Systems 1932 verschwand die Konvention des weißen Hintergrundes, weswegen die Designer auf einen ausreichenden Kontrast zwischen Figuren und Hintergrund achten mussten. Die Lösung fand sich in der Betonung der Figuren durch strahlende Farben vor Hintergründen in abgeschwächten Tönen. Resultat in SNOW WHITE war eine bunt wirkende Welt, die aber aufgrund des Kontrastproblems immer Grau als Farbkomponente der Bäume, des Himmels und der Berge aufwies.[17] Ein weiterer Grund für die gedämpfte Kolorierung grosser Bildteile im ersten abendfüllenden Zeichentrickfilm war die mangelnde Erfahrung betreffend der Wirkung von grellen Farben auf der Kinoleinwand. Der Erfolg von SNOW WHITE bestärkte das Studio aber darin, seine Grundsätze bezüglich Kolorierung weiter auszufeilen. So wagten sich die Designer im zweiten abendfüllenden Zeichentrickfilm neben einem Anstieg an Detailreichtum im Umgebungsdesign an eine breitere Farbpalette. Weiter verzichteten sie auf Grauwerte in der Einfärbung des Hintergrunds. So führte der Anstieg der Farbtonalität beim Hintergrund-Design in PINOCCHIO zu einem geringeren Kontrast zwischen den Figuren und ihrer Umgebung.[18] Der Zirkus in DUMBO bietet dann scheinbar unendliche Möglichkeiten der lebendigen Kolorierung, die das darin stattfindende Leben widerspiegelt. Problematisch war dabei das Abheben einer bunten Figur vor dem ebenfalls bunten Hintergrund, weswegen das Erarbeiten neuer Kontrastsituationen notwendig war. Ein anschauliches Beispiel bietet das Schattenspiel der Clowns: Das dunkelgelbe Zelt färbt die Umgebung leinwandfüllend einheitlich ein, während die Figuren dahinter durch eine suggerierte Beleuchtung als braune Silhouetten darauf projiziert werden. Jegliche Details, Schattierungen oder räumliche Effekte sind in dieser Konstellation unnötig. Eine derartige Reduktion der verwendeten Farben erhöht den Kontrast zur folgenden gewohnt bunt gestalteten Szene, deren Farben dadurch umso kräftiger strahlen. Ähnlich, aber noch eindrucksvoller umgesetzt ist die Kontrastsituation während des Zeltaufbaus, im Zuge dessen dunkle Elefanten und Hilfsarbeiter im Regen bei Nacht ein in Grau gehaltenes Bild abgeben, das nur durch gelegentliche Blitze mehr zu erkennen gibt. Daran anschließend geht die Sonne

16 Vgl. Eco, Umberto: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 102ff.
17 Vgl. Canemaker: *Walt Disney's Nine Old Men*, S. 171.
18 Vgl. ebd., S. 172.

auf, bevor sich die Szene in bunte Farben wandelt, die durch ihren lebendigen Inhalt hereinstürmender Besuchermassen, aber auch durch den Kontrast zur vorherigen dunklen Szene leuchtet.

Im Gegensatz zum regen Zirkusleben bildete der Wald in Bambi eine naheliegende Basis für verschiedene Braun- und Grüntöne, wobei die auf eine möglichst realistische Inszenierung ausgerichtete Produktion kaum Raum für Alternativen ließ. Dennoch lassen sich im Umgebungsdesign – abweichend von ausschließlichem Photorealismus – auch impressionistische Einflüsse finden. Ergebnis war ein Wald aus Millionen von Blättern einerseits und farbigen Flächen im Hintergrund andererseits. Während der Kampfszene hingegen wird die Spannung durch die Verwendung abstrakt gemalter und greller Farbflächen in Gelb, Rot und Lila im Hintergrund erhöht. Durch eine Spiegelung der großen, grellen Farbflächen auf die ebenfalls reduzierten Rehkörper gelang es damit, impressionistische Elemente auch in den Vordergrund einzubinden. Derartige Effekte kombinierten die Designer mit weiteren Techniken, wie etwa der Abpausetechnik Rotoscoping für Flammen und fliegende Blätter, oder dem Rippleglas, einer Technik, bei der gewelltes Glas über ein Bild bewegt wird, zur Animation anwachsender, starker Wellen. Die Auseinandersetzung des Studios mit der technischen Seite von Farben brachte die Erkenntnis, dass diese nebst Möglichkeiten für die Kolorierung von Figuren ein großes symbolisches Potenzial bei visuellen Effekten aufweisen.[19] Im Gegensatz zum Objektiv der Kamera im Realfilm oder zur menschlichen Wahrnehmung erscheinen beim Animationsfilm in jeder Bildaufnahme sowohl Vorder- als auch Hintergrund fokussiert.[20] Selbst bei einer bewusst erarbeiteten Illusion von Tiefenschärfe muss der Zeichner jedes Detail in allen erwünschten Blickwinkeln und bei verschiedenen Lichtverhältnissen genau ausarbeiten.[21] Der für die Hintergründe verantwortliche Zeichner arbeitet deshalb von Anfang an und bis zur Fertigstellung einer Szene eng mit den Charakterdesignern zusammen.

Im weiteren sind bei der Kolorierung der Figuren gezielt eingesetzte, abstrakte Farbverläufe zu beobachten, deren wiederholte Anwendung zur Wiedererkennung durch das Publikum führte. Für das Gefühl des Unwohlseins wird bei Disney beispielsweise auf den Verlauf von Rot über Purpur bis schließlich hin zu Grün zurückgegriffen, eine Farbentwicklung, die in der

19 Vgl. ebd., S. 173.

20 Sowohl die Kamera im Realfilm als auch das menschliche Auge ist in der Lage auf eine Figur im Vordergrund zu fokussieren, damit diese vor einem damit automatisch unscharfen Hintergrund hervortritt.

21 Vgl. ebd., S. 165f.

Hälfte der betrachteten Filme zu finden ist. Sowohl bei Pinocchios Rauchen einer Zigarre, als auch bei Dumbos Luftanhalten ist eine derartige Verfärbung im Gesicht zu beobachten. Eine weitere abstrakte Art der Verwendung von Farbe zur Verstärkung der Dramatik eines Moments findet sich bei Coachman, einem der Bösewichte aus PINOCCHIO, der seinen Worten «as boys» zusätzliches Gewicht verleiht, indem er sich im Moment der Betonung der Worte farblich verändert. Unterstützt wird die Dramatik durch ein schnelles Vorlehnen, bis lediglich das Gesicht der Figur auf der Leinwand zu sehen ist, mit einer Schattierung, die eine unterhalb der Figur befindliche Lichtquelle nachahmt. Die Strichführung verstärkt die bösartigen Gesichtszüge von Coachman, während sich seine Hautfarbe in Dunkelrosa und seine Augen in Giftgrün verfärben, ein Anblick, den auch die im selben Raum anwesenden Gauner erzittern lässt, während ein böses Gelächter laut hörbar ist. All diese kleinen Elemente, die in Summe die Dramatik des Moments ausmachen, laufen binnen einer Sekunde ab, um damit die Gefahr für den Helden zu unterstreichen.

Insgesamt lässt sich ein studiointerner Farbcode erkennen, der unterschiedlichen Szenen konnotative Bedeutungen verleihen kann. Blau steht dabei für Beruhigung, Rot wird mit Aggression wie etwa Blut, Krieg und Feuer gleichgesetzt, Braun und Gold für Herbst und Umbruch, Grün für Wachstum, wie etwa Frühling und Sommer, Gelb für Leben, Purpur für Königliches. Dieser Farbcode half den Designern, gewünschte Emotionen hervorzuheben oder Aussagen zu unterstreichen.

Fazit

Nach den Komponenten, die das Charakterdesign im Schwarz-Weiß-Film dominierten, wie etwa Linienführung, Bewegung oder Sound, mussten sich Disneys Charakter- und Umgebungsdesigner mit Aufkommen der Farbe im Animationsfilm erst mit dessen technischen wie psychologischen Möglichkeiten auseinandersetzen. Dieser sich über 20 Jahre ziehende Entwicklungsprozess offenbarte das enorme Potenzial und den weitreichenden Einfluss, den neue technische Komponenten wie Farbe auf den gesamten Animationsprozess haben. Von da an bestimmte ein schwer auszubalancierendes Gleichgewicht zwischen der Dramatik einer Geschichte, dem ausreichenden Kontrast und möglichen Konnotationen die Farbgebung, die wesentlich zur Erschaffung von animierten Welten beitrug, die stets auch den technischen Fortschritt widerspiegelten.

Nach den ersten dunkel gestalteten Bösewichten in den SILLY SYMPHONIES, die durch ihr kurzes Auftreten sofort als Bösewichte erkannt werden mussten, wurde diese Figurengruppe zunehmend mit einem breiteren Farbspektrum gestaltet. Nach der erfolgreichen Auseinandersetzung mit dem Problem des Kontrasts bunter Figuren vor buntem Hintergrund und den unterschiedlichen Lösungsansätzen erweiterte sich der Spielraum, in dem die Designer agierten. Im Anfangsstadium konnten sie das Potenzial von Farbe noch nicht abschätzen, doch im Laufe der Zeit erarbeitete das Studio einen auf Farben und Farbabläufe aufbauenden studio-eigenen Farbcode, der den Farben spezifische Emotionen und Wirkungen zuschrieb, wobei diese Codes auch kombiniert wurden und die entsprechenden Kombinationen bei wiederholter Anwendung das Publikum bezüglich ihrer Konnotationen schulen konnten. Bei der künstlerischen Arbeit von Disneys Charakter- und Umgebungsdesignern kann somit von einer gezielten Verwendung von Farbe ausgegangen werden, die auf kulturellen Konventionen sowie studio-eigenen Farbcodes aufgebaut ist, und die technisch wie kreativ je nach Aufgabenstellung variiert.

KINDERFILME

Anna Hofmann

Doing gender im Kinderfilm. Zur Konstruktion von Geschlecht im Spielfilm anhand der vergleichenden Analyse von KLETTER-IDA und MISSION: POSSIBLE

Zusammenfassung: Der vorliegende Artikel befasst sich mit dem Phänomen der filmischen Konstruktion von Weiblichkeit. Anhand des Vergleichs zweier Fallbeispiele wird versucht, die Repräsentation von Gender und die Praktiken der Inszenierung von Geschlecht über die weiblichen Hauptfiguren – das «doing gender» – im Kinderfilm zu beschreiben. Durch den Vergleich des Films KLATRETØSEN (KLETTER-IDA, Hans Fabian Wullenweber, DK/S/N 2002) mit dessen US-amerikanischem Remake CATCH THAT KID (MISSION: POSSIBLE – DIESE KIDS SIND NICHT ZU FASSEN, Bart Freundlich, USA 2004) sollen unterschiedliche Strategien der filmischen Konstruktion von Weiblichkeit aufgezeigt werden.

* * *

Medien als Konstrukteure sozialer Wirklichkeit

Medien sind in unserer heutigen Gesellschaft ein fester Bestandteil des alltäglichen Lebens. Aus soziologisch orientierter, kulturwissenschaftlicher Perspektive interessieren dabei vor allem das Verhältnis sowie die Wechselwirkungen zwischen Medien, Kultur und Gesellschaft. Massenmedien wie Film, Fernsehen, Zeitschriften, Radio und Internet haben sich zu wichtigen Informationsquellen entwickelt, über die Menschen Wissen über ihre Gesellschaft beziehen. Film wird dabei als kultureller Text verstanden, der gesellschaftliche Werte, Normen und Praktiken transportiert. Durch die massenmediale Vermittlung finden Repräsentationen von Gender Einzug in das alltägliche Leben, in kulturelle Wahrnehmungs- und Deutungsmuster sowie Vorstellungen einer Gesellschaft. Auf diese Weise trägt der medial vermittelte Diskurs zu unserem Wissen über Geschlecht, zur Stabilisierung bestimmter Normen der Darstell-

barkeit von Gender und damit schlussendlich zur Konstruktion unserer sozialen Wirklichkeit bei.

Ziel des vorliegenden Artikels ist es, die in den ausgewählten Filmen dargestellten Prozesse des «doing gender» genau zu beschreiben, um auf diese Weise die Zuschreibung von Geschlecht anhand der Elemente der Filmsprache nachvollziehbar zu machen. Die Besonderheit der Analyse liegt darin, dass es sich bei KLETTER-IDA und MISSION: POSSIBLE, als dessen Remake, um einander sehr ähnliche Filme handelt, deren Drehbücher über weite Strecken vergleichbar sind und teils identische Dialoge aufweisen. So wird es möglich, die Inszenierung der weiblichen, kindlichen Hauptfigur gemäß dem jeweiligen Produktionskontext herauszuarbeiten und daraus resultierende divergierende filmische Strategien der Konstruktion von Weiblichkeit aufzuzeigen.

Theoretischer Rahmen

Diese Untersuchung zur Repräsentation von Weiblichkeit im Kinderfilm wird in folgenden theoretischen Feldern verortet: einerseits im Medienverständnis der Cultural Studies, das Filme als kulturelle Texte begreift, andererseits im sozialkonstruktivistischen Konzept des «doing gender», das die Prozesse der Herstellung von Geschlecht durch Interaktion im Alltag beschreibt.

Aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive wird Film nicht nur als Kunstwerk, als ästhetisches Produkt innerhalb eines Kunstdiskurses wahrgenommen, sondern in seinen spezifischen gesellschaftlichen Kontext eingebettet interpretiert. Film wird als kultureller Text begriffen, der Bedeutungen und Codes produziert, und auf diese Weise bestimmte gesellschaftliche Konzepte und Vorstellungen sowie Konventionen der Darstellbarkeit – Repräsentationen – vermittelt. Daher werden in den Cultural Studies Medien als gesellschaftliches Phänomen betrachtet, durch dessen Analyse Ideologien und soziale Strukturen offen gelegt werden können.[1]

In seinem Konzept der Repräsentation beschreibt Stuart Hall den Prozess, wie zwischen Mitgliedern einer Kultur Bedeutung produziert wird und wie diese kulturellen Codes zeichenhaft vermittelt in den gesellschaftlichen Diskurs eingehen.[2]

1 Vgl. Lutter, Christina; Reisenleitner, Markus: *Cultural Studies. Eine Einführung*. Wien: Löcker 2002; Winter, Rainer: «Cultural Studies». In: Flick, Uwe; von Kardorff, Ernst; Steinke, Ines (Hg.): *Qualitative Forschung*. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004, S. 204–213.

2 Vgl. Hall, Stuart (Hg.): *Representation. Cultural Representations and Sygnifying Practices*. London u.a.: Sage 1997.

> Repräsentation ist also nicht die Darstellung oder Vertretung von etwas, vielmehr wird die Repräsentation hier verstanden als Darstellung im Sinne einer Herstellung, einer Produktion, in der das Dargestellte erst in der Darstellung Gestalt annimmt. Repräsentation ist also Konstruktion, die Wirklichkeit und Wahrnehmungsweisen als so und nicht anders gegebene schafft.[3]

Ein Spielfilm als massenmedial vermitteltes, audiovisuelles Zeichensystem transportiert bestimmte Inhalte und repräsentiert eine soziale Welt. Mit den erzählten Geschichten, und den darin entworfenen realen oder möglichen Wirklichkeiten, verweist der Film als kultureller Text auf gesellschaftliche Diskurse und den Kontext seiner Entstehung.[4]

Medien konstruieren und vermitteln Kultur. Als Produzenten und Träger von Bedeutungen vermitteln mediale Texte Repräsentationen von Männlichkeit und Weiblichkeit, die über Kanäle der Massenmedien Eingang in den gesellschaftlichen Diskurs finden. Medien werden somit zu einem wesentlichen Ort der Aushandlung von Geschlecht.[5]

Bei dem gewählten Untersuchungsmaterial, Kletter-Ida und Mission: Possible, handelt es sich um Kinderfilme, d.h. Filme, die auf ein junges, altersspezifisches Zielpublikum ausgerichtet sind. Wurde die Darstellung von Geschlecht in Medienprodukten für Erwachsene schon in verschiedensten Disziplinen umfangreich erforscht, ist die Repräsentation von Gender im Medium Kinderfilm hingegen aus soziologischer Perspektive noch kaum untersucht. Kinderfilme sind vor allem im Hinblick auf die Konstruktion von Geschlecht speziell deswegen interessant, weil der kindliche Körper noch androgyn erscheint und die Zuschreibung von Geschlecht daher vor allem über kulturelle Praktiken erfolgt.

Sozialkonstruktivistische Gender-Theorien begreifen Geschlecht als Produkt komplexer gesellschaftlicher Konstruktionsprozesse. Männlichkeit und Weiblichkeit werden dabei in Interaktionen und alltäglichen Handlungsweisen performativ hergestellt. Das theoretische Konzept des «doing gender» beschreibt die Prozesse der sozialen Konstruktion, der Darstellung und Wahrnehmung von Geschlecht als kulturell erzeugte Praktiken.[6]

3 Hark, Sabine (Hg.): *Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie.* Wiesbaden: VS Verlag 2007, S. 167.

4 Vgl. Mikos, Lothar: *Film- und Fernsehanalyse.* Konstanz: UVK 2003, 40ff., 101ff.

5 Vgl. Dorer, Johanna: «Diskurs, Medien und Identität. Neue Perspektiven in der feministischen Kommunikations- und Medienwissenschaft». In: Dorer, Johanna; Geiger, Brigitte (Hg.): *Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung.* Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2002, S. 53–78.

6 Vgl. Kotthoff, Helga: «Was ist doing gender?». In: Van Leeuwen-Turnovcová, Jirina u.a. (Hg.): *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband: Linguistische Reihe 55. Wien: Gesellschaft zur För-

«Doing gender» beschäftigt sich mit der Frage, wie Geschlecht «gemacht» wird, also «wie sich Menschen performativ als männlich oder weiblich zu erkennen geben und mittels welcher Verfahren das so gestaltete kulturelle Geschlecht im Alltag relevant gesetzt wird.»[7] Nach Paula-Irene Villa bedienen sich Menschen dabei spezifischer, sozial akzeptierter Darstellungsmittel, die im Laufe der Sozialisation erlernt werden, um die Zugehörigkeit zu einem Geschlecht auszudrücken.[8] «Zentral für den interaktiven Einsatz des Körpers bei der Konstruktion des Geschlechts sind also Ressourcen, die sichtbar und hörbar die Geschlechtszugehörigkeit darstellen: Stimme, Kosmetik, Kleidung, Gestik, Mimik.»[9]

Judith Lorber bezeichnet die sozialen Praktiken, aufgrund derer Menschen einer Geschlechter-Kategorie zugeordnet werden, als «Gender-Marker».[10] Dabei verfügen Gender-Marker über kein natürliches Geschlecht, sondern werden in der Interaktion als männlich oder weiblich markierte Praktiken wahrgenommen und dadurch sozial wirksam.[11]

Ziel dieser Analyse ist es nun, die Prozesse des «doing gender» in den Filmen Kletter-Ida und Mission: Possible zu untersuchen und die Zuschreibung von Geschlecht auf der Ebene der Filmsprache, d.h. die filmspezifische Konstruktion von Weiblichkeit, nachvollziehbar zu machen.

Ergebnisse der Filmanalyse

Im Mittelpunkt der beiden gewählten Filme steht jeweils eine weibliche Hauptfigur, Ida in Kletter-Ida und Maddy in Mission: Possible. Der Inhalt beider Filme ist derselbe: Idas bzw. Maddys liebstes Hobby ist das Klettern. Als der Vater lebensbedrohlich erkrankt und nur durch eine teure Operation gerettet werden kann, beschließt die Protagonistin, mit ihren beiden besten Freunden die Bank auszurauben, in der ihre Mutter die Sicherheitssysteme installiert hat. Der Coup gelingt schlussendlich nach zahlreichen Komplikationen und Hin-

derung Slawistischer Studien 2002, S. 1–28; West, Candace; Zimmerman, Don H.: «Doing gender». In: Lorber, Judith; » Farrell, Susan A.: *The Social Construction of Gender*. Newbury Park u.a.: Sage 1991, S. 13–37.

7 Kotthoff: «Was ist doing gender?», S. 2.

8 Villa, Paula-Irene: *Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper*. Wiesbaden: VS Verlag 2006, S. 89ff.

9 Ebd., S. 108.

10 Lorber, Judith: *Gender-Paradoxien*. Opladen: Leske + Budrich 2003, S. 56.

11 Vgl. dazu auch Villa: *Sexy Bodies*.

dernissen, wobei die skandinavische und die US-amerikanische Version die Erzählung zu einem unterschiedlichen Happy-End bringen.

Im Rahmen dieses Texts soll zunächst ein Vergleich der beiden Einführungsszenen vorgenommen werden, in denen die weibliche Hauptfigur Ida bzw. Maddy in ihren Grundzügen charakterisiert werden. Danach wird diejenige Szene einer analytischen Gegenüberstellung unterzogen, in der die Beziehung der kindlichen Hauptfigur zu einer erwachsenen männlichen Bezugsperson, dem Vater, eingeführt wird. In dieser Sequenz wird der Aspekt der Konstruktion von Weiblichkeit durch Interaktion untersucht.[12]

Die Analyse der ersten Sequenz von Kletter-Ida veranschaulicht, wie Gender inszeniert und durch welche Elemente der Filmsprache die Zuschreibung von Geschlecht – und der Blick der RezipientInnen dahingehend – gelenkt werden kann.

Die erste Einstellung zeigt die Finger einer linken Hand, die an einem schmalen steinernen Vorsprung Halt suchen (Abb. 1). In den folgenden Bildern werden weitere Körpersegmente der Figur sichtbar: zuerst die untere Hälfte eines Gesichts, von der rechten Wange über den Hals bis zur Schulter in seitlicher Ansicht; dann die linke Hand, die in einen schwarzen Beutel mit weißem Pulver greift. Jede dieser Einstellungen dauert nur zwei bis drei Sekunden, dazwischen sind jeweils dynamische, teils unscharfe Bilder fahrender Gokarts auf einer Rennbahn, aus verschiedenen Perspektiven gefilmt, montiert.

Fokussiert die Kamera in den ersten Einstellungen einzelne Gliedmaßen und Details der Figur, wird anschließend in einer bewegten Kamerafahrt ihr gesamter Körper umrundet und zugleich aus großer Entfernung näher herangezoomt (Abb. 2 und 3). In den ersten Bildern des Films wird also vor allem die Körperlichkeit der Figur in Szene gesetzt, die Person im Bild wird über physische Eigenschaften wie Muskelkraft, Körperbeherrschung und bewegungstechnisches Geschick eingeführt. Die Geschlechtlichkeit der Person bleibt zunächst undeutlich. Erst als sich die Kamera der Figur nähert, werden geschlechtlich markierte Praktiken der Inszenierung sichtbar.

Die Figur klettert an der Wand eines Turms empor, trägt dabei eine ockerfarbene, wadenlange Hose und ein rotes Trägershirt, das lange blonde, wellige Haar, ist in einem Zopf zusammengebunden und reicht bis zu den Schulterblättern. Lässt der androgyne Körperbau auf die Darstellung eines Kin-

12 Beide Sequenzen sind jeweils innerhalb der ersten 10 Minuten der Filme angesiedelt. Die im Folgenden dargelegten Ergebnisse beschreiben nur einen Teil der durchgeführten Analyse, bei der jeweils der gesamte Film auf die Konstruktion von Weiblichkeit untersucht wurde. Die hier präsentierten Ergebnisse stehen stellvertretend für die gesamte Figureninterpretation.

des schließen, so fungiert in dieser Sequenz vor allem die Frisur, der Pferdeschwanz, als weiblich konnotierte Haartracht und ausschlaggebender Marker für die Gender-Zuschreibung.

Erst nach der Inszenierung der körperlichen Attribute bekommen die ZuschauerInnen durch eine Nahaufnahme des Gesichts Einblick in das Gefühlsleben – die psychische Dimension – der Akteurin (Abb. 4): Das Mädchen blickt über ihre rechte Schulter in Richtung der Gokart-Bahn, ihr Gesichtsausdruck ist ernsthaft, konzentriert, angespannt.

Abb. 1: Die erste Einstellung des Films KLETTER-IDA

Abb. 2 und 3: Die Kamera umrundet die Figur am Turm, die auf diese Weise zunächst über ihre Körperlichkeit, d.h. ihre physischen Eigenschaften eingeführt wird.

Abb. 4: Erst später gibt die Nahaufnahme des Gesichts Einblick in psychische Dimension der Figur Ida.

Die Figur Ida wird in den ersten Minuten des Films über die Aktivität Klettern eingeführt, eine Tätigkeit, die körperliche Stärke, Geschick, Konzentration und Verantwortungsbewusstsein erfordert. Ida klettert alleine, sichert sich durch technisches Gerät wie Haken in der Wand des Turms, Seile und Karabiner. Ihre Bewegungen wirken routiniert, das Mädchen wagt den Aufstieg also nicht zum ersten Mal.

Die erste Person innerhalb des Films, mit der Ida in Interaktion tritt, ist ihr Vater, der die Tochter auf ihrem Handy anruft. Im Dialog wird die Figur einerseits als *«Ida»*, das heißt durch ihren Namen als Mädchen geschlechtlich markiert, andererseits durch die Beziehung zum Vater als Tochter innerhalb eines familiären Bezugssystems definiert. Als der Vater Ida fragt, wo sie gerade sei, lügt sie, dass sie gerade mit ihren Hausaufgaben beschäftigt sei. Klaus bittet Ida, ihn an seinem Arbeitsplatz als Kommentator der Gokart-Rennen abzulösen, da er schreckliche Kopfschmerzen hat.

Nun zum Vergleich mit derselben Szene in Mission: Possible: Die erste Szene des Remakes weist sehr ähnliche Einstellungen wie das Original auf. Die Kamera folgt auch hier zunächst einzelnen Gliedmaßen im Detail, danach erfolgt ein Zoom auf die am Turm hängende Person, schließlich eine Nahaufnahme des Gesichts (Abb. 5 und 6).

Abb. 5 und 6: Maddy beim Aufstieg auf den Wasserturm

Die Kleidung der Figur ist – ebenso wie der Sport selbst – weder deutlich männlich oder weiblich konnotiert. Ausschlaggebender Gender-Marker bei der Zuordnung von Geschlecht ist auch hier vor allem die Frisur bzw. der Pferdeschwanz. Im Vergleich zu Ida ist Maddy schlanker, die dünnen Beine werden durch die Einstellungen aus der Nähe und aus der Untersicht zur ersten visuellen Information über die Figur. Durch den schlanken, fast fragil wirkenden Körperbau – anatomisch weiblich assoziiert – wird die Gender-Zuschreibung bereits nach wenigen Sekunden möglich. Mehrere Aufsichten aus der Totale sowie die Perspektive von oben lassen die Person klein und den Turm als umso größeres Hindernis erscheinen.

Die Figur klettert an einem Rohr entlang, das in regelmäßigen Abständen stützende Haken und baulich vorgegebene Möglichkeiten zum Einhängen der Karabiner bietet. Handschriftliche Markierungen an der Turmwand bezeugen den zunehmenden Höhengewinn. Große zeitliche Abstände von mehreren Monaten zwischen den wenige Meter auseinander liegenden Markierungen lassen ihr Kletterkönnen erstmals fraglich erscheinen. Die Bewegungen des Mädchens sind zwar routiniert, aber teilweise unsicher, in ihrem Gesicht sind Anstrengung und Zweifel zu erkennen. Beim Anruf ihrer Mutter verliert Maddy schließlich den Halt und stürzt in freiem Fall fast bis zum Boden, in letzter Sekunde hält ein Karabiner stand. Im Moment des lebensbedrohlichen Absturzes wird das Filmbild eingefroren und die Figur Maddy somit – zusätzlich zum Insert ihres Namens – explizit durch ihre Hilflosigkeit und ihr mangelndes Können definiert (Abb. 7). Dass sich fast alle Karabinerhaken während des Falls gelöst haben, stellt die sportliche Kompetenz des Mädchens ein weiteres Mal in Frage. Während Ida als geübte Kletterin inszeniert wird, die ihr Hobby ernsthaft betreibt und beherrscht, wirkt Maddys Aufstiegsversuch dagegen eher kindlich spielerisch.

Abb. 7: Maddy wird im Moment des Absturzes in einem Freeze frame gezeigt.

Im darauf folgenden Telefonat bittet die Mutter Maddy darum, ihren kleinen Bruder vom Kindergarten abzuholen. Die Figur wird also über den Konflikt mit einer weiblichen Bezugsperson eingeführt und zudem in der geschlechtsstereotypen Rolle der Kindsversorgerin verortet.

Zusammenfassend zu den oben besprochenen Szenen kann also gesagt werden: Besonders aussagekräftig für die Konstruktion von Geschlecht im Film Kletter-Ida ist, dass die Figur Ida zuerst über ihre Eigenschaften (Muskelkraft, Körperbeherrschung, Verantwortungsbewusstsein) eingeführt wird, erst dann erfolgt die Genderzuordnung. Die physischen und psychischen

Eigenschaften, die sie benötigt, um den Bankraub zu begehen, sind somit relevanter gesetzt als das Geschlecht, die Weiblichkeit der Hauptfigur. Zudem wird die Protagonistin in einem männlich konnotierten Umfeld (Rennbahn, Motorsport) inszeniert, eine langsame, dramatische Musik erzeugt Spannung.

Auch Maddy wird durch die Aktivität des Kletterns eingeführt, ein Hobby, das sie, wenn auch teilweise unter Anstrengung, beherrscht. Dabei wird die Figur stellenweise – vor allem im Moment ihres Falls im Standbild fixiert – als schwach, hilflos und verunsichert dargestellt, zudem hat sie sich durch ihr mangelndes Können in Lebensgefahr gebracht. Sowohl die Popmusik im Hintergrund wie auch der an Comics erinnernde Freeze frame, in dem der Schriftzug «Maddy» zu sehen ist, setzen die Figur in einen kindlich spielerischen Kontext. Während Ida von ihrem Vater gebeten wird, ihn am Arbeitsplatz abzulösen, wird Maddy über eine konfliktreiche Beziehung zu einer weiblichen Bezugsperson definiert und durch die ihr aufgetragene Tätigkeit im Bereich Kinderversorgung in eine völlig andere gesellschaftliche Sphäre gerückt.

Um die bisherige Interpretation weiter zu vertiefen und zu ergänzen, soll nun eine weitere Ebene der Figurenkonstruktion beleuchtet werden. Die Analyse der Beziehung zwischen Tochter und Vater, d.h. der Interaktion der weiblichen kindlichen Hauptfigur mit einer männlichen erwachsenen Bezugsperson, gibt Aufschluss über das in den Filmen jeweils vermittelte Verhältnis zwischen den Geschlechtern wie auch zwischen den Generationen.

Ida kommt zu ihrem Vater Klaus in die Kommentatorenkabine. Im Türstock lehnend beobachtet sie ihn und bemerkt, dass mit ihrem Vater etwas nicht stimmt. Dann setzt sich Ida zu ihm und sie reden über ihre gemeinsame Leidenschaft, das Klettern, Klaus´ frühere Karriere als Bergsteiger[13] sowie die heimlichen Kletteraktivitäten der Tochter. Das Verhältnis der beiden zueinander wirkt eng und liebevoll. Diese Wirkung wird durch die vielen Nahaufnahmen, in denen das Gespräch der beiden gezeigt wird, erzeugt und verstärkt. Zudem werden Ida und Klaus durch die Positionierung der Kamera auf Augenhöhe als gleichberechtigte Gesprächspartner inszeniert. Vater und Tochter werden damit im wahrsten Sinne des Wortes «auf gleicher Augenhöhe» gezeigt, sowohl filmästhetisch als auch in ihrer Beziehung zueinander (Abb. 8 und 9).

Obwohl der Dialog in beiden Filmen fast identisch ist, wird in Mission: Possible auf der Bildebene ein gänzlich anderes Verhältnis zwischen Vater und

13 Die sich bereits bemerkbar machende Erkrankung des Vaters ist die Spätfolge seines Absturzes.

Tochter etabliert. Die Tochter blickt zu ihrem – im Gegensatz zu Kletter-Ida noch kerngesunden – Vater auf (Abb. 10). Auch hier ist die Beziehung zwischen den beiden liebevoll und humorvoll inszeniert, mehr aber als bei Ida wird hier der Vater explizit als Vorbild genannt: *«Ich versteh´ nicht worin das Problem liegt, wenn ich versuche, so wie du zu sein.»* Durch die Wahl der Einstellung – halbnah sowie amerikanisch – wird der Unterschied in der Körpergröße zwischen Kind und Erwachsenem betont und auf diese Weise ein ungleiches Verhältnis zwischen den Gesprächspartnern konstruiert. Durch diese Art der Bildkomposition wird Distanz erzeugt, sowohl zwischen den Figuren wie auch auf der Ebene der Wirkung für die ZuschauerInnen. Vor allem durch die unterschiedliche filmästhetische Umsetzung wird hier ein anderes Beziehungs- und damit soziales Machtverhältnis zwischen Vater und Tochter konstruiert.

Abb. 8 und 9: Ida im Gespräch mit ihrem Vater Klaus: die beiden Figuren sind auf gleicher Augenhöhe inszeniert.

Abb. 10: Maddy blickt im Gespräch zu ihrem Vater auf.

Fazit

Trotz ähnlichem Drehbuch und teils identischer Dialoge weisen die Filme Kletter-Ida und Mission: Possible deutliche Unterschiede in der filmischen Konstruktion ihrer weiblichen Hauptfiguren auf. Anhand der detaillierten

Analyse zweier einführender Sequenzen wurde versucht, die filmästhetischen Strukturen der Zuschreibung von Geschlecht zu beschreiben und nachvollziehbar zu machen. Das US-Remake gehorcht anderen Produktionsmechanismen als der europäische Film, was sich neben der Darstellung der Protagonistin auch in damit einhergehenden Rollen- und Familienbildern äußert.

Grundsätzlich sind beide Hauptfiguren eindeutig dem weiblichen Geschlecht zuzuordnen. Ida aber verfügt über eher männlich konnotierte Eigenschaften, wie Muskelkraft, Körperbeherrschung und Verantwortungsbewusstsein. Diese Merkmale werden durch die spezifische Form der Einführung der Protagonistin zu Beginn relevanter gesetzt als ihr Geschlecht. Auch im weiteren Verlauf des Films zählen psychische und physische Stärke zu Idas zentralen Eigenschaften: Innerhalb ihrer Freundesgruppe ist sie aktiv und dominant sowie alleinige Drahtzieherin des Coups, die beiden Freunde führen während des Bankraubs lediglich ihre Anweisungen aus. Maddy wird im Vergleich zur skandinavischen Version deutlich weniger stark und vor allem kindlicher inszeniert. Sie ist psychisch unreifer und physisch schwächer als Ida und eine weniger gute Kletterin, Hilflosigkeit und Zweifel sind der Figur in manchen Einstellungen deutlich anzusehen. Auch in der weiteren Erzählung des Films ist sie tendenziell passiver bei Entscheidungen, arbeitet vor allem im Team mit ihren zwei männlichen Freunden und ist dabei oft auf deren Hilfe angewiesen. Allgemein kann festgestellt werden, dass in der US-amerikanischen Produktion bei der Figurenzeichnung mehr geschlechtsstereotype Rollenzuschreibungen – z.B. die Frau als Kindsversorgerin – und damit traditionelle Weiblichkeits- wie Männlichkeitskonzepte vermittelt werden. Während etwa in Kletter-Ida auf der Bildebene ein gleichberechtigtes Verhältnis zwischen Tochter und Vater konstruiert wird, wird bei Mission: Possible der Unterschied zwischen Kindern und Erwachsenen betont und damit ein ungleiches soziales Machtverhältnis zwischen Tochter und Vater, Kind und Erwachsenem, Frau und Mann geschaffen.

Kulturelle Texte vermitteln spezifische Repräsentationen von Männlichkeit und Weiblichkeit, die als normative Darstellungen Einzug in gesellschaftliche Diskurse finden und auf diese Weise zur Konstruktion von Geschlecht beitragen. Wie trotz ähnlicher Ausgangspunkte unterschiedliche Formen kindlicher Weiblichkeit und damit spezifische Geschlechter- und Machtverhältnisse filmisch konstruiert werden können, war Ziel dieses Artikels.

Jacqueline Eikelmann

Medienkonvergenz und Figurbildung. Hannah Montana: Best of Both Worlds als transmediales Figurationsbeispiel

Zusammenfassung: Der aktuell zu beobachtende Umbruch in der Konzeption medialer Erzählungen zeigt sich im Konzept des *transmedia storytelling*, fokussiert wird dabei meist die Welt des jeweiligen Franchise und nicht dessen Charaktere. Doch aktuelle US-Fernsehserien verwenden interessante Figurenkonzepte, die sich für eine nähere Betrachtung anbieten. Da hierbei dem mediennativen Publikum eine höhere Affinität zu dieser Narrationsform zugeschrieben wird, soll anhand der Disneyproduktion Hannah Montana (USA 2006–2010) dargestellt werden, wie in Zeiten der Medienkonvergenz fiktive multidimensionale Figuren entstehen können, welche die Fähigkeit besitzen Zuschauer stärker immersiv und so konsumsteigernd anzubinden.

* * *

Die Realität ist immer noch schräger als alle Fiktion.
– Doris Dörrie

Seit geraumer Zeit kann eine Veränderung in den Erzählformen medial inszenierter Geschichten beobachtet werden: Geschichten werden oft stark fragmentiert über verschiedene Plattformen gestreut dargestellt. Ihre Versatzstücke müssen dann erst von den jeweiligen Konsumenten zusammengesetzt werden. Das gemeinte Konzept hat sich mittlerweile unter dem von Henry Jenkins geprägten Begriff des *transmedia storytelling*[1] etabliert. Diese Narrationsform nimmt dabei Einfluss sowohl auf sich entfaltende Geschichten und deren Wahrnehmung als auch auf die Darstellung der dazugehörigen Figuren – denn

1 Jenkins, Henry: *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York, London: New York University Press 2006. Andere Termini sind etwa *screen bleed* (Matt Hanson), *media mix* (Mimi Ito), *cross-sited narratives* (Marc Ruppel) oder *transfiction* (Christy Dena). Vgl. hierzu Long, Geoffrey: *Transmedia Storytelling. Business, Aesthetics and Production at the Jim Henson Company*. S. 16ff. http://cms.mit.edu/research/theses/GeoffreyLong2007.pdf (06.07.2011).

auch diese müssen erst (re)konstruiert werden. Hier stellt sich die Frage, ob und wenn ja inwieweit Figurenkonzepte in diesem Zusammenhang überdacht und an digitale, konvergente Medienwelten angepasst werden müssen. Dieser Frage soll anhand eines konkreten Beispiels nachgegangen und der dazugehörige Figurationsprozess näher betrachtet werden: Am Beispiel der Disney-Figur Hannah Montana wird deutlich, wie durch das Ineinandergreifen unterschiedlichster Medien Figuren entstehen.

Den derzeitig zu beobachtenden Boom des *transmedia storytelling* beschreibt Frank Rose so: «Everywhere we look, stories are breaking the limits [...]. Boundaries that once seemed clear [...] are starting to blur»[2] und bei genauer Betrachtung wird deutlich, wie sich die Grenzen des Geschichtenerzählens verschieben. Geht man von einem klassischen Erzählmodell aus, so wird eine Geschichte innerhalb eines Mediums, etwa einem Buch erzählt. Es gibt ein Ur-Medium, ein Ort, an dem alle Elemente einer Fiktion zu finden sind. Wird eine Geschichte nun transmedial erzählt, finden sich nie alle Elemente innerhalb eines Mediums. Vielmehr werden Fragmente systematisch auf mehrere Medien verteilt und über verschiedenste Plattformen verbreitet. Das Ziel ist, eine aufeinander abgestimmte und zusammenhängende Erfahrung zu kreieren. Idealerweise steuert dabei jedes involvierte Medium etwas genuin Neues, einen einzigartigen Teil zu der sich entfaltenden Geschichte bei, bleibt aber dennoch in sich diskret erfahrbar. Es entsteht eine Art Puzzle, dessen Teile gesucht und zusammengesetzt werden müssen.[3] Das Konzept, eine Geschichte in unterschiedlichen Medien darzustellen, ist jedoch nicht neu.[4] Laut Geoffrey Long muss hier aber zwischen einer Adaption und *transmedia storytelling* unterschieden werden: Das Harry Potter-Franchise beispielsweise, welches seine Geschichte auch crossmedial darstellt, ist demnach eine Adaption. Es gibt Bücher, Videospiele, Filme etc., dennoch zeigen die verschiedenen Plattformen immer die-

2 Rose, Frank: *The Art of Immersion: How the Digital Generation is Remaking Hollywood, Madison Avenue, and the Way We Tell Stories*. New York, London: W. W. Norton & Company 2011.

3 Vgl. Jenkins: *Convergence Culture*, S. 95–134.

4 Zu dem Konzept des *transmedia storytelling* sowie zu dessen Aktualität, vgl. etwa die Diskussion zwischen David Bordwell und Henry Jenkins in deren jeweiligen Webblogs: Bordwell, David: «Now leaving from platform 1». http://www.davidbordwell.net/blog/2009/08/19/now-leaving-from-platform-1/ (06.07.2011); Jenkins, Henry: «The Aesthetics of Transmedia: In Response to David Bordwell (Part One)». http://henryjenkins.org/2009/09/the_aesthetics_of_transmedia_i.html (06.07.2011); weitere Antworten auf Bordwells Kritik finden sich in Part Two und Three.

selbe Geschichte, die gleichen Figuren, dieselbe Handlung. Das Referenzmedium bleiben aber die Bücher, in ihnen finden sich alle Details.[5]

Eng verknüpft mit der beschriebenen Entwicklung, ist eine stetig wachsende Anzahl an medialen Plattformen, die immer stärker miteinander verbunden und für alle erreichbar sind, das Erfahren einer Geschichte allzeit möglich machen und zusätzlich eine Erfahrung in Aussicht stellen, die tiefer geht als alles, was bisher bekannte Erzähltechniken leisten konnten. Medien werden also immer vielfältiger und sind gleichzeitig auch stärker miteinander verzweigt. Sie bieten daher simultan verschiedenste Möglichkeiten des Konsums und des Einstiegs in das jeweilige Franchise.

Auch wenn die meisten Geschichten noch konventionell erzählt werden, greifen Produzenten medialer Inhalte immer häufiger auf komplexere Erzählformen zurück. Des Weiteren ist es längst Usus, dass eine erfolgreiche Geschichte von einer eigenen Website und einem Pool an Werbung und Merchandisingprodukten begleitet wird. Hier sollte jedoch *branding* von *storytelling* getrennt werden. Ersteres ist damit beschäftigt, eine etablierte Marke zu verkaufen und durch die Verbreitung von Lizenzprodukten den Konsum zu steigern. Dahingegen kommt es bei Letzterem, neben dem Konsum, zu einem effektiven Erkenntniszuwachs, die Geschichte wird – besonders beim *transmedia storytelling* – um neue Facetten erweitert.

Ein zentrales Element transmedialer Franchises stellt die sich entfaltende Welt der Geschichte dar, ihre Komplexität nicht aber die Charaktere stehen dabei meist im Vordergrund. Ein möglichst langlebiges Franchise kann sich nur schwer durch einen einzelnen Charakter konstituieren, denn dieser müsste sehr vielseitig und entwicklungsfähig gestaltet sein, um die Aufmerksamkeit über Jahre hinweg zu generieren. Ist hingegen die Geschichte oder die Welt interessant, so kann sie idealerweise unendlich weiterentwickelt werden und mit immer neuen Charakteren gefüllt, ein immer neues Publikum begeistern. Mathew Cullen, Mitbegründer des Studios Mirada[6], formuliert dies so:

> But it's all about the central idea. If you create a memorable character, you can create an app that allows you to dig into the character a little bit more, or a television show based on the character's life, or a poster that reminds you what you

5 Vgl. Long: *Transmedia Storytelling*, S. 22–25.

6 Mirada ist ein 2010 gegründetes Studio, das transmediale Inhalte entwickeln will. Vgl. http://www.mirada.com/about/ (06.07.2011).

> love about that character, et cetera. A story that emotionally engages us has the opportunity to have a life that extends into more media possibilities.[7]

Dennoch, da Konsumenten meist über Charaktere zuerst an eine Welt gebunden, in diese eingeführt werden und die Geschichte aus deren Sicht erleben, kommt es neben einer interessanten Welt im zweiten Schritt doch auch auf entscheidende Charaktere an, da diese den Zuschauer immersiv anbinden. Nur im Zusammenspiel zwischen lohnenden Charakteren und spannenden Welten kann eine Geschichte dann in immer neue Medien diffundieren.

Betrachtet man etwa amerikanische TV-Serien der letzten 10–15 Jahre,[8] so finden sich Beispiele wie Dawson's Creek (USA 1997–2003) Lost (USA 2004–2010), Heroes (USA 2006–2010), Entourage (USA 2004–2011) oder Monk (USA 2002–2009), die ihre Welten bereits auf unterschiedlichste Plattformen verteilen. Es entsteht ein Kontinuum der jeweiligen Geschichte, dessen unterschiedliche Dimensionen mit jeweils neuem Material ausgefüllt werden. Für die Konsumenten solcher Serien bedeutet dies, dass sie sich über die Grenzen der jeweiligen Serie hinaus aktiv informieren müssen. Voraussetzung ist der Wille und ausreichend Motivation, die erforderliche Zeit in ein Franchise zu investieren. Belohnt wird diese Bereitschaft oft durch die Fähigkeit der Erzähltechnik, Zuschauer stärker immersiv einzubinden und narrativ tiefer in eine Geschichte eintauchen zu lassen, da je nach Franchise mehr Partizipation und Interaktion gefordert und verschiedenste Ebenen abgedeckt werden.

In diesem Zusammenhang wird gerade jüngeren Menschen, den *digital natives*[9] – oder viel mehr den *media natives* (nicht alle Elemente sind zwangsläufig digital) – meist eine höhere Affinität zu dieser Narrationsform zugeschrieben. Da sie mit solchen Angeboten bereits aufwachsen, wird ihnen unterstellt, dass sie dieselben später auch von anderen Formaten geradezu erwarten.

7 JWT Intelligence: «Q&A with Mathew Cullen, co-founder of new studio Mirada». http://www.jwtintelligence.com/2011/03/qa-mathew-cullen-co-founder-studio-mirada-2/ (06.07.2011).

8 Jenkins meint, der entscheidende Unterschied des *transmedia stroytelling* im Vergleich mit anderen Erzähltechniken liegt in dessen Fähigkeit des *world building* sowie in einer gewissen Serialität. Daher ist es nicht verwunderlich, dass erfolgreiche Franchises bisher meist Fantasy-Serien waren, die eine bestimmte, von unserer Welt klar abgrenzbare Welt über mehrere Episoden etc. hinweg entfalten können; vgl. Jenkins, Henry «The Aestehtics of Transmedia: In Response to David Bordwell (Part Two)». http://henryjenkins.org/2009/09/the_aesthetics_of_transmedia_i_1.html (06.07.2011).

9 Vgl. etwa Marc Prensky: «Our students today are all ‹native speakers› of the digital language of computers, video games and the Internet». «Digital Natives, Digital Immigrants». In: *On the Horizon* Jg. 9, 2011, H. 5.

Aus diesem Grund soll hier eine der erfolgreichsten Serien des Disney-Universums der letzten Jahre betrachtet werden: Hannah Montana (USA 2006–2010). Die Serie umfasst insgesamt 4 Staffeln mit 101 Folgen. Die letzte Folge lief am 16. Januar 2011 in den USA und erzielte die Rekordeinschaltquote von 6,2 Millionen Zuschauern. Die Serie bietet sich für eine Betrachtung an, da sie gleich mehrere Elemente des beschriebenen Konzepts miteinander vereint. Disney, mit seinem Disney-Channel die führende Unterhaltungsplattform in der Zielgruppe der 9–14jährigen, beschreibt sein Konzept so:

> Diese neuen Produktionen, die im In- wie Ausland Rekordquoten erzielen, bieten unternehmensweit enormes Lizenzpotenzial und Disney Consumer Products somit eine neue Möglichkeit, Kinder im Schulalter über maßgeschneiderte Merchandising-Programme zu erreichen, die von zuordenbaren Handlungen und Charakteren inspiriert sind. Das Ergebnis ist eine vielfältige Auswahl an Produkten, die sich rund um Musik, Spaß, Mode und Freunde drehen — die Schlüsselelemente im Lifestyle eines Schülers.[10]

In Bezug auf die Ziele des Unternehmens zeigt sich Disney hier erstaunlich offen und tatsächlich bietet Hannah Montana genau das: Musik, Spaß, Mode, Partizipation und vor allem Konsummöglichkeiten. Im Mittelpunkt der Serie steht eine Figur, die in keiner speziell entwickelten Welt lebt. Doch eben diese Welt ist so reizvoll für Mädchen im entsprechenden Alter. «Miley Stewart, das Mädchen von nebenan, verwandelt sich in einen Pop-Star und lebt ihren Traum. Genau das, wovon viele Mädchen träumen!»[11] Die Story der Serie ist schnell erzählt: «Hannah Montana ist eine Sitcom über ein ganz normales Schulmädchen namens Miley Stewart [...]. Doch ohne Wissen ihrer Freunde und Mitschüler führt Miley ein geheimes Doppelleben: sie ist der weltbekannte Popstar Hannah Montana.»[12] Hauptfigur und Zielgruppe sind *Tweens*[13] und *Teens*, wodurch genau die *media natives* angesprochen und auf diese Erzählweise konditioniert werden, welche als Vorreiter beim Konsum dieser Erzähltechnik gelten. Durch im Handel verfügbare Merchandisingprodukte und die simultane Exploration transmedialer Inhalte verknüpft die Serie geschickt *storytelling*

10 Vgl. Disney Consumer Products. https://www.disneyconsumerproducts.com/Home/display.jsp?contentId=dcp_home_ourfranchises_disney_tween_de&forPrint=false&language=en&preview=false&imageShow=0&pressRoom=DE&translationOf=nul&region=0 (06.07.2011).

11 Hannah Montana Factsheet Januar 2011. www.disney-reporter.de/media/Hannah%20Montana_Factsheet_Jan11.pdf (10.07.2011).

12 Disney Consumer Products.

13 *Tweens* sind Kinder bzw. junge Jugendliche im Alter zwischen 8–12 Jahren. Vgl. O'Barr, William: «Children and Advertising». In: *Advertising & Society Review* Jg. 9, 2008, H. 4. http://muse.jhu.edu/journals/advertising_and_society_review/v009/9.4.o-barr01.html (10.07.2011).

und *branding* – der Konsum wird auf allen Ebenen aufeinander abgestimmt und gesteigert. Schließlich bietet die Serie ein Beispiel dafür, wie durch die Verwendung transmedialer Elemente eine Figur aus der Fiktion hinaustreten kann und Teil der Realität, der Lebenswirklichkeit seiner Zuschauer wird. Die Grenzen für Realität auf der einen und Fiktion auf der anderen Seite sind fließend und nicht immer eindeutig voneinander abgrenzbar: Die Figur oszilliert zwischen den Sphären.

Gleichzeitig verknüpft die Serie zwei Gruppen transmedialer Erzähltypen. Denn ausgehend von TV-Serien, können die bisher entwickelten Möglichkeiten transmedialen Erzählens in zwei übergeordnete Gruppen eingeteilt werden:[14] Die erste Gruppe umfasst Elemente, die eine Serienwelt auf andere, ebenfalls inszenierte mediale Welten ausweiten und diese dort weiterentwickeln. Meist ist dem Zuschauer hier bewusst, dass es sich um eine Geschichte handelt, die zwar durch verschiedene Medien erzählt wird, die aber immer von der Zuschauerwelt abgrenzbar bleibt. Diese Form der Erweiterung gibt keine Möglichkeit in das Serienuniversum selbst einzugreifen, damit zu interagieren oder Formen davon selbst zu kreieren. Zu dieser Gruppe gehören etwa Crossover, Spin Offs, Filme, Bücher, Comics oder Webisodes.

Die Beispiele der zweiten Gruppe beruhen häufig auf interaktiven Schnittstellen; ihre Geschichte wird in die Welt der Zuschauer übertragen. Es kommt hier zu einer Ausdehnung in die Lebenswirklichkeit der Zuschauer, die oft Teil der Diegese wird. Dieser Typus grenzt sich nicht immer eindeutig von der Welt der Zuschauer ab und es wird teilweise schwierig zu beurteilen, wo die Diegese anfängt und aufhört. Meist wird nicht eindeutig herausgestellt, dass ein medial inszeniertes Element zu einer bestimmten Serienwelt gehört. Dies zu erkennen, bleibt Aufgabe der Konsumenten. Teils kommt es hier zu Interaktionen zwischen den Zuschauern und den transmedialen Elementen, wie zum Beispiel bei MySpace-Profilen oder Email-Fächern. Anders als bei der ersten Gruppe, sind die Beispiele serienspezifisch entwickelt worden und somit nur bedingt für andere Serien implementierbar. Zu dieser Gruppe gehört beispielsweise *Dawson's Desktop* aus der Serie Dawson's Creek (USA 1998–2003).[15] Aber auch die Konzerttournee Hannah Montanas.

Zur Figuration der Hannah/Miley-Figur werden beide Gruppen eingesetzt. «Figuration meint, kurz gesagt, ein visuelles Hervortreten von Etwas, eine

14 Die nachfolgend aufgeführten Beispiele beruhen auf den Ergebnissen meiner Examensarbeit aus dem Jahr 2009: «Transmediale Erweiterungen der diegetischen Welt amerikanischer TV-Serien».

15 Eine ausführliche Beschreibung findet sich bei Jenkins: *Convergence Culture*, S. 117–120.

auf Dauer gestellte Genese, in der ein Dargestelltes plastische Greifbarkeit gewinnt, sich räumlich und bewegungsmäßig ausdifferenziert.»[16] Anschließend an Gottfried Boehm kristallisiert sich durch Verknüpfung aller Elemente eine Figur heraus, die am Ende mehr ist als die bloße Summe ihrer Teile. Durch Verbindung aller Versatzstücke wird der Eindruck einer real existenten Figur erzeugt, die quasi-dokumentarisch begleitet wird.

Bereits der Slogan und gleichzeitige Titelsong der Serie: «Hannah Montana – Best of Both Worlds»,[17] ist ein direkter Verweis auf die Ziele der Serienmacher. So bezieht er sich ganz simpel auf die Darstellung der beiden Welten eines Teenageridols – der privaten Welt der Miley Stewart und der Welt der berühmten Hannah Montana und gleichzeitig auf die beiden Welten, die durch die Erweiterung der Diegese miteinander verbunden werden – Fiktion und Realität.

Auch innerhalb der Serienwelt kommt es zu Verwirrungen bezüglich der Grenzen zwischen den zu der Erzählung gehörenden Welten. Wie bereits erwähnt, führt die von Miley Cyrus verkörperte Rolle der Miley Stewart ein Doppelleben als berühmte Sängerin. Die Vornamen der Schauspielerin und ihrer ‹wahren› Serienrolle sind identisch – Hannah Montana ist in diesem Fall nur ein Alter Ego der Serienfigur. Eine Grenze zwischen Fiktion und Realität wird hier infolgedessen nur über den Nachnamen gezogen. Gesteigert wird diese Verzahnung von Realität und Fiktion noch durch das Mitwirken von Billy Ray Cyrus, Countrysänger und Vater von Miley Cyrus. Dieser ist nicht nur der Vater der Schauspielerin, er spielt auch in der Serie den Vater (Robby Ray Stewart) der Hauptfigur. Auch hier dient der mittlere Vorname des Vaters (Ray) als Vorlage für den Namen des dargestellten Charakters. Des Weiteren treten im Verlauf der Serie andere Stars als Darsteller auf, bei denen ebenfalls der Vorname übernommen wird – beispielsweise Countrysängerin Dolly Parton als Tante Dolly (vgl. Staffel 1/Episode 18: Good Golly, Miss Dolly). Nicht genug, dass die Namen der Seriencharaktere und der dahinterstehenden Schauspieler die beiden Welten miteinander verbinden, auch die Handlungsstränge gleichen denen der Familie Cyrus. Robby Ray war, der Serie zufolge, mal ein bekannter Countrysänger, der seiner Familie zuliebe seine Karriere

16 Boehm, Gottfried: «Die ikonische Figuration». In: Boehm, Gottfried; Brandstetter, Gabriele; Stierle, Karlheinz: *Figur und Figuration*. München: Wilhelm Fink 2007, S. 33–54, hier S. 36.

17 Vgl. http://tv.disney.go.com/disneychannel/hannahmontana (02.03.2009); aufgrund des Serienendes findet man die Seite nun leicht verändert und unter anderer Adresse auf http://disney.go.com/official-sites/hannah-montana/index (01.11.2011).

aufgab. Billy Ray Cyrus ist, wie bereits erwähnt, tatsächlich ein amerikanischer Countrysänger und Mileys Vater.

Um das Serienuniversum nun zu erweitern, nutzt die Serie eine Reihe transmedialer Erzählmittel. Hannah Montana teilt sich demnach ein Serienuniversum mit anderen Disneyproduktionen wie The Suite Life of Zack & Cody (USA 2005–2007), The Suite Life on Deck (USA 2008–2011), Wizards of Waverly Place (USA 2007–), That's So Raven (USA 2002–2006) oder Cory in the House (USA 2006–2008). Es kommt zu einigen Crossover innerhalb der Serien. Ist Miley als Hannah auf Tournee, übernachtet sie etwa im Tipton Hotel der Serie The Suite Life of Zack & Cody (Staffel 2/Episode 20: That's So Suite Life of Hannah Montana). 2009 folgte dann auch mit Hannah Montana – The Movie ein Film-Spin Off. Der Untertitel des Films nimmt wieder auf die beiden dargestellten Welten Bezug: «Sie hatte von zwei Welten das Beste, jetzt muss sie sich für eine entscheiden.»[18] Der Film wurde – transmedial – als eigenständiges Werk konzipiert, und kann als solches auch ohne Wissen über die Serie konsumiert werden. Außerdem wurde der Film von einem eigenen Merchandising-Programm begleitet und hat eine eigene Website, etc.

Crossover und Spin Off fungieren in diesem Fall in dreierlei Hinsicht: sie bieten erstens eine Erweiterung der eigentlichen Serienwelt – da neues Material geboten wird, durch welches die Story weiterentwickelt wird; zweitens bieten sie unterschiedlichste Einstiegspunkte in das Serienfranchise und dienen daher der Konsumsteigerung, indem neue Zuschauer angesprochen und an das Franchise eventuell gebunden werden (Fans anderer Serien können durch Hannahs Gastauftritte auf diese Serie aufmerksam werden und umgekehrt); schließlich geben sie der Hannah/Miley-Figur mehr Tiefe, da auf jeder Erzählebene neue Facetten hinzugefügt werden.

Durch Streuung transmedialer Inhalte wird eine Serienwelt entwickelt, die sehr vielschichtig ist und unterschiedlichste Möglichkeiten der Interaktion mit der Serie ermöglicht. Gleichzeitig wird die Serie noch von einer Reihe anderer Artikel begleitet, die teilweise reine Lizenzprodukte[19] sind und der reinen Konsumsteigerung dienen wie etwa Bettwäsche, Stifte, Tassen, etc.; während es

18 Vgl. http://www.disney.de/DisneyKinofilme/hannah-montana-der-film/ (10.07.2011).

19 In Anlehnung an Stefanie Brandt: «[...] Auswertung eines Lizenzgegenstandes durch Herstellung und Vertrieb von Waren und Dienstleistungen aller Art, die in einer Beziehung zum Lizenzthema stehen oder gebracht werden können.» Brandt, Stefanie; Feindor-Schmidt, Ursula: *Marketinghandbuch Licensing. Brands und Lizenzthemen professionell vermarkten*. Wiesbaden: Gabler 2011, S. 34.

auch eine Reihe von Videospielen für alle Konsolenarten sowie (Hör)Bücher gibt. Diese sind zwar ebenfalls Lizenzprodukte, die nicht zur Wissensbildung über die Geschichte beitragen, die aber dennoch anders funktionieren, da man hier entweder interaktiv mit der Serie umgehen kann (Videospiele) oder aber eine Adaption des Ausgangsfranchise konsumiert (Bücher), also mit narrativen Inhalten konfrontiert wird.

Auf der Website der Serie gehen die Produzenten noch einen Schritt weiter: Ähnlich wie bei *Dawson's Desktop* findet sich unter dem Bereich *Miley Stewart's Laptop* das Email-Fach der Serienhauptfigur.[20] Dort können Hannahs und Mileys Emails gelesen werden und es gibt zudem die Möglichkeit selbst mit Hannah nicht aber mit Miley zu kommunizieren, ihr also Emails zu schreiben, die auch tatsächlich beantwortet werden. Obwohl für beide Alter Egos je ein Postfach besteht, ist es den Konsumenten nur möglich mit dem öffentlichen Teil der Figur zu kommunizieren. Miley hingegen interagiert ausschließlich mit ihren Serienfreunden. Hier wird das transmediale Erzählelement also absolut an die Seriengeschichte angepasst. Da außer einem kleinen, exklusiven Kreis niemand weiß, wer hinter Hannah Montana steht, ist es den Fans – ganz wie bei einem ‹realen› Star – nur möglich, mit der öffentlichen Seite zu interagieren. Die Miley-Seite der Figur bleibt halb-privat – immerhin kann man auch ihre Emails lesen, nicht aber in Kontakt mit ihr treten. Auf der Seite des Disney-Channels wird darauf hingewiesen, dass der Fan mit einer Fiktion Verbindung aufnimmt und sich in diese begibt: «Anything you send to us could end up on TV – on Disney Channel.»[21] Dieser Hinweis birgt die Nachricht, dass man als Zuschauer/User/Fan an der Kreation der Geschichte teilhat, denn alles, was mit dem Postfach oder anderen Bereichen ausgetauscht wird, kann potenziell in die Serie eingebaut werden. Hier entsteht vor allem ein Anreiz, sich aktiv zu beteiligen und die Serie verstärkt zu verfolgen, um eventuell eigene Ideen dort wiederzufinden.

Da Hannah in der Serie eine Sängerin ist, liegt es nahe, dass die in der Show dargebotenen Lieder auch auf CD erscheinen. Mittlerweile gibt es 28 CDs (die Serie wurde nur über vier Jahr hinweg produziert!).[22] Während die erste CD (2007) komplett als Hannahs Werk betitelt und verkauft wurde (*Hannah*

20 Anders als bei *Dawson's Desktop* fehlen hier allerdings andere Funktionen einer Rechneroberfläche, dargestellt wird ausschließlich das Emailprogramm der Figur; Vgl. http://www.disney.de/DisneyChannel/supersites/hannahmontana/laptop/index.html (01.04.2011) und http://www.sonypictures.com/tv/shows/dawson/desktop/ (01.04.2011).

21 http://tv.disney.go.com/disneychannel/hannahmontana/laptop/index.html (01.04.2011).

22 Vgl. http://www.hannahmontana-music.de (10.07.2011).

Montana), wurde die zweite CD (2008) bereits als gemeinsames Projekt von Hannah Montana und Miley Cyrus vermarktet: *Hannah Montana 2: Meet Miley Cyrus*, sodass hier eine erste Abgrenzung und gleichzeitig auch eine Verbindung der Figur mit der Schauspielerin deutlich wird. Hier sollte sich bewusst gemacht werden, dass die CD von einer imaginären Figur herausgebracht wird. Die Person, welche die Lieder singt, ist die Schauspielerin hinter der Figur. Da die Alben auch Lieder enthalten, die in der Serie nicht auftauchen sind sie mehr als reine Lizenzprodukte, denn sie bieten neues Material. Selbstverständlich gehört auch der Verkauf der eigentlichen Serie (DVDs) zu deren Vermarktung. Der Konsum wird so, wieder im Sinne der Transmedialität, auf allen möglichen Ebenen gesteigert.

Zu einer Kreuzung der beiden beteiligten Welten kam es nun, wenn Hannah tatsächlich auf Tournee ging. Diese Tour fand dann nicht nur innerhalb der Fiktion, sondern auch innerhalb der Zuschauerrealität statt. Als Fan der Serie oder der Sängerin konnten tatsächlich Konzerte des Seriencharakters besucht werden. Die beiden Welten verschmolzen hier. Die Diegese wurde Teil der Zuschauerwelt und *vice versa*. Die Schauspielerin trat hier zu einem großen Teil hinter ihren Seriencharakter zurück. So brachte Miley Cyrus erst nach dem Erfolg der Hannah Montana Alben ihre erste eigene CD heraus. Wie oben erwähnt, geschah dies auch nur nach einer allmählichen Abgrenzung von der Hauptfigur. Durch die zweite Hannah Montana CD wurde Miley Cyrus erstmals als eigenständige Sängerin eingeführt (*Meet Miley Cyrus*). Erst eine dritte CD stellte den Seriencharakter und die Schauspielerin auf eine gemeinsame Stufe: *Hannah Montana & Miley Cyrus: Best of Both Worlds Concert* (2008). Auf der dazugehörigen Tournee traten erstmals beide Existenzformen auf: «Hannah sang the first part of each show, and then after an intermission, Miley came and wrapped it up.»[23] Hier wurden die Grenzen also nicht mehr deutlich gezogen, da Miley Cyrus schließlich Hannah Montana war und eben nicht zwei Personen zu sehen/hören waren. Zudem wurde eine ‹wirkliche› Person[24] mit einem fiktiven Charakter verglichen.

Das transmediale Erzählelement führt also zu einem Treffpunkt der beiden Welten. Während bei den meisten transmedialen Erzählstrategien noch ein Medium zwischen den beiden Sphären steht und den Kontakt in gewisser Hinsicht filtert, geht diese Produktion einen Schritt weiter. Der Seriencharak-

23 http://www.hannahmontanatickets.net/index.php (02.03.2009).

24 Auch wenn es sich hier um den ebenfalls medial gefilterten Star Miley Cyrus handelt, so ist diese doch wirklich(er) existent und nicht ein von Serienproduzenten figurierter Charakter einer Serie.

ter tritt nicht nur mit der Realität in Kontakt, sondern aus der Fiktion hinaus und in die Lebenswirklichkeit der Zuschauer ein. Dies verleiht nicht mehr nur den Eindruck von Realität, sondern macht die Figur tatsächlich mehrdimensional und somit wahr. Dennoch bleibt sie letztlich eine Figur, die von Serienmachern entwickelt wurde.

Es ist festzuhalten, dass transmediales Erzählen eine Möglichkeit ist medial inszenierte Geschichten auf neue Art und Weise zu erweitern. Die diegetische Welt kann innerhalb anderer Fiktionen ausgeweitet werden oder sich in die Realität der Zuschauer verstärkt einschalten. Dabei sind die Grenzen oft verschwommen und es wird von den Machern der Inhalte nicht immer eindeutig darauf verwiesen, dass das Material zu einer Fiktion gehört. Gerade das Montana-Universum spielt mit den unterschiedlichen Ebenen und Möglichkeiten, welche die Figur Miley/Hannah/Miley ausmachen. Denn, Miley ist zum einen die eigentliche Schauspielerin/Sängerin, die gleichzeitig den Serien-charakter Miley und deren Alter Ego Hannah darstellt und von dieser dann wiederum als eigenständige Sängerin zunächst über die Diegese eingeführt und später dann in die reale Welt, aus der sie kommt, zurückgeführt wird.

Unterschiedliche Elemente transmedialen Erzählens unterstützen die Immersion der Zuschauer in die Welt der Serie, sie machen das Erleben der Erzählung zu einer aktiven Suche nach allen dazugehörigen Details und führen gleichzeitig zu einer erweiterten Absatzmöglichkeit für Serienproduzenten. Angesprochen werden hier *Tweens* und *Teens* mit dem Ziel, diese *media natives* auf die neue, absatzreiche Erzähltechnik vorzubereiten, damit diese dann später von ihnen erwartet und sogar gefordert wird und sie so von einem großen Konsumzyklus zum nächsten wechseln, immer mit der Bereitschaft, sich aktiv auf die Suche nach allen Elementen zu begeben und vor allem diese auch zu konsumieren.

Transmedialität bietet daher einen vielschichtigen Ansatz des Erzählens, der es ermöglicht komplexere und anspruchsvollere, für die Konsumenten oft lohnende Welten und Charaktere zu entwickeln[25] und gleichzeitig diese in eine unendliche Welt aus Konsumzyklen einzuführen und daran zu binden. Dennoch sollte bedacht werden, dass transmedial oder komplex nicht immer gleichbedeutend sind mit gut bzw. hochwertig. Der Erfolg der Disney-Serien zeigt, dass Kinder auf dieses Angebot ansprechen, aber auch Serien, welche ein

25 Vgl. Jenkins, Henry: «Transmedia Storytelling. Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling». In: *Technology Review*. 15.01.2003. http://www.technologyreview.com/Biotech/13052/ (10.07.2011).

älteres Publikum anvisieren – etwa LOST (USA 2004–2010) oder HEROES (USA 2006–2010) – konnten durch transmediale Streuung ein Publikum begeistern. Dennoch sind die meisten medialen Inhalte nach wie vor traditionell konzipiert und in sich geschlossen erzählt – aber vielleicht sind eben auch noch nicht genügend *media natives* herangewachsen. Wo diese relativ neue bzw. neu entdeckte Erzählform also endet, bleibt eben noch abzuwarten.

EINZELWERKANALYSEN

Martina Heyer

Funktionalisierung und ästhetische Strategien der Ideologievermittlung in Veit Harlans Verwehte Spuren (D 1938)

Zusammenfassung: Der etwa zeitgleich mit der Wiedervereinigung Österreichs an das Deutsche Reich von der Majestic-Film unter der Spielleitung Veit Harlans produzierte Abenteuerfilm Verwehte Spuren (D 1938) zählt zu den teuersten und populärsten seiner Zeit. Die folgende mikroanalytische Untersuchung widmet sich basierend auf einem *struktural-semiotischen*[1] und *narratologischen*[2] Ansatz den filminternen Strukturen[3] des als *künstlerisch wertvoll* prädikatisierten Films in Bezug auf den impliziten Bedeutungsgehalt und dessen Vermittlungsstrategien.

* * *

Paris 1867: Die junge Séraphine besucht gemeinsam mit ihrer Mutter die Weltausstellung. Plötzlich scheint die alte kanadische Dame wie vom Erdboden verschluckt und ihre Tochter begibt sich auf eine Suche, die sie an ihrer geistigen Gesundheit zweifeln lässt, denn niemand will Séraphines Mutter je in Paris gesehen haben. Dieses Szenario erinnert eher an Hitchcock als an Harlan. Doch der Regisseur, dessen Name heute beinahe stellvertretend für NS-Propaganda-Filme steht, drehte 1938 mit Verwehte Spuren tatsächlich einen Abenteuerfilm. Dabei soll es sich um einen unbedenklichen Unterhaltungsfilm handeln, um ein «Meisterwerk aus den Glanzzeiten des deutschen

1 Ich beziehe mich grundlegend auf: Titzmann, Michael: *Strukturale Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation.* München: Fink ^{3}1993. Sowie: Krah, Hans: *Einführung in die Literaturwissenschaft/Textanalyse*. Kiel: Ludwig 2006.

2 Siehe grundlegend: Lotman, Jurij: *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink 1993. Erweitert durch: Renner, Karl N.: *Der Findling. Eine Erzählung von Heinrich v. Kleist und ein Film von George Moorse. Prinzipien einer adäquaten Wiedergabe narrativer Strukturen*. München: Fink 1983, bes. Kap. II, S. 23–94. Siehe auch: Krah, Hans: *Einführung in die Literaturwissenschaft/Textanalyse*. Kiel: Ludwig 2006.

3 Filmphilologisch von Relevanz: Kanzog, Klaus: *Grundkurs Filmrhetorik*. München: diskurs film 2001; Ders.: *Einführung in die Filmphilologie*. München: diskurs film 1997.

Films»[4]. Dem Film aufgrund seiner an der Textoberfläche nicht sichtbaren NS-Ideologeme diesen Status zuzuweisen, und ihn so aus seinem raum-zeitlichen Entstehungsfeld zu lösen, erscheint mir nicht haltbar. Deshalb soll unter Berücksichtigung des Kontextes die dem Film inhärente Ideologie sowie deren Vermittlungsstrategien rekonstruiert werden. Zu betrachten wird demnach sein, welche Paradigmen wie konstruiert werden, welche Konzepte funktionalisiert werden und welcher ästhetischer, narrativer und rhetorischer Strategien der Vermittlung sich der Film bedient. Dies soll anhand der zentralen, übergeordneten Strukturen Raum, Figur und Narration aufgezeigt werden.

Pseudoentgrenzung und Referentialität

Die Raumkonstellation betreffend lässt sich konstatieren, dass sich die *dargestellte Welt* (Lotman) grundlegend durch eine binäre Strukturierung auszeichnet, wobei den jeweiligen topografischen Räumen ‹Paris› und ‹Welt› topologische Merkmale wie ‹Innen› vs. ‹Außen› und semantische Merkmale wie ‹Ordnung› vs. ‹Unordnung›, ‹Gesundheit› vs. ‹Krankheit›, ‹Heimat› vs. ‹Fremde› zugewiesen werden, über die ein Konflikt etabliert wird. Dadurch wird der Raum Paris zu einem Ort der ideologischen Aushandlung, der sich erst durch einen Prozess konstituiert. Über die Argumentation im *discours* lässt sich bereits am Filmanfang ausmachen, dass die Paris-Darstellung eine Binnendifferenzierung in ‹Oberfläche› vs. ‹Tiefe› zulässt und die Stadt somit als quasi-ambivalent gesetzt wird: ‹Internationalismus› vs. ‹Nationalismus›, ‹Offen› vs. ‹Geschlossen›, ‹Lustvolles Vergnügen› vs. ‹Domestizierte Erotik›. Der Text setzt in einem ereignishaften Zustand der ‹Weltausstellung› ein, da das Weltkollektiv die Grenze zwischen Paris und Welt überschritten hat. Innerhalb der Diegese wird dies zunächst jedoch nicht explizit als konfliktträchtig artikuliert – im Gegenteil. So kommuniziert ein Mann über ein Megaphon explizit den Appell, dass man eintreten und hereinspazieren solle [00:01:48]. Im Laufe des Einzugs spricht er immer wieder eine Einladung aus, die als Zeigeakt auch visuell motiviert ist. Dabei deutet er mit dem Finger auf die geladenen Gäste, die die Kamera heranzoomt, wodurch sich eine Grenzaufhebung manifestiert.

Über den Gastgeberstatus wird Paris als international-freundlich gesinnt, und die Weltausstellung als eine Möglichkeit der Völkerverständigung inszeniert. Die Entgrenzung hin zum Außen ist es aber erst, die eine Grenzziehung

4 Die Äußerung wird im Promotionsvorspann auf der 2005 erschienenen DVD *Verwehte Spuren* artikuliert. Zudem verweist das Cover auf die Kollektionsbezeichnung «Deutsche Filmklassiker», denen folglich auch Verwehte Spuren zu zurechnen ist.

als solches evoziert und diese als zwingend notwendig begründet, weil dadurch die Konstitution von Gemeinschaft erfolgen kann. So erscheinen die eigentlich ideologisch konstruierten Grenzen als natürliche. Zunächst wird visuell und auditiv argumentiert, was ab- oder ausgegrenzt werden soll und wodurch sich die Pariser Gemeinschaft selbst definiert. Der Film differenziert hier zwischen einem kulturell, ethnisch Fremden und einem national, politisch Fremden. Das kulturell, ethnisch Fremde (Afrika, Amerika, Asien, Australien) wird in zweierlei Hinsicht reduziert: Zum einen durch eine stereotype Darstellung des jeweiligen Kontinents anhand einer Person, wobei nur abwertende Erkennungsmuster ausgewählt werden, beispielsweise ein Schwarzer im Bastrock, der durch seine Mimik und Gestik als Kannibale identifiziert werden kann. Das Fremde wird so nicht nur in seiner Merkmalsmenge reduziert und stigmatisiert, sondern darüber hinaus personifiziert und kann durch die Einblendung des jeweiligen Kontinentennamens eindeutig identifiziert werden. Zum anderen werden die vier Kontinente auf einem einzigen Umzugswagen vorgeführt, während Paris einen Wagen für sich allein beansprucht. Während der visuellen Präsentation der Kontinente erfolgt über den Einsatz extradiegetischer, gefährlich klingender Musik die unterschwellige Suggestion, dass das Vorgeführte als bedrohlich einzustufen sei. Um den Grenzstatus zu betonen, findet eine alternierende Darstellung von Fremdem, quasi Bösem, und Eigenem, quasi Gutem, statt, wobei auffällig ist, dass beide in einem wechselseitigen Steigerungsverhältnis stehen. Nach dem Einzug des kulturell, ethnisch Fremden, das ausgegrenzt werden muss, folgt der Einzug eines national, politisch Fremden, das sich selbst ausgrenzt, worauf nicht zuletzt durch den intradiegetischen Musikeinsatz geschlossen werden kann. Im Gegensatz zum kulturell-ethnisch Fremden führt der Wagen ‹national fremd› ausschließlich Personen vor, die durch das Singen heimischer Volkslieder und das Schwenken ihrer jeweiligen Landesflagge ihre Herkunft betonen und sich damit selbst abgrenzen.

Zwischen den Einzügen des Fremden und am Ende des Umzugs positioniert man die Darstellung des Eigenen. Dabei zieht ein einziger großer Wagen durch die Menge. In dieser Szene wird Paris nicht nur durch das Zugeständnis, sich allein durch einen Wagen darzustellen, ein exzeptioneller Status eingeräumt, auch die Lichtverhältnisse werden semantisiert, die extradiegetische Musik wechselt in eine euphorisch-beeindruckende Überwältigungsmusik und die Darstellung von Paris durch eine junge Frau verweist ikonografisch auf die Mutter Gottes, wodurch Paris eine Vergöttlichung erfährt. Paris erhält des Weiteren den Status, Herz zu sein. Das Herz, das Zentrale, Innerste des (Volks-) Körpers, wenn es nicht mehr schlägt, werden seine Terrassen veröden, wie der

Polizeipräfekt von Paris, eine der wichtigsten Norminstanzen im Film, später bemerkt [00:14:55]. Die Körpersemantik erweist sich als sinnstiftendes Prinzip; so wird dies auch gegen Ende des Films durch eine Tänzerin, die Paris symbolisiert, verdeutlicht. Der gesunde, junge (Menschen-)Körper steht zeichenhaft für den Volkskörper, welcher von einem oppositionellen Außen bedroht wird – wie beispielsweise durch die eingeschleppte Krankheit der Mutter (Pest) – und der mit allen Mitteln geschützt werden muss.

Insofern keine Ordnung geschaffen wird, herrscht für und in Paris folglich ein Zustand der Gefährdung und Bedrohung vor. Dies findet darin abgebildet seinen dramaturgischen Höhepunkt, dass die Welt in Form eines Luftballons herunterfällt und in der gesichtslosen Masse herumgeworfen wird. Dieser Unruhezustand, der mit dem Auftreten der Pest analogisiert wird, und der eine Behebung durch eine Ordnungsinstanz verlangt, stellt eine Prolepse für die folgenden Geschehnisse dar. Just trifft die Kamera – in diesem Zustand des Chaos – auf Dr. Morot, den einzigen Allgemeinmediziner in ganz Paris. Die Nahaufnahme und der Wechsel von bebender Masse zu extradiegetisch beruhigender Musik stellen ihn in ein oppositionelles Verhältnis zum Tohuwabohu und verleihen ihm dadurch den Status einer Ordnungsinstanz, was sich auch im Laufe der Erzählung mehrfach bestätigt. Bevor Ordnung geschaffen werden kann und die Ausgrenzung des Fremden den Höhepunkt findet, treffen sich alternierend die Blicke Dr. Morots und Séraphines, während romantisch-melodramatische Musik eingespielt wird. Durch die privilegierende Deixis und den Musikeinsatz, wirken die Figuren vom Toben der Masse entrückt, was explizit auf den Beginn einer Paarbildung verweist.

Das Aufeinandertreffen der Blicke ist auch insofern zentral, weil dadurch eine Verbindung von kollektiver und individueller Ebene markiert wird. Ebenso wie das Kollektiv durch Ab- und Ausgrenzung seine Identität bildet, bestätigt und festigt, so wird dieser Prozess äquivalent auf der Figurenebene durch die Protagonistin fortgesetzt. Die anschließende Fahrt zum Hotel, die vom französischen Volk begleitet wird, demonstriert eine Gemeinschaftskonstitution[5], die einer nationalen Identitätskonstitution äquivalent ist und sich über die nationale Zugehörigkeit und gemeinsame Werteverbindlichkeit auszeichnet. Diese äußert sich beispielsweise über eine gemeinsam geteilte Geschichte, die im Monolog der Protagonistin rekapituliert wird:

5 Anzumerken ist, dass sich die Gemeinschaft nicht *ex nihilo* konstituiert, sondern dass sie vielmehr bereits da ist – angelegt im Inneren der Gemeinschaftsmitglieder, hervorgebracht durch die Musik – und sich festigt.

> Paris hat seinen Namen nach dem Wohnsitz der keltischen Parisi. Schon zu Caesars Zeiten war es eine große Handelsstadt. Nach dem Jahre 500 wurde es die Hauptstadt des Frankenreiches. Und nach Karl dem Großen für immer der Sitz der Könige […] da die Straße, da hinten führt hinauf zur Bastille, erbaut 1369, zerstört, alles kaputt gemacht 1789 […] und diese Straße führt hinauf zum Arc de Triomphe, erbaut zum Ruhm Napoleons des herrlichen, großen, unbesieglichen und zum Ruhme der großen Armee […]. [00:12:29]

Betont wird in der Aussage besonders die Glorifizierung von, und die Treue zu Reich und Führer sowie die ahistorische Beständigkeit und kontinuierliche Entwicklung und Ausdehnung des Reiches. Der Film arbeitet folglich mit einer Funktionalisierung der Raumreferentialität, indem er Daten des Paris vor und um 1867 auswählt und so kombiniert, dass diese im Sinne einer ideologisch favorisierten Aussage stehen. Negatives oder unbrauchbares Bedeutungspotenzial wird entsprechend ausgeblendet.

Darüber hinaus manifestiert sich die nationale Zugehörigkeit und Werteverbindlichkeit über das gemeinsame Singen der Nationalhymne. Klaus Kanzog merkt in seiner Studie *Staatspolitisch besonders wertvoll. Ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934–1945* an: «Gemeinschaften vergewissern sich in gemeinsamen Gesang ihrer Werte und Ziele.»[6] Die hier dargestellte Gemeinschaft verständigt sich durch das ausgedehnte Singen der *Marseillaise* darüber, dass sie alle gemeinsam Kinder des Vaterlandes, Staatsbürger, sind, die sich gegen fremdes, unreines Blut wehren müssen. Besonders der Refrain, in welchem diese Haltung betont wird, wird mehrmals im Film wiederholt.

Individuation und Integration durch Initiation

Obwohl Verwehte Spuren auf Grund seiner Oberflächenstruktur überwiegend den Genres Abenteuer- und Kriminalfilm[7] zugeordnet wird, sind es doch vor allem melodramatische Strukturen, welche zugunsten der Paradigmenvermittlung in den Mittelpunkt gerückt werden. In diesem Sinn fokussiert der Text die Protagonistin bzw. ihre Bewegungen im Raum in ihrer chronologischen Abfolge, indem er an ihr die zu übermittelnde Ideologie vorführt. In Verwehte Spuren ist dies der von Leiden und Aufopferung geprägte Reifeprozess. Dieser Prozess, der eigentlich zur Emanzipation und Selbstbestimmt-

6 Kanzog, Klaus: *Staatspolitisch besonders wertvoll. Ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934–1945.* München: diskurs film 1994, S. 45. Vgl. auch Krah, Hans; Wiesel, Jörg: «Volksmusik› und (Volks-)Gemeinschaft eine *un*heimliche Beziehung». In: Krah, Hans (Hg.): *Geschichte(n). NS-Film – NS-Spuren heute.* Kiel: Ludwig 2000, S. 123–173.

7 Vgl. Albrecht, Gerd: *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs.* Stuttgart: Enke 1969, S. 102–105.

heit des Subjekts führt (vgl. Bildungsroman), mündet im Film in einer selbstgewählten Unterwerfung und Integration in die Gemeinschaft. Im Hinblick auf die *Initiation*[8] Séraphines bietet sich zur Rekonstruktion der Ereignisstruktur eine funktionale Einteilung in Ausgangszustand, Transitionsphase und Endzustand an.

Welche Merkmale werden der Protagonistin zunächst zu Textbeginn zugeschrieben? Die 18-jährige Séraphine Lawrence ist integriert in ihre Herkunftsfamilie, hat also noch einen Kind-Status. Nie auf sich alleingestellt gewesen, verfügt sie über keine Kenntnis des eigenen Selbst. Sie ist jung, unreif und emotional. Wobei Jung-Sein mit Unreife korreliert ist und Unreife mit Gefahr und Verführbarkeit. Interessant ist, dass Séraphine bereits vor Eintreten der Transitionsphase die Bindung an ihren eigentlichen Herkunftsraum Kanada aufgegeben zu haben scheint, und folglich nicht an einen Ort gebunden ist. Im Gegenteil, der Figur werden Merkmalsmengen zugewiesen, über die sie schon zu Textbeginn eindeutig dem Raum Paris zugeordnet wird. So ist sie es doch, die über Reich und Führer ihre Kenntnis von Paris zum Ausdruck bringt, und damit ihr Nationalbewusstsein unter Beweis stellt; Kanada hingegen wird sie in der Erzählung mit keinem Wort erwähnen. Bei Séraphines Propagierung der ‹richtigen› Werte und Einstellung ist die Inszenierung von Sendungsbewusstsein herauszuheben, welches analog zu den von Kanzog illustrierten Beispielen zu sehen ist.

Darüber hinaus macht die Darstellung Séraphines als Figur die über ideologisches Sendungsbewusstsein verfügt, die Notwendigkeit einer Rehabilitation des Systems Paris deutlich, denn nicht einmal der französische Staatsbürger Dr. Morot kann in diesem Ausmaß über die französische Geschichte referieren. Überdies wird Paris explizit als Raum der Abweichung gesetzt. Für Morot als ein Element des Raumes ebenso wie für den Raum Paris nimmt Séraphine demgemäß die Rolle einer ‹opferbaren› Helferfigur ein, die zur Rehabilitation des Gesamtsystems herangezogen wird. Die Konzeption der Frau als Helferfigur und/oder Kameradin entspricht dem Großteil der im Zeitraum 1933–1945 produzierten NS-Filme.[9]

8 Ich beziehe mich auf das von Michael Titzmann konzipierte Modell der Initiationsgeschichte und untersuche im Hinblick auf die Funktionalisierung die Abweichungen von diesem Modell. Siehe deshalb grundlegend: Titzmann, Michael: «Die ‹Bildungs›-/Initiationsgeschichte der Goethe-Zeit und das System der Altersklassen im anthropologischen Diskurs der Epoche». In: Danneberg, Lutz; Vollhardt, Friedrich (Hg.): *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Tübingen: De Gruyter 2002, S. 7–64.

9 Vgl. Nies, Martin: «Zur NS-ideologischen Funktionalisierung von ‹Literaturverfilmungen›: *Der Schimmelreiter*, Curt Oertel / Hans Deppe (D 1934). Mit einer Analyse zentraler Aspekte der

Durch die erwähnten Aspekte scheint die Eingliederung Séraphines in den Raum Paris als natürlich und evident, ja geradezu notwendig. Darin eine Analogie zum «Anschluss» Österreichs an das Deutsche Reich zu sehen, scheint mir in diesem Zusammenhang prinzipiell möglich. Bevor diese Eingliederung jedoch filmisch vollzogen werden kann, muss die Figur erkennen, was sie ist beziehungsweise was sie nicht ist. Ebenso wie sich außerhalb des Subjektes (fremde Nationen und Kulturen) an der Oberfläche abweichendes Potential manifestiert, ist ein solches auch innerhalb des Subjektes (Verführbarkeit, erotische und egoistische Interessen), hier jedoch noch in der Tiefe schlummernd, vorhanden. Um vollkommene Ordnung und Harmonie in der dargestellten Welt zu etablieren, muss dieses unbewusste, abweichende Potential der Protagonistin durch einen Katalysator, in diesem Fall Dr. Morot, hervorgebracht und endgültig eliminiert werden.

Das zentrale Ereignis, das eine Zustandsveränderung der Protagonistin hervorruft, ist der Tod der Mutter, mit dem eine soziale Desintegration der Tochter einhergeht. Durch eine Parallelmontage wird der Tod mit der Ordnungsverletzung der Tochter, ein geheimes Liebestreffen mit Dr. Morot, verbunden. Dadurch wird der Normverletzung Schwere verliehen und der Tochter Schuld zugewiesen. Eine Rehabilitierung, die nach einer qualvollen Transitionsphase (Suche nach der Mutter) in den Endzustand führt, erfährt die Protagonistin durch einen Unfall, welcher im filmischen *discours* als Höhepunkt markiert wird. Dieser bildet gleichsam einen, im Sinne Renners *Extrem- und Wendepunkt*[10] der Protagonistin, der einer symbolischen Wiedergeburt äquivalent ist. Ebenso wie es beim Tod der Mutter nachtdunkel war, ist es auch beim metaphorischen Tod der Tochter dunkel. Folglich ist die Darstellung von Nacht, die im *discours* nur diese beiden Male abgebildet wird, mit Tod korreliert. Auch über die Textposition wird diese Annahme bestätigt, indem der Polizeipräfekt davon spricht, dass die von der Polizei zu Tode gemarterte Tochter in einer Pension liege [01:14:18].

Am Morgen nach dem Unfall erfolgt die Aufklärung der Protagonistin durch den Polizeipräfekten. Um die soziale Reintegration zu besiegeln, erbittet er die freiwillige Unterzeichnung eines Papiers, das bestätigt, dass Séraphine ohne ihre Mutter nach Paris gereist ist. Eine Detailaufnahme der Augen Séra-

Novelle von Theodor Storm.» In: Spedicato, Eugenio; Hanuschek, Sven (Hg.): *Literaturverfilmung. Perspektiven und Analysen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 39–70.

10 Renner, Karl N.: «Zu den Brennpunkten des Geschehens. Erweiterung der Grenzüberschreitungstheorie: Die Extrempunktregel». In: Bauer, Ludwig u.a. (Hg.): *Strategien der Filmanalyse*. München: diskurs film 1987, S.115–130.

phines, die eindeutig im Kontext einer Erkenntnismetaphorik zu sehen ist, mündet in einer Überblendung, welche die vergangenen Ereignisse rekapituliert. Séraphine sieht so gleichsam in sich selbst hinein und erkennt sich selbst und ihre Aufgabe: Die freiwillige Unterwerfung unter eine autoritäre Ordnung und den ‹Dienst am Vaterland ihrer Mutter›. Sie ist eine ‹neue› Ortsbindung eingegangen, hat einen Lebenspartner gewählt, das abweichende Potential abgearbeitet und damit den Status Frau erreicht. Der Reifeprozess ist mit dem Aufgehen in der Gemeinschaft vollzogen.

Kriminalsujet[11] und mythisches Erzählen[12]

Wie bereits erwähnt ist Verwehte Spuren nicht nur eine Initiationsgeschichte, sondern zunächst eine Kriminalgeschichte. An der Textoberfläche lassen sich die konventionalisierten Merkmalskomplexe wie die raumtopologische Einteilung in Tat, Detektion und Sanktionierung, die grundlegende Opposition Verbrechen vs. Aufklärung und die damit verbundene Figurenzuordnung in Täter vs. Nicht-Täter erkennen. Wie aber füllt der Film dieses, dem Rezipienten bekannte und erwartbare Gerüst auf? Welche Gesellschaft und Ordnung wird vorgeführt?

Besonders auffällig ist, dass die zentrale, die Detektion auslösende Tat, also die Vernichtung der Mutter, im Film als nicht kriminell gesetzt wird und somit keiner Sanktionierung bedarf. Im Gegenteil, so ist es die kranke Mutter, die gegen das herrschende Reinheitsgebot verstößt, wodurch ihre Verbrennung nötig und richtig erscheint. Wohingegen die Entwendung des Schmucks der Toten durch eine angestellte des Hotels als eindeutig kriminell klassifiziert und dementsprechend sanktioniert wird. Zu fragen ist folglich: Welches Verhalten wird in der dargestellten Welt als kriminell klassifiziert? Diesbezüglich argumentiert der Text, dass ausnahmslos jedes individuell egoistische Verhalten, sei es erotisch, materiell, beruflich oder sozial, einem Verbrechen gleichkommt und sanktioniert werden muss. Auch eine uneigennützige Tat, die primär auf eine Einzelperson ausgerichtet ist, ist kriminell, weil dem Einzelnen nur geholfen werden kann, indem das Handeln auf die Gemeinschaft ausgerichtet ist. Das einzig richtige Verhalten ist jenes, das zum Wohl und zur Sicherheit der

11 Kanzog: *Filmphilologie*, S. 59–67, 109f.

12 Als eine Strategie der Paradigmenvermittlung im NS-Film erweist sich die Form des *mythischen Erzählens*, welche hier mit Krah verstanden werden soll. Vgl. Krah, Hans: «Der Hitlerjunge Quex» – Erzählstrategien 1932/1933: vom Großstadtroman der Weimarer Republik zum ‹mythischen Erzählen› im NS-Film». In: Spedicato, Eugenio; Hanuschek, Sven (Hg.), *Literaturverfilmung. Perspektiven und Analysen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 14–16.

Volksgemeinschaft oder zur Installierung und Aufrechterhaltung von Ordnung dient, ganz gleich ob es sich dabei um den Diebstahl des Schmucks, die arglistige Täuschung Séraphines durch den Polizeipräfekten oder die Urkundenfälschung durch die Unterschrift der Tochter handelt.

Die dargestellte Welt ist gekennzeichnet durch eine, durch die Oberfläche kaschierte, aber in der Tiefe verankerte Ordnung. So ist diese Ordnung immer schon da, muss jedoch erst in einem Prozess des Aufdeckens gefunden werden, wodurch die Handlung selbst natürlich bereits auf diese Ordnung bezogen ist und sich darüber erst etabliert. So beispielsweise das Übermaß an Ordnung und Harmonie am Textende oder die Hinnahme und Entschuldigung des Leidens Séraphines. Dieses Konzept einer Théodicée scheint dem Text in seiner Grundstruktur eingeschrieben, kann jedoch zunächst nicht von jeder Figur erkannt werden. Durch die tautologische Argumentation, dass alles bereits da ist, wie die in der Figur Séraphine angelegte Merkmalsmenge Paris, die Ordnung, usf., ist das Ende der Handlung nicht Ergebnis der Handlung, sondern bereits Vorbedingung. Insgesamt ist des Weiteren festzuhalten, dass sich die Erzählung auf eine einzige Geschichte (Initiation) und die Ausrichtung aller Textelemente auf diese konzentriert, wodurch die Kohärenz des Textes als solches funktionalisiert wird, fungiert sie doch als prinzipiell sinnstiftend.

In dem vorliegenden Text habe ich versucht anhand der zentralen, übergeordneten Strukturen Raum, Figur und Narration zu zeigen, welche Paradigmen – ‹Volksgemeinschaft›, ‹Ordnung›, ‹Heimat› – im Film angelegt sind und welche Werte und Normen – Leiden als Identitätsgewinn, Leiden als Rehabilitationsmaßnahme, Überwindung von Verführbarkeit, freiwillige Unterwerfung unter autoritäre Strukturen, Opferbereitschaft, Aufgehen in der Gemeinschaft, Abwertung, Ausgrenzung und Vernichtung des Fremden und Kranken zur Reinhaltung der Heimat – über diese vermittelt werden. Ich habe versucht aufzuzeigen, dass diese Ideologeme besonders über Inszenierungsstrategien vermittelt werden, die den Rezipienten durch implizite, nicht-rationale Argumentation zu überwältigen versuchen. Sei es durch rhetorische Strategien der Emotionslenkung wie dem Einsatz von Musik (Grenzziehung), die gezielt eingesetzten Normaussagen einer Norminstanz (Polizeipräfekt) oder einer über Sendungsbewusstsein verfügenden Figur (Séraphine). Sei es durch ästhetische Strategien wie der Entkopplung von der konkreten Rezeptionsgegenwart (Raumreferentialität) oder die Verlagerung der Argumentation auf die Narration (mythisches Erzählen). Die Auseinandersetzung mit dem Text hat gezeigt, dass eine zunächst vermeintlich unpolitische Geschichte durchaus mit ideologischen Bedeutungen aufgeladen sein kann, die für propagandistische Ziele

des NS-Systems funktionalisiert werden. In diesem Sinn trägt der Film vor allem zur ideologischen Stabilität der Gesellschaft bei, indem er erwünschte Werte und Verhaltensweisen fördert, unerwünschte hingegen sanktioniert. Die Titulierung als «Meisterwerk aus den Glanzzeiten des Deutschen Films» erscheint angesichts der propagierten Werte und der expliziten Ausweisung des Films durch Goebbels als «eine clever hingeworfene Leistung», als fragwürdig und zeugt davon, dass eine intensive Auseinandersetzung und Aufarbeitung sowohl mit den medialen Artefakten dieser Zeit als auch mit der Vergangenheit selbst noch nicht erschöpfend stattgefunden hat.

Georg Vogt

Pathos und Bruch in Werner Schroeters
Abfallprodukte der Liebe

Zusammenfassung: Werner Schroeter gilt bis heute als einer der randständigen Autoren des neuen deutschen Films. Der Text nähert sich am Beispiel einer Sequenz aus Abfallprodukte der Liebe (D/F 1996) Schroeters Ästhetik an. Theoretische Ausgangspunkte sind der von Thomas Elsaesser in Hinblick auf den neuen deutschen Film geprägte Begriff «Kino der Erfahrung», Adornos Konzept der «Nicht-Identität», der allegorische Ansatz Michelle Langfords und die semiotische Pathosanalyse von Christian Schmitt.

* * *

Thomas Elsaesser bestimmt den neuen deutschen Film als «Kino der Erfahrung».[1] Erfahrung, die sich für Elsaesser zweifach perspektivieren lässt. Erstens als eine Filmform, «die durch die Erfahrung selbst bestimmt»[2] ist, also «ihr authentischster Ausdruck und Manifestation.»[3] Zweitens wird das Kino selbst als spezifische Form der Erfahrung in den Blick genommen, die nicht mit einem Instrument zur bloßen Aufzeichnung der Wirklichkeit verwechselt werden darf. Das Kino erschafft eine eigene Realität, eine eigene Erfahrung der Zeit, der Erinnerung, der Dauer, des Raums, des Orts und der Gelegenheit.[4]

Für Elsaesser ist der neue deutsche Film aber auch der Ort, an dem diese Unterscheidung brüchig wird. «Der Unterschied zwischen den zwei Formen der Erfahrung wird deshalb weniger absolut, wenn man überlegt, wie viel Allgemeinwissen und sogar intimes Wissen über das eigene Selbst durch Repräsentation und Bilder vermittelt wird.»[5]

1 Elsasesser, Thomas: *Der neue deutsche Film. Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahre*. München: Heyne 1994, S. 283.
2 Ebd. S. 284.
3 Ebd.
4 Ebd.
5 Ebd., S. 285.

Werner Schroeter ist ein Arbeiter an dieser von Elsaesser skizzierten Bruchstelle, das ist die These der folgenden Seiten. Am Beispiel einer Sequenz aus seinem Film Abfallprodukte der Liebe (Poussièrres d'amour D/F 1996) möchte ich seine Ästhetik skizzieren, die sich als mehrschichtige Etablierung von Erfahrungsverhältnissen begreifen lässt. Was in Abfallprodukte der Liebe besonders deutlich zum Thema wird, ist die Kollision von performativen und filmischen Repräsentationsformen und deren Verhandlung auf einer selbstreflexiven Ebene. Für Elsaesser ist Werner Schroeter die «größte Randfigur»[6] des neuen deutschen Kinos. Neben der Ablehnung jeglicher Institutionalisierung als Künstler und der damit einhergehenden Repräsentationsfunktion dürfte es wohl vor allem sein freier Umgang mit allerlei kulturellen Versatzstücken gewesen sein, der Schroeter diese Randständigkeit bescherte. Als Versatzstück begreife ich in diesem Fall materielle Artefakte wie Textvorlagen ebenso wie bestimmte konventionalisierte kulturelle Ausdrucksformen, die in Schroeters Fall vor allem aus den Bereichen Film und Theater stammen. Als eine solche konventionalisierte Form im Rahmen der Filmproduktion beschreibt Christian Schmitt sehr luzide den funktionellen Einsatz von Pathos im Genrefilm. Dem Zusammenhang von Pathos und Ideologien bzw. symbolischen Ordnungen nachspürend ergänzt Schmitt das aus der Antike übernommene Verständnis von Pathos als affektivem Überzeugungsmittel mit einem filmspezifischen semiotischen Modell der Entleerung und ideologischen Wiederaufladung auf zweiter Ebene.[7] Die kritische Leseart, die sich durch Schmitts medientheoretischen Zugriff auf Pathos und Ideologie ergibt, führt zu interessanten Herausforderungen in Hinblick auf Schroeters Kino.

Was passiert, wenn Pathos nicht mehr auf ein Sinnangebot zurück geführt werden kann, wenn die große Erzählung einer Vielzahl von Fragmenten gewichen ist? Wenn sich also die Ideologie und der Diskurs, auf den sich einzelne pathetische Figuren beziehen lassen, nur mehr als sich widersprechende Fragmente finden?

Auch Michelle Langford sieht in Schroeters Filmen eine Herausforderung an konventionelle Sinnkonzeptionen. «The accumulation of independent fragments with no apparent goal in mind is a feature of all of Schroeter´s films.»[8] Nach Langford ist die Narratologie als Erklärungsmodell für Schroeters Werk ungeeignet. Langford schlägt vor, Schroeters Filme allegorisch im Sinne Benja-

6 Ebd., S. 280.
7 Schmitt, Christian: *Kinopathos. Große Gefühle im Gegenwartsfilm*. Berlin: Bertz + Fischer 2009.
8 Langford, Michelle: *Allegorical Images. Tableau, Time and Gesture in the Cinema of Werner Schroeter*. Bristol: Intellect 2006, S. 120.

mins zu lesen. Ihre allegorische Leseart erweist sich als fruchtbarer Ansatz um sich einer Ästhetik zu nähern, die normative Sinnkonstruktionen aushebelt. Und wie ist die Rezeption eines solchen Films zu denken, wenn sie nicht nach den Konventionen des Verstehens konzeptionalisiert werden kann? Langford folgt Timothy Corrigans Annahme, dass es sich bei Schroeters Ästhetik in jedem Fall um den Versuch handelt, auch für die Zusehenden einen autonomen Raum zu etablieren. «Schroeter´s Cinema works to make a place for the spectator...outside of the confines of history and the historical subject.»[9] Welche Art des Zusehens den Filmen Schroeters entspricht, und auf welche Art hier die Autonomie der Zusehenden angesprochen wird, liegt für Langford in Form des allegorischen Sehens auf der Hand. Sie beschreibt diese Rezeptionshaltung als «an attitute that requires the spectator to take part in the process of interpretation, but one which is also freed from the confines of individuated subjectivity.»[10]

Ein Sehen, das für sie eine spezifische Möglichkeit bietet: «He offers the spectator the chance to become another.»[11] Langford zeigt hier eine Alternative zur Identitätsstiftung durch schlüssige Sinnangeboten auf, die sich mit Adorno konkretisieren lässt. Es scheint mir naheliegend, hier sein Konzept des Nicht-Identischen heran zu ziehen, um zu begreifen wie sich die ästhetische Anordnung zu den Erfahrungen der Zusehenden verhält. Ihr Verhältnis zu dem filmischen Material besteht nicht nur aus einer selbstständigen Verknüpfung der Bilder und Töne zu einem Zusammenhang, sondern vor allem in einer Differenzerfahrung zu ihnen. Die Zusehenden gewinnen einen Moment der Autonomie, indem sie sich als nicht-identisch mit dem dargebotenen Material in Beziehung setzen. Die Erfahrung der Autonomie, die Schroeters Ästhetik befördert, so mein Ausgangspunkt, ist also vor allem eine Erfahrung der Differenz. Das lässt sich an einer Sequenz aus Abfallprodukte der Liebe besonders deutlich kenntlich machen.

Für diesen Film lädt Schroeter 1996 einige seiner Lieblingssänger_innen in ein französisches Kloster ein, die mit ihm über Liebe, Leidenschaft und deren Herstellung im Operngesang diskutieren sollen. Der entstehende Film besteht aus Aufnahmen, die diese performativen Prozesse und ihre Inszenierungsformen dokumentieren. Ergänzt wird das Material durch Aufnahmen diverser

9 Corrigan, Timothy: «Schroeter´s Willow Springs and the Excesses of History». In: *New German Film: The Displaced Image*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press 1994, revised edition S. 75. Zitiert nach: Langford, Michelle: *Allegorical Images*, S. 124.

10 Ebd, S. 124.

11 Ebd.

Sujets, die Kamerafrau Elfie Mikesch beisteuert, montiert wird der Film von Juliane Lorenz.

In einer Sequenz von 11 Einstellungen konfrontieren sich Anita Cerquetti und Werner Schroeter mit einer Tonaufnahme Cerquettis aus den 1950er Jahren. Schroeter, so kündigen schon die Paratexte des Films an, hatte 25 Jahre lang nach ihr gesucht, und sie erst jetzt, in fortgeschrittenem Alter, ausfindig machen und von seinem Projekt überzeugen können. Für ihn ist es die Begegnung mit einer Person, deren Stimme in seinem Leben eine Rolle spielte. Für Cerquetti ist es die Konfrontation mit dem frühen Ende Ihrer Karriere. Ihr Stimmverlust liegt Jahrzehnte zurück, und im Gegensatz zu den anderen Personen des Films ist sie nicht mehr in der Lage selbst zu singen. Die Sequenz stellt die sehr komplexen Beziehungen zwischen den vorkommenden Personen und dem verwendeten Material aus. Zur Aufnahme der Arie, an der sich auch die Länge der Sequenz ausrichtet, kommt das Verhältnis der Personen zu Ihrer jeweils eigenen Vergangenheit, zueinander, zum Raum, zu Artefakten und nicht zuletzt zu einigen Bildern, die im Laufe der Montage einfügt werden.

Die erste Einstellung (Abb. 1) verweist bereits auf den Bezug zur eigenen Geschichte, den die Sequenz haben wird. Ein religiöses Symbol, am Morgen oder Abend, ein etwas unentschlossenes Zeichen, das vorweg nimmt, zwischen welchen Polen die folgende Sequenz oszilliert. Zwischen Geburt und Vergänglichkeit, zwischen Nostalgie und Performance. «Anita», ruft Schroeters Stimme fragend aus dem Off, und die Aufnahme der Arie aus dem Jahr 1956 setzt ein. Die folgende Einstellung führt in die Intimität der Situation ein, und bricht sie zugleich, indem sie deren Inszenierungscharakter ausstellt. Im Laufe eines Schwenks nähert sich Cerquetti Schroeter. Sie durchquert einen Gang und betritt das Zimmer in dem er sitzt. Während der letzten Einstellung hatte er noch selbst nach ihr gerufen, nun spielt er überrascht, dass jemand seiner Aufforderung folgt. Mag die Anrufung während der ersten Einstellung noch als Metapher seiner Jahrzehntelangen Sehnsucht interpretiert werden können, fungiert das Bild als selbstreferientielle Zeigegeste. Hier etabliert sich die Dialektik von Sehnsucht nach Kontrollverlust und strenger Inszenierung, die über die Sequenz bestimmend bleibt. Die Einstellung endet mit einer langen Umarmung der beiden (Abb. 2). Dann ein Schwenk von einem Buch hinüber auf Schroeter und Cerquetti. Das Buch stellt hier selbst eine Montage dar, die auf Schroeters Bezug zu Cerquetti hinweist. Der Kader zeigt zwei Seiten eines Buches. Auf der linken Seite liegt ein loses Foto der Sängerin aus Ihrer aktiven Zeit und verdeckt die Schrift. Die rechte Seite zeigt zwei Personen in inniger Umarmung. Mit Beginn des Schwenks setzt eine Einblen-

dung ein, die den Autor der Oper und die Sängerin benennt (Abb. 3). Am Ende des Schwenks ist zu sehen wie Schroeter vollzieht, was das Buch und seine Erinnerung vorzugeben scheinen (Abb. 4). Interpretierbar als eine Rückkehr in den Schoß der Mutter, als Aktualisierung der Erinnerung oder auch körperliche Konkretisierung einer schon langen bestehenden musikalischen Bindung. In der Arie heißt es dazu: «Immer in ehrlichem Glauben stieg mein Gebet zu den Heiligen des Tabernakels auf.» Hier wird der Bezug zur Oper selbst deutlich. Das Textfragment ist für Schroeter mit einer sehr persönlichen Form des Leidens verknüpft, sind es doch die eigenen «Gebete» die nach langer Zeit zu der Begegnung mit der Sängerin geführt haben. Freilich nun unter anderen Umständen, ist Sie doch schon lange außerstande zu singen. Sind die Gesten hier auf konnotativer Ebene durchaus pathetisch, verhindert die Bindung an die präsenten Körper und deren konkreten Erfahrungskontext jene Form von metaphysischer Idealisierung, die der Text in anderen bekannten Inszenierungen des *Tosca* Stoffes nahe zu legen scheint. An Stelle einer ahistorischen Abstraktion des Leidens schlechthin wird hier ein Zugriff auf Geschichte deutlich, den auch das nächste Bild illustriert. Ein Zoom, der zwei Bildmotive verbindet. Der Anfang der Einstellung erinnert an eine Brücke, an die Verbindung von früher und jetzt und die Sehnsucht nach Zeitlosigkeit, nach der Restitution des vergangenen Moments (Abb. 5). Im Laufe des Zooms stellt sich heraus, dass die Brücke eigentlich ein Brunnen ist, eine Metapher für Verbindung und Ursprung zugleich (Abb. 6). Vergangenheit und Gegenwart, die nicht zueinander finden können, begegnen einer Sehnsucht nach Entzeitlichung, verbürgt durch die Tonspur, auf der sich in der Leidenschaft von 1956 der Satz «Immer mit ehrlichem Glauben legte ich Blumen auf die Altare» entfaltet. Die nächste Einstellung zeigt den Fortgang der Begegnung. Die beiden sitzen, nun nicht mehr umschlungen, nebeneinander und widmen ihre Aufmerksamkeit der Aufnahme (Abb. 7). Eine erneute Konfrontation mit dem gemeinsamen Grund, der für beide völlig unterschiedliches bedeutet. Ein Schmerz des Nicht-Identischen, auf den auch die Tonspur verweist. «In der Stunde des Schmerzes, warum, warum Herr?» Es folgt wieder eine Quelle, diesmal allerdings sprudelnd und nicht statisch wie noch in der vierten Einstellung (Abb. 8). Aufgenommen im goldenen Schnitt stimmt das Wasser auf den Höhepunkt der Arie ein. Dann wieder ein Schwenk, ein nackter Mensch auf einem Turngerät rollt durchs Bild. Angeschnitten und passiviert in seinem Gerät wirkt er wie das Opfer eines Prozesses, der nicht von ihm ausgeht (Abb. 9).

Als Bild verstärkt er das Moment der Machtlosigkeit, durch sein Auftreten als Intervention in der Bildfolge durchkreuzt er die kontrollierten Einstellungen davor und bricht den Opferpathos. Auf der Tonspur fällt das Erscheinen des Turners mit dem Ende des Satzes «Warum lohntest du es mir so?» zusammen. Der Schwenk endet mit einer christlichen Opferikonographie, die sich am Ende der Sequenz als statische Einstellung wiederholt (Abb. 10).

Abb. 1–6

Abb. 7–11

Die nächsten beiden Einstellungen widmen sich wieder dem Verhältnis geschundener Körper zur Inspiration. Erst wieder der Wasserspeier, aus einem anderen Winkel gefilmt, dann ein Schwenk über eine Kreuzigungsmalerei (Abb.11). Der Bildfolge des Leidens folgt eine der Aktivität. Schroeter und Cerquetti begleiten gestisch den Höhepunkt der Arie. Cerquetti greift Schroeter am Arm und spricht zwei der Worte mit. «Warum so?» Die letzte Einstel-

lung der Sequenz zeigt wieder das Kreuzigungsmotiv vor der Klosterwand, diesmal allerdings aus einem anderen Winkel, in dem es nicht mehr organisch mit dem historischen Gebäude verschmolzen wirkt. Sie wirkt als gehörte sie ebenso wenig in Kulisse wie die Frage Cerquettis noch zu *Tosca* gehört.

Die Performance der beiden Körper steht dabei der Bilderwelt radikal entgegen. Ihr Alter negiert die Statik der Bilder, ihren Verweis auf etwas Zeitloses. Die Begegnung der beiden Personen gelingt vorerst nur über deren Bindung an Pathosformeln. Pathos allerdings, der stehts auf die konkrete Erfahrung der Personen verweist. Nichts fügt sich auf organische Art und Weise zusammen, Leiden wird dadurch ebenso wenig allgemein verständlich wie die anderen Gefühle deren Hervorbringung der Film nachgeht. Die Herstellung von Leidenschaft, die im Zentrum des Films steht, scheint also an sehr individuelle Prozesse der Aneignung gebunden. Zwischen den alten Körpern, ihrer Vergangenheit und den Trümmern hochkultureller Ausdrucksformen, an denen sie sich abarbeiten, entfalten sich Zusammenhänge zu denen sich die Zusehenden in Beziehung setzen können, und die sich nur vor deren Erfahrungshintergrund beschreiben lassen. Ob als Produkt oder Gefühl ist nicht zu sagen.

Oliver Schmidtke, Frank Schröder

Die Bedeutung der Dialoganalyse für die Interpretation der visuellen Ausdrucksmittel von Spielfilmen. Exemplarische Analyse einer Szene aus Stanley Kubricks THE SHINING

Zusammenfassung: In unserem Beitrag möchten wir anhand der Sequenzanalyse einer ausgewählten Szene aus dem Film THE SHINING von Stanley Kubrick aufzeigen, von welch zentraler Bedeutung die Dialoganalyse für die Interpretation visueller Ausdrucksmittel von Spielfilmen ist. Dabei argumentieren wir, dass Interpretationen, die den Dialog vernachlässigen, die Bedeutung der visuellen Ausdrucksmittel von Spielfilmen nicht bestimmen können. Die Interpretationstechnik folgt den Regeln der Objektiven Hermeneutik.

* * *

Sprachliche Dialoge und Interaktionen werden nicht selten als eine lediglich ergänzende Ausdrucksform unter den filmischen Darstellungsmitteln angesehen und daher in ihrer ästhetischen Bedeutung für die Filmanalyse vernachlässigt. Diese Vernachlässigung zeigt sich etwa in zahlreichen Einführungsbüchern zur Filmanalyse.[1] Neben den angeführten Autoren rubriziert beispielsweise Korte Filmdialoge unter die «auditiv gegebenen Informationen», die die visuellen Informationen «ergänzen und effektvoll unterstreichen oder auch konterkarieren, ironisch oder ahnungsvoll zuspitzen können.»[2] In gleicher Weise wie Korte rubriziert auch Bienk Sprache unter die

1 Vgl. Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: Metzler 2001, S. 103; Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*. Stuttgart: UTB 2008, S. 133; Mikos, Lothar: *Einführung in die Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz: UVK 2008, S. 235ff. «Die Sprache im Film dient nicht allein der Übermittlung von Informationen und der Kommunikation zwischen den Handelnden, sondern durch Stimmlage und Sprechweise werden Figuren auch charakterisiert und Aussagen können zusätzlich bewertet werden.» (ebd., S. 237).

2 Korte, Helmut: *Einführung in die systematische Filmanalyse*. Berlin: Schmidt 2010, S. 15.

Tonquellen des Films.[3] Bienk gesteht den im Film gesprochenen Dialogen immerhin eine szenische Bedeutsamkeit zu, die die menschlichen Beziehungen interpretiere und «Gefühle und Motivation der Sprechenden» deutlich werden lasse.[4] Bei Monaco wird den Filmdialogen kein eigenes Kapitel gewidmet, so dass ihre Bedeutung für das Verständnis von Filmen bei ihm als vernachlässigbar erscheint.[5] Borstnar u.a. heben zwar insgesamt die Zeichenhaftigkeit des Filmes hervor, gestehen aber den durch die Protagonisten vollzogenen Sprechakten keine eigene, auf die anderen Ausdrucksmittel bezogene, Zeichenhaftigkeit zu.[6] Keppler betont zwar, dass die Sprache «eine integrale Dimension des filmischen Bewegungsbildes» sei, gelangt aber letztlich doch zu einer nur reduktionistischen Bestimmung der Bedeutung der Sprache: Sprache und Musik «transportieren Stimmungen, vermitteln Informationen, geben Rätsel auf oder führen in die Irre, beruhigen oder beunruhigen, wiegeln auf oder wiegeln ab, stellen klar oder lassen im Unklaren.»[7] Somit verbleibt die Funktion der Sprache in der Ergänzung der visuellen Ebene. Allein Kanzog gesteht der Dialoganalyse eine grundlegende Bedeutung für die Analyse von Filmen zu.[8] Selbst in der hermeneutischen Filmtheorie von Lohmeier, die die Interpretation des Filmes als Zeichenzusammenhang begründet, spielt die Analyse von Dialogen nur eine äußerst untergeordnete Rolle. In der «qualitativen Dialoganalyse»[9] wird die Figurenrede als eine bestimmt, welche «verschiedene Bewußtseinsschichten, Seinsmöglichkeiten oder Rollen des Sprechers»[10] zum Vorschein bringe. Lohmeier formuliert auf dieser Basis eine Klassifikation von Dialogformen: So ließen sich Konsensdialoge, konfliktorientierte Dialoge

3 Vgl. Bienk, Alice: *Filmsprache – Einführung in die interaktive Filmanalyse*. Marburg: Schüren 2008, S. 99.
4 Ebd., S. 85.
5 Vgl. Monaco, James: *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien*. Reinbek: rororo 2009, S. 161ff.
6 Vgl. Borstnar, Nils; Pabst, Eckhard; Wulff, Hans Jürgen: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Konstanz: UVK/UTB 2008.
7 Keppler, Angelika: «Die Einheit von Bild und Ton. Zu einigen Grundlagen der Filmanalyse». In: Mai, Manfred; Winter, Rainer (Hg.): *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*. Köln: Halem 2006, S.69. Allerdings stimmen wir mit Keppler überein, wenn sie schreibt: «Die sozialwissenschaftliche Filmanalyse muss stärker als bisher eine Detailanalyse der verbalen und nonverbalen Elemente sowie der bildsprachlichen Mittel mit einschließen» (ebd., S. 73). Keppler schlägt die Konversationsanalyse als methodischen Ansatz für die Filmanalyse vor.
8 Vgl. die Analyse eines Dialoges aus dem Film Morgenrot (D 1933) von Gustav Ucicky. Kanzog, Klaus: *Einführung in die Filmphilologie*. München: diskurs film 1997, S. 119ff.
9 Lohmeier, Anke-Marie: *Hermeneutische Theorie des Films*. Tübingen: Niemeyer 1996, S. 226.
10 Ebd., S. 226.

und Verständigungsdialoge unterscheiden.[11] Mit dieser Klassifikation lässt sich die Analyse der Filmdialoge allenfalls als ein ergänzendes, für die Konstitution der Bedeutungsstruktur des Filmes randständiges Phänomen analysieren, nicht jedoch als eigene Ausdrucksdimension, die den Filmgegenstand[12] ganz wesentlich konstituiert. Auch im Handbuch *Qualitative Medienforschung* wird der Analyse von sprachlichen Sequenzen (Filmdialogen oder auch Dialogen in Fernsehsendungen) keine eigenständige, für die visuelle Darstellung grundlegende Bedeutung zuerkannt.[13] Somit kann festgehalten werden, dass die Bedeutung des gesprochenen Wortes im Film und der Sprechakte als Handlungen der Protagonisten für die Konstitution des Films in der einschlägigen filminterpretativen Einführungsliteratur methodisch eklatant unterschätzt wird.[14]

Analyse einer ausgewählten Filmszene

Die folgende Sequenzanalyse wird die Dialoganalyse ins Zentrum rücken und verdeutlichen, dass das Filmverständnis ohne die extensive Ausdeutung des von den Protagonisten sprachlich Artikulierten erheblich erschwert wird.[15] Wir stellen Ausschnitte aus unserer vollständigen Sequenzanalyse des Films The Shining (GB/USA 1980) vor.[16] Die folgende Analyse legt den Zusam-

11 Vgl. ebd., S. 227.

12 Wir gehen davon aus, dass jedes Kunstwerk einen Gegenstand mit den ästhetischen Mitteln, die durch das gewählte Ausdrucksmaterial zur Verfügung stehen, zur Darstellung bringt. Dieser Gegenstand wird durch eine Vielzahl von sinnlichen Entsprechungen innerhalb des Ausdrucksmaterials gezeigt, ohne dass er als begrifflicher Gehalt offensichtlich sein muss.

13 Vgl. Mikos, Lothar; Wegener, Claudia (Hg.): *Qualitative Medienforschung – Ein Handbuch:* Konstanz: UVK 2005. Im Handbuch findet sich kein Stichwort, das der Figurenrede im Film oder der öffentlichen Rede von Medienschaffenden einen eigenen bedeutungsgenerierenden Wert zubilligt.

14 Bohnsack bezieht das wörtliche Protokoll der mündlichen Rede in die Analyse von Videosequenzen ein. Vgl. Bohnsack, Ralf: *Qualitative Bild- und Videointerpretation*. Opladen, Farmington Hills: Budrich/UTB 2009, S. 223ff. Dort wird jedoch das Protokoll einer Fernsehsendung analysiert, nicht das eines Spielfilmes. Für Fernsehsendungen gelten andere Inszenierungs- und Produktionsbedingungen. Die Interpretation von Spielfilmen wird in der Einführung von Bohnsack nicht thematisiert.

15 Insofern knüpfen wir an die hermeneutische Analyse einer Fernsehsendung durch Lenssen/Aufenanger an, die ebenfalls die Interpretation der Sprache als das «Kernstück der Filmanalyse» bezeichnen: Lenssen, Margrit; Aufenanger, Stefan: «Zur Rekonstruktion von Interaktionsstrukturen. Neue Wege zur Fernsehanalyse». In: Dies. (Hg.): *Handlung und Sinnstruktur: Bedeutung und Anwendung der objektiven Hermeneutik*. München: Kindt 1986, S. 123–204 , hier S. 132.

16 Vgl. Schmidtke, Oliver; Schröder, Frank: *Familiales Scheitern – Eine familien- und kultursoziologische Analyse von Stanley Kubricks «The Shining»*. Frankfurt a.M.: Campus 2012.

menhang von Dialogverlauf und Kameraposition dar, wobei deutlich wird, dass das filmische Mittel der Kamerapositionierung in der Mise-en-scène nicht ohne eine Analyse des Dialoges interpretiert werden kann, da sie eine Entsprechung zu letzterem herstellt.

Der Spielfilm zeigt das Scheitern einer Familie, das darin gipfelt, dass der Protagonist Jack Torrance (der Vater) den Versuch unternimmt, seine Gattin Wendy und seinen Sohn Danny zu töten und damit seine Familie auszulöschen. Die vorangehende Handlung wird im Film als eine tragische, sich dramatisch zuspitzende Krise der Familie gezeigt, die über den Winter in einem Hotel isoliert ist. Die Eskalation ist im Wesentlichen ein Resultat der innerfamilialen Konfliktdynamik, die den Protagonisten nicht bewusst ist. Ziel der Analyse ist die Rekonstruktion der für den Zuschauer diffus bleibenden Prozesse anhand der sequenzanalytischen Interpretation der Filmdialoge.

Die im Folgenden analysierte Szene folgt auf eine, in der Jack Torrance von seiner Frau Wendy mit dem Vorschlag konfrontiert wurde, das von ihnen bewohnte Hotel aufgrund des Gesundheitszustands von Danny, der aufgrund einer Misshandlung – vermutlich durch Jack – stark traumatisiert ist, zu verlassen. Dieser Szene wiederum geht die Begegnung von Jack mit dem Oberkellner auf einem Ball voraus, die aufgrund der ansonsten unterstellten Abwesenheit anderer Personen als realistisch inszenierte Darstellung der irrealen Halluzination Jacks interpretiert werden muss. Der Ober kollidiert im Festsaal mit Jack, wobei er ein Tablett trägt, auf dem sich mit Eierlikör gefüllte Gläser befinden. Die Kollision hat eine Verschmutzung von Jacks Kleidung zur Folge. Diese trachtet der Ober in der Szene, die nachfolgend gezeigt und die hier analysiert wird, zu beseitigen. Hierzu ziehen sich Jack und der Ober in den Raum eines Herren-WCs zurück. Die Musik der Feier ist im Verlauf der Szene nach wie vor hörbar.

Der Interpretation wird jeweils eine Beschreibung der zu interpretierenden Sachverhalte innerhalb des Filmes sowie ein Protokoll der Dialoge vorangestellt. Die Interpretation folgt den Prinzipien der objektiv hermeneutischen Sequenzanalyse.[17]

17 Für diese Methode ist die Annahme zentral, dass keine nachfolgende Sequenzstelle zur Interpretation einer vorangegangenen Sequenzstelle herangezogen werden darf. Auf diese Weise lässt sich auch die Bedeutung, die ausschließlich aufgrund der Sequenzposition eines Interakts erzeugt wird, rekonstruieren. Es wird darüber hinaus unterstellt, dass die Bedeutung nach geltenden Regeln erzeugt wird, die sich ebenfalls explizieren lassen. Vgl. hierzu Oevermann, Ulrich: «Die Methode der Fallrekonstruktion in der Grundlagenforschung sowie der klinischen und der pädagogischen Praxis». In: Kraimer, Klaus (Hg.): *Die Fallrekonstruktion – Sinnverstehen in der sozialwissenschaftlichen Forschung.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 58–156;

Zeitindex 01:06:47[18] *Schnitt auf eine Totale des Toilettenraums. Die Wand am linken Bildrand ist mit einer Reihe von Urinalen bestückt, die am rechten Bildrand mit einer Reihe von Waschbecken, Spiegeln und Einbuchtungen, in denen Handtücher gelagert werden. Man sieht Jack im Hintergrund den Raum seitwärts betreten. Er hält dem Ober, der zügig den Raum betritt, die Tür auf. Beide werden in einer Totalen gezeigt.*

Jack: I'll just hold this for you there, Jeevesy.

Jeeves ist der Name der Dienerfigur in einer Reihe von Romanen des Schriftstellers P. G. Wodehouse (1881–1975), der die Figur eines persönlichen Dieners eines Protagonisten darstellt. Jack degradiert den Ober, indem er ihn Jeevesy nennt und darüber hinaus seine Hilfsbereitschaft beim Offenhalten der Tür besonders hervorhebt. Dass es sich um eine Halluzination handelt, wird nicht mit eindeutigen Markierungen, wie einer farblichen Absetzung von der Gestaltung der ‹realistischen› Szenen des Filmes oder einer verschwommenen Aufnahme dargestellt, sondern mittels Inkonsistenzen in der Mise-en-scène. So erscheint z.B. die Gestaltung der Toilette unwirklich, da eine Positionierung der Waschbecken direkt gegenüber den Urinalen in der Realität eher vermieden wird.

Der Ober geht zügig zu einem der Waschbecken, stellt das Tablett ab und dreht den Wasserhahn auf, um das in seiner Hand befindliche Tuch mit Wasser zu benetzen.

Grady: Thank you, Sir. Thank you. Now, let's see if we can improve this with a little water, Sir.
Jack: All right. I'll just set my bourbon and advocaat down right there.

Jack wendet sich den Urinalen zu, stellt das Glas auf das obere Ende der Urinalteiler, tritt dann dem Ober gegenüber, der sich ihm zuwendet und lässt sich von diesem die Kleidung reinigen. Dabei breitet er die Arme aus. Wir sehen beide Protagonisten in einer Totalen. Jack wippt während des Reinigungsvorgangs mit den Füßen auf und ab.

Wernet, Andreas: *Einführung in die Interpretationstechnik der Objektiven Hermeneutik*. Wiesbaden: VS-Verlag 2006.

18 Die Filmbeschreibung protokolliert einen Ausschnitt aus folgender in Europa im Handel erhältlichen DVD: *Stanley Kubricks Shining, Stanley Kubrick Collection*. Restauriert und digital überarbeitet, PAL, 1.33:1. Hamburg: Warner Home Video 2001. Gemäß www.imdb.com wurde der Film in Europa im Format 1.66:1 und in den USA in 1.85:1 im Kino gezeigt. Diese Formate stehen für eine detaillierte Analyse nicht zur Verfügung, daher stützen wir uns auf die DVD-Version.

Grady: Won't keep you a moment.
Jack: Fine. What do they call you around here, Jeevesy?
Grady: Grady, Sir. Delbert Grady.

Auffällig ist, dass Jack den Ober nicht nach seinem Namen fragt, sondern danach, wie er in dem Hotel genannt werde. Zugleich nennt er ihn wiederholt Jeevesy und setzt sich damit über eine Antwort des Obers von vornherein hinweg. Sowohl der Inhalt (Jeevesy) als auch der Vollzug des Sprechakts (die Nennung des Namens im Rahmen der Frage nach dem Namen) drücken also eine Degradierung des Gegenübers aus.

01:07:14 Schnitt auf eine amerikanische Einstellung von Jack und dem der Kamera rückwärtig zugewandten Ober. Die Kameraperspektive springt um 180 Grad auf die gegenüberliegende Position. Jack blickt in den Spiegel.

Jack: Grady?
Grady: Yes, Sir.
Jack: Delbert Grady.
Grady: That's right, Sir.

Der Dialog nimmt eine überraschende Wendung, denn indem der Ober seinen Namen, Grady, nennt, wird er als eine bereits im Film erwähnte Person identifiziert: Grady ist auch der Nachname des vormaligen Winter-Caretakers, der, wie der Zuschauer zu Beginn des Filmes erfährt, seine Familie in einem erweiterten Selbstmord ausgelöscht hat. Jack scheint also einen Dialog mit seinem Vorgänger zu imaginieren. Diese grundlegende Veränderung der Positionen innerhalb des Dialoges wird auf der Ebene der bildlichen Darstellung über einen Achsensprung, bei dem die Kamera die Personen aus der gegenüberliegenden Perspektive zeigt, markiert. Ein weiteres visuelles Bedeutungselement, das die Szene als Halluzination erscheinen lässt, besteht darin, dass Jack in den Spiegel schaut. Somit werden die realistische Außenperspektive, die Jack im Gespräch mit sich selbst vor dem Spiegel zeigt, und seine halluzinatorische Innenperspektive, in der er mit der Wahnfigur Grady spricht, miteinander verschränkt.

Um den Unterschied zwischen einer Herangehensweise, die die Dialoganalyse ins Zentrum rückt, und einer Interpretation, die die übrigen filmischen Ausdrucksmittel nicht auf die Dialoge bezieht, zu markieren, sollen hier zwei Deutungen des gezeigten Achsensprungs angeführt werden. So wählt Bienk diesen Schnitt in ihrem filmanalytischen Lehrbuch als Beispiel für die Durchbrechung des 180-Grad-Prinzips bei der Darstellung von Dialogen. Dieses

Prinzip verbietet den Achsensprung, da dieser dem Zuschauer abverlangt, sich hinsichtlich der räumlichen Positionen der Protagonisten neu zu orientieren, und dadurch die unmerkliche Kontinuität der Schnittfolge gebrochen wird. Bienk konstatiert, dass durch den hier gezeigten Achsensprung bewusst vermieden werde, «eine klare mimische Reaktion des Barmanns zu zeigen, etwa in einer Nahaufnahme. So bleibt die Figur weiterhin für den Zuschauer rätselhaft, da er die Wirkung des Gesagten auf den Barmann nicht exakt an dessen Gesicht ablesen kann.»[19] Zweifellos wird durch den Achsensprung die Mimik von Grady nicht gezeigt. Diese Analyse formuliert jedoch eher eine Folge des eingesetzten filmischen Mittels, als dass der Achsensprung aus einer Bestimmung des Filmgegenstandes her motiviert würde. Erst wenn man die Bedeutungsstruktur des Dialogs analysiert, wird deutlich, dass der Achsensprung eine Entsprechung zum Dialogverlauf herstellt. Bienk äußert sich nicht dazu, aus welchem Grund die Rätselhaftigkeit der Figur von Grady aufrechterhalten werden sollte. Durch die Deutung des Achsensprungs als filmische Visualisierung der grundlegenden Veränderungen innerhalb des Dialoges wird dieses Mittel eindeutig motiviert.

Auch die folgende Bestimmung von Kaul und Palmier lässt die Chancen der Dialoginterpretation ungenutzt: «Der Achsensprung, der im konventionellen Filmerzählen aus Irritationsgründen vermieden wird, betont die Austauschbarkeit der Figuren unter dem Einfluss des Hotels, das Rollenhafte ihrer Auftritte, und vermittelt gleichzeitig ihre geteilte charakterliche Bösartigkeit.»[20] Die Austauschbarkeit der Figuren müsste selbst wiederum interpretatorisch motiviert werden, wenn damit die ästhetische Bedeutung des Achsensprungs bestimmt werden soll. Die Figuren sind im Film jedoch keineswegs austauschbar, sondern ihnen ist innerhalb der Filmhandlung eine präzise Position zugewiesen. Dass es sich um Rollen handelt, ist keine Besonderheit dieser Szene, sondern eine Voraussetzung der Fiktionalität des Filmes.

Jack: Uh… Mr. Grady *(räuspert sich)* haven't I seen you somewhere before?

Die von Jack gewählte Formulierung unterstellt, dass er Grady erkannt hat. Dies widerspricht allerdings der Überraschung, mit der Jack auf die Offenbarung, dass der Ober Delbert Grady heißt, reagiert. Jack konstruiert also – entgegen der Darstellung im bisherigen Verlauf der Interaktion – den Sachverhalt in der Weise, dass unterstellt wird, sie seien beide einander schon einmal

19 Bienk: *Filmsprache*, S. 155.
20 Kaul, Susanne; Palmier, Jean-Pierre: *Stanley Kubrick*. München: Fink 2010, S. 94.

begegnet. Faktisch wird das Wiedererkennen aber nur über den Namen Grady ermöglicht, den Jack bereits durch die Nennung in einem am Anfang des Filmes gezeigten Dialog kennt. Darüber hinaus betont Jack, dass er Grady an irgendeinem Ort gesehen habe, das heißt möglicherweise nicht in dem Hotel. Ferner kann Grady die Frage gar nicht beantworten, da sie wörtlich darauf abzielt, ob Jack sich daran erinnern könne, Grady schon einmal gesehen zu haben. Die Frage ist als Fangfrage formuliert. Wenn Grady sie bejahen muss, sofern er ehrlich antwortet, dann wird damit die Thematisierung weiterer Sachverhalte eröffnet. Da Grady nicht erkennen lässt, dass er Jack seinerseits bereits kennt, könnte es sein, dass Jack Grady zuvor bereits einmal aufgefallen ist, dieser jedoch keine Notiz von Jack genommen hat. Andernfalls könnte er die Bekanntschaft verleugnen. Dies verwiese auf eine Tarnhandlung und das Grady unterstellte Motiv, unerkannt zu bleiben. Dem widerspricht jedoch, dass er seinen Namen nennt. Diese Handlung kann sich nur auf die am Anfang des Filmes durch den Hotelmanager geschilderten, von Grady begangenen, grausamen Morde beziehen. Jack unterstellt daher, dass Grady glaubt, für seine Mordtat nicht zur Verantwortung gezogen werden zu können. Er tritt als Ermittler auf, der um die geheim gehaltene Straftat Gradys weiß und diese aufzudecken versucht. Darin kann er sich wiederum als überlegene Person inszenieren.

Grady: Why, no, Sir. I don't believe so... It's coming off now, Sir.
Jack: Uh… Mr. Grady weren't you once the caretaker here?

Grady reinigt weiterhin die Kleidung von Jack an dessen rechtem Oberschenkelansatz.

Grady: Why, no, Sir. I don't believe so.
Jack: You're a married man, are you, Mr. Grady?
Grady: Yes, Sir. I have a wife and, uh, two daughters, Sir.
Jack: And, uh, where are they now?
Grady: Ah, they're somewhere around. I'm not quite sure at the moment.

Jack entzieht Grady das Handtuch, das dieser zur Reinigung von Jacks Kleidung verwendet hat, und wischt sich damit die linke Hand ab. Grady verharrt in seiner Haltung und folgt mit seinem Blick dem in Jacks Hand befindlichen Handtuch, bevor er diesen selbst anblickt. Jack schaut in den Spiegel. Nachdem er seine Hand gereinigt hat, hält er das Handtuch in beiden Händen.

Jack: Mr. Grady. You were the caretaker here.

Jack lächelt triumphierend.

> *Jack*: I recognize you. I saw your picture in the newspapers. You, uh, chopped your wife and daughter up into little bits. And then you blew your brains out.

Jack schaut auffällig in den Spiegel und grinst bei der Schilderung der Art und Weise, in der Grady seine Familie getötet hat, genüsslich. Weiterhin grinsend wirft Jack das Handtuch provozierend ins Waschbecken.
01:08:57 Schnitt auf eine rückseitige Totale von Jack und eine frontale Totale von Grady. Die Kameraperspektive springt um 180 Grad auf die gegenüberliegende Position. Die Protagonisten verharren bewegungslos in ihrer Position. Es ist erkennbar, dass sie die identische Körpergröße aufweisen.

Jack geriert sich als jemand, der seinem Gegenüber endgültig überlegen scheint, weil er ihm eine dramatische Straftat nachweisen kann. Diese Transformation innerhalb des Dialogs wird erneut durch einen Achsensprung markiert. Dialoggeschehen und Kameraposition werden systematisch zueinander ins Verhältnis gesetzt. Dies lässt sich verdeutlichen, wenn man den Dialog sequenzanalytisch interpretiert, da sich die durch die Kameraachsensprünge visualisierten Transformationen innerhalb des Dialoges wesentlich aus dem sequentiellen Ablauf ergeben.

Die Protagonisten verharren weiterhin bewegungslos in ihrer Position.

> *Grady*: That's strange, Sir. I don't have any recollection of that at all.
> *Jack*: Mr. Grady, you were the caretaker here.

01:09:17 Schnitt auf eine amerikanische Einstellung von Jack und Grady, der rückseitig zu sehen ist. Die Kameraperspektive springt um 180 Grad auf die gegenüberliegende Position. Es wird deutlich, dass Jack weiterhin in den Spiegel schaut. Es folgt eine fünfsekündige Pause.

> *Grady*: I'm sorry to differ with you, Sir, but you are the caretaker.

Jack blickt nicht mehr triumphierend, sondern sein Gesichtsausdruck transformiert sich und bringt mehr und mehr Irritation und Skepsis zum Ausdruck.

> *Grady*: You've always been the caretaker.

Grady bekundet im Widerspruch zu seiner vorherigen Äußerung, dass er Jack ebenfalls kennt. Die Dynamik des Dialoges offenbart somit Jacks Machtlo-

sigkeit, die mit seiner inszenierten Überlegenheit kontrastiert. Als Jack gegenüber Grady ein argumentatives Übergewicht erwirkt zu haben scheint, kontert Grady mit der Feststellung, Jack sei schon immer der Caretaker gewesen und lässt die bisherigen Äußerungen Jacks als unwahrhaftig erscheinen. Somit erscheint nun Jack als derjenige, der etwas zu verbergen hat. Der Dialog vollzieht also erneut eine Wendung, die ebenfalls eine Entsprechung in der visuellen Darstellung des Kameraachsensprungs aufweist.

Grady: I should know, Sir. I've always been here.

01:09:50 Schnitt auf eine Naheinstellung von Jack. Die Kamera befindet sich etwa auf Höhe von Jacks Nase. Er lacht auf.
01:09:59 Schnitt auf eine Naheinstellung von Grady. Die Kamera zeigt diesen in einer Naheinstellung in leichter Untersicht. Er blickt Jack kühl und durchdringend an.

Nachdem Grady den Wahrheitsanspruch seiner Aussage, dass Jack schon immer der Caretaker gewesen sei, durch den Verweis auf seine fortgesetzte Anwesenheit im Hotel begründet hat, ändert sich die Darstellung des weiteren Dialoges, der im Rahmen dieses Aufsatzes nicht weiter detailliert interpretiert werden kann. Von diesem Zeitpunkt an werden Jack und Grady nicht mehr gemeinsam in einer Einstellung, sondern im Schuss-Gegenschuss-Verfahren gezeigt. Die abwechselnden Einstellungen heben die Asymmetrie hervor. Obwohl vorher beide sichtbar die gleiche Körpergröße aufweisen, wirkt Grady nun größer und dominant, während Jack in die Position eines Unterlegenen verwiesen wird. Dieser Eindruck wird durch verschiedene Darstellungsmittel erzeugt: 1. Der Mittelpunkt des Bildes der Grady-Einstellung befindet sich etwa auf Höhe der Oberlippe, der der Einstellung von Jack auf Höhe der Nasenspitze. 2. Gradys Haltung ist aufrecht, die Jacks leicht gebeugt. 3. Der Oberkörper Gradys wird seitlich im Halbprofil gezeigt, der von Jack fast von vorn. 4. Der Spiegel im Hintergrund der Grady-Einstellung, der scharf fokussiert ist, betont die Vertikale; die rote Wand hinter Jack, die unscharf fokussiert ist, die Horizontale.

Die Dialogpositionen haben sich also umgekehrt. Dies setzt allerdings voraus, dass sie als Figuren gerade nicht austauchbar sind, so dass die Deutung Kaul und Palmiers, der Achsensprung visualisiere die Austauschbarkeit der Personen, begründet zurückgewiesen werden kann. Während bislang Jack die Initiative innehatte, stellt nun Grady Fragen. Im weiteren Verlauf des Dialoges wird Jacks Sohn von Grady als eine Gefahr für Jack dargestellt. Daraus ergibt sich schließlich für diesen das Motiv für den Mordversuch an Danny. Grady

ergänzt die Äußerung Jacks und erweitert den Vorwurf, womit er die Beleidigung Dannys fortsetzt. Jack identifiziert Wendy als die eigentliche Urheberin der Probleme. Diese Äußerung bestätigt einerseits die Aussage Gradys über Danny, impliziert jedoch auch, dass er Grady dahingehend korrigiert, Danny nicht als den Alleinverantwortlichen zu betrachten. Das innerpsychische Motiv für diese Aussage kann darin gesehen werden, neben dem Motiv für Dannys Ermordung auch eines für die von Wendy zu konstruieren.

Abb. 1–4: Screenshots der analysierten Szene

Gesamtdeutung der Szene

Die drei Achsensprünge der Kamera sowie der Übergang zum Schuss-Gegenschussverfahren im Verlauf des Dialoges visualisieren die Bedeutung der sprachlichen Äußerungen. Diese Bedeutung lässt sich erst dann bestimmen, wenn man sie in ihrer Sequenzposition innerhalb des Filmplots und auf den Filmgegenstand – die Dynamik des Scheiterns der Familie Torrance – hin expliziert hat.

Die Szene stellt eine Halluzination des Protagonisten dar, die in ihrem Verlauf Jack dazu bewegt, den am Ende des Filmes gezeigten Mordversuch

zu verüben. Wie erwähnt ist Jack vor dieser Szene von seiner Gattin mit der Aussage konfrontiert worden, dass es notwendig sei das Hotel zu verlassen. Wie wir in unserer Sequenzanalyse des Gesamtfilmes – die hier nur angedeutet werden kann – zeigen können, bietet der Hotelaufenthalt für Jack Torrance im Wesentlichen die Möglichkeit, sich seiner Verantwortung als Familienvater in jeder Hinsicht, das heißt sowohl beruflich als auch innerfamilial, zu entziehen. Jack ist bestrebt, diese Position der vollständigen Entlastung von jeglichem Bewährungsdruck nicht mehr zu verlassen. Er bekundet in einem vorangegangenen Dialog mit seinem Sohn, für immer in dem Hotel bleiben zu wollen. Da durch die folgenreiche Traumatisierung seines Sohnes jedoch ein Verlassen des Hotels notwendig geworden ist, kann sich Jack der Konsequenz abzureisen, nur dadurch entziehen, dass er den Grund für die Abreise beseitigt. Jack fasst im Film jedoch keinen diesbezüglichen Entschluss, sondern imaginiert in einer wahnhaften Halluzination ein Gegenüber, das ihn von der Notwendigkeit der Mordtat verbal überzeugt. Dadurch kann er die anvisierte Tat, die im krassen Gegensatz zu seiner Position als Familienvater steht und somit die sittliche Basis seiner Existenz zerstört, als Notwendigkeit zur Erfüllung seiner beruflichen Pflicht rationalisieren. Jack gerät im Verlauf des Dialoges mit Grady, an dessen Ende dieser Jack die Tat vorschlägt, indem er ihm berichtet, wie er selbst angesichts des Widerstandes seiner Familie gehandelt habe, von einer aktiven Position in eine passive und weiß sich dadurch darüber hinaus von der Verantwortung für sein Handeln zu entlasten. Dieser Zusammenhang, der die Bedeutung des Dialoges konstituiert, kann erst auf der Grundlage einer Gesamtdeutung des Filmes entfaltet werden, in deren Zentrum die Analyse der Dialoge im Film steht.

Ruth Reiche

Eija-Liisa Ahtilas Consolation Service: Zwei Versionen, ein Werk

Zusammenfassung: Die narrativen Strategien, die in der aktuellen Film- und Videokunst eingesetzt werden, zielen oftmals auf eine Dekonstruktion illusionistischer Darstellung. Eine weniger ideologische Konzeption, die nicht auf einen Rangstreit der Künste, sondern auf ihr dialogisches Verhältnis zielt, vertritt die finnische Künstlerin Eija-Liisa Ahtila: Sie geht experimentell forschend der Frage nach, welchen Unterschied es macht, ob ein Werk in einer einkanaligen Fassung im Kino oder als mehrkanalige Version im Museum gezeigt wird. An den zwei Versionen ihres Werks Consolation Service (FIN 1999) sollen deshalb die Spezifika, die sich aus dem Gebrauch multipler Leinwände ergeben, exemplarisch aufgezeigt werden.

* * *

Film- und Videoinstallationen dürfen heute in keinem Museum zeitgenössischer Kunst mehr fehlen. Nähert man sich ihnen von Seiten der Kunstwissenschaft, dann ist man schnell dazu verleitet, Kunst und Kino als Dichotomie wahrzunehmen. Die finnische Künstlerin Eija-Liisa Ahtila passt ihre Werke jedoch an unterschiedliche Aufführungs- bzw. Ausstellungsorte (Kino, Museum) an, indem sie aus demselben Material mehrere Versionen erstellt, und geht so, wie im vorliegenden Beitrag anhand von Consolation Service (FIN 1999) zu zeigen sein wird,[1] Fragen nach, die jenseits ideologischer Kon-

1 Neben Consolation Service sind noch eine Reihe weiterer Arbeiten Ahtilas zu nennen, die in unterschiedlicher Form zur Aufführung kamen: Die drei 90-sekündigen Filme Me/We, Okay und Gray (1993) wurden in Werbepausen des finnischen Fernsehens ausgestrahlt sowie zwischen Trailern im Kino gezeigt und im Museum als dreiteilige Monitorarbeit installiert; Today (1996/97) existiert sowohl in Form eines einkanaligen Episodenfilms als auch als Dreikanal-Installation, wobei in der installativen Variante je eine Episode des Films auf eine eigene Leinwand projiziert wird; die fünf Teile der Monitorinstallation The Present (2001), deren je 30-sekündige Kurzversionen als TV-Spots Verbreitung fanden, wurden zu dem Episodenfilm Love Is a Treasure (2002) zusammengefügt, wobei zwei der fünf Teile zudem in Form von Mehrkanal-Intallationen ausgekoppelt wurden – The Wind (2002) und The House (2002);

zeptionen stehen. Auf diese Weise unterläuft sie – so die These dieses Aufsatzes – den Kunst-Kino-Diskurs.

Ahtila zählt zu den Künstlern der jüngeren Mediengeneration, die ihr Augenmerk wieder verstärkt auf das Erzählkino richten: Während Peter Weibel die in dieser Generation häufig praktizierte Vorgehensweise lediglich Andeutungen und Verweise zu nutzen, um Bilder mit Bedeutung aufzuladen, als *Allusion* beschreibt, als die Vermischung von *Illusion* und *Anti-Illusion*, unterscheidet Ursula Frohne zwei generelle Tendenzen im Umgang mit dem Kino seit Beginn der 1990er Jahre.[2] Zum einen gäbe es Künstler, «die auf die illusionistischen Wirkungsprinzipien cinematischer Parameter affirmativ reagieren»[3] und durch den Gebrauch mehrerer uns umgebender Projektionsflächen Immersionsräume schaffen, die den «Betrachter in einer Art hypnotisierender Realitätscamouflage vereinnahm[en].»[4] Zum anderen enttarnen Künstler das Kino aber auch als konstruiertes Spektakel. Dieser zweiten Tendenz schreibt Frohne eine stärkere Reflexionskraft zu, kommen sie doch weniger dem Bedürfnis des Publikums nach Unterhaltung entgegen, sondern verweisen, indem sie das kinematographischen Dispositiv betonen, auf die Position des Betrachters.

Mit dieser Charakterisierung kommt Frohne dem sehr nahe, was Juliane Rebentisch als *kinematographische Installation* beschreibt. Für eine solche Installation

> ist der Präsentationsraum der Black Box selbst in besonderer Weise wichtig. Die entscheidende Bezugsgröße dieser Form von Installation ist denn auch nicht der Fernsehmonitor, sondern das Kino – und zwar in seinen Präsentations- wie Rezeptionsbedingungen.[5]

Durch die Exponierung des kinematographischen Dispositivs, d.h. heißt der dem Kino eigenen Präsentationsform mit ihrer Konstellation aus dunklem Raum, frontaler Publikumsplatzierung und der Projektion auf eine vertikale Leinwand, käme «beim Betrachter eine selbstreflexiv-performative, das heißt ästhetische Bezugnahme auf die (Gegenstände der) Installation in

die Sechskanal-Installation WHERE IS WHERE? (2008) besitzt ihr einkanaliges Pendant in Form eines Films, dessen Bildfläche – abgesehen von Pro- und Epilog – viergeteilt ist.

2 Vgl. Weibel, Peter: «Das allusive Auge. Illusion, Anti-Illusion, Allusion». In: Goetz, Ingvild; Urbaschek, Stephan (Hg.): *fast forward. Media Art Sammlung Goetz*. Ostfildern: Hatje Cantz 2003, S. 10–12.

3 Frohne, Ursula: «'That's the only now I get': Immersion und Partizipation in Video-Installationen». In: Stemmrich, Gregor (Hg.): *Kunst/Kino* (Jahresring 48). Köln: Oktagon 2001, S. 217–238, hier S. 222.

4 Ebd.

5 Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 179.

Gang.»[6] Aufgrund der freien Beweglichkeit des Betrachters könne «nicht allein das filmische Material, sondern ebenso auch der räumliche Aspekt des installativen Arrangements»[7] zum Gegenstand der ästhetischen Erfahrung werden, ebenso wie der Betrachter einer Film- oder Videoinstallation geradezu automatisch über seine eigene Position im Raum reflektiert, weil diese ihm nicht mehr vorgegeben ist.[8] Doch nicht nur die Bewegungsfreiheit des Betrachters ist im Diskurs um Film- und Videoinstallationen von Interesse, sondern auch dessen freie Wahl seiner Aufenthaltszeit. Im Gegensatz zur Filmvorführung im Kino gibt es in den abgedunkelten Räumen eines Museums kein Zeitdiktat: Der Betrachter einer Film- und Videoinstallation kann kommen und gehen, wann er möchte, d.h. die Dauer des Aufenthalts ist nicht an die zeitliche Länge der jeweiligen Arbeit gebunden. «Nur dort, wo Installationen mit dieser Struktur zeitlicher Offenheit arbeiten, also auf ihre spezifischen Präsentations- und Rezeptionsbedingungen reflektieren, nur dort sollte man [...] von Installationen reden»[9], schlägt Rebentisch deshalb vor. Arbeiten, in denen der Umgang mit Zeitlichkeit keine Rolle spielt, sollten deshalb zu festen Vorführzeiten gezeigt werden anstatt sie – wie sonst im musealen Kontext üblich – endlos geloopt abzuspielen.

Rebentischs Vorschlag führt zurück zu Ahtila. Sie hat verordnet, ihr Werk Consolation Service solle auch im Museum zu festen Zeiten vorgeführt bzw. wenigstens mit der Notiz werden, man möge die Installation nur zu Beginn des Films betreten.[10] Ist es bei ihrem früheren Werk If 6 was 9 (1995), das lediglich aus einer Aneinanderreihung kurzer Episoden besteht, nicht relevant, zu welchem Zeitpunkt der Betrachter eintritt, da die einzelnen Episoden nicht aufeinander aufbauen, so ist es bei Consolation Service wichtig, dass der Betrachter die Handlung von Anfang an verfolgt, damit er emotional auf das Geschehen reagieren kann.[11] Entgegen der Vorstellung, in Film- und Videoinstallationen würden die Parameter klassischen Erzählens von «asynchronen, nonlinearen,

6 Ebd., S. 189.
7 Ebd., S. 192.
8 Vgl. ebd., S. 189–192.
9 Ebd., S. 194.
10 Iles, Chrissie: «Denken in Form von Film. Eija-Liisa Ahtila im Gespräch mit Chrissie Iles». In: *Parkett* Jg. 68, 2003, H. 3, S. 65–71, hier S. 67. Augrund dieser aus der linearen Erzählweise von Consolation Service resultierenden Anweisung ist dieses Werk gemäß Rebentischs obiger Definition streng genommen nicht als kinematographische Installation zu bezeichnen.
11 Vgl. Gellatly, Kelly: «A chain of little episodes. Eija-Liisa Ahtila in conversation with Kelly Gellatly». In: Bal, Mieke (Hg.): *world rush_4 artists*. Melbourne: National Gallery of Victoria 2003, S. 38–42, hier S. 40.

nicht chronologischen, scheinbar alogischen»[12] Erzählweisen abgelöst werden, erzählt Consolation Service die Geschichte von der Trennung eines jungen Paares, Anni und J-P, völlig linear. In einem einleitenden Monolog erfahren wir, dass diese aus drei Teilen besteht: «It is a story about an ending: The first section describes how to do it. In the second it happens. And the third section is a kind of consolation service.»[13]

Im ersten Teil beobachten wir Anni und J-P bei ihrem Besuch einer Therapeutin, welche die beiden professionell bei ihrer Scheidung berät. So wird etwa geklärt, wer von beiden sich um die gemeinsame Tochter Lucia kümmern wird und dass J-Ps nahende Geburtstagsfeier ein guter Anlass ist, um dem gemeinsamen Freundeskreis von ihrer Trennung zu berichten. Anni und J-P machen sich im Laufe der Sitzung immer wieder gegenseitig Vorwürfe, streiten sich. Als Anni in ihrer Verzweiflung schließlich einen Hilferuf ausstößt, betreten die Leute aus dem Wartebereich den Behandlungsraum. Sie sind transparent, für Anni, J-P sowie die Therapeutin nicht sichtbar, aber anwesend – so wie wir als Zuschauer. Am Ende der Sitzung initiiert die Therapeutin ein Versöhnungsritual: Kerzen werden angezündet, Anni und J-P umarmen sich.

Der zweite Teil handelt von J-Ps Geburtstagsfeier. Es gibt Kuchen, die Gäste erzählen schlüpfrige Witze. Abends soll die Feier in einem Restaurant fortgesetzt werden. Das Restaurant befindet sich auf der anderen Seite eines zugefrorenen Sees und die Freunde beschließen, den See direkt zu überqueren. Wie die Gespräche über schwaches Eis und über den Tod durch Ertrinken bereits erwarten lassen, brechen die Freunde allesamt ins Wasser ein. Während sich eine Frau namens Paula retten kann, sieht man wie Anni an die Oberfläche kommt, nach Luft schnappt, jedoch sogleich wieder versinkt. Ein Handschuh treibt im Wasser, J-P driftet leblos an Anni vorbei.

Im dritten Teil überführt uns das TV-Bild einer Wüste von der Kälte in die Wärme, vom Tod ins Leben: Wir befinden uns nicht mehr unter Wasser, sondern in Annis Wohnzimmer. Das Baby schläft, Anni schaltet den Fernseher aus, setzt sich, steht wieder auf. In der Diele der ehemals gemeinsamen Wohnung materialisiert sich J-P Pixel für Pixel. Als Anni ihn berührt, verbeugt er sich, wird kleiner und verschwindet schließlich. Der surreale Vorgang wieder-

12 Weibel, Peter: «Erzählte Theorie – Multiple Projektion und neue Narration in der Videokunst der 90er Jahre». In: Frohne, Ursula (Hg.): *video cult/ures. Multimediale Installationen der 90er Jahre*. Köln: DuMont 2003, S. 24–37, hier S. 35.

13 Ahtila, Eija-Liisa: «Consolation Service. Script». In: *Eija-Liisa Ahtila. The Cinematic Works* (DVD). London: British Film Institute 2004, S. 56. Den Monolog spricht eine Nachbarin des jungen Paares, die der Rahmenhandlung der Erzählung angehört und die Geschichte über Anni und J-P schreibt: «I'm sitting at the window and writing a story about them.» (Ebd.).

holt sich. Beim dritten Mal verbeugt sich auch Anni. J-P lächelt und verschwindet ohne Wiederkehr.

Neben der installativen Version für die Präsentation im Museum existiert von Consolation Service auch eine Version für die Präsentation im Kino. Während bei der einen Version zwei Projektionsflächen nebeneinander liegen, handelt es sich bei der anderen um einen Einkanal-Film. Aufgrund des oben angesprochenen Zeitmanagements erfährt die Rezeptionssituation in den unterschiedlich konnotierten Präsentationsräumen aber trotz dieses grundlegenden formalen Unterschiedes eine Angleichung, welche die Dichotomie zwischen dem Museum als Ort für aktive Kunstbetrachtung und dem Kinosaal als Ort für passives Filmerleben aufweicht anstatt sie in den Vordergrund der künstlerischen Bestrebungen zu rücken. Dies erscheint umso plausibler, wenn man weiß, dass Ahtila erst Malerei, dann Film studiert hat. Über sich selbst sagt sie, sie sei «irgendwo zwischen den beiden Traditionen hängen[geblieben]»[14], die «Frage *Was ist ein bewegtes Bild?* [sei ihr] wichtiger als jene, ob Kino, bildende Kunst oder neue Medien den Kontext [bilden].»[15]

Dementsprechend rücken Unterschiede, die unabhängig vom Präsentationsort bestehen, in den Fokus. So sagt Ahtila, sie habe zwei Versionen von Consolation Service erstellt, um den Unterschieden zwischen einer ein- und einer mehrkanaligen Fassung in ihrer Wirkung experimentell forschend nachzugehen.[16] In einem Interview mit Chrissie Iles erklärt sie, in Consolation Service «wollte [sie] den Unterschied des Erzählens einer Geschichte in einem beziehungsweise in zwei Bildern untersuchen.»[17] Dementsprechend wurden im Kiasma, dem Museum für zeitgenössische Kunst in ihrer Heimatstadt Helsinki, auch beide Fassungen von Consolation Service in einer Ausstellung nebeneinander gezeigt.[18] Die formalen Unterschiede von Ein- und Mehrkanal-Version können auf diese Weise in ihrer Wirkung unmittelbar miteinander verglichen werden. Bei Einkanal-Film und Mehrkanal-Installation handelt es sich also nicht um verschiedene Werke für unterschiedliche Distributionskanäle, sondern um ein Werk, das notwendigerweise aus mindestens zwei Versionen

14 Iles: «Denken in Form von Film», S. 66.
15 Ebd.
16 Vgl. ebd., S. 67.
17 Ebd.
18 Zudem erschien zeitgleich eine DVD im Handel, die neben dem Einkanal-Film auch die installative Version von Consolation Service in Form eines Split-Screen-Films enthält, wodurch es dem Betrachter zu Hause ermöglicht wird, die Unterschiede jenseits eines ideologisch vorbelasteten Ausstellungskontextes auszuloten; DVD *Eija-Liisa Ahtila. Consolation Service*. Helsinki: Crystal Eye Ltd. 1999.

bestehen muss, um deren Unterschiede jenseits ideologischer Konzeptionen erforschen zu können.

Worin nun aber bestehen diese Unterschiede zwischen Einkanal-Film und Zweikanal-Installation im Fall von Consolation Service? Welche Absicht verfolgt Ahtila mit dem Gebrauch mehrerer Projektionsflächen, die das Nacheinander der Bilder um ein Nebeneinander ergänzen? Vergleicht man beide Fassungen von Consolation Service miteinander, dann fällt auf, dass das Schema der Handlung (Dreiteilung) dasselbe ist, es aber dennoch geringfügige Unterschiede im Handlungsablauf gibt: In der Einkanal-Version findet sich etwa ein in alternierender Montage eingebrachter Vergleich des streitenden Paares mit bellenden Hunden als sie ihre Emotionen in einer therapeutischen Übung nicht in Worte fassen, sondern durch kläffende Laute zum Ausdruck bringen. Zwar wird diese Parallele auch in der Zweikanal-Version gezogen, insofern Hunde auch hier stets präsent sind, doch wird der direkte Vergleich ausgespart. Da Unterschiede dieser Art allerdings nicht von der Anzahl der Leinwände abhängen, möchte ich an dieser Stelle nicht weiter auf inhaltliche Divergenzen eingehen, sondern im Folgenden untersuchen, welche Unterschiede hinsichtlich der Bildmontage vorliegen und welche Bedeutung der Dopplung der Projektionsfläche im Zusammenhang mit dem narrativen Inhalt der Installation zukommt.

Bei in etwa gleicher Dauer der beiden Fassungen wurde bei der Zweikanal-Version ungefähr die doppelte Menge an Bildmaterial eingesetzt als in der Einkanal-Version,[19] so dass in der Zweikanal-Version eine Vielzahl von Bildern bzw. Einstellungen sichtbar werden, die in der Einkanal-Version nicht bzw. nur gekürzt zu sehen sind. Das zusätzliche Bildmaterial bewirkt einerseits eine andere Gewichtung der Figuren, andererseits tritt vermehrt ein Bildtypus auf, den ich im Folgenden als *statisch* bezeichne.

Ahtila erhielt von ihrem Publikum das Feedback, Annis Perspektive überwiege in der Einkanal-Version, in der Zweikanal-Version komme dagegen auch die Perspektive des Mannes zum Tragen.[20] Vergleicht man die visuelle

19 Die Dauer der Einkanal-Version beträgt 24 Minuten 40 Sekunden, die Dauer der Zweikanal-Version 23 Minuten 10 Sekunden. Der Schnittplan, den ich zu Analysezwecken erstellt habe, ergab zudem Folgendes: Mit 137 Einstellungen auf der linken bzw. 151 Einstellungen auf der rechten Leinwand ist die Schnittfrequenz in der Zweikanal-Version je Screen deutlich niedriger als in der Einkanal-Version mit 225 Einstellungen. Die Schnittfrequenz wird meines Erachtens in beiden Fassungen allerdings als in etwa gleich hoch empfunden, was einerseits dem teilweise synchronen Schnitt auf beiden Projektionsflächen, anderseits aber auch dem Hin- und Herblicken zwischen den beiden Screens geschuldet sein mag.

20 Vgl. Iles: «Denken in Form von Film», S. 67.

Präsenz beider Charaktere in Ein- und Zweikanal-Version, dann lässt sich dieser Eindruck leicht erklären: In der Zweikanal-Version ist J-P verhältnismäßig deutlich häufiger zu sehen als in der Einkanal-Version.[21] Außerdem finden sich in der Zweikanal-Version viele statische Bilder. Einstellungen, die nicht als Handlungsträger fungieren, Bilder, die in der Regel Objekte, aber keine Menschen zeigen, nenne ich *statisch*. Häufig mit einer unbewegten Kamera aufgenommen, muten sie wie Stillleben an.

In dem ersten Teil der Geschichte, der Therapiesitzung, finden sich fünf Bilder, die als statisch eingestuft werden können: eine Skizze, welche die Beziehung zwischen Anni und J-P visualisiert; auf einem Beistelltisch stehende Tulpen; eine Topfpalme; ein Schreibtisch; Stühle. Von diesen fünf Bildern taucht nur Letztgenanntes auch in der Einkanal-Version auf. Sind die statischen Bilder im ersten Teil der Zweikanal-Version noch nicht dominant, so nehmen sie im dritten Teil die komplette linke Leinwand ein. Auf diese werden knappe vier Minuten ausschließlich statische Bilder projiziert, die Handlung dagegen spielt sich auf der rechten Projektionsfläche ab. Es stellt sich nun die Frage, welche Funktion die statischen Bilder in der zweikanaligen Fassung von Consolation Service erfüllen.

Sicherlich haben sie eine pragmatische Funktion. Sie hierarchisieren die beiden Projektionsflächen und lenken so die Aufmerksamkeit. Mit Roland Barthes könnte man sich aber auch fragen, ob die statischen Bilder bei Ahtila «einem ‹Luxus› des Erzählens zugehören, der verschwenderisch mit ‹unnützen› Einzelheiten um sich wirft.»[22] Zeigen sie nicht einfach Details, die scheinbar keinen Nutzen für die Erzählung haben? Ahtila selbst erklärt diesbezüglich:

> Im Film ist das Bild normalerweise der Geschichte untergeordnet, also muss man, wenn man schneidet und von einem Bild auf ein anderes überblendet [...], mehr Informationen über Figuren oder Ereignisse gewinnen. [...] Die Bedeutung des Bildes ergibt sich aus der Geschichte. Ich möchte das gern anders machen und dennoch den Handlungszusammenhang aufrechterhalten.[23]

Dies gelingt ihr, indem sie Bilder symbolisch auflädt. Das prägnanteste Beispiel für dieses Vorgehen ist das auf einer Kommode arrangierte Obststillleben mit

21 Anni ist in der Einkanal-Version in 70 Einstellungen, J-P dagegen nur in 56 Einstellungen zu sehen. In der Zweikanal-Version ist Anni in 58 Einstellungen zu sehen, J-P in 53. J-P liegt in der Zweikanal-Version also nur noch um 5 statt um 14 Einstellungen zurück.

22 Vgl. Barthes, Roland: «Der Real(itäts)effekt», in: http://www.nachdemfilm.de/content/der-realitätseffekt (04.07.2011). Der Originaltext mit dem Titel «L'effet de réel» erschien in: *Communications* Jg. 8, 1968, H. 11, S. 84–89.

23 Iles: «Denken in Form von Film», S. 66.

Familienfotos, das in altniederländischer Manier an die Vergänglichkeit eines jeden Familienglücks erinnert. Doch nicht nur Kunstkenner können sich an Bildzitaten erfreuen, auch Cineasten kommen in den Genuss ihrer Expertise, wenn sie in der Diele ein Filmplakat von Right Cross (USA 1950) entdecken, das insofern eine Parallele zu Consolation Service zieht als sich auch in Right Cross die beiden Protagonisten trennen. Wieder andere Bilder kommentieren das Geschehen auf der jeweils anderen Leinwand, so etwa in einer Sequenz, in der Anni buchstäblich ein Licht aufgeht und sie sich vor J-P als Zeichen der Vergebung verbeugt: Schrittweise gehen auf dem linken Screen, der ein Wohnzimmerinterieur zeigt, mehrere Lampen an.

Es finden sich allerdings auch Bildkombinationen, die zwei unterschiedliche Perspektiven auf dasselbe Geschehen zeigen. Es handelt sich dabei häufig um die Kombination eines statischen Bildes mit einer Einstellung, in der dieselbe Person, derselbe Gegenstand oder dieselbe Umgebung in einem anderen Zustand gezeigt wird: Während wir etwa auf dem linken Screen Anni in einem Sessel sitzen sehen, befindet sich derselbe Sessel rechts in leerem Zustand. Ferner sehen wir einen rosafarbenen Teppich, der die gesamte linke Bildfläche bedeckt, auf der rechten Projektionsfläche dagegen von einem Mann genutzt wird, um mit seinem Hund zu spielen. Außerdem wird uns links eine Torte mit brennenden Kerzen, die in der rechten Bildhälfte noch nicht komplett angezündet sind, präsentiert. Es finden sich noch zahlreiche weitere Beispiele dieser Art in Consolation Service, doch sollen diese genügen, um aufzuzeigen, dass durch das Nebeneinandersetzen zeitlich versetzt aufgenommener Bilder Widersprüche geschaffen werden können, die uns vor allem deshalb als Widersprüche erscheinen, da die Simultaneität der Projektionen Gleichzeitigkeit suggeriert. Durch diese zwar kleinen, aber stetigen Widersprüche in der Bildmontage wird die Aufmerksamkeit auf den Prozess des Erzählens selbst gelenkt. Die Zweikanal-Version weist damit einen höheren Grad an *Metanarrativität*[24] auf als die Einkanal-Version.[25]

24 Man spricht dann von einer metanarrativen Funktion von Multiperspektivität, wenn sie die Aufmerksamkeit auf Prozesse des Erzählens selbst lenkt und dadurch zu einer Mimesis des Erzählens beiträgt. Multiperspektivität fungiert dann als ein Medium erzählerischer Selbstreflexivität. Vgl. hierzu ausführlicher Nünning, Ansgar; Nünning, Vera: «Von ‹der› Erzählperspektive zur Perspektivenstruktur narrativer Texte. Überlegungen zur Definition, Konzeptualisierung und Untersuchbarkeit von Multiperspektivität». In: Dies. (Hg.): *Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. und 19. Jahrhunderts*. Trier 2000, S. 3–38, hier S. 30.

25 Beide Fassungen sind jedoch gleichermaßen metafiktional, da die ästhetische Illusionsbildung in beiden Fassungen gleichermaßen durchbrochen und die Fiktionalität bloßgelegt wird: Anni und J-P sind sich dessen bewusst, dass sie lediglich Protagonisten einer Geschichte sind. Dies

Nun möchte ich auf die Frage zurückkommen, welche Bedeutung die Doppelung der Projektionsflächen im Zusammenhang mit dem narrativen Inhalt der Installation hat. Diese Form ermöglicht es, zwei Personen simultan zu zeigen – die Therapeutin und Anni, die Therapeutin und J-P, J-P und Anni. Die Simultaneität zweier Screens erlaubt es Ahtila, den üblichen Schuss-Gegenschuss bei Dialogen zu ersetzen. Im Gebrauch mehrerer Projektionsflächen geht sie allerdings weiter als Aktion und Reaktion gleichzeitig zu zeigen, den Schuss-Gegenschuss durch die Simultaneität zweier Leinwände zu ersetzen. Mit der Doppelprojektion wählt Ahtila ein Format, das die Trennungsthematik von Consolation Service visualisiert: Die beiden Protagonisten Anni und J-P sind nur selten zusammen auf einer Leinwand zu sehen. Der linke Bildraum scheint J-P zugeordnet zu sein, den Rechten beansprucht Anni für sich. Diese räumliche Trennung steht im Gegensatz zu typischen Einsatzmomenten des Split Screens, in denen zwei räumlich voneinander getrennte Orte miteinander verbunden werden. Das Paradebeispiel für den Split-Screen-Einsatz im Film ist das Telefonat.[26] Mithilfe eines Split Screens kann hier eine kommunikative Einheit bei leiblicher und situativer Differenz, ein virtueller Raum, hergestellt werden.[27] Besonders deutlich wird eine derartige Synthese zweier Einstellungen in Indiscreet (USA 1958) und Pillow Talk (USA 1959): Die räumlich voneinander getrennten, aber sich jeweils in einem Bett bzw. in einer Badewanne befindlichen Protagonisten scheinen aufgrund der Verbindung durch den Split Screen gemeinsam in einem Bett bzw. in einer Badewanne zu liegen.

Diese beiden Beispiele beanspruchen nicht, den Stand des Split-Screen-Gebrauchs im aktuellen Kino widerzuspiegeln. Sie machen jedoch deutlich, dass Ahtila mit der Doppelprojektion bei Consolation Service das Gegenteil von dem bezweckt, was als Schaffung einer kommunikativen Einheit bei leiblicher und situativer Differenz bezeichnet werden kann: In der Totale sieht man deutlich, dass J-Ps und Annis Stühle im Therapieraum einander zugewandt sind. Die einzelnen Einstellungen sind jedoch so nebeneinander gesetzt, dass Anni und J-P in der Doppelprojektion als sich voneinander abwendend erscheinen. Sie sind kein Paar mehr.

wird augenscheinlich als J-P im Laufe der Sitzung sagt: «A neighbour is going to babysit. The one who is writing this story.» (Ahtila: «Consolation Service. Script», S. 62).

26 Vgl. Wulff, Hans-Jürgen: «Split Screen: Erste Überlegungen zur semantischen Analyse des filmischen Mehrfachbildes». In: *Kodikas/Code* Jg. 14, 1991, H. 3–4, S. 281–290, hier S. 281.

27 Vgl. Hagener, Malte: «Geteilte Bilder, getrennte Betten». In: Faulstich, Werner (Hg.): *Die Erotik des Blicks. Studien zu Filmästhetik und Unterhaltungskultur*. Paderborn: Wilhelm Fink 2008, S. 25–37, hier S. 28–32.

Mit der formalen Wahl der Doppelprojektion wird gegenüber der einkanaligen Projektionsvariante – ohne der Einkanal-Version die ihr eigene Qualität absprechen zu wollen – also eine Art Mehrwert erreicht, da die Installation durch die Aufspaltung des narrativen Inhalts auf zwei Projektionsflächen jenseits des üblichen Topos vom aktiven bzw. passiven Betrachter im Kunst-Kino-Diskurs um eine metaphorische Ebene bereichert wird.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Ahtila mit ihrem Vorgehen, ein- und mehrkanalige Fassungen aus demselben Material zu erstellen, den Unterschieden zwischen Einkanal-Film und Mehrkanal-Installation experimentell nachspürt. Die unterschiedlichen Fassungen sind dabei stets als Teile eines Werkes, nicht als mehrere an unterschiedliche Distributionskanäle angepasste Werke, zu begreifen. Dies ermöglicht es, über den Tellerrand des einleitend skizzierten Kunst-Kino-Diskurses zu blicken und vom Präsentationsort unabhängige Fragen aufzuwerfen, wie etwa Fragen nach der Wirkung des Gebrauchs einer unterschiedlichen Anzahl von Leinwänden auf die Bildmontage und das Erzählen. Es gibt, wie am Fall von Consolation Service demonstriert wurde, diesbezügliche Unterschiede zwischen Ein- und Mehrkanal-Version. So konnte ein unterschiedlicher Grad an Metanarrativität oder auch an metaphorischem Gehalt festgestellt werden. Doch stehen beide Versionen in keinem Rangstreit, sondern in einem dialogischen Verhältnis miteinander. Erst dieser Dialog zwischen den Versionen lässt die Unterschiede sichtbar werden.

THEORIE UND ÄSTHETIK

Regina Wuzella

Sichtbarkeit als emanzipatorischer Modus der filmischen Landschafts-Ansicht

Zusammenfassung: Sichtbarkeit beziehungsweise Sichtbarwerden und -machen sind sowohl als ein historisch und kulturell situiertes Lesen auf Seiten der RezipientInnen und Wahrnehmenden zu untersuchen als auch als Prozess technischer, politischer, ästhetischer Einschreibung. Vor dem Hintergrund verschiedener Visualisierungstechniken beziehungsweise technischer Bildgebungsverfahren, möchte ich den «klassisch» panoramatischen Blick auf die Landschaft als Sichtbarkeitsmodus begreifen, der ob seiner zahlreichen Thematisierungen als vereinnahmender, allsichtiger Blick mit einer zentralperspektivischen Bildgebung und der damit verbundenen Evokation eines unitären Handlungsträgers beziehungsweise eines Subjekts hinter der Apparatur zu brechen vermag: Als prozessualer Modus wird er sich in das filmische Bild einschreiben und als Teil des Bildes sichtbar werden.

* * *

Sichtbar-Werden

Sichtbarkeit beziehungsweise Sichtbarwerden und -machung sind sowohl als ein historisch und kulturell situiertes Lesen auf Seiten der RezipientInnen und Wahrnehmenden zu untersuchen als auch als Prozess technischer, politischer, ästhetischer Einschreibung. Ich möchte hier zunächst danach fragen, wie sich Sichtbarkeit als technische und handlungstheoretische Operation in das filmische Landschaftsbild einschreibt respektive sich als filmisches Landschaftsbild zeigt. Der Blick als Bezugnahme wird dabei sowohl in der Landschaftsgenese als auch am filmischen Werden in spezifischer Weise Anteil haben. Wenn Landschaftswahrnehmung als eine seit Jahrhunderten etablierte Steuerung des Blicks verstanden wird und deren Genese auch immer als eine historisierte Seh-Technik der Massenmedien zu lesen ist, dann ist der (lange, ruhige) Panoramaschwenk wohl *die* Form respektive Operation der filmischen Landschafts-Ansicht, durch die zunächst vorfilmische Formen, besonders Panoramen und

Dioramen, als bewegte Landschaftsdarstellungen im frühen Kino häufig aktualisiert werden. Wenn sich die filmische Landschafts-Ansicht als solche zeigt, dann möchte ich hier vor dem Hintergrund verschiedener Visualisierungstechniken beziehungsweise technischen Bildgebungsverfahren, den «klassisch» panoramatischen Blick auf die Landschaft als Modus begreifen. Dieser wird aufgrund seiner zahlreichen Thematisierungen als vereinnahmender, allsichtiger Blick mit einer zentralperspektivischen Bildgebung und der damit verbundenen Evokation eines unitären Handlungsträgers beziehungsweise eines Subjekts hinter der Apparatur zu brechen vermögen: als filmische Operation wird er sich in das filmische Bild einschreiben und es als dieses sichtbar machen.

Sichtbar-Machen

Die Sichtbarmachung von Strukturen oder Prozessen geht, so führt Hans-Jörg Rheinberger aus, stets mit der Auslöschung der Vermittlung naturwissenschaftlicher Erkenntnisgewinnung einher. Bei (experimenteller) Sichtbarmachung von Strukturen oder von Prozessen verweist Hans-Jörg Rheinberger auf die Auslöschung der Vermittlung naturwissenschaftlicher Erkenntnisgewinnung:

> Wissenschaftskritisch kann man sagen, dass sie [die Vermittlung] auch nicht im Zentrum der Vorstellung stand und steht, die sich die Wissenschaften über sich selbst machen. Bei ihnen droht diese Vermittlung immer im Ergebnis zu verschwinden, sich in der vermeintlichen Transparenz des Durchblicks auf die Objekte auszulöschen. Es soll hier nicht von einer bestimmten Definition dessen ausgegangen werden, was eine Spur ist. Auch von Bildern wird nur am Rande die Rede sein. Stattdessen sollen einige Verfahren der Visualisierung durchgegangen werden.[1]

Die Beispiele von Formen der Visualisierung entnimmt Rheinberger aus dem Umkreis von ‹Vier Experimentaltechniken›, die wesentlich zur Genese molekularer Biowissenschaften im 20. Jahrhundert beigetragen haben: Kompression, Dilatation, Verstärkung und Schematisierung. Es gelten nach Rheinberger zwei Charaketeristika für Visualisierungsprozesse von Objekten des Wissens: Sie partizipieren in der einen oder anderen Form an der Materialität des Untersuchungsgegenstandes selbst.

1 Rheinberger, Hans-Jörg: «Sichtbar Machen. Visualisierung in den Naturwissenschaften». In: Sachs–Hombach, Klaus (Hg.): *Bildtheorien.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009, S. 127–146, hier S. 128.

> Sie *sind* die Forschungsgegenstände, die nicht nur in eine messbare, sondern auch in eine sichtbare, überhöhte Form, wenn man so will, zur Ekstase gebracht wurden. Zum anderen entwickeln sie sich in Resonanz mit den Instrumenten, auf deren analytisches Vermögen sie jeweils spezifisch antworten und an deren Schnittstelle zum Untersuchungsgegenstand sie Gestalt annehmen.[2]

Rheinberger spricht an dieser Stelle von «geronnen Zwischendingen»[3]. Sowohl die Handlungen mit den Objekten als auch die apparativen Techniken werden sich also einschreiben und als Teil des Wissensobjekts nicht von diesem losgelöst zu begreifen sein. Das In-Erscheinung-Treten der Präparate, die Rheinberger hier als ein Beispiel heranzieht, speist sich aus der Interaktion zusammengeführter Substanzen, die sich in ihrem Werden zu etwas Neuem generieren. Ein Prozess wird hier während des Prozesses als dieser sichtbar.

Joel Snyder macht in *Sichtbarkeit und Sichtbarmachung* ebenfalls auf das Werden von etwas Neuem und Eigentümlichem aufmerksam, das sich während eines Visualisierungsprozesses und als dieser Prozess in das Werden des Neuen einschreibt: Er unterzieht die Darstellungen in Mareys Sysmographen und Chronophotographie im 19. Jahrhundert einer Auswertung. Am Beispiel des Sysmographen werden die entdeckten und aufgezeichneten Verschiebungen sowohl Eigenschaften des untersuchten Gegenstandes als auch Teil der Ausrüstung sein, die ebenfalls in Bewegung sind: Als der Einschreiber. «Die Sichtbarmachungen oder die grafischen Daten sind die Eigenschaft der nicht wahrnehmbaren Bewegung des Untersuchungsobjekts und der präzise regulierten Drehbewegung des Schreibers».[4] Und weiter: «Sie [Die Daten] verdanken ihre Existenz den Instrumenten, die sie herstellen, und existieren jenseits der graphischen Verfahren nicht».[5] Gleichzeitig geht Marey aber davon aus, dass mechanische Mittel die fehlerhaften und unvollkommenen (Sinnes-)Leistungen des Beobachters, der Beobachterin ersetzen können, diese sogar zu überbieten vermögen: nach Marey habe die Wissenschaft durch Präzisionsinstrumente zur Enthüllung der Unzulänglichkeiten menschlicher Wahrnehmungsfähigkeit beigetragen. H. A. Snellen vermerkt in diesem Zusammenhang: «He [Marey] points out the inadequacies of unaided obser-

2 Ebd., S. 138.
3 Ebd.
4 Snyder, Joel: «Sichtbarkeit und Sichtbarmachung». In: Geimer, Peter (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit: Fotografie in Wissenschaft, Technologie und Kunst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 142–171.
5 Ebd., S. 149.

vation and of verbal description as compared with graphical registration.»[6] An dieser Stelle unterschiedet Snyder grundsätzlich zwischen Mareys Apparaturen, die mechanisch fabrizierte Sichtbarmachungen grafisch oder bildlich generieren, und Instrumenten wie Mikroskopen. Er führt dafür die nichtvorhandene Möglichkeit der Intervention von Seiten des Wissenschaftlers während des Aufzeichnungs- bzw. Arbeitsprozesses an sowie die Tatsache, dass die aufgezeichneten Daten außerhalb deren Realisierung keine Existenz hätten. Durch das Okular des Mikroskops sähe man Objekte: Mareys Daten hingegen seien Aufzeichnungen von Prozessen oder Ereignissen, die nur mittels mechanischer Sichtbarmachung realisiert werden können. Im Falle der oben angeführten Rheinberger'schen Wissens-Objekte respektive ‹Epistemischer Dinge› trifft dies nicht zu: Auch hier sehen wir nicht bloß vergrößerte Objekte. Wir sehen Prozesse. Es ist richtig, aber dennoch genauer zu untersuchen, wo und inwieweit menschliche Eingriffe hier Ergebnisse während der Prozesse noch einmal mitgestalten. Ich möchte hier aber im Besonderen Visualisierungstechniken/-apparaturen besprechen, die – während sie Prozesse sichtbar machen beziehungsweise aufzeichnen und dabei selbst in Bewegung sind – etwas Neues generieren, das es vorher so nicht gegeben hat. Zunächst sind dies Visualisierungen, die vorwiegend als Datenmaterial interessant sind. Der ästhetische Gehalt hat vordergründig (noch) keine Relevanz.

Bildwerden und Repräsentation

Der Prozess der Bildwerdung holt den Untersuchungsgegenstand erst ins Register des Sichtbaren und transformiert ihn zum Gegenstand von Operationen und Überlegungen. «Als Ergebnis von Anordnungen und Experimenten und Parameterveränderungen erweist sich das sichtbare Bild als Produkt zahlreicher Interventionen»[7] so Dünkel/Schneider, die den vermehrten Gebrauch des Begriffes der Sichtbarmachung respektive Visualisierung in den Naturwissenschaften seit den1980er Jahren als Reaktion auf einen durch zahlreiche kulturwissenschaftliche Konnotationen unscharf gewordenen Begriffs der Repräsentation verstehen. So hebe Sichtbarmachung einen «produktiv-

6 Snelle, H.A.: *E.J. Marey and Cardiology. Physiologist and Pioneer of Technology (1830–1904)*. Rotterdam: Kooyker Scientific Publications 1980, S. 171.

7 Schneider, Birgit; Dünkel, Verena: «Sichtbarmachung/Visualisierung». In: Dies.: *Das technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*. Berlin: Bredekamp 2008, S. 132–135, hier S. 134.

konstruktiven Aspekt der Bildherstellung in der wissenschaftlichen Praxis»[8] hervor.

Auch Michael Hagner versteht den Begriff der Repräsentation in der wissenschaftlichen Praxis als eine Tätigkeit, als Inskription, die aber gerade nicht ausschließlich in dem Bereich der Visualisierung und Schrift anzusiedeln ist. Hagner fasst Repräsentation als notwendig komplexe Kette von Vorgängen, mittels derer dann wissenschaftliche Erkenntnisse gewonnen werden. Diese materialisierten Kettenglieder versteht er im Sinne der Latour'schen «immutable mobiles»: Hagner macht Repräsentation als einen Vorgang aus, den er als «Transportphänomen»[9] bezeichnet. Die Inskription nimmt nun einen Platz ein, den zuvor die ontologische Korrespondenz zwischen Wörtern, Bildern oder Zeichen und einem unabhängigen Gegenstand innehatte. Diese «Einschreibung und Umschreibung der Repräsentation in eine Geschichte der Dinge»[10] rührt aus einer Abwendung eines theoriegeleiteten Wissenschaftsverständnisses. Es gehe um «ein Abschreiten des unübersichtlichen, von Nebenwegen und Unvorhersehbarkeiten gesäumten Geländes der wissenschaftlichen Praxis».[11] Das Potenzial eines Begriffs der Repräsentation als Inskription liegt in der Unvorhersehbarkeit, Strukturierung und Restrukturierung von Wissenschaftsobjekten.

Nach Gabriele Werner hätten Begriffe wie Sichtbarkeit erst einen Bildbegriff konstituiert, der «das Wesen des Bildlichen, das Wesen des Zeigens und Sehens, vom Denkbaren und somit von der Sprache unterscheiden»[12] soll. Sie liest in *Bilddiskurse* diese fundamentale Differenz als einen von der Kunst abgeleiteten Bildbegriff, der wiederum Bilder nicht als Deutungsweisen oder Interpretationen von Objekten der realen Welt sieht, sondern als ein «Zuwachs an Sein»[13]. Sie spricht an dieser Stelle von einem Pseudo-Subjektstatus des Bildes. Bilder erhalten demnach also die Macht ein Subjekt der «Anrufung»[14] zu

8 Ebd., S. 134.
9 Hagner, Michael: «Zwei Anmerkungen zur Repräsentation in der Wissenschaftsgeschichte». In: Rheinberger, Hans-Jörg; Hagner, Michael; Wahrig-Schmidt, Bettina (Hg.): *Räume des Wissens. Repräsentation, Codierung, Spur*. Berlin: Akademie Verlag 1997, S. 339–355, hier S. 341.
10 Ebd., S. 341
11 Ebd.
12 Werner, Gabriele: «Bilddiskurse. Kritische Überlegung zur Frage, ob es eine allgemeine Bildtheorie des naturwissenschaftlichen Bildes geben kann». In: Bredekamp, Horst; Dünkel, Vera; Schneider, Birgit (Hg.): *Das technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*. Berlin: Bredekamp 2008, S. 30–35, hier S. 31.
13 Ebd., S. 32.
14 Bredekamp u.a. (Hg.): «Bilddiskurse», S. 32.

erzeugen. Das angerufene Individuum wird sowohl als «freie Subjektivität»[15] als auch als unterworfenes Wesen identifiziert. Diese vom Technischen her gedachte Bildtheorie ergibt, «dass die unterschiedlichen Bildsorten nicht nach einem kategorial festgelegten Bildbegriff erfasst werden können, sondern nach dem unterschiedlichen Vollzug von Handlungen mit Bildern».[16] Die «Leibliche Wahrnehmungserfahrung und der Körper als Beobachtungs- und Messgerät» werden relativiert, indem Werner mit Donna Haraway die «Handlungsfähigkeit» des Wissensobjektes als «aktive Entität»[17] fasst. Objekte erhielten damit erst durch Handlungen deren Existenz. Wenn Werner weiterhin von naturwissenschaftlichen Bildern spricht, die technisch sind, meint sie damit eben die Erwartung, dass diese «überprüfbar und wiederholbar» sind, soweit diese «hinsichtlich ihres gestischen, apparativen und theoriegeleiteten Zustandekommens nachvollziehbar sind».[18] Werner plädiert hier für eine Bildtheorie, die in weiterer Konsequenz Abstand nimmt von einer Konstituierung eines immergleichen «fixierbaren»[19] Subjektes. Entscheidend ist hierbei, dass die klassische Objekt/-Subjekt Konstellation gebrochen wird und sich die Bild- und Medienanalyse für eine Auffassung von Handlungsmacht als eine relationale Größe öffnet, weil Handlung hier als eine entäußerte vom Subjekt losgelöste Größe begreifbar wird.

Landschaft

Es gibt keine Landschaft an sich. Landschaft-Werden ist ein gesellschaftlicher und techno-politischer Prozess, im Zuge dessen eine Übereinkunft stattfindet: Es ist die Übereinkunft, dass ein spezifizierter «Ausschnitt von Natur» zur Landschaft erhoben wird. Landschaft als Ausschnitt eines Natur- oder Kulturraumes und dessen Bildwerdung werden in eine reziprok aufeinander einwirkende Beziehung gesetzt und sind nicht voneinander zu trennen. Erik Meinharter vermerkt in «Landschaft ist Verhandlungssache» diesbezüglich: «Das Abbild der Landschaft gewann die Oberhand und wirkt einerseits auf die Konstruktion und Rezeption von Landschaft, wie andererseits auch direkt auf den physischen Raum zurück.»[20] Eine Steuerung des Blicks auf Land-

15 Ebd., S. 31.
16 Ebd., S. 34.
17 Ebd.
18 Ebd., S. 33.
19 Ebd., S. 34.
20 Meinharter, Erik: «Landschaft ist Verhandlungssache. Ein Kommentar zum Diskurs der Landschaft». In: Pichler, Barbara; Pollach, Andrea (Hg.): *moving landscapes: Landschaft und Film.*

schaft hat wiederum deren Wahrnehmung geformt. Und diese Steuerung sei vor allem aus dem künstlerischen Feld hervorgegangen. Elisabeth Büttner vermerkt: «Unbestritten im Verständnis von Landschaft ist ihre Affinität zur Kunst.»[21] In dieser Hinsicht wird sich Landschaft auch immer ästhetisch vermitteln. Sich auf Georg Simmel beziehend verweist Büttner auf das ästhetische Verhältnis zu Landschaft als «geordnete Natur»[22], die es zu historisieren gilt. Und Joachim Ritter vermerkt: «Landschaft ist Natur, die im Anblick für einen fühlenden und empfindenden Betrachter ästhetisch gegenwärtig ist. [...] Mit seinem [des Betrachters] Hinausgehen verändert die Natur ihr Gesicht.»[23] Das Landschafts-Werden wird also immer gebunden sein an ein kulturell situiertes Verhältnis, der Betrachterin/des Betrachters zur Natur, deren Bedeutungshorizont ebenfalls historisch variabel ist. Was also immer wieder mit dem Aufstieg Petrarcas auf den Mont Ventaux im 14 Jahrhundert mit einer neuen Bezugnahme zu Landschaft viel zitiert wird als «epochales Ereignis für die Geschichte der Aisthetik»[24], ist eng verknüpft mit der vieldiskutierten perspectiva artificialis als zentrierender Modus visueller Repräsentation. Die Figur des Panoramas scheint in vielerlei Hinsicht mit der Genese von Landschaft verknüpft zu sein. An dieser Stelle soll ausgelotet werden, inwieweit sich diese als Denkkonzept gewinnbringend entgrenzen lässt.

Panorama Landschaft Blick

Wie kann der panoramatische Blick als ein emanzipatorischer und sich einer Handlungstheorie hin öffnender begriffen werden? Diese Frage stellt sich zunächst unter der Vorannahme, dass dieser als ein – jenseits einer Überwindung der schon durch prä-kinematographischen Darstellungen – bereits zugerichteter, ins Kino ziehender Blick zu fassen ist, der das allwissende, bürgerliche Subjekt re-installiert und das Panoramatische als Unberührbarkeit und Unsichtbarkeit des (rezipierenden) Blicksubjekts im panoptischen Sinne lesen lässt. Eine mathematische Entkräftigung dieser Prämisse, wie sie Stefan

Wien: SYNEMA – Gesellschaft für Medien und Film 2006, S. 71–80, hier S. 73.

21 Büttner, Elisabeth: «Natur, Kultur, Physiognomie. Annäherungen an das Verhältnis von Landschaft und frühem Kino». In: Pichler u.a. (Hg.): *moving landscapes*, S. 45–56, hier S.46.

22 Ebd., S.47.

23 Ritter, Joachim: «Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft». [1965] In: Ders.: *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 141–163 hier S. 150.

24 Ries, Marc: «Von der Kino-Natur zur Kino-Landschaft». In: Pichler u.a. (Hg.): *moving landscapes*, S. 35–44, hier S. 40.

Oettermann beschreibt, kann nur eine Teillösung bieten. Oetterman argumentiert unter anderem, dass das Panorama als umschließende Raumillusion – so wie es sich in den Museen des 19. Jahrhunderts darstelle – perspektivisch-rechnerisch einer Demokratisierung von Perspektive gleichkomme. Das zentralperspektivische Bild sei ja ein exklusives: immer nur ein Standpunkt, nämlich der «von dem Augenpunkt gegenüberliegende[n] Standpunkt»[25] ist der richtige. Bei der panoramatischen Darstellung hingegen wird ein Rundgemälde von 360 Grad hergestellt. Der entstandene, vollendete Kreisbogen besitzt unendlich viele Ansichtspunkte.

Der filmische, panoramatische Blick

Es gibt «keinen wirksamen subjektiven Blick, der die Trennung in Objekt/Subjekt und damit die Isolierung des individuellen Trägers von Handlungsmacht zur unhintergehbaren Grundlage machen würde»[26], schreibt Lorenz Engell in *Agentur des Lichts*.

Ein Potenzial zu Pluralität, im Sinne von mehr oder weniger zielgerichteten Bewegungen und Prozesse, gibt sich in Hinwendung zum panoramatischen Blick als Denkkonzept zu erkennen.

Dieses kann untersucht werden als bereits de- und noch ent-materialisierte Entäußerung des Subjekts, die sowohl als bewegungsinduzierende, prozessuale Größe als auch als etwas Werdendes, in Bewegung Seiendes, etwas Handelndes gefasst wird. Der kinematografische Blick als gerichtete Handlung des Sehens wird zum Einschreiber und als ein solcher sich einschreibend selbst zur Handlung des Sichtbarmachens seiner selbst: Er ist Teil einer neuen kinematografischen Entität des Filmbildes.

Als sich im Prozess befindend, ist er an anderer Stelle als offengehaltene und unfertige Entität zu fassen. Aus perspektivisch-rechnerischer Sicht kann er als zersplitterter, demokratisierter Blick der Vielen gefasst werden. Als existentieller Verweis ist er indexikalische Größe. Als Lichtspur in Bewegung oszilliert er zwischen dem Status des Signifikats und des Signifikanten.

25 Oettermann, Stefan: *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt a.M.: Syndikat 1980, S. 25.

26 Engell, Lorenz: «*Eyes Wide Shut*. Die Agentur des Lichts – Szenen kinematographisch verteilter Handlungsmacht». In: Becker, Ilka; Cuntz, Michael; Kusser, Astrid (Hg): *Unmenge: Wie verteilt sich Handlungsmacht?* München: Wilhelm Fink 2008, S. 75–92, hier S.80.

Filmische Prozesse

Bewegungen treffen aufeinander. Das der Landschaft notwendig Vorausgesetzte ist die Natur. In *Von der Kino-Natur zur Kino-Landschaft* verfolgt Marc Ries die These, «dass Kino die Natur als Bewegte re-ontologisiert. Und dass Landschaft das eine ästhetische Programm dieser Kino-Natur ist.».[27] Das Prozesshafte, die Bewegung seien die Parameter von dem was wir über Natur wissen. «Die Sonne als immerwährender Feuerkörper, das Meer als reiner Bewegungsraum, der Atem als unabdingbare Voraussetzung allen organischen Lebens, die vier Jahreszeiten als Grundmodell für Wachstum und Vergehen der Erde.»[28] Die aristotelischen Kategorien «Qualität, Quantität, Substanz (Entstehen und Vergehen) und Ortbestimmtheit» werden aus dem Prozessualen hervorgebracht. Um die Beziehung zwischen Bewegung und Wahrnehmung zu systematisieren, entwickelten sich nun sowohl das Modell des Mechanismus als auch das des Organismus, wobei ersteres auf der ontologischen Differenz von Innen und Außen gründet und hier äußere Bedingungen entscheidend für Ortsbewegungen der Körper sind. Zweites gehe von inneren Impulsen aus, die die Körper in Bewegung versetzen.[29] Ries geht der Frage nach, ob Kino nun zunächst als mechanistisches Prinzip zu begreifen ist, das erst durch Ortsbewegung «Ordnung (wieder-)erschafft»[30] und erst im zweiten Schritt daraus eine Wahrnehmung generiert, ob also «Bewegung das gesamte (film-)ästhetische Projekt der Landschaft vorausbestimmt».[31] Er beschreibt den filmischen Mechanismus im Weiteren als «naturalisierte Technik»[32] und spricht von Kino-Natur, die nicht nur Natur zur Darstellung bringt, sondern selbst Technik-Natur sei. Dabei kommt er zu dem Resultat, dass Bewegung und Wahrnehmung in eins überführt werden und als solche nicht mehr als vorfilmische Bewegung oder Bewegung der Kamera unterscheidbar sind. Obwohl zuerst in Einzelbilder gespalten, führen diese ihre Einzelbilder wieder in Bewegung zurück. Mit dem Schnitt erweitert sich das Kino um seinen eigenen Organismus, der sich aus dem Schnitt und der Montage generiert. So wie die Einzelbilder wieder bewegt und rückgeführt werden in ein Ganzes, wird der Kino-Organismus, also das Fragmentarische, in Ganzheit überführt. Die Bewegungen sind Bewegungen, die Orte in einen inneren, narrativen Zusam-

27 Pichler u.a. (Hg.): «Kino-Natur», S.35.
28 Ebd., S.36.
29 Ebd., S.37.
30 Ebd.
31 Ebd.
32 Ebd., S. 38

menhang stellen und so eigene Bildräume schaffen. «Kino in seiner entwickelten Form, ist also eine Mischung, eine Synthese aus Außen- und Innenkräften, aus Natur und Kultur.»[33] In der neuzeitlichen Wahrnehmung von Landschaft verortet Ries die Sehnsucht nach Ganzheit eines Rundumblicks, der geschaffen wird aus einer Ästhetik der Distanz heraus. Das Konzept von Landschaft in der frühen Neuzeit evoziert den panoramatischen Blick im engeren Sinn beziehungsweise ist an diesen gekoppelt. Kino muss Landschaft werden, wird an anderer Stelle des Textes proklamiert. Die filmischen Bilder sollen von einer zweifachen Bewegung zeugen: «von derjenigen, die sich aus der steten Veränderlichkeit ihrer naturhaften (und urbanen) Erscheinung, und derjenigen, die sich aus der äußeren und inneren Bewegung der in ihr Handelnden ergibt. Nur als überformenden Schauplatz des Handelns kann es Landschaft geben.»[34] Bewegung wird zur Voraussetzung des Sichtbarwerdens: In Erscheinung tritt die Differenz zu dem noch nicht oder niemals Sichtbarwerdenden, des Unsichtbaren. Wenn dieses Sichtbar-Werden aber als ein dynamisiertes, prozessuales Gemacht-Sein gedacht ist, wird das notwenige Unsichtbare, aber nicht mehr als das zu entlarvende in einem binären System von Sichtbar/Unsichtbar verstanden, sondern als im handlungstheoretischen Sinne noch nicht ausgeschöpftes Potenzial denkbar. Handlungsmacht wäre demnach immer relational zu denken.

Durch die Handlung beziehungsweise durch Bewegung der Apparatur-Struktur Film wird die Teilhabe des Dings an Handlungsmacht konstituiert und es wird dadurch nicht zum gefilmten Objekt, sondern zu einem Quasi-Subjekt. Dieser Quasi-Subjektstatus lässt sich in dem Sinne fassen, wie Gabriele Werner von einem Pseudo-Subjektstatus des Bildes spricht.[35] Wenn nun Landschaftsdarstellungen in filmische Bewegungsbilder überführt werden, wird ein komplexes System generiert, das – um es zu erfassen – sowohl als ein Zusammentreffen semiotischer Systeme als auch als etwas durch die mediale Struktur Film neu hervortretende Entität befragt werden muss. Durch Multifokalität und Multiperspektivität der Kamera wird ein Ausschnitt Natur temporalisiert und zeigt sich als filmische Landschafts-Ansicht. «In den Blick genommen, repräsentieren Landschaften in Filmen in besonderer Weise die Ausschnitthaftigkeit jeder Ansicht und die Zeitgebundenheit von Medium und Inhalt

33 Ebd.
34 Pichler u.a. (Hg.): «Kino-Natur», S. 41.
35 Bredekamp u.a. (Hg.): «Bilddiskurse», S. 32.

gleichermaßen»[36] vermerkt Nils Plath in *Landschaft erblicken*. Das Verhältnis Medium, Form, Ding, Objekt muss an dieser Stelle noch eingehender betrachtet werden. Wenn das Vermitteln als eine den Medien genuine Eigenschaft zu fassen ist, so wird zu ergründen sein *wann* sich etwas *wie* vermittelt und in welcher Beziehung die vorfilmische Landschaft und das generierte Landschafts-Bild zueinander stehen beziehungsweise *wann* sie zum Medium werden.

Nicht um vereinfachende Analogieschlüsse zu formulieren, sondern um spezifische Strukturen im Zusammenwirken von Handlung und Bewegung, unter spezifischen Bedingungen herauszulösen, habe ich hier exemplarisch apparativ-technische Sichtbarmachungen vorgestellt. Der Blick ist als Parameter oder Denkkonzept wesentlich in Bezug auf die filmische Landschaftsgenese und wird als sich einschreibende, handlungsmächtige Größe das Potenzial haben, das panoramatische Landschafts-Bild selbst als genuin filmischen Prozess zu denken. Wenn der mediale Bildraum als ein auf die Realität rückwirkender gedacht wird, der mit Dualismen wie Subjekt/Objekt zu brechen vermag, werden Dichotomien wie Produktion und Distribution/Rezeption, Innen/Außen und Hier/Jetzt potentiell ebenfalls einer Störung unterzogen. Das Prozesshafte und zugleich das Unvollendetsein in der Bewegung selbst werden entscheidende Parameter in der Frage um das Sichtbarwerden einer verteilten filmischen Handlungsmacht.

36 Plath, Nils: «Landschaft erblicken. Nicht mehr als Vorbemerkungen zum Thema». In: Plath, Nils (Hg.): *AugenBlick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft,* H. 37. Marburg: Schüren 2005 («Blicke auf Landschaften»), S. 5–14, hier S. 14.

Samantha Schramm

Abwesende Orte und sinnlose Fluchtpunkte: Photokonzeptualistische Bildstrategien der Land Art

Zusammenfassung: Der Beitrag untersucht fotografische Ansätze der Land Art im Hinblick auf die Beziehung der Fotografien zu ihrem Gegenstand, dem ortsspezifischen Projekt, anhand konzeptueller Arbeiten von Jan Dibbets, Richard Long und Robert Smithson. Ausgehend von Jeff Walls Charakterisierung des Photokonzeptualismus wird gezeigt, dass die Fotografien nicht in einem Abbildungsverhältnis zum Ort stehen, sondern ihren Gegenstand zunehmend verunklären. Bildkritische Ansätze wie die von Smithson verweigern durch die Inszenierung von Bildirritationen eine Abbildung der Erfahrung des Ortes und unterlaufen damit eine medienspezifische Auffassung der Fotografie als Index.

* * *

Die außerhalb des Galerieraums realisierten Arbeiten der Land Art stehen zumeist in enger Verbindung zu ihrem Entstehungsort, indem sie als Spuren durch Entfernen oder Hinzufügen von Material entstanden sind und sich auf die geographischen, historischen oder klimatischen Begebenheiten des Ortes beziehen. Durch diesen strukturellen und konzeptuellen Bezug zu einem spezifischen Ort wird Land Art auch als ortsspezifische Kunst aufgefasst. Allerdings bleibt dabei häufig die Frage unbeantwortet, welche Rolle die Bilder der Land Art für die Ortsspezifität spielen. Bereits Lawrence Alloway hat auf die Bedeutung der Fotografien in der Land Art als Beweis dafür, dass eine Aktion stattgefunden hat, hingewiesen und den Unterschied der sogenannten dokumentarischen Fotografie zur gewöhnlichen Kunstreproduktion hervorgehoben:

> One of the uses of photography is to provide the coordinates of absent works of art. Earthworks, for example, such as Robert Smithson's, can sometimes be experienced on the spot, but not for long and not by many people. Documenta-

> tion distributes and makes consultable the work of art that is inaccessible, in a desert, say, or ephemeral […]. The photographic record is evidential, but it is not a reproduction in the sense that a compact painting or a solid object can be reproduced as a legible unit. The documentary photograph is grounds for believing that something happened.[1]

Ausgehend von den photokonzeptualistischen Projekten von Richard Long, Jan Dibbets und Robert Smithson soll das Verhältnis der fotografischen Bilder zum Bildgegenstand, also dem Projekt in der Landschaft, untersucht werden.

Die fotografische Inszenierung des Ortes

Richard Longs ENGLAND 1968 (Abb. 1) von 1968 zeigt den Blick auf die auf der Wiese durch Entfernen der Blumen entstandenen x-förmigen Linien, die sich im oberen Drittel des Bildes kreuzen. Die Kamera ist vom Betrachterstandpunkt aus leicht nach unten gerichtet, so dass der Eindruck entsteht, vor Ort die Linien zu betrachten.[2] Longs Orte der temporären künstlerischen Interventionen existieren häufig nur für kurze Zeit und werden lediglich durch Fotografien dem Publikum vermittelt: «My photographs and captions are facts which bring the appropriate accessibility to the spirit of these remote of otherwise unrecognisable works.»[3] Allerdings gibt die Fotografie ENGLAND 1968 keine Auskünfte über die Gegebenheiten des Ortes, indem etwa, den Konventionen der Landschaftsfotografie folgend, der Horizont zu sehen wäre. Die Fotografie zeigt eine eingeschränkte Sichtbarkeit des Projektes und eine festgelegte, bei näherer Betrachtung umso reduktionistischer erscheinende Sichtweise des Ortes.

Der Konzeptkünstler und Kritiker Victor Burgin hat auf die fragmentarische Ansicht der Fotografie und die Enttäuschung, die eintritt, wenn man eine Fotografie längere Zeit betrachtet, hingewiesen: «[D]as Bild, das dem ersten Blick Vergnügen bereitete, hat sich nach und nach in einen Schleier verwandelt, hinter den wir jetzt zu sehen wünschen».[4] Durch die Erfahrung der Konstruk-

1 Alloway, Lawrence: «Artists and Photographs». In: Ders. (Hg.): *Topics in American Art Since 1945*. New York: Norton 1975, S. 201–206, hier S. 201–202.

2 William Malpas hat bereits auf die Bedeutung des Standpunktes für die ortspezifischen Projekte von Long und seine Übernahme in die fotografische Reproduktion hingewiesen. Vgl. Malpas, William: *The Art of Richard Long: Complete Works*. Maidstone: Crescent Moon 2007, S. 99.

3 Long, Richard: «Words after the Fact». In: Tufnell, Ben (Hg.): *Richard Long: Selected Statements & Interviews*. London: Haunch of Venison 2007, S. 25–27, hier S. 26.

4 Burgin, Victor: «Fotografien Betrachten». In: Kemp, Wolfgang (Hg.): *Theorie der Fotografie 1945–1980*, Band III, München: Schirmer/Mosel 1999, S. 258–260, hier S. 259.

tion des Bildausschnittes wird deutlich, dass die Fotografie nicht den eigenen Blick, sondern den Blick des Fotografen zeigt:

> Das allzu lange Betrachten einer Fotografie bereitet uns Unbehagen, weil uns dabei bewußt wird, daß das monokulare perspektivische Darstellungssystem eine systematische Täuschung umfaßt. […] [D]as Auge/Ich kann sich innerhalb des dargestellten Raumes (der sich doch eben dazu anbietet) nicht bewegen, es kann sich nur *über* ihn hinwegbewegen, bis es auf den Bildrand stößt.[5]

Die Ausschnitthaftigkeit der Erfahrung wird bei Long radikalisiert, indem die Fotografie allenfalls als Fragment oder als Teil eines Ideenkonstrukts auf die vergangene Geste verweist.

Abb. 1: ENGLAND 1968 von Richard Long

Longs Fotografien situieren sich innerhalb der Konzeptkunst, in der die Fotografien auf das Konzept des Projektes verweisen und damit als dessen Bildreferenten oder visuelle Anhaltspunkte agieren:

> The photograph in Conceptual Art often becomes the clue to the unraveling of a system of ideas […]. The emphasis is more in terms of the image-content than its rarity as a fine art print. The craft of the medium is often, in fact, supressed in order to allow the photograph to function as a factual information. It becomes a signifier, an image-referent or visual datum.[6]

Die Fotografien von Long werden zu Referenten, indem sie auf den Ort verweisen; ihre eher geringen Qualitätsmaßstäbe und die Verwendung von monochromen Schwarz-Weiß-Fotografien markiert zugleich eine Abkehr von der

5 Ebd.

6 Morgan, Robert C.: *Conceptual Art: An American Perspective*. Jefferson u.a.: Mc Farland 1994, S. 58.

Ästhetik der Landschaftsmalerei. Die Fotografie erscheint damit vielmehr als strukturelle Komponente ohne eigenständige Funktion als Kunstobjekt.

In seinem Aufsatz «Zeichen der Indifferenz: Aspekte der Photographie in der, oder als, Konzeptkunst» beschreibt Jeff Wall die fotografischen Strategien der Konzeptkunst anhand der Fotoreportage und des Photojournalismus seit dem frühen 20. Jahrhundert.[7] Indem die Künstler die Möglichkeiten der Fotografie als modernistische Kunstform entdecken, besinnen sie sich auf die antiästhetischen Qualitäten der Fotografie; zugleich führt jene Abkehr vom ästhetischen Paradigma paradoxerweise gerade zur Anerkennung der Fotografie als Kunst und damit als museales Objekt:

> Die Photographie konnte erst in dem Moment zu einer gesellschaftlich anerkannten Kunst aufsteigen, als ihre ästhetischen Voraussetzungen einer radikalen, vernichtenden Kritik unterworfen zu sein schienen […]. Der Photokonzeptualismus führte zur völligen Anerkennung der Photographie als Kunst – als autonome, bourgeoise, sammelfähige Kunst –, gerade indem er darauf insistierte, daß es das Privileg dieses Mediums sei, die Negation eben jener Auffassung von Kunst zu sein.[8]

Ausgehend von den Strategien des Photokonzeptualismus beschreibt Wall die Fotografien von Long als Dokumentationen, die auf «bereits vorkonzipierte künstlerische Gesten» hinweisen.[9] Wall zufolge handelt es sich bei den Fotografien von Long jedoch um bewusst inszenierte Handlungen:

> Long photographiert keine Ereignisse im Verlauf ihres Geschehens, sondern inszeniert sie, um eine im vorhinein konzipierte photographische Wiedergabe zu erhalten. Das Bild wird als Nebenprodukt einer Handlung, als ‹Photodokumentation› präsentiert. Es wird dazu jedoch vermittels einer neuartigen photographischen Inszenierung. Das heißt, es existiert und ist legitimiert als eine Fortführung des Projekts der Reportage, indem es sich in die genau entgegengesetzte Richtung bewegt, hin zu einer vollständig durchgeplanten Bildmethode, einer nach innen gewendeten Maskerade, die mit den ererbten ästhetischen Tendenzen der Kunstphotographie-als-Reportage ihr Spiel spielt.[10]

Longs Fotografien greifen zwar die Bildstrategien der Fotoreportage auf, parodieren sie aber zugleich wieder. Sie berufen sich auf die Bildtradition von momentartigen Bildern, sind aber zugleich genau das nicht, was sie vorgeben,

7 Vgl. Wall, Jeff: «Zeichen der Indifferenz: Aspekte der Photographie in der, oder als, Konzeptkunst». In: Ders.: *Jeff Wall: Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews*. Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst 1997, S. 375–434.
8 Ebd., S. 291.
9 Ebd., S. 394.
10 Ebd., S. 396.

indem sie in ihrer augenscheinlichen Zufälligkeit und durch die antiästhetischen Qualitäten paradoxerweise keine Momentaufnahmen sind, sondern als gestellte Bilder ein «theatralisches Ereignis» vorführen.[11] Dennoch geht Wall davon aus, dass die konzeptuellen Fotografien weiterhin ihre eigene Abbildhaftigkeit thematisieren:

> Allerdings konnte die Photographie, die an der Last des Abbildens schwer zu tragen hatte, dem reinen oder sprachlichen Konzeptualismus nicht ganz bis an diese Grenze folgen. Die Photographie kann nicht die Erfahrung der Negation von Erfahrung vermitteln, sondern muß weiterhin die Erfahrung der Abbildung, des Bildes vermitteln […]. Eine Photographie zeigt daher ihren Gegenstand, indem sie zeigt, was diese Erfahrung ist; in diesem Sinne vermittelt sie eine ‚Erfahrung der Erfahrung' und definiert diese als die Bedeutung des Abbildens.[12]

Einige Projekte der Land Art zeichnen sich jedoch durch bildkritische Implikationen aus, die gerade die Abbildung oder eine Erfahrung des Ortes und damit eine medienspezifische Auffassung der Fotografie als Abbild verweigern. Diese Subversionen des Ortsbezugs der Fotografie werden besonders bei Jan Dibbets und Robert Smithson hervorgehoben, deren Fotografien ihren Gegenstand nur bedingt zeigen, indem sie vielmehr das Verhältnis von Bild und Bildgegenstand verunklären.

Die Differenz zum Bildgegenstand

Durch den indexikalischen Bezug zu ihrem Gegenstand wird die analoge Fotografie als technisches Dispositiv verstanden, das mit Begriffen der Spur oder des Abdrucks beschrieben werden kann und ein Objekt abbildet, mit dem es in einer referentiellen Beziehung steht.[13] Rosalind Krauss bezeichnet die Orte der Land Art als ‹markierte Orte› und bezieht sich dabei nicht allein auf die physischen Manipulationen, sondern auch auf «andere Formen

11 Ebd., S. 393.

12 Ebd., S. 433.

13 Ausgehend von Theorien der Fotografie von Charles Sanders Peirce und Roland Barthes betont beispielsweise Philippe Dubois die indexikalische Referenz der Fotografie und ihre Bedeutung für die Bilderfahrung: «Das Foto gilt als eine Art notwendiger und zugleich ausreichender Beweis, der unzweifelhaft die Existenz dessen, was er zu sehen gibt, bezeugt.» Dubois, Philippe: *Der Fotografische Akt: Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Schriftenreihe zur Geschichte und Theorie der Fotografie, Band 1, Hg. v. Herta Wolf. Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst 1998, S. 29.

des Markierens. Diese können durch das Anbringen temporärer Markierungen vorgenommen werden [...] oder durch die Verwendung von Fotografie.»[14]

Bei Jan Dibbets Fotografie Perspective Correction - Square in Grass, Vancouver (1969) (Abb. 2) steht allerdings nicht die Erfahrung des Ortes im Vordergrund, sondern der Ort wird ausschließlich durch den fotografischen Akt legitimiert. Die Fotografie dokumentiert keine ortsspezifische Aktion, sondern Ausgangspunkt für Dibbets Interventionen ist die Verfasstheit der Kameraperspektive. Denn mit der Fotografie unterläuft Dibbets die Erwartungen an eine perspektivische Darstellung des Bildes,[15] indem er eine «optische Korrektur des perspektivischen Raumes» unternimmt.[16] Der Betrachter der Fotografie Perspective Correction erlebt eine Diskrepanz zwischen der quadratisch erscheinenden Fläche innerhalb des Bildes und der Umgebung. Denn alleine durch das Wissen um die Konventionen des Bildes wird bei genauerer Betrachtung deutlich, dass es sich bei der im Bild als Quadrat sichtbaren Form tatsächlich um eine sich nach vorne verjüngende Trapezform gehandelt haben muss.

Abb. 2: Perspective Correction - Square in Grass, Vancouver von Jan Dibbets

Ein Bild «stellt dar, es vergegenwärtigt, verbildlicht, veranschaulicht», charakterisiert Edmund Husserl seine Abbildungsfunktion.[17] Der Zweck des Bildes

14 Krauss, Rosalind: «Skulptur im erweiterten Feld». In: Wolf, Herta (Hg.): *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*. Schriftenreihe zur Geschichte und Theorie der Fotografie, Band 2. Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst 2000, S. 331–346, hier S. 343.

15 Gilles Tiberghien argumentiert, dass die Fotografien der Land Art eine perspektivische Auffassung des Raumes dekonstruieren und auf diese Weise mit einem kohärenten Raumkonzept brechen. Vgl. Tiberghien, Gilles A.: *Land Art*, Paris: Carré 1993, S. 241–257.

16 Niemeyer, Thomas: *You press the button: Fotografie und Konzeptkunst*. Schriften zur aktuellen Kunst, Frankfurt a.M.: Revolver 2004, S. 126.

17 Husserl, Edmund: *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung: Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigung. Texte aus dem Nachlass (1998–1925)*. Hg. v. Eduard Marbach. The Haag u.a.:

sei abzubilden, ein anderes, im Moment der Rezeption vor dem Bild nicht sichtbares zur Anschauung zu bringen: «*[I]m Bilde* schaut man die *Sache* an.»[18] Gottfried Boehm hat allerdings darauf hingewiesen, dass durch eine «vollendete Abbildlichkeit» bilderlose Bilder entstehen würden, die sich selbst aufheben.[19] Um überhaupt als Bild erkannt zu werden, muss ein Bild eine Differenz zu dem durch es selbst gezeigten Bildgegenstand aufweisen: «Wirkliche Bilder implizieren deshalb einen inneren Prozeß, einen ikonischen Kontrast [...]. Erst dieser, Bildern eigentümliche Kontrast, macht verständlich, wie sich in bloßer Materie Sinn überhaupt zu zeigen vermag.»[20]

Durch diese Differenz werden im Bild gerade die Wahrnehmungsweisen thematisiert, die sich aus einer Diskrepanz zwischen der Darstellung und ihrem Medium sowie dem Dargestellten ergeben. Durch die perspektivische Intervention von Perspective Correction radikalisiert Dibbets diese Verschiedenheit und stellt die technisch-mediale Verfasstheit, den Bildcharakter zur Schau. Dibbets Fotografien partizipieren an einem Wechselspiel von Zeigen und Nicht-Zeigen, indem zwischen Realität und Täuschung im Bild verhandelt wird.

Fotografische *Displacements*

Der Künstler Robert Smithson geht noch einen Schritt weiter und betont nicht nur die Diskrepanz von ikonischer Bildwahrnehmung und Wahrnehmung von Ortsspezifität, sondern löst den Bildgegenstand zunehmend auf und stellt die Existenz des Ortes selbst in Frage. Beispielhaft sind in dieser Hinsicht Smithsons Fotografien seiner Spiegelinstallationen, welche die Verfahren der Dekonstruktion des Ortsbezugs auf besondere Weise zeigen. Anhand von Smithsons Theorien soll im Folgenden die spezifische Bedeutung des Mediums Fotografie und die von Smithson inszenierten Bildirritationen, verstanden als Störung der Referenz der Fotografie, erläutert werden.

Im Zusammenhang mit der Ausstellung «Earth Art» am Andrew Dickson White Museum der Cornell University in Ithaca, New York von 1969 realisierte Smithson das *Cayuga Salt Mine Project*, bestehend aus ortsspezifischen Spiegelinstallationen, die in der nördlich von der Universität gelegenen Mine

Nijhoof 1980, S. 30.

18 Ebd., S. 26. Hervorhebung im Original.

19 Boehm, Gottfried: «Die Bilderfrage». In: Ders.: *Was ist ein Bild?* München: Fink 1994, S. 325–343, hier S. 336.

20 Ebd., S. 332.

der Cayuga Rock Salt Company durchgeführt und ebenfalls fotografiert wurden, sowie einem sogenannten Nicht-Ort im Galerieraum mit Spiegel, die von Gesteinsbrocken aus der Mine umgeben sind. Die Existenz dieser beiden Orte verbindet Smithson schließlich durch den *Ithaca Mirror Trail*, den er zunächst als *A Mirror Trail with Mirror Displacements from the White Museum to the Cayuga Salt Works* bezeichnet,[21] und bei dem acht Spiegel in regelmäßigen Abständen an unterschiedlichen Orten entlang der Ostseite des Cayuga Lakes, ausgehend von Ithaca bis zur Mine, installiert wurden. Auf einer geologischen Karte macht Smithson sie mit den Buchstaben A-H kenntlich (Abb. 3).

Das Projekt bezieht sich auf Smithsons Dialektik von Ort [*Site*] und Nicht-Ort [*Non-Site*]. Smithson bezeichnet die im Außenraum situierte Konstruktion als Ort, während er unter dem Nicht-Ort das Faksimile des Ortes, bestehend aus Installationen im Galerieraum, darunter Materialansammlungen, Fotografien und Karten, versteht. Es entsteht ein dialektisches Verhältnis von Ort und Nicht-Ort, denn dieser bezieht sich als Zeichen auf den Ort. Ort und Nicht-Ort sind durch die gegenseitige Bezugnahme gleichzeitig anwesend und abwesend: «Der Bereich der Konvergenz zwischen Ort und Nicht-Ort besteht aus einer Reihe von Zufällen, einem doppelten Pfad aus Zeichen, Fotografien und Landkarten, die beiden Seiten der Dialektik zugleich angehören. Beide Seiten sind gleichzeitig anwesend und abwesend.»[22] Smithson bezeichnet das Verhältnis von Ort und Nicht-Ort als Prozess einer endlosen Verdoppelung von Bildern, wobei der Nicht-Ort als Spiegel und der Ort als Spiegelung zu verstehen ist:

> Es gibt eine Dialektik zwischen innen und außen, geschlossen und offen, Zentrum und Peripherie. Es geht immer weiter und mutiert ständig in diese endlose Doppelung, so daß ein Nicht-Ort als Spiegel fungiert und der Ort als Reflexion. Existenz wird zur zweifelhaften Angelegenheit. Man steht einer Nichtwelt gegenüber – oder dem, was ich einen Nicht-Ort nenne. Das Problem ist, daß man sich ihm nur unter seiner eigenen Negation nähern kann.[23]

Der Ort selbst ist zur Spiegelung geworden und damit nur wahrnehmbar durch die Existenz des Nicht-Ortes als letzte Referenzmöglichkeiten: «Alles verschwindet einfach. Die Orte weichen in die Nicht-Orte zurück, und die

21 Hobbes, Robert (Hg.): *Robert Smithson: Sculpture*. Ithaca, N.Y., London: Cornell University Press, S. 132.

22 Smithson, Robert: «Spiral Jetty». In: Schmidt, Eva; Vöckler, Kai (Hg.): *Robert Smithson: Gesammelte Schriften*, Köln: König 2000, S. 178–184, hier S. 183 (Fußnote 1). Hervorhebung im Original.

23 Smithson: «Fragmente eines Interviews mit P.A. [Patsy] Norvell». In: Ebd., S. 231–233, hier S. 232.

Nicht-Orte weichen wieder zu den Orten zurück. Es geht immer vor und zurück, hin und her.»[24]

Entsprechend des Verhältnisses von Ort und Nicht-Ort wird die Bezugnahme von Fotografie und Bildgegenstand bei Smithson als nicht kongruent aufgefasst. Mit seinen fotografischen Bildstrategien der Spiegelinstallationen kritisiert Smithson die Debatte um die Indexikalität der Fotografie, indem er die Referenz der Fotografie infrage stellt. Smithson geht sogar davon aus, dass ein Riss entsteht zwischen dem, was dagewesen ist, und dem was in den Bildern sichtbar bleibt.

Abb. 3: Das *Cayuga Salt Mine Project* von Robert Smithson

Smithsons Diapositive von der Installation *Ithaca Mirror Trail* (Abb. 3) sind beeinträchtigt durch Schattenbildungen, Wassertropfen auf den Spiegeln und unvollständige Motive, beispielsweise indem die Bäume nur halb zu sehen sind und der in der Landschaftsfotografie fast schon obligatorische Horizont abgeschnitten oder gar nicht erst vorhanden ist. Die Fotografien haben keinen dokumentarischen Anspruch, indem sie etwa Auskünfte über die Umgebung und die topologischen Eigenschaften des Ortes geben würden, vielmehr erscheinen sie durch den Einsatz der Spiegel wie abstrakte Farbfelder. Smithsons Fotografien zeichnen sich nicht durch eine fotografische Perfektion aus, sondern vermitteln den Eindruck einer Abwesenheit von Intention bei

24 Ebd., S. 233.

der Aufnahme des Bildes. Vielmehr erscheinen sie wie Amateurfotografien, indem sie eine eindeutige Komposition vermeiden und durch Reflexionen beeinträchtigt sind.

Durch die Spiegelungen und unterschiedlichen Perspektiven dekonstruiert Smithson auch einen einheitlichen Standpunkt des Betrachters, der sich in den leeren Bezügen zwischen Ort, Nicht-Ort und Fotografie verliert und vergeblich versucht, die Fotografien der Spiegelinstallationen mit einer möglichen Wahrnehmung vor Ort in Übereinstimmung zu bringen. Denn Smithson konstruiert den Raum nicht von einem Betrachterstandpunkt, sondern die Fotografien werden von unterschiedlichen, meist tieferen Standpunkten aus aufgenommen. Die Fotografien erscheinen leicht verzerrt, indem, bedingt durch den Spiegel, kein Fluchtpunkt vorhanden ist; stattdessen reflektiert der Spiegel diesen möglichen Fluchtpunkt und wirft ihn zurück auf den Betrachter. Darüber hinaus gibt Smithson keine klaren Aussagen über den Ort der Installationen. Obwohl Smithson die Ausführungsorte des *Ithaca Mirror Trail* auf der Karte mit den Buchstaben A-H versieht, ist es dennoch unmöglich, den genauen Ort der Realisierung der Installationen festzulegen, denn der Maßstab der Karte ist zu groß um eine genaue Positionierung zu erlauben. In gleicher Weise bleiben Smithsons Beschreibungen der Orte seiner Installationen ungenau. Stattdessen umgibt Smithson den Ort der Spiegelinstallationen mit einer Aura der Ungewissheit für die wirklichen Begebenheiten des Projektes.

Smithson zufolge ermöglicht der Spiegel eine Abstraktion, eine Versetzung des Ortes:

> Den Spiegel setzte ich ein, weil er gewissermaßen beides ist: der physische Spiegel und der Spiegel als Konzeption und Abstraktion, und auch: der Spiegel als Faktum im Spiegel der Konzeption […]. Der Spiegel ist eine Versetzung: als Abstraktion absorbiert und reflektiert er den Ort auf eine äußerst konkrete Weise.[25]

Darüber hinaus versetzt Smithson auch den Bezug der Fotografie, indem die Referenz der Fotografie einer Irritation unterzogen wird. Smithsons Fotografien der Spiegelinstallationen werden zu leeren Überresten, die ihre eigene Existenz verspotten: «Die gespenstischen fotografischen Überreste sind ausgezehrte Erinnerungen, eine scheinhafte Realität des Zerfalls.»[26] Die Dialektik von Ort und Nicht-Ort und die Phänomenologie eines Bildes als Irritation

25 Smithson: «Fragmente einer Unterhaltung», bearbeitet von William C. Lipke. In: Ebd., 228–230, hier S. 229.

26 Smithson: «Begebenheiten auf einer Spiegel-Reise in Yucatan». In: Ebd., S. 144–155, hier S. 150.

des Abbildungsverhältnisses zeigt sich darüber hinaus bei Smithsons filmischer Konzeption von *Spiral Jetty*, einer spiralförmigen Erdarbeit, die 1970 am Großen Salzsee im US-amerikanischen Bundesstaat Utah realisiert wurde. Bevor der unter Mitarbeit von Robert Fiore, Nancy Holt und Robert Logan nach Smithsons Filmkonzept gedrehte Film Spiral Jetty (USA 1970) mit einer Fotografie von Spiral Jetty im Filmstudio endet, schließt der Film mit einer rasanten, vom Hubschrauber aus aufgenommenen Kamerafahrt über der Spirale. Während die Kamera sich aus unterschiedlichen Höhen *Spiral Jetty* mal nähert und sich mal wieder entfernt, erfährt der Zuschauer eine Differenz zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit der Spirale bzw. zwischen einer möglichen ortsspezifischen Wahrnehmung und dem filmischen Bild; denn die materielle Gestalt von *Spiral Jetty* löst sich im Film zunehmend auf (Abb. 4). Der See reflektiert auf seiner Wasseroberfläche die Sonne, dadurch entsteht eine Gegenlichtsituation beim Filmen der im Wasser liegenden Spirale. Diese Spiegelung der Sonne erzeugt Oberflächenreflexe innerhalb des Objektivs, die das Bild der Spirale überstrahlen, die sich in den Lichtreflexion aufzulösen scheint. Durch verschiedene Kameradrehungen, bei denen das Verhältnis von oben und unten umgekehrt wird, entsteht das Gefühl von Schwindel und Ortlosigkeit. Am Ende ist es die Abwesenheit des Ortes von *Spiral Jetty*, die Smithson betont. Durch einen Prozess des Abstrahierens, durch Spiegelungen und Reflexionen dekonstruiert er einen klaren Referenzpunkt.

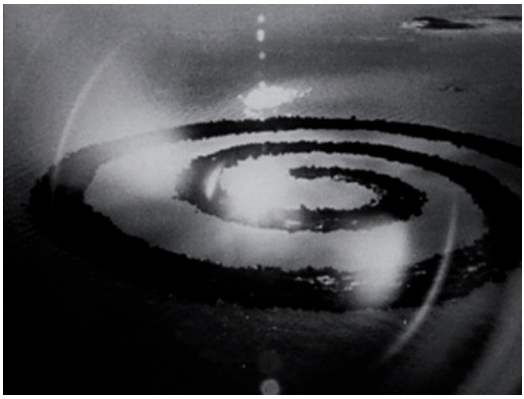

Abb. 4: Spiral Jetty von Robert Smithson

Smithsons Bilder beziehen sich nur auf den ersten Blick auf einen Ort, indem durch die Inszenierung von Bildstörungen und Abstraktionsverfahren die Referenz des Bildes in Frage gestellt wird. Sie oszillieren zwischen Zeigen und Nicht-Zeigen, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit; sie beziehen sich auf einen abwesenden Ort und werden zu Zeugnissen der bei ihrer Betrachtung bereits aufgelösten Beziehungen.

Leere Referenzen und abwesende Orte

Die Fotografien der Land Art von Dibbets, Long und Smithson bleiben ambivalent in ihrem Bezug zum Ort. An die Stelle einer Wahrnehmung der Ortsspezifität tritt die Differenz von Bildwahrnehmung und Ortswahrnehmung. Durch die Inszenierung von Bildirritationen und eine durch den subversiven Einsatz des Medium der Fotografie bedingte Störung der Sichtbarkeit und der Verweisfunktion der Fotografie, wird der indexikalische Bezug der Fotografie zu ihrem Gegenstand einer Prüfung unterzogen. Die Fotografien oszillieren zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Wahrheit über den Ort und Enttäuschung; sie scheinen sich auf den Ort zu beziehen, um ihn zugleich wieder zu negieren.

Die photokonzeptualistischen Bilder sind nicht nur zu Überresten einer künstlerischen Geste, sondern darüber hinaus zu vergessenen, weitgehend sinnentleerten Referenzen geworden, die nur wenig Aufschluss über die vergangene Aktion geben. Sie beziehen sich nicht allein auf einen im Bild abwesenden Gegenstand, sondern erscheinen als leere Bezugnahmen. Die von Jeff Wall konstatierte Indifferenz der konzeptuellen Fotografien gegenüber dem Bildgegenstand, der durch eine bewusste Anti-Ästhetik betont wird, geht soweit, dass bei Robert Smithson die Existenz eines Bildgegenstandes selbst in Frage gestellt wird. Denn durch eine Inszenierung von Störungen und Bildirritationen gerät das Verhältnis von Bild und Bildgegenstand in ein Verwirrspiel gegenseitiger, sich konstruierender und dekonstruierender Bezugnahmen, das der Betrachter nicht aufzulösen vermag. Der Bildgegenstand verliert seine Bedeutung, indem er seine Vergessenheit inszeniert und erscheint als ein abwesender und zugleich sinnloser Fluchtpunkt, der seine eigene Existenz in Frage stellt: «Das Vergessen ist […] ein Zustand, in dem man sich nicht der Zeit oder des Ortes bewußt ist, in der oder an dem man sich befindet. Man vergißt ihre Grenzen. Orte ohne Bedeutung, eine Art abwesender oder sinnloser Fluchtpunkt.»[27]

27 Smithson: «Fragmente», S. 229.

Omar Hachemi

Vom Ge-stell zum Dispositiv

Zusammenfassung: Der kritischen Reflexion über die optischen Geräte der Revue *Cinéthique* Ende der 60er Jahre wurde oft ihr Essentialismus vorgeworfen, als Symptom einer Radikalisierung der kritischen Perspektive. Aus diesem Grund scheint es, dass gewisse Positionen der *Cinéthique* den Heidegger'schen Reflexionen über die Technik angenähert werden können. Effektiv lädt Heidegger im Vortrag *Die Frage nach der Technik* zu einer Reflexion über das Wesen der Technik ein. Wir schlagen eine Annäherung zwischen diesem Letzteren und dem Text *Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat* von Baudry vor. Die beiden Reflexionen teilen eine gemeinsame Basis: die Ablehnung, die Technik als neutrales Element zu betrachten.

* * *

Ge-stell: dieses Wort aus dem heideggerschen Lexikon könnte uns etwas über das Wesen der Technik offenbaren. Seine Sinnkomponenten (ge/stell) verteilen sich gemäß einem doppelten Prinzip der Etymologie und Metonymie. Vielleicht ist diese spezielle Art, eine Bedeutung zu erstellen, dem Wesen der Technik nicht fremd. Sicher ist, dass dieses Konzept nicht ins Französische übersetzt werden kann, da es tief in der deutschen Sprache verankert ist. Trotzdem ist die Versuchung stark es mit dem Begriff *Dispositiv* in Zusammenhang zu bringen, vor allem weil dieser eine wichtige Stelle in der französischen Filmtheorie einnimmt in der Zeit, als die Heidegger'sche Welle auf ihrem Höhepunkt ist. Dieser Artikel möchte den Text «Die Frage nach der Technik»[1] von Martin Heidegger mit dem Artikel des französischen Theoretikers Jean-Louis Baudry «Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat»[2] in Verbindung setzen.

1 Heidegger, Martin: «Die Frage nach der Technik». In: Ders.: *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen: Neske 1954, S. 9–40.

2 Baudry, Jean-Louis: «Effets idéologiques produits par l'appareil de base», in *Cinéthique* 7/8, 1971, S. 1–8. Ich werde mit der Übersetzung von Gloria Custance und Sigfried Zielinki arbeiten.

Bereits Ende der sechziger Jahre hat die französische Revue *Cinéthique* eine Reflexion über optische Geräte und ganz spezifisch über Filmtechnik begonnen. Die Frage dreht sich um die ideologischen Effekte der Technik. Diese Betrachtung steht im Gegensatz zur allgemeinen Meinung (doxa), die darauf beruht, dass die Ideologie Sache des Inhalts ist. Baudry schrieb in der Revue *Cinéthique* über die optischen Geräte:

> Es ist jedenfalls merkwürdig […], dass fast ausschließlich nur ihr Einfluss hervorgehoben wurde, die Effekte, die sie als fertige Produkte zeitigen, ihr Inhalt, das Feld des Signifikanten; die technischen Grundlagen, von denen diese Effekte abhängen, und die spezifischen Eigenschaften dieser Grundlagen wurden jedoch ignoriert.[3]

Das Postulat der Neutralität ist vorherrschend. Die Reflexion der Revue *Cinéthique* und speziell die von Baudry, auf die ich mich konzentrieren möchte, steht im Gegensatz zur neutralen Auffassung der Technik.

> Dient etwa die technische Eigenart der optischen Geräte, die mit der wissenschaftlichen Praxis direkt verbunden sind, dazu, nicht nur ihre Verwendung in der ideologischen Produktion zu verbergen, sondern auch die ideologischen Effekte, die sie vermutlich selbst provozieren. Ihre wissenschaftliche Verankerung versichert sie einer Art Neutralität und verhindert, dass sie als Objekte in Frage gestellt werden.[4]

Die Objektivität und Transparenz, die den optischen Geräten auf Grund ihres wissenschaftlichen Charakters zugeschrieben wird, verbirgt die den Geräten ideologische Determination. Im Text über die Technik, der auf die Konferenz vom 18. November 1953 in München folgt, stellt Heidegger seine ontologische Auffassung der Technik der gängigen Vorstellung gegenüber, nach welcher sie Mittel zum Zweck ist. «Am ärgsten sind wir jedoch der Technik ausgeliefert, wenn wir sie als etwas Neutrales betrachten; denn diese Vorstellung, der man heute besonders gern huldigt, macht uns vollends blind gegen das Wesen der Technik.»[5] Sowohl Baudry wie auch Heidegger verneinen die allgemeine Auffassung der Neutralität der Technik. Heidegger nennt diese Auffassung wonach die Technik Mittel zum Zweck ist, die instrumentale und anthropologische Bestimmung. «Die gängige Vorstellung von der Technik, wonach sie ein Mittel ist und ein menschliches Tun, kann deshalb die instrumentale und

3 Baudry, Jean-Louis: «Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat». Übersetzung von Custance Gloria und Zielinski Sigfried: *Eikon. Internationale Zeitschrift für Fotografie und Medienkunst* 1993, H. 5, S. 34–43.

4 Ebd., S. 36.

5 Heidegger: «Die Frage nach der Technik», S. 9.

anthropologische Bestimmung der Technik heißen.»[6] Heidegger schlägt vor, über diese instrumentale und anthropologische Bestimmung hinauszugehen in Richtung des Wesens der Technik. Die Frage über die Technik kann sich nicht auf die instrumentale Vision des Mittels zum Zweck beschränken. Die Technik muss in ihrem Wesen betrachtet werden. Die instrumentale Bestimmung selbst sollte hinterfragt werden. Heidegger stellt die Frage folgendermaßen: «Was ist das Instrumentale selbst? Wohin gehört dergleichen wie ein Mittel und ein Zweck?»[7] Es geht also um die Kausalität:

> Seit Jahrhunderten lehrt die Philosophie, es gäbe vier Ursachen: l. die causa materialis, das Material, der Stoff, woraus z. B. eine silberne Schale verfertigt wird; 2. die causa formalis, die Form, die Gestalt, in die das Material eingeht; 3. die causa finalis, der Zweck, z. B. der Opferdienst, durch den die benötigte Schale nach Form und Stoff bestimmt wird; 4. die causa efficiens, die den Effekt, die fertige wirkliche Schale erwirkt, der Silberschmied. Was die Technik, als Mittel vorgestellt, ist, enthüllt sich, wenn wir das Instrumentale auf die vierfache Kausalität zurückführen.[8]

Gemäss Heidegger, gewährt die instrumentale Bestimmung dem Bewirkenden, das heißt der causa efficiens, zu viel Kredit, zum Nachteil der causa finalis.

> Man pflegt seit langem die Ursache als das Bewirkende vorzustellen. Wirken heißt dabei: Erzielen von Erfolgen, Effekten. Die causa efficiens, die eine der vier Ursachen, bestimmt in maßgebender Weise alle Kausalität. Das geht so weit, dass man die causa finalis, die Finalität, überhaupt nicht mehr zur Kausalität rechnet.[9]

Um die instrumentale Bestimmung abzubauen, rehabilitiert Heidegger die Finalität als Zentrum des kausalen Prozesses. So ist die Kausalität nicht das Bewirkende, sondern das Verschuldene: «Die vier Ursachen sind die unter sich zusammengehörigen Weisen des Verschuldens.»[10] Heidegger steht in Widerspruch zum gängigen Verständnis, die die causa efficiens über die drei anderen Wirkungen stellt. In Heideggers Beispiel der Opferschale wirkt der Silberschmied «aber keineswegs dadurch, daß er wirkend die fertige Opferschale als den Effekt eines Mensches bewirkt, nicht als causa efficiens.»[11] Die instrumentale und anthropologische Bestimmung der Technik wird abgebaut, da der Silberschmied nicht mehr der Wirkende, sondern der Mitschuldige am Opfergerät wird.

6 Ebd., S. 10.
7 Ebd., S. 11.
8 Ebd., S. 11–12.
9 Ebd., S. 12.
10 Ebd.
11 Ebd. S. 13.

Die Infragestellung der Kausalität finden wir auch im Zentrum von Baudrys Überlegungen. Sein Hauptargument ist, dass der Basisapparat, der die gesamte Filmtechnik darstellt, das Subjekt aufbaut. Natürlich ist die Destruktion des Primats des Subjekts im Zeitgeist der siebziger Jahre. So bezieht sich Baudry auf einen Artikel von Marcelin Pleynet, der ein Jahr früher in der Revue *Cinéthique* erschien, wenn er das monokulare Sehen der Kamera beschreibt:

> Das monokulare Sehen, wie es der Kamera eigen ist, lässt – wie Pleynet hervorgehoben hat –, eine Art Spiel der Reflexion entstehen. Basierend auf dem Prinzip eines Fixpunktes, in Bezug auf den die visualisierten Gegenstände angeordnet sind, umschreibt sie wiederum die Position des Subjekts, den genauen Ort, den es notwendigerweise einnehmen muss.[12]

Das monokulare Sehen, das heißt die Perspektive, wird nicht als neutrale Technik betrachtet: da ein einziger Blickwinkel auferlegt wird, limitiert es das sehende Subjekt. Gemäß Baudry wird die zentrale Position des Subjektes nicht nur durch die monokulare Perspektive, sondern auch durch die filmische Kontinuität bewirkt. So ist das Subjekt eine Konstruktion, das vom Basisapparat produzierte Resultat. Baudry geht noch weiter, er vergleicht das Subjekt des Betrachters mit dem transzendentalen Subjekt der Husserl'schen Phänomenologie:

> Und wenn das von seinem angestammten Platz sich wegbewegende Auge nicht mehr durch einen Körper gefesselt ist, durch die Gesetze der Materie, durch die zeitliche Dimension, wenn es keine bestimmbaren Grenzen für seine Verschiebung mehr gibt, dann wird die Welt nicht nur wesentlich durch das Auge begründet, sondern für es [das Auge]. Die Bewegungen der Kamera scheinen die günstigsten Bedingungen für die Manifestation des transzendentalen Subjekts zu realisieren.[13]

Der Gegensatz zwischen der in Bewegung reduzierten Position des Zuschauers, der bequem in seinem Sessel sitzt, und den Bewegungen des Films ist der Ursprung der Illusion des transzendentalen Subjektes, die das Kino bewirkt. Das in Bewegung befindliche Bild setzt eine Intentionalität im Sinne der Husserl'schen Phänomenologie voraus. Diese Intentionalität bezieht sich sowohl auf die mythische Figur des Regisseurs als auch auf die des Zuschauers, der durch die Bewegung der Kamera von der Trägheit seines Körpers befreit wird. Wenn Baudry vorschlägt, den Zuschauer im Sinne von Effekt zu verstehen, finden wir hier nicht die gleiche strategische Subversion der Kausalität, welche Heidegger so genau beschreibt? Wie schon gesagt, Baudry wider-

12 Baudry: «Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat», S. 38.
13 Ebd., S. 40.

setzt sich der neutralen Auffassung der Technik. Wie wir bei Heidegger gesehen haben, wird diese Auffassung vom Primat der causa efficens beherrscht. Dies zeigt sich beim Kino durch die komplette Subordination der Technik unter den Regisseur. Durch die Relativisierung der causa efficiens verliert die Intentionalität des Regisseurs ihren privilegierten Platz. Wie der Silberschmied von Heidegger, ist der Regisseur nicht mehr Wirkender sondern Mitschuldiger. Die anderen Mitschuldigen sind zum Beispiel die verschiedenen Umstände, die den Film beeinflussen, sei es seitens der Schauspieler oder der Drehkonditionen.

Man sollte hier auch die causa finalis nennen, das heißt die Einschränkungen, die bei der Produktion in Anbetracht der kommenden Distribution des Films herrschen. Die gängige Vorstellung des Kinos spielt die causa efficens gegen die anderen aus, ganz speziell gegen die causa finalis. Gemäß dieser Auffassung muss der Autor sich gegen das Diktat der Produktion und Diffusion durchsetzen, um Meister seines Films zu werden. Wie Heidegger es uns lehrt, ist die causa efficens, das heißt im Kino der Regisseur, in Wirklichkeit eine Konstruktion, die nachträglich erfolgt, eine Art retrospektive Illusion. In diesem Sinne verschuldet der Regisseur seinen Film, die causa finalis herrscht. Baudry behandelt nicht direkt die Position des Regisseurs, sondern die der Zuschauer als Spiegelbild des Regisseurs. Die Homogenität des Films als fertiges Produkt setzt eine auf den Autor und den Zuschauer bezogene Intentionalität voraus. Baudry zitiert Lacan, um seine Aussagen zu unterstüzen: «Qu'il se soutient en tant que sujet veut dire que le langage lui permet de se considérer comme le machiniste voire le metteur en scène de toute la capture imaginaire dont il ne serait autrement que la marionnette vivante.»[14] Obwohl der Zuschauer sich im Film wie ein transzendentales Subjekt als Spiegelbild der causa efficiens aufbaut, ist er in Wirklichkeit der Verschuldende, genau wie der Regisseur mit welchem er sich identifiziert. Der ideologische Haupteffekt, den der Basisapparat erzeugt, besteht im subtilen Spiel um das Subjekt herum, in seiner Konstruktion und in seiner Verbergung.

Gehen wir mit unserem Vergleich weiter. Das Primat der causa finalis bei Heidegger gibt der Kausalität eine spezielle Nuance. Sie wird also nicht mehr als wirkend sondern als verschuldend empfunden. Welche Bestimmung des Produktes wird durch diese Auffassung hervorgerufen? Nehmen wir wieder Heideggers Beispiel des Opfergerätes: Mehr als ein Resultat (Ergebnis) des Wirkens, ist die Schale das Veranlassen als Folge der vier Ursachen. «Die vier

14 Lacan, Jacques: *Ecrits*. Paris: Seuil 1966, S. 637.

Weisen des Verschuldens bringen etwas ins Erscheinen. Sie lassen es in Anwesen vorkommen.»[15] Man könnte hier das berühmte Beispiel der Statue nennen, welches die aristotelische Dualität von Akt und Potenz beschreibt. Die Statue ist potenziell im Marmorblock enthalten. Die Arbeit des Steinhauers ist, diese in Erscheinung zu bringen. Gemäß der griechischen Bestimmung der Kausalität welche Heidegger im Gegensatz zur modernen Auffassung wieder aufnimmt: Hervorbringen, heißt nicht bewirken sondern veranlassen. «Die Technik ist also nicht bloß ein Mittel. Die Technik ist eine Weise des Entbergens. Achten wir darauf, dann öffnet sich uns ein ganz anderer Bereich für das Wesen der Technik.»[16] Heidegger stellt also die antike artisanale Technik der modernen industriellen gegenüber. Er unterscheidet zwei Weisen des Entbergens. Die Erste charakterisiert die antike Technik und ist die poetische Weise; die Zweite charakterisiert die moderne Technik und ist die herausfordernde Weise.

> Das Entbergen, das die moderne Technik durchherrscht, entfaltet sich nun aber nicht in her-vor-bringen im Sinne der poïesis. Das in der modernen Technik waltende Entbergen ist ein Herausfordern, das an die Natur das Ansinnen stellt, Energie zuliefern, die als solche herausgefördert und gespeichert werden kann.[17]

Das herausfordernde Entbergen stellt das Ansinnen an die Natur, eine Energie zu liefern, die gespeichert werden kann. So entbirgt sich die Natur als ein berechenbarer Kräftezusammenhang. Heidegger nennt mehrere Beispiele, um dies zu illustrieren. Er zeigt, dass ein Landstrich durch die Förderung von Kohle und Erzen herausgefordert wird, das Erdreich entbirgt sich jetzt als Kohlerevier, der Boden als Erzlagerstätte.[18] Ein anderes Beispiel ist, das Wasserkraftwerk, das in den Rheinstrom gebaut ist, welches ihn auf seinen Wasserdruck stellt. Das herausfordernde Entbergen, das die moderne Technik beherrscht, zeigt sich als Vorrat, als Bestand: «Welche Art von Unverborgenheit eignet nun dem, was durch das herausfordernde Stellen zustande kommt? Überall ist es bestellt, auf der Stelle zur Stelle zu stehen und zwar zu stehen, um selbst bestellbar zu sein für ein weiteres Bestellen.»[19] Diese Zitation, mit dem Verb «stellen» gesättigt bis es fast komisch wirkt, ruft, wie wir später sehen werden, ein neues Konzept hervor, welches dieses Versammeln zeigt.

15 Heidegger: «Die Frage nach der Technik», S. 14.
16 Ebd., S. 16.
17 Ebd., S. 20.
18 Ebd., S. 18.
19 Ebd., S. 20.

Obwohl Heidegger nicht vom Kino spricht, sollte uns dies nicht daran hindern es zu tun. Da das Kino eine moderne Technik ist, sollte es also dem herausfordernden Entbergen entsprechen. So ergäbe Heideggers Reflexion, wenn wir sie in das Feld des Kinos versetzen, Folgendes: Die Filmindustrie wird nicht von einem poetischen Prinzip beherrscht, sie fordert das Wirkliche als Bestand hervor. Ein Studio wie man es in Hollywood findet ist ein großer Vorrat an verschiedenartigen Dingen, wie Kostüme, Autos, Pferde oder Lichter, die darauf warten während kommender Dreharbeiten aufgerufen und bestellt zu werden. Diese Dinge werden also hervor gestellt, um ein durch das Drehbuch vorbestimmtes Ergebnis zu erreichen. Durch die herausfordernde Stellung entbirgt die Filmproduktion – in dem sie diese Dinge kombiniert – eine Sinnkonstellation welche das Interesse des Films sein wird.

Die häufige Benutzung der passiven Form führt zur Frage wie Heidegger sie formuliert: «Wer vollzieht das herausfordernde Stellen, wodurch das, was man das Wirkliche nennt, als Bestand entborgen wird?»[20] Welches Subjekt hat das Verb stellen? Ist es der Mensch? Nein, denn der Mensch wird bestellt vom herausfordernden Entbergen. Hier das von Heidegger benutzte Beispiel des Forstwarts. Der Forstwart ist heute von der Holzverwertungsindustrie bestellt, ob er es weiß oder nicht: «Er ist in die Bestellbarkeit von Zellulose bestellt, die ihrerseits durch den Bedarf an Papier herausgefordert ist, das den Zeitungen und illustrierten Magazinen zugestellt wird.»[21] Was ist dann die Ursache des herausfordernden Entbergens? Um diese Frage zu beantworten schafft Heidegger ein Konzept: *das Ge-stell*. Das Präfix *ge-* bringt die Vielfalt des Wortstamms *-stell*, wie stellen, herstellen, darstellen bestellen, usw. zusammen. Heidegger formuliert dies wie folgt:

> Ge-stell heißt das versammelnde jenes Stellens, das den Menschen stellt, d.h. herausfordert, das Wirkliche in der Weise des Bestellens als Bestand zu Entbergen. Ge-stell heißt die Weise des Entbergens, die im Wesen der modernen Technik waltet und selber nichts Technisches ist.[22]

Der Begriff Gestell ist also vom allgemeinen Sinn des Wortes entfremdet. Welche Beziehung besteht zwischen dem Begriff Gestell und dem von Baudry verwendeten Begriff Dispositiv?[23] Hier ist festzuhalten, dass Jean Baufret in

20 Ebd., S. 21.
21 Ebd., S. 21–22.
22 Ebd., S. 24.
23 Ich mache entgegen Baudrys eigener Definition keinen Unterschied zwischen Dispositiv und Basisapparat, aus folgendem Grund: Für Baudry ist das Dispositiv (Raum und Projektion) eine Komponente des Basisapparates, der die ganze Technik von der Produktion bis zur Dif-

seiner französischen Übersetzung von Heideggers Text den Begriff Gestell durch «arraisonnement» übersetzte. Hier ist zu wissen, dass zu seiner Zeit, der Begriff Dispositiv noch keinen philosophischen Sinn besaß. Es war erst gegen Ende der sechziger Jahre, dass der Begriff Dispositiv zum Konzept erhoben wurde, insbesondere durch die Theorien von Michel Foucault. Auch hier, wie beim Gestell von Heidegger, wird der Begriff Dispositiv in einem anderen Sinn als herkömmlich benutzt. Der allgemeine Sinn des Wortes *Dispositiv* wird jedoch in seiner philosophischen Verwendung nicht komplet ausgeschaltet.

Kommen wir zurück auf Baudry. Das Dispositiv ist Träger der Ideologie gerade in dem Sinne, da er sich verbirgt. Die Kamera ist die Metonymie des gesamten zur Produktion nötigen Apparates und tritt zu Gunsten der filmischen Kontinuität zurück. Wie wir bei Heidegger gesehen haben, ist das Wesen der Technik, das heißt das Gestell, eine Weise der Entbergung. Darin befindet sich wohl das Gemeinsame zwischen Gestell und Dispositiv. Für Baudry ist das Dispositiv das, was sich hinter der angeblichen Entbergung verbirgt. In dem sich die Technik als neutral und transparent ausgibt, verbirgt sie ihr Funktionieren. So ist die Transparenz illusorisch, paradoxaler Weise ist sie das Verbergende. Baudry nennt dieses Phänomen «Eindruck des Realen». Die ideologische Gleichung des Dispositivs könnte folgendermaßen formuliert werden: *Nichts verbirgt so gut wie das, was enthüllt.*

Das antiideologische Handhaben der Filmtechnik ist die Inszenierung des Apparates. Er identifiziert dieses plötzliche Auftreten des Apparates im Film mit der Rückkehr des Unterdrückten der Psychoanalyse. Baudry formuliert es so:

> Daher kündigen beunruhigende Effekte – genau denen ähnlich, die von der Rückkehr des Unterdrückten künden – sicherlich die Ankunft der Apparatur «Im Fleisch und Blut» an, wie in Vertovs Der Mann mit dem kinematographischen Apparat. Mit der Enthüllung des Mechanismus, d.h., der Einschreibung der Filmarbeit, stürzen zugleich die spekuläre Gemütsruhe und die Versicherung der eigenen Identität ein.[24]

Hier werden wir nicht weiter auf die psychoanalytischen Referenzen eingehen, obwohl sie in Baudrys Reflexion einen zentralen Platz einnehmen. Es ist jedoch festzuhalten, dass in der Psychoanalyse die Rückkehr des Unterdrückten das Zeichen der Wahrheit ist, die sich im Negativen zeigt. So manifes-

fusion zusammenhalten soll. Der Basisapparat ist jedoch am Ende auf sein Sichtbarwerden (Rückkehr des Unterdrückten, Symptom) im Moment der Projektion reduziert. Der Unterschied zwischen Dispositiv und Basisapparat ist deshalb nicht begründet.

24 Baudry: «Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat», S. 42.

tiert sich die Wahrheit in der Psychoanalyse durch Fehler, wie der Lapsus oder die Fehlleistung. Man findet dasselbe Spiel der Wahrheit bei Heidegger: Die Gefahr, die im herausfordernden Entbergen liegt, besteht darin, dass sie das poetische Entbergen verbirgt. Das heißt, dass das herausfordernde Entbergen alle anderen authentischeren Weisen des Entbergens unmöglich machen.

> So verbirgt denn das herausfordernde Ge-stell nicht nur eine vormalige Weise des Entbergens, das Her-vor-bringen, sondern es verbirgt das Entbergen als solches und mit ihm Jenes, worin sich Unverborgenheit, d. h. Wahrheit ereignet. Das Gestell verstellt das Scheinen und Walten der Wahrheit.[25]

Heidegger bemerkt jedoch, dass die größte Gefahr immer Hand in Hand mit dem Rettenden geht. Die Wahrheit zeigt sich im Negativen. Heidegger zitiert Hölderlin: «Wo aber Gefahr ist, wächst das Rettende auch.»[26] Wenn die Gefahr, die im herausfordernden Entbergen waltet, erkannt ist, und, wenn das Paradoxe, das dieses Entbergen verhüllt, gezeigt ist, öffnet sich der rettende Weg. In seinem Text «Was heißt Denken»[27] nennt Heidegger diesen kritischen Punkt, der sich zeigt in dem er sich entzieht, «das Bedenklichste»[28].

Kommen wir zurück auf Vertovs Film Der Mann mit der Kamera (SU 1929), den Baudry mit viel Enthusiasmus erwähnt. Es ist klar, dass die Kamera, die uns gezeigt wird, den Apparat, der wirklich in Aktion ist und den Film dreht, verbirgt. Durch die Enthüllung des Apparates wird der Eindruck des Realen mehr verdoppelt als annulliert. Die angebliche Entmystifikation verstärkt die Mythe noch. Dies wurde Baudry vorgeworfen in den *Cahiers du Cinéma* durch Narboni, Daney und Oudart. Es scheint jedoch, dass Baudry durch die Radikalisierung der Kritik dasselbe zu zeigen sucht, was Heidegger seinerseits das Bedenkliche nennt, der kritische Punkt, wo die Gefahr das Rettende hervorbringt.

Ein Zitat aus Heideggers Text «Das Ding», der auch in *Vorträge und Aufsätze*[29] veröffentlicht wurde, soll als offenes Schlusswort stehen. In diesem Ausschnitt ist die Dialektik des Nahen und Entfernten behandelt, welche die moderne Technik charakterisiert. Heidegger erwähnt das Kino:

25 Heidegger: «Die Frage nach der Technik», S. 31.
26 Ebd., S. 32.
27 Heidegger, Martin: «Was heißt Denken». In: Ders.: *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Neske 1954, S. 123–137.
28 «Was am meisten von sich aus zu denken gibt, das Bedenklichste, soll sich daran zeigen, daß wir noch nicht denken.» (Heidegger: «Was heißt Denken», S. 126).
29 Heidegger, Martin: «Das Ding». In: Ders.: *Vorträge und Aufsätze*, S. 157.

> Entfernte Stätten ältester Kulturen zeigt der Film, als stünden sie eben jetzt im heutigen Straßenverkehr. Der Film bezeugt überdies sein Gezeigtes noch dadurch, daß er zugleich den aufnehmenden Apparat und den ihn bedienenden Menschen bei solcher Arbeit vorführt.[30]

Man fragt sich, auf welchen schlechten Sandalenfilm seine Beobachtung sich gründet… Ein Film, der die antike Welt inszeniert und zugleich die Filmtechnik und Dreharbeit zeigt, welch überraschendes Objekt! Es ist merkwürdig, dass die Erwähnung des Kinos bei Heidegger von einer Bemerkung über die technische Grundlage begleitet ist. Dieses letzte Zitat zum Abschluss unseres Durchgangs ist nicht ohne Ironie. Trotz des Ausganges, den es durchschimmern lässt, beruht die Intrige, die uns durch den Artikel geführt hat, nicht auf den Entsprechungen zwischen den Texten von Baudry und Heidegger, sondern auf der Notwendigkeit einer Konzeptualisierung der Technik. So haben die Konzepte *Gestell* und *Dispositiv* die Aufgabe, die mythologische Transparenz der Technik umzuwerfen.

30 Ebd.

Olga Moskatova

Was ist keine Störung?

Zusammenfassung: Unlängst hat Peter Geimer im Zusammenhang mit fotografischen Mangelerscheinungen die Frage gestellt, was kein, nicht mehr oder noch nicht ein Bild ist. Das dabei von ihm anvisierte Verhältnis zwischen Bild und Bildstörung zeugt gleichzeitig von der Instabilität der Kategorie der Störung selbst. Diese Fragilität der Kategorie der Störung wird anhand dreier ästhetischen Filmstrategien diskutiert, die den chemischen Verfall inszenieren. Im Dialog zwischen technischer Funktionalität und ästhetischer Konventionalität lässt sich mit diesen Filmen fragen, was (k)eine Störung ist, was ihre ästhetische Produktivität ausmacht und warum man Störungen nicht restlos positiv denken kann.

* * *

Die alte Shannon'sche Vorstellung, dass Störungen (noise) etwas Negatives und zu Vermeidendes sind, wird von verschiedenen Seiten der aktuellen Medientheorie zunehmend zugunsten ihrer produktiven und positiven Dimension in Frage gestellt. Medien- und technikgeschichtliche Perspektiven können beispielsweise ihre epistemologische Rolle im Innovations- und Weiterentwicklungsprozess betonen.[1] Perspektiven auf zwischenmenschliche Kommunikation und performative Sprechakte rücken die wechselseitige Bedingtheit von Störung und Entstörung in den Vordergrund und bestehen auf der Notwendigkeit beider für den Prozess des Verstehens.[2] Im alltäglichen Mediengebrauch unterbrechen Störungen dagegen das unauffällige, reibungslose Funktionieren der Medien.[3] Anstelle des Eindrucks der Unmittelbarkeit tritt

1 Vgl. Kümmel, Albert; Schüttpelz, Erhard: «Medientheorie der Störung/Störungstheorie der Medien. Eine Fibel». In: Dies.: *Signale der Störung*. München: Fink 2003, S. 9–13.

2 Vgl. Schüttpelz, Erhard: «Rebound». In: Kümmel u.a.: *Signale der Störung*, S. 59–65.

3 Vgl. Krämer, Sybille: «Das Medium als Spur und als Apparat». In: Dies.: *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S. 73–93, hier S. 74. Ein explizit positives Konzept der Störung als mediale Möglichkeitsbedingung entwirft Markus Rautzenberg. Vgl. Rautzenberg, Markus: *Die Gegenwendigkeit der Störung. Aspekte einer postmetaphysischen Präsenztheorie*. Zürich, Berlin: Diaphanes 2009.

ihre Medialität und Materialität hervor. Medienästhetisch wird gerade dieser Moment der Reflexivität und Beobachtbarkeit der Medienvollzüge interessant. Das irritierende Potenzial der Störung wird besonders von Künstlern produktiv eingesetzt und unterschiedlich ausgelotet. Doch die Analyse medienkünstlerischer Arbeiten sieht sich mit dem Problem konfrontiert, dass mediale und ästhetische Störungen zwei unterschiedlichen Bereichen angehören, insofern mediale Störungen in der Regel als technische Störungen zutage treten, die als medienspezifisch interpretierbar sind: «Jede Technik produziert, provoziert und programmiert ein spezifisches Akzidens, einen spezifischen Unfall.»[4] Ein vordergründig technischer Ausgangspunkt, wie ihn Virilio vorzeichnet, impliziert eine nahezu essentialistische, ahistorische Störungskonzeption und damit auch einen vorausgesetzten, stabilen Normalfall. Eine technisch-mediale Störung tritt allerdings eher vor dem Hintergrund ihrer funktionalen Zweckgebundenheit hervor. Sie ist relativ klar bestimmbar, soweit sich ein Medium zu einem Dispositiv historisch und kulturell stabilisiert hat. Der technische Perfektionierungsdrang insistiert dabei auf ihrer Tilgung. Ästhetische Störungen sind dagegen den sich verändernden Konventionen unterworfen. Ihnen fehlt die Finalität. Wenn Künstler technische Störungen bewusst herbeiführen und sie zitieren, verschieben sie bereits diese fragile Ordnung und können die scheinbare Stabilität und Eindeutigkeit der technisch-medialen Störungen in Frage stellen.

Unlängst hat Peter Geimer im Zusammenhang mit fotografischen Mangelerscheinungen die Frage gestellt, was kein, nicht mehr oder noch nicht ein Bild ist.[5] Das dabei anvisierte Verhältnis zwischen Bild und Bildstörung, das Geimer auf seine semiotischen Implikationen hin befragt, zeugt gleichzeitig von der Instabilität der Kategorie der Störung selbst, gerade wo Ästhetisches und Technisches unauflösbar miteinander verbunden werden. Die ästhetische Funktion der zitierten und inszenierten technischen Störungen und damit auch das interpretative Möglichkeitsfeld lassen sich nur aus dem Werk selbst bestimmen. Die Rückgriffe können den Charakter von Hommagen, von nostalgischen Reprisen, von Wahrnehmungsirritationen oder von Repräsentationskritik annehmen. Im Unterschied zu technischen Störungen werden diese in der Regel sinnkonstitutiv und häufig ästhetisierend eingesetzt. Diese Fragilität und Variabilität werden im Folgenden am Beispiel dreier ästhetischen Film-

4 Virilio, Paul; Lotringer, Sylvère: *Der reine Krieg*. Berlin: Merve 1984, S.35f.

5 Vgl. Geimer, Peter: «Was ist kein Bild? Zur Störung der Verweisung». In: Ders.: *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 313–341, hier S. 315.

strategien diskutiert, die auf unterschiedliche Art und Weise den chemischen Verfall der Emulsionsschicht inszenieren.

Zufall und Störung

Der amerikanische Filmemacher und Medienkünstler Bill Morrison hat für seinen Film DECASIA (USA 2002) systematisch alte verfallende Nitratfilme gesammelt und dafür internationale Filmarchive aufgesucht. Da bis Anfang der 50er Jahre Filme auf Basis der sehr instabilen Nitratzellulose produziert wurden, sehen sich die Archive mit dem drohenden Verlust der Filmbestände konfrontiert. Ihr unaufhaltsamer, nicht zu stoppender Verfall ist eine Lästigkeit und ein «Unglücksbote».[6] Restaurierungsprogramme und -gesetzte versuchen diese Gefahr zu regulieren und zum Teil auch zu monopolisieren, denn sie betreffen nationale, kollektive Gedächtnisse. Der archivarische Gesichtspunkt ist mit der Idee der Produktivität der Störung kaum vereinbar. Der chemische Verfall tritt in Form von Verfärbungen und Verbleichen auf, die Emulsionsschicht löst sich auf. Zudem können mechanische Schäden des Nitratfilms in Form von Schrumpfungen, Verklebungen, Kratzern, Verbeulungen oder Perforationsschäden auftreten.

DECASIA lotet die ästhetische Dimension dieser verschiedenartigen Mangelerscheinungen aus. Durch die Umkopierung der Verfallsspuren auf einen intakten Filmstreifen unterbrechen sie den weiteren Verfallsprozess, tilgen aber nicht die drohende Dimension des Verlusts. Vielmehr werden sie mit Resten repräsentativer Filmfragmente zu sinnlichen Kompositionen verknüpft. Die besondere Kraft des Films resultiert zunächst aus der enormen Variabilität der Formen und Strukturen, die die Verfallselemente annehmen können und das Bild verschlingen. Die Ästhetisierung des Ruinierten nimmt den Verfallsspuren zunächst ihre störende Dimension. Die Verlangsamung der Projektionsgeschwindigkeit erlaubt es, die verfallenden Strukturen in ihrer Materialität und Sinnlichkeit wahrzunehmen. Das Spiel der Formwandlungen entrückt das Bild ins Hypnotische und Traumähnliche. Das schwarz-weiße Filmbild legt eine historisierende, nostalgische Lektüre nahe, wobei die Zufälligkeit des Verfalls dieses als Singuläres auratisiert. Die Organisation des Films ist darauf ausgelegt, die einzelnen Details in ihrer Schönheit kontemplativ wahrzunehmen. Das Fehlerhafte aber tritt besonders dann in Erscheinung, wenn figurative und

6 Jäger, Ludwig: «Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen». In: Krämer, Sybille (Hg.): *Performativität und Medialität*. München: Fink 2004, S. 35–74, hier S. 42.

formlose[7] Elemente zueinander in Beziehung treten. Wie in vielen Filmen, die die Ästhetik des Verfalls inszenieren, scheint das Bild in den verfallenden Vorder- und gegenständlichen Hintergrund aufgeteilt zu sein und prozessiert das Oszillieren der Wahrnehmung zwischen Oberfläche und Bildgegenstand. Mit der Zunahme des entropischen Verfalls nimmt die figurative Ebene ab, Unordnung und Formlosigkeit nehmen zu. Gerade dieses Figur-Grund-Spiel etabliert einen Unterscheidungsrahmen. Die Ordnung erweist sich als das mimetische Bild, während die Verfallsspuren die Zeitlichkeit der Medienträger ausweisen und eine Absage an die Idealität und Repräsentativität erteilen. Das Medium schreibt sich buchstäblich als Spur in die Botschaften ein und beharrt auf seiner untilgbaren Konstitutionsleistung.[8] Die ästhetische und die technisch-mediale Dimension erweisen sich als untrennbar miteinander verschränkt.

Der durch den vordergründigen Verfall verhinderte Blick ist konfrontiert mit den Bildresten. Die aufscheinenden Absenzen und Lücken machen das unwiederbringliche Verschwinden und die Auflösung eines Kulturerbes bewusst. Der beunruhigende Charakter des Ruinierten wird durch die dissonante, qualvolle Musik von Michael Gordon gesteigert. Als Zeichen der Vergänglichkeit etablieren die Verfallsspuren die melancholische Grundstimmung und die allegorische Dimension des Films und sind auf die erinnernde Rettung der Bildreste geöffnet.[9] In zahlreichen Sequenzen und allegorischen Bildmotiven wird die Destruktion des Filmstreifens mit dem Verfall alternder Körper und mit dem menschlichen Tod parallelisiert. Dominant bleibt ein antagonistischer Bezug, das Bild kämpft wahrlich gegen den Verfall an: Die intakten Bildpassagen scheinen dem totalen Verfall zu entlaufen, wenn die Gesichter monströs gedehnt werden oder wie Ungeheuer abrupt aus dem Nichts aufschreien, nur um wieder dorthin zu verschwinden. Ein Boxer kämpft gegen einen Strom von Flecken an, geisterhafte Figuren bahnen mit ihrem direkten Blick in die Kamera den vergeblichen Weg aus dem Bild.

7 Der Begriff Formlosigkeit wird an dieser Stelle ausschließlich deskriptiv verwendet. Theoretische und kunstgeschichtliche Konsequenzen der Formauflösung finden sich bei Yve-Alain Bois und Rosalind E. Krauss, die ihr Konzept des Formlosen im Anschluss an Georges Bataille entwickeln. Vgl. Bois, Yve-Alain; Krauss, Rosalind E. (Hg.)*: Formless. A User's Guide*. New York: Zone Books 1999.

8 Vgl. Krämer: «Das Medium als Spur und als Apparat», S. 81.

9 Zum Zusammenhang von Melancholie, Allegorie und Ruine im Anschluss an Benjamin vgl. Böhme, Hartmut: «Zur Ästhetik der Ruinen». In: Kamper, Dietmar; Wulf, Christoph (Hg.): *Der Schein des Schönen*. Göttingen: Steidl 1989, S. 287–304.

Die antagonistischen Passagen legen die Ambivalenz des von Bazin als «Mumienkomplex»[10] beschriebenen, psychologischen Bedürfnisses nach der Rettung vor dem Vergehen der Zeit durch das überdauernde Bild frei, das gleichsam ununterscheidbar von der Mortifizierung ist. In diesem Zugleich sind die Bilder wahrhaft Geister, zwischen Leben und Tod oszillierend. Die Zerstörung des Bildes, «das den Tod hervorbringt, indem es das Leben aufbewahren will»[11], offenbart sich in einer paradoxen Drehung als gebrochene Hoffnung auf Lebendigkeit. Gerade die bedrohlichen Passagen binden die Destruktion zurück an die Situation der Archive, denen der Verfall ein selbsttätiges Kanalrauschen ist. Während also das zitierende Aneignen der verfallenden Filme ihr Fortdauern in neuer Form sichern möchte, kann diese Hommage die fotochemische Störung nicht gänzlich affirmieren. Sie tritt als ästhetische Möglichkeit und vernichtende Unmöglichkeit zugleich hervor.

Ordnung als Störung

Diese Ambivalenz entfaltet sich vor dem Hintergrund der Zufälligkeit der Verfallsspuren. Jedoch führen viele Filmemacher die Zerfallsprozesse auch bewusst und intentional herbei, etwa Jürgen Reble, Phil Solomon oder Carl E. Brown. Johannes Hammel hat der Ästhetik der Ruinen eine Trilogie gewidmet, die die Filme Die Liebenden (A 2004), Abendmahl (A 2005) und Die Badenden (A 2003) umfasst, wobei hier der letzte im Vordergrund stehen wird. Formal bewegen sich solche Filme in der Nähe der verfallenden Filme. Jedoch zieht der absichtsvolle Akt einige zusätzliche theoretische Konsequenzen nach sich. Der Verfall wird verschoben zum Zersetzen, Störung zur Zerstörung. Zur melancholischen Dimension der verfallenden «Archivkunstfilme»[12] tritt eine Radikalisierung der Geste der Aneignung hinzu, die sich auf fremdes, gefundenes Material richtet. Das Verhältnis zwischen Fremdem und Eigenem wird hier von der Rettung gegen das Vergessen hin zum Räuberischen, Ironischen und zur Zweckentfremdung verschoben. Die Zerstörung unterhält dabei ein anderes, umgekehrtes Verhältnis zur Ordnung, als dies bei der Störung der Fall ist. Sie lässt sich mit Flusser als Desobstruktion (von. lat. *obstructio* «Störung»,

10 Bazin, André: «Ontologie des photographischen Bildes». In: Ders.: *Was ist Film?*. 2. Auflage Hg. v. Robert Fischer, Berlin: Alexander Verlag 2009, S. 33–42, hier S. 33.

11 Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 103.

12 Vgl. Sandursky, Sharon: «Archäologie der Erlösung. Eine Einführung in den Archivkunstfilm». In: *Blimp* 1991, H. 16 (Sonderheft Found Footage. Filme aus gefundenem Material), S. 14–22.

«Sperrung», «Schutzwall», «Verhülltes») verstehen und von der Destruktion abgrenzen. «Denn ‹Zerstörung› verneint das Stören, und Destruktion verneint das Stellen.»[13] Durch die «Geste des Zerstörens» wird so die Ordnung selbst in die Position des Störenden versetzt. Die Zerstörung erweist sich damit als Ent-Störung der Ordnung.

Die Gesten versteht Flusser als symbolische Handlungen, die lesbar und interpretierbar sind. Die Geste der Zerstörung setzt eine freie Wahl und Alternativen voraus. Zwang, Zufall, Notwendigkeit oder Ausweglosigkeit können nicht zu Zerstörungsgesten führen. Die zerstörerische Geste ist also keine Störung, sondern Abschaffen der Störung, des «Sosein[s] ihres Objekts»[14] durch eine motivierte Entscheidung. Die Störung erweist sich somit nicht als eine Eigenschaft der Objekte, sondern als eine Zuschreibung durch eine Entscheidung. Die Zerstörung geht dabei nicht zwangsläufig mit der Idee des Andersseins, der Alternative einher. «Sie besitzt kein Modell des Sollens.»[15] Dadurch verbleibt die Geste des Zerstörens innerhalb des Ordnungs- und Regelsystems, das zwar negiert, aber nicht abgeschafft oder durch etwas gänzlich Neues ersetzt wird.

Im Film Die Badenden werden das mimetische Bild, die ganzheitliche Körperrepräsentation und die reibungslose Montage der Bilder zur Störung. Verschiedene chemische Eingriffe in ein gefundenes *Home Movie* attackieren die klassische, repräsentative Ordnung des Films. Damit steht der Film in der ikonoklastischen Tradition der Avantgardefilme, die sich «nicht gegen das Bild als solches, sondern gegen die Auffassung vom kinematografischen Bild als Repräsentant von Wirklichkeit»[16] richtet. Diese avantgardistische Position betont das Artifizielle des Bildlichen und zielt auf die Stärkung seiner Eigenwertigkeit jenseits des Primats des Repräsentativen. Die Formauflösung findet hier nicht zur melancholischen Ästhetisierung, sondern legt die deklassierende, enthierarchisierende und anarchisierende Dimension des «formless» bzw. des «informe»[17]

13 Flusser, Vilém: «Die Geste des Zerstörens». In: Ders.: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*. Düsseldorf u.a.: Bollmann 1991, S. 99–107, hier. S. 100.

14 Ebd., S. 101.

15 Ebd.

16 Tscherkassky, Peter: «Die Analogien der Avant-garde». In: Hausheer, Cecilia; Settele, Christoph (Hg.): *Found Footage Film*. Luzern: Viper/Zyklop 1992, S. 26–35, hier S. 26. Es ist an dieser Stelle wichtig zu betonen, dass die Wirklichkeitsrepräsentation in diesem Kontext, semiotisch gesprochen, traditionell das Ikonische, den ‹Abbildrealismus› und nicht das Indexikalische meint.

17 Vgl. Bois, Yve-Alain: «The Use Value of ‹Formless›». In: Bois u.a. (Hg.): *Formless*, S. 13–40, hier S. 13f.

frei. Dabei wird die Formlosigkeit durch verschiedene Entdifferenzierungsverfahren hergestellt.

Der Bewegungsfluss wird verlangsamt und auf vertikaler Ebene gestoppt. Das Abrollen der Projektionsspule wird als ein Stocken der Filmkader zitathaft ins Bild geholt, wodurch der artikulierte Fluss der Montage unterbrochen wird. Das Bewegungsbild wird durch die Bewegung des Apparats ersetzt. Die zerschmolzene, zersetzte Bildoberfläche zitiert die Verbrennungsgefahr, der der Filmstreifen in alten Projektionsapparaten bei zu langsamer Geschwindigkeit ausgesetzt war. Unterstützt wird dieser Eindruck durch die Tonebene, die die stetige, manuelle Kurbelbewegung evoziert. Wie in vielen chemigrammatisch fundierten Filmen wird die Fragilität des Filmstreifens mit der Verletzbarkeit des Körpers und der Haut analogisiert. In ihrer Parallelisierung als verletzbare Einschreibeflächen sind sie gleichzeitig dem Begehren ausgesetzte Projektionsflächen. Die Urlaubsbilder eines älteren Pärchens sind gespickt von Insignien des Vergnüglichen und des Harmlosen. Hollywoodschaukel, strahlend blaues Wasser und Sonnenschein korrespondieren mit der beschwingten, vergnüglichen Musik, die eine Idylle der Jugendlichkeit und der Unbeschwertheit suggerieren. Doch sehr bald kippt die Musik ins Bedrohliche, das Bild wird von chemischen Flecken zerfressen, die phantasmatische Ganzheitlichkeit des Körpers aufgelöst. Der in der Formlosigkeit aufgelöste Unterschied zwischen Figur und Grund entsubjektiviert[18] die Gesichter und Körper, indem es ihre gestische und mimische Expressivität tilgt. Die Körper werden zu ruinierten Körperlandschaften, zerfallen in Schraffuren, verflüssigen sich in Verwischungen. Die Annahme von und der Wunsch nach Ordnung und Funktionalität werden durch Verbindung von ästhetischen, chemischen und mechanischen Zerstörungsgesten ironisiert. Die Deformation erstreckt sich über die ganze Oberfläche, macht das perspektivische Bild flach und gleichförmig. Der mimetische Bildhintergrund wird nicht wie bei Decasia zum Gegenstand einer sehnsuchtsvollen Reanimation des Verschwindenden, sondern erweist sich als eine imaginäre, störende Ordnung. Die Geste des Zerstörens deklassiert die Intaktheit des repräsentativen Bildes und betont die Sinnlichkeit der ‹uninformierten› Materialität. Dabei geht sie über Sinn- und Formzerstörung in einem wesentlichen Punkt hinaus: *found footage*-Filme, die den Verfall bewusst herbeiführen, zerstören den scheinbar unzerstörbaren Signifikanten des Kinos – die Reproduzierbarkeit selbst, wodurch die Ästhetik des Verfalls zur Ästhetik der Selbstzerstörung wird. Die ausgestellte, verschwenderische Autodestruktivität

18 Vgl. Krauss, Rosalind E.: «Entropy». In: Bois u.a. (Hg.): *Formless*, S. 73–78, hier S. 75.

verweigert den reibungslosen Konsum und die Wiedereingliederung in einen repräsentativen Reproduktionszyklus. Erst im zweiten Schritt können solche direkten Bearbeitungen des Filmstreifens das Bild veredeln, wie es etwa in zahlreichen Filmen von Jürgen Reble der Fall ist.

Das ursprüngliche Chaos

In beiden Filmen, DECASIA und DIE BADENDEN, wird die chemische Selbsttätigkeit der Emulsionsschicht in Beziehung zu einer vorgängigen Ordnung gesetzt, auch wenn sie unterschiedlich bewertet wird. Denn der entropische Prozess der Entdifferenzierung und der Strukturauflösung setzt diese voraus. Dieses negative Moment gilt auch für das Formloswerden, das einer vorherigen Form vorausgeht wie es das Eingehen des Deformierten in eine neue Form nicht gänzlich verhindern kann. In Emmanuel Lefrants Film UNDERGROUND (FR 2001) fällt diese relationale Unterscheidungsmöglichkeit weg. Die chemische Selbsttätigkeit wird als die Vorgängigkeit der Anarchie und Undifferenziertheit inszeniert, die nicht als Unordnung, sondern als elementarer, positiver Zustand des Chaotischen auftritt. Für Deleuze ist das Chaos

> ein Vakuum, das kein Nichts, sondern ein *Virtuelles* ist, alle möglichen Partikel enthält und alle möglichen Formen zeichnet, die auftauchen, um sogleich zu verschwinden, ohne Konsistenz oder Referenz, ohne Folge. Dies ist eine unendliche Geschwindigkeit in Geburt und Vergehen.[19]

Das Chaotische ist damit kein Verlust der Ordnung, sondern ein Möglichkeitsfeld, in dem die Gleichzeitigkeit und die Beziehungslosigkeit von verschiedenen Ordnungen und Formen auf eine Entfaltung und eine Aktualisierung geöffnet sind.

UNDERGROUND entstand dadurch, dass ein leerer Filmstreifen über einen längeren Zeitraum hinweg an unterschiedlichen Orten in die Erde, in den Schnee und in den Dreck vergraben wurde. Der Filmtitel spielt damit ironisch sowohl auf die Kategorie des avantgardistischen und experimentellen Films im System der kinematografischen Praxis als auch auf den buchstäblichen Herstellungsprozess an. Die Zersetzung der leeren Emulsionsschicht verschärft die allen drei Filmen zugrunde liegende Betonung der Indexikalität. Die physische Einschreibung der Mikroorganismen, der organischen Partikel, der Blattfragmente und der Staubpartikel auf den Filmstreifen kennzeichnet zunächst, inwiefern die Rede über die fotografische Indexikalität als Spur

19 Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Was ist Philosophie?* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000, S. 135f.

oder als Abdruck des Lichts zutiefst metaphorisch operiert, indem es diese mit buchstäblichen Ablagerungen konfrontiert. Damit wird das Barthes'sche Diktum des «*Ça-a-été*»[20] zugleich befriedigt wie konterkariert. Während die ersten beiden Filme den Prozess der Entstellung und des Verschwindens der gefilmten Passagen vorführen, zeigt UNDERGROUND von vornherein amorphe Strukturen, farbsatte Flecken und Risse, die Kategorisierungen wie Abstraktion, Gegenständlichkeit oder Konkretion in einer Ästhetik der Gemische und der Unreinheit unterlaufen: Die Blöße der Materialität des Filmstreifens ist ununterscheidbar von der Materialität der organischen Partikel; die Spuren, Reste und Abdrücke nicht von chemischen Reaktionen; die Ablagerung auf dem Filmstreifen nicht von seiner chemischen Potenzialität der Farblichkeit. Der achtminütige Film radikalisiert die indexikalische Verfassung der analogen fotochemischen Repräsentation zu einem Zustand der grundsätzlichen Unsicherheit über die kausale Richtung der Ursache-Wirkungs-Relation. Wie bereits in DECASIA und DIE BADENDEN führen die Spuren auf der Emulsionsschicht zu einer Vermischung zwischen einem selbst- und fremdreferenziellen Bezug. Da die fotochemischen Zufallsprozesse autogenerativ sind und damit die Intentionalität und Autorschaft durchkreuzen, stören sie nicht nur den Referenz- und Verweisungsvorgang, sondern suspendieren die Zeichenhaftigkeit selbst:

> Eine Störung aber ist keine Botschaft. Sie wird nicht von ‹jemanden› gesendet, ebenso wenig liegt ihr eine erkennbare Mitteilungsabsicht zugrunde. Realistische wie konstruktivistische Ansätze lassen die penetrante Bedeutungsindifferenz des fotochemischen Materials gleichermaßen aus.[21]

Die mediale Indifferenz kennt also keinen Unterschied zwischen Bild oder Bildzerstörung, Botschaft oder Rauschen und also keinen Unterschied zwischen Referenz und medialer Selbsttätigkeit.[22] Damit wird die Indexikalität mit einem Autogenerativismus konfrontiert, der sogar die Idee der Selbstreferenz problematisch werden lässt. Neben dieser referenziellen Verwirrung lässt sich in Lefrants Film auch die Störung und ihre Komplexität im Vergleich zu den beiden anderen Filmen problematisieren. Die Unentschiedenheiten zwischen Fremdreferenz und Selbstreferenz, zwischen Referenzialität und Autogenerativismus stellen die Fragilität der Differenzbildungen und ihre Kontrollierbar-

20 Barthes, Roland: «La Chambre claire. Note sur la photographie». In: Ders.: *Œuvres complètes. Tome III. 1974–1980*. Ed. établie et présentée par Eric Marty. Paris: Èditions du Seuil 1995, 1105–1200, hier S. 1163.

21 Geimer: «Was ist kein Bild?», S. 320.

22 Vgl. ebd., S. 339.

keit in Frage. Diese Differenzbildungen erlauben aber erst die Trennung von Störung und Ordnung bzw. Funktion. Der wesentliche Unterschied zu den anderen Werken ist, dass es in Lefrants Film keinen Prozess der Destrukturierung gibt, keine Nachträglichkeit in dem Sinne, dass hier nichts vormals Repräsentativ-Intaktes zerfällt und zersetzt wird. Die Materialität bricht nicht in die Inhalte ein, vielmehr tritt eine Vorstellung von der Ursprünglichkeit des Chaos zutage, die nicht nur kein Störungskonzept zu kennen scheint, sondern von der positiven, antihierarchischen Undifferenziertheit zeugt. Es gibt keine Ebene der Ordnung, die einen auftretenden Unfall, eine Störung sichtbar machen würde. Dies wirft die schwierige Frage auf, ob hier dennoch eine technisch-mediale Störung vorliegt. Denn der Film operiert auf einer so elementaren Ebene, dass er zwar eine Zweckentfremdung in Bezug auf gängige Produktionsprozesse evoziert, ob man es dabei aber mit technisch-medialen Störungen zu tun hat, lässt sich nicht feststellen. Denn was wäre chemisch eine Störung, die es erlauben würde, eine fotochemische Störung auf der Seite der technischen Funktionalität zu kennzeichnen? Die Beantwortung dieser Frage setzt die Möglichkeit der «Unterscheidung zwischen natürlichen und künstlichen, in der Natur vorkommenden und nur in der Dunkelheit existierenden Phänomenen» voraus.[23] Die in der Natur vorkommenden chemischen Reaktionen sind aber gleichzeitig die Voraussetzung für fotochemische Medien. Die Instabilität zwischen Faktischem und Artefaktischem drückt die Instabilität der indexikalischen Grenze zwischen Störung und Ordnung aus. Denn eine Störung lässt sich in diesem Film nur ausmachen, wenn man das Mimetische als die Norm der Repräsentation akzeptiert und das Bildliche immer schon zeichenhaft denkt. Dies würde aber nicht nur alle abstrakten Bilder zu einer Störung machen, sondern vor allem auch verkennen, dass gerade das Indexikalische die basale Ebene der fotografischen Medien ist. Das Indexikalische, als ‹starke› und ‹schwache› Zeichenhaftigkeit zugleich, ist aber auf die ‹Entsemiotisierung›, auf das Uncodierte hin, immer genauso geöffnet[24], wie sie der Ähnlichkeit nicht bedarf. Damit entsteht die Frage, ob die fotochemischen Störungen im Film oder in der Fotografie, in der Prekarität ihrer technisch-medialen Bestimmbarkeit, nicht schon immer von der repräsentativen Ordnung als Normalfall ausgehen und damit wesentlich auch aus dem ‹Ästhetischen› abgeleitet sind.

23 Geimer, Peter: *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*. Hamburg: Philo Fine Arts 2010, S. 97.

24 Vgl. Didi-Huberman, Georges: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*. Köln: DuMont 1999, S. 196f.

Der ästhetische Ansatzpunkt auf der Ebene der Möglichkeitsbedingung des fotochemischen Prozesses offenbart, dass Störungen nur als nachträgliche, relationale Kategorien verstanden werden können. Sie sind Zuschreibungen, die von einem Zweck und dem Normalfall ausgehen müssen. Diese Normalität ist aber selbst technisch-medial kein Ergebnis einer technischen Finalität, sondern eine metastabile Kategorie. Die Vorstellung, dass das Mediale im Falle einer Störung sichtbar wird, tendiert, wo sie der Geschichtlichkeit der Kategorie keine Rechnung trägt, die Störung zu naturalisieren. Diese Naturalisierung verleitet aber dort zu einem fatalen Fehlschluss, wo technische und ästhetische Störungen zusammenzufallen scheinen, wie in den verfallenden und auf fotochemischer Instabilität basierenden Filmen. Denn der Kurzschluss von Technik und Ästhetik müsste nicht nur eine ästhetische Ordnung behaupten, sondern müsste sie über die Idee der technischen Störung ins Normative wenden. Aus der Perspektive von Lefrants Film auf die beiden anderen Filme wird die technische und ästhetische Normalität fraglich. Denn Ordnungen und Störungen bilden sich in einem gegenseitigen Normalisierungsprozess aus, diese Relation selbst ist aber keine zwangsläufig stabile. Die Unterscheidungsmöglichkeit zeigt aber ihre positive Kraft gerade in der Fragilität, die Wandlungen und Veränderungen in Gang setzt. Das setzt aber wiederum voraus, dass man Störungen nicht restlos positiv denken kann, weil dies der Verabschiedung ihres Reibungspotenzials gleichkäme. Die Störung muss stören, um produktiv zu sein. In diesem Sinne lässt sich über Produktivität der Störung nur in Verbindung mit einem Fragezeichen sprechen.

DIGITALE FILMTECHNIK

Lars R. Krautschick

Extended Space: Die digitale Naht zusammenhalten/die Diegese erweitern

Zusammenfassung: Zum anstehenden zehnjährigen Jubiläum des *Digital Turns* reiht sich der simulierte Raum in die Standardtricks eines Alltagszaubers des digitalen Kinos ein. Analog zu Rodowicks Argumentation für eine Emanzipation des Films, soll an dieser Stelle die Simulation filmphysischer Präsenz vermittels *Computer Generated Imagery* (*CGI*) untersucht werden. In einer Analyse entlang Baudrillard'scher Begriffsbildung kann das Problem digitaler Raumkonzeption in ihrer diegetischen Ausbreitung für die Perzeption anhand des Films Harry Potter and the Deathly Hallows: Part 1 (USA 2010) im Kontrast zum Einsatz des gleichen Effekts in Irréversible (F 2002) verdeutlicht werden.

* * *

Cineastische Simulation

Zwischen den Begrifflichkeiten Illusion und Simulation entsteht ein korrelativer Produktionsprozess, den bereits Baudrillard zum Paradigma postmoderner Kunst erhebt und parallel seinerzeit der Digitalität einen Anteil an deren Realität zugesteht.[1] Infolge des *Digital Turns*[2] geistern Zeichen umher, deren Inhalt in keiner bestehenden Vorlage seine Entsprechung findet. Analog stellt Rodowick zu Recht die Frage zur elementaren Kommutation des filmwissenschaftlichen Forschungsbegriffs: «Is this the end of film and therefore the end of cinema studies? Does cinema studies have a future in the twenty-first-century?»[3] Entgegen dieser doch polemischen Fragestellung überrascht seine eigene Antwort, denn Rodowick schließt vom neuen digitalen Film auf den

1 Vgl. Baudrillard, Jean: *Der symbolische Tausch und der Tod*. München: Matthes & Seitz 1991.

2 Ein endgültiger Wendepunkt durch den sog. *Digital Turn* wird hier inhaltlich gleichgesetzt mit der Weltpremiere des ersten komplett in *Digital Intermediate* produzierten Films Star Wars: Episode II – Attack of the Clones (USA 2002) am 16.05.2002.

3 Rodowick, David Norman: *The Virtual Life of Film*. Cambridge Mass., London: Harvard University Press 2007, S. 8.

Anbeginn filmwissenschaftlicher Analyse überhaupt, zumal relational von der terminologischen Emanzipation vom gleichnamigen Material auszugehen ist, so dass Film endgültig ein souveränes künstlerisches Medienprodukt ausbildet.[4] Dies entspricht in seiner Bedeutung einem Neubeginn; greifbar unter dem Stichpunkt ‹Quantensprung der Filmevolution›. Seit mittlerweile einem Jahrzehnt haben wir nun diese – um Rodowick zu entsprechen – ‹Essenz› von Film vor uns. Mit Wandlung des filmischen Genotypus mutieren parallel dazu seine Aura, sein Phänotyp und nicht zuletzt die intra- sowie extradiegetischen Bezugspunkte.

So sind bereits im Wesentlichen neue Haltbarkeitskriterien und tendenzielle Ausrichtungen sowie die dahinter stehenden technischen Voraussetzungen benannt.[5] Fraglich bleibt jedoch die Diskursivierung filmtheoretischer Probleme, sofern man eine Abart von Film vor sich hat, die eher der bildenden Kunst verwandt scheint, obwohl sie nicht länger aus Bildern, sondern aus Zahlen, besteht. Zudem reihen sich Wahrnehmungsdifferenzen im Dialog mit dem ‹Durchschnittskinogänger› aneinander, dem der Unterschied zwischen digitalem und analogem Film auf den ersten Blick nicht ersichtlich scheint, womit bereits die entscheidenden Kriterien auffallen, denn in der Vorführung sehen sich beide Typen verblüffend ähnlich. Richter erklärt: «[Es] werden in digital aufgezeichnete Bewegungsbilder oft Merkmale zelluloidbasierter Aufnahmen eingerechnet, so dass beim Betrachten der Eindruck eines ‹Filmlooks› entsteht.»[6] Das heißt, dass Charakteristika analoger Vorführtechnik künstlich generiert werden, um ein authentisches Kinoerlebnis zu garantieren; allerdings entspringen die Authentizitätscharakteristika anscheinend einer fehlerhaften analogen Oberflächenstruktur, demzufolge sich der ‹Filmlook› von einem Materialschaden ableitet, der dem digitalen Kino abgeht.

Prinzipiell bestätigt sich die These, dass fehlende Laufstreifen oder Kratzer – das heißt die mangelnde Ausprägung des Films nun wiederum in seinen materiellen Eigenschaften der Sicht- und Fassbarkeit – das Filmerlebnis des Perzipienten schmälern. Kontradiktorisch dazu verhält sich jedoch das Ende

4 Ebd., S. 26–41.

5 Siehe dazu u.a. Heller, Franziska: «Etwas wird sichtbar. Filmwissenschaftliche Überlegungen zum audiovisuellen Erbgut im Digital Turn». In: Grossmann, Stephanie; Klimczak, Peter (Hg.): *Medien – Texte – Kontexte. Dokumentation des 22. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums. Universität Passau 2009*. Marburg: Schüren 2010, S. 315–325; Flückiger, Barbara: *Visual Effects. Filmbilder aus dem Computer*. Marburg: Schüren 2008; Richter, Sebastian: *Digitaler Realismus. Zwischen Computeranimation und Live-Action. Die neue Bildästhetik in Spielfilmen*. Bielefeld: transcript 2008.

6 Richter: *Digitaler Realismus*, S. 56.

der ‹Zelluloid-Ära›, mit dem ebenfalls der physische Akt des ‹Schneidens› wegfällt wie sich unmittelbar an ENTER THE VOID (F 2009) beobachten lässt. Hitchcocks Traum einer endlosen Plansequenz, den er mit ROPE (USA 1948) verwirklichen will, der aber bereits an der Notwendigkeit des Schnittes scheitert, ist inzwischen zur Normalform mutiert. Vielmehr verhalten sich die Gegebenheiten mitunter konträr zur Ausgangslage analoger Prinzipien: Der unnötige Schnitt sollte dementsprechend tendenziell die exklusive Ausnahme bilden.

Fällt demnach der Schnitt aus, kann die Antwort auf Eisensteins polemische Feststellung von 1926 nur ebenso polemisch klingen: ‹Belá vergisst die Schere anscheinend zu Recht!›[7] Angesichts des Schneidens als eines physischen Akts erweist sich dies als zutreffend, andererseits wird gleichermaßen der Kameramann seines Einflusses beraubt, um ebenso Balasz' Argumentation ad absurdum zu führen. Eisensteins Votum für eine Filmsprache des *Cuts* erhält jedoch eine Rechtfertigung, insofern die ‹Schere› als aphysische Methode zum Einsatz gelangt, quasi die eingeforderte dramaturgische Funktionsweise der Montage. Ebenso bestätigt sich Rodowicks Diktum der Emanzipation des Films von Zelluloid, zumal der simulierte Effekt analoger Fehlerhaftigkeit, reziprok auf die Prämisse der Simulation bezogen, den Film von einem existenten Korpus entkoppelt und somit ebenfalls eine Neubetrachtung filmischer Prinzipien vor dem *Digital Turn* zulässt. Weiterhin bleibt es mit der Montage nicht länger bei einem notwendigen Akt als physischer Eingriff, sondern gegenteilig erhält dieser eine theoretische Zuweisung, denn seiner praktischen Anwendung kommt Bedarf nur noch in verminderter Ausprägung zu.

Dem *Black*, das sich aus den automatischen Schwarzblenden zwischen den einzelnen Filmbildern entwickelt hat, entspricht ebenso wenig ein realexistierender Anteil. Es muss wie die mit laufenden Filmstreifen parallel verschwundene Schwarzblende künstlich konstruiert und eingesetzt werden. Beiden kommen nunmehr dramaturgische Qualitäten zu, indem ihrer Zeichenhaftigkeit theoretische Bedeutung für Narrationsprozesse beigemessen und ihre extradiegetische Relation deutlich und sichtbar gemacht wird. Selbst die Bewegung – damit auch endgültig die Mise-en-Scène – erweist sich neben dem Ergebnis aus Hybridproduktionen mit *CGI*- und Realitäts-Anteil insbesondere im reinen Animationsfilm als eine artifiziell erzeugte.

Dennoch deutet sich in der Diskussion um den ‹Filmlook› bereits ein Faszinosum um die digitalen Welten an: Der neue Genotypus des Films ahmt

7 Vgl. Eisenstein, Sergej M.: «Béla vergißt die Schere». In: Schlegel, Hans-Joachim (Hg.): *Sergej M. Eisenstein. Schriften 2. Panzerkreuzer Potemkin*. Bd. 2, München: Carl Hanser 1973, S. 134–141.

mimetisch den ehemaligen Phänotypus nach. Eine ‹Mimikry des Analogen› ist die Konsequenz.

Extended Space

Prinzipiell ist demnach davon auszugehen, dass dem digitalen Film eine Simulation Baudrillard'scher Ausprägung zu Grunde liegt, die sich wiederum auf die Simulation eines diegetischen Systems bezieht – eine Simulation auf zwei Ebenen; wobei sich Erstere in ihrer Ausprägung remedialisierter Ästhetik bedient, um die vorher ausgebreitete Emanzipation vom Materialcharakter des Zelluloids einzutauschen gegen eine simulierte Physis.[8] In dieser wird die Perspektive abgelöst durch digitales Konstruktionsmaterial. Das wiederum bedeutet nicht, dass die Perspektive gänzlich verschwindet, aber unabhängig davon stellt sich die Position beziehungsweise Positionierung der Kamera als irrelevant dar, schließlich ist Raum im virtuellen Raum aus jeder Perspektive nutz- und anschaubar gemacht. In Monsters, Inc. (USA 2001) liegt beispielsweise nicht einmal eine optionale Position vor, denn es existiert keine Raumvorlage und damit auch keine Positionierungsmöglichkeit innerhalb dieser (im weitesten Sinne höchstens eine außerhalb). Trotzdem wird eine Perspektive eingenommen, die dem traditionellen filmischen Blick entlehnt ist, die von uns als normale Filmperspektive angenommen wird, obwohl in genanntem Beispiel nicht einmal mehr eine Kamera zum Einsatz kommt. Der Erfolg der Digitalität, welcher ihr den Anteil an Realität verschafft, entwächst weiterhin nicht allein dem Perzipienten, sondern vor allem im Code kultureller Wahrnehmung medialer Zeichenausgabe.

> Die Digitalität ist unter uns. Sie ist es, die in allen Zeichen unserer Gesellschaft herumspukt. Die konkreteste Form, in der man sie festmachen kann, besteht im Test, in Frage/Antwort, in Reiz/Reaktion. Alle Inhalte werden durch eine unaufhörliche Prozedur von gelenkten Befragungen, von den zu decodierenden Verdikten und Ultimaten neutralisiert, die zwar nicht mehr der Grundlage des genetischen Codes entstammen, aber seine taktische Indeterminiertheit besitzen.[9]

8 ‹Remedial› meint, unter Bezugnahme auf die von Bolter und Grusin geprägte Definition von *Remediation* (siehe dazu Bolter, Jay David; Grusin, Richard: *Remediation. Understanding New Media.* Cambridge Mass., London: The MIT Press 2000, S. 52–84), in diesem Fall den Rückgriff auf medienspezifische Ästhetikkonditionen des analogen Films, der damit analog und digital als differente Mediensysteme bloßstellt, zumal hier Digitalität auf die Erscheinungsweise des Analogen zurückgreifen kann.

9 *Baudrillard: Der symbolische Tausch und der Tod*, S. 97; zur Problematisierung Baudrillard'scher Thesen im Zuge des *Digital Turns* siehe auch Flückiger: *Visual Effects*, S. 276–312.

So entspricht in diesem Fall unsere Wahrnehmung einem Erfahrungswert auf konzeptueller Simulationsbasis: Handelt es sich um einen Film, den ich im Kino sehe? Ja, denn typische Materialschäden sind erkennbar. Handelt es sich um einen Film, der mir gezeigt wird? Ja, denn das Bild wird in einer gewohnten Kameraperspektive wiedergegeben. Auf welcher Ebene bleibt es bei einer filmischen Grundlage, sofern einwandfrei Film simuliert werden kann?[10]

Die Position, welche der neue Film selbst zu dieser Entwicklung einnimmt, und die Frage nach der theoretischen Ausarbeitung digitaler Möglichkeiten, die dem Fakt entgegengesetzt wird, dass Digitalfilm sich explizit von analogem Film abhebt, bleiben vorläufig unreflektiert. Angesichts der Tatsache, dass Digitalfilm die Oberfläche des Analogen konzeptuell nachahmt, um einen Effekt des Repräsentanzrealismus zu erzielen, sollte allerdings deutlich werden, dass Film seine Entwicklung bewusst wahrnimmt und dies selbst in den Schaffensprozess mit einrechnet. Darauf bezogen bleibt einer Diegese, der kein realer Konnex als Vorlage zu Grunde liegt, als Auswirkung des Simulacrumeffekts in der aktiven Simulation, allein die Bezugnahme auf sich selbst, also die Betrachtung seiner selbst als Themenkomplex. Eine Filmstruktur, die auf ästhetischem Niveau ehemalige Schnitt- und Blendtechniken instrumentalisiert, die wiederum auf analogen Film rekurrieren, setzt diese Mittel bewusst ein, um durch sie ihr Ziel zu erreichen. Film sieht sich selbst, als das, was er ist. Im digitalen Zeitalter darf er jedoch visualisieren, was er über seine Kompetenzen hinaus vermag.

Deshalb soll gerade die Grenze des Möglichen den Fokus der weiteren Betrachtungen bilden, denn diese enthält bereits zwei konkrete theoretische Ausrichtungen, die sich über die räumlichen Komponenten ‹einengend› sowie ‹überschreitbar› definieren. Daraus ergeben sich zwei Hypothesen bzw. zwei Theoriemodelle für die Anwendung digitaler Mittel auf den diegetischen Raum: 1.) der dekonstruktive Einsatz – die ‹Grenzziehung›: die Erweiterung des diegetischen Raumes, deren Resultat dennoch die Auflösung des Raumes ist; 2.) der konstruktive Einsatz – die ‹Grenzüberschreitung›: die Konstruktion eines offenen diegetischen Raumes, der die ‹digitale Nahtstelle› zusammenhält und dadurch immersiv wirken kann.

Das erste Modell findet Anwendung im Beispiel Harry Potter and the Deathly Hallows: Part 1 (USA 2010) im Kontrast zum Einsatz des gleichen

10 Für technische Entsprechungen und weiterführende Theoriekomplexe im historischen Kontext siehe Richter: *Digitaler Realismus*; Kloock, Daniela (Hg.): *Zukunft Kino. The End of the reel World*. Marburg: Schüren 2008.

Effekts im zweiten Exempel Irréversible (F 2002), der sozusagen im Vergleich das Gegenkonstrukt abbildet.

Die Diegese erweitern

Die diesbezügliche These fasst ein Kinoerlebnis ins Auge, das zuerst nicht direkt in selbiges sticht. Jedoch mit eben dieser Nicht-Beachtung beginnt bereits die Vorstellung einer drohenden ‹Hypersimulation›, die gegen das eigens erwünschte Resultat läuft. Es dreht sich beim Beispiel um eine konkrete Szenenausgestaltung aus Harry Potter, der nicht exklusiv der einzige Film sein mag, in dem folgende problematische Darstellung Entsprechung findet, dafür aber mit einer extremen Deutlichkeit darauf hinweist. Nach einer Verfolgungsjagd stehen sich die Protagonisten mit der Figur Hermione Granger[11] und die Antagonisten, inklusive der Figur Scabior[12], in einem Waldstück gegenüber (Abb. 1). In dieser Situation wollen die Protagonisten nicht von den Antagonisten gefunden und gefangen genommen werden. Zu diesem Zweck beschwört Hermione per Zauberformel ein ‹Unsichtbarmachendes-Schild› herauf, das selbst für alle Parteien, den Zuschauer im Kinosaal eingeschlossen, unsichtbar ist, die Protagonisten einschließt und gleich einem venezianischen Spiegel funktioniert (Abb. 1). Suggestiv ließe sich von einer venezianischen Käseglocke sprechen, die über die Protagonisten gestülpt wird. In der anschließenden Konfrontation kann nun Hermione, die sich hinter dem *Invisible-Shield* befindet, Scabior sehen, wohingegen der Antagonist Scabior außerhalb der sichtversperrenden Barriere Hermione nicht zu Gesicht bekommt. Um dies gleichermaßen dem Zuschauer visuell deutlich zu machen, bestreitet die Kamera eine 360°-Drehung um einen Mittelpunkt zwischen den Kontrahenten als Achse (Abb. 1). So muss der Perzipient[13] ebenfalls von der Position hinter Scabior, außerhalb des Schildes, nicht Hermione wahrnehmen, sondern allein Scabiors Rückansicht. Solange sich die Kamera hinter dem

11 In Abb. 1 gekennzeichnet durch H.

12 In Abb. 1 gekennzeichnet durch S.

13 In diesem Zusammenhang verstehe ich den Zuschauer mit seiner erbrachten Erkenntnisleistung durch sinnliche Wahrnehmung sowie der damit geleisteten Denkarbeit, die zur eigentlichen Ausgestaltung der Diegese führt, als Perzipienten und damit als aktiven Mitgestalter des fiktionalen Erlebnisses im Gegensatz zum passiven Teilnehmer, dem Rezipienten, der Fiktion als gegeben annimmt, ohne (oder auch mit nur extrem geringer) Eigenleistung an deren Erschaffung mitzuarbeiten. Ob der Erkenntnisprozess im Perzipienten dabei ein automatisierter ist, spielt keine Rolle, denn es geht vorwiegend um Beiträge abseits der durchschnittlichen Zuschauleistung. Der Perzipient bildet damit ein Äquivalent zu Brechts ‹rauchendem Zuschauer›.

Schild befindet, sind jedoch sowohl Hermione als auch Scabior sichtbar. Dieser Effekt wird selbstverständlich ebenfalls digital simuliert und bietet nichts visuell Erkennbares, da er ganz im Gegenteil das Sehbare verschwinden lässt.

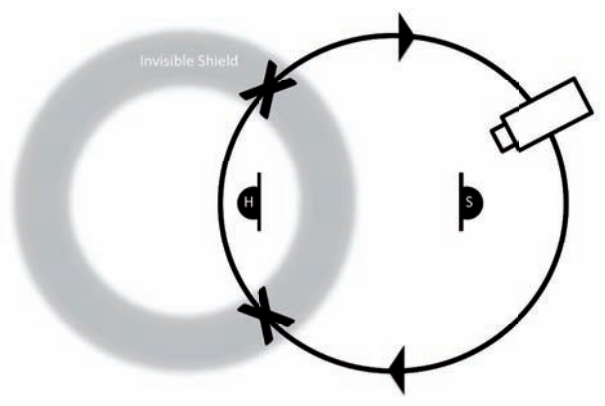

Abb. 1: Szenenabbild der Konfrontationsszene.

An bestimmter Stelle geschieht allerdings etwas Unerwartetes. Infolge der 360°-Kamerabewegung kreuzt diese logischerweise an zwei Stellen das vermeintliche *Invisible-Shield*,[14] das aber aufgrund seiner Inexistenz und seiner gewählten ästhetischen Repräsentation von Unsichtbarkeit leider keiner abbildbaren Oberfläche, welche der Kamerablick durchqueren kann, entspricht.[15] Dementsprechend wird an bewussten Stellen, an denen der Apparat und das simulierte *Invisible-Shield* aufeinandertreffen müssten, ein digitaler Effekt eingesetzt, der das Bild verschwimmen lässt. Parallel ist mit der Atmo ein blubberndes Geräusch zu hören, was impliziert, die Kamera sei auf einen trägen zähflüssigen Widerstand gestoßen. Wie sich bereits angekündigt hat, simuliert dies den simulierten Kontakt mit dem simulierten *Invisible-Shield* innerhalb der simulierten Diegese. Damit soll erstens die Tatsächlichkeit der unsichtbaren Barriere generiert werden, um ein Moment der Immersion zu erzielen, und

14 Diese Schnittstellen sind in Abb. 1 jeweils durch X markiert.

15 Im Kontrast dazu stehen z.B. die Gitterstäbe in Terminator 2: Judgment Day (USA 1991), die der T-1000 mithilfe eines digitalen Effekts ohne Probleme durchquert, o.a. Kamerafahrten, die mittels Blendtechniken, durch Wände oder Türen nach dem Schnitt fortgesetzt werden können und in denen gerade das Verschwinden der Begrenzung bei gleichzeitigem Verweis auf ihre tatsächliche Sperrfunktion eine elementare Rolle spielt.

gleichzeitig kann damit zweitens der jeweilige Schnitt weggezaubert werden, den es benötigt, um eine Partei (Hermione) aus dem beziehungsweise wieder in das Kamerablickfeld zu nehmen; dieses aber auch nur, wenn sie eigentlich nicht sichtbar sein darf oder eben wieder sichtbar werden muss. Grundsätzlich wird somit der Schnitt erst sichtbar, denn der Verweis durch den eingesetzten Effekt lässt erkennen, an welcher Stelle der Zaubertrick nur ‹Trick› ist. Weiterhin rückt die Kamera somit überhaupt erst in die Wahrnehmungskategorie eines physisch präsenten Objekts innerhalb der Diegese, da die diegetische Form der unsichtbaren Barriere eindeutig auf nichts Anderes als auf die Kamera reagiert. Der autoreferenzielle Bezug auf das Produktionsverfahren innerhalb der Diegese nimmt dabei die Immersion zumindest ein Stück weit zurück, während die Nicht-Beachtung der Kamera durch die Antagonisten außerhalb des Schildes wiederum das entstandene Loch innerhalb der Fiktionalität anscheinend zweckmäßig kittet. Trotzdem resultiert aus diesem kurzen Moment dramaturgischer Inkonsequenz eine ernstzunehmende Konsequenz, obwohl ein solcher Effekt in der *Post-Production* absichtlich an dieser Stelle platziert und auf jeden Fall gezielt eingesetzt wird. Er muss extra zu seinem Selbstzweck kreiert werden, da er nicht zufällig oder aus Versehen auftreten kann.

Dieser Augenblick dekonstruktiver Abart verfehlt das Ziel diegetischer Potenzierung, denn diese schließt sich selbst über den Rückverweis auf die Herstellung der Fiktionalität aus; ein Abbau der diegetischen Ebene ist das Resultat. Ebenso wenig wird eine immersive Haltung des Zuschauers verstärkt, da die Reaktion des unsichtbaren Schildes auf ihn, an der Grenze zur Fiktionalität verblasst. Vielmehr findet die Immersion ihr symbolhaftes Äquivalent im venezianischen Spiegelprinzip, indem über die ästhetische Entsprechung zähflüssiger Masse der digitalen Simulation in ihrer Reaktion auf einen extradiegetischen Reiz auf den fluidalen Ursprungscharakter der Immersion verwiesen wird – also erneut eine Reflexion filmischer Prinzipien.

Bleibt die Frage bestehen, weshalb die digitale Nahtstelle sichtbar gemacht werden muss. Die Antwort liegt in der Digitalität selbst begründet. Einem simplen Schuss-Gegenschussverfahren, wie es vor der 360°-Bewegung der Kamera im Beispiel sogar eingesetzt wird, geht die Kontinuität zeitlichen Zusammenhangs verloren. Der Schnitt zerstört das Raum-Zeit-Kontinuum, wohingegen dieses innerhalb der Plansequenz erhalten bleibt. Dem Digitalfilm fehlt es – unter erneutem Verweis auf die Diskussion um den ‹Filmlook› – allerdings an ausreichender physischer Präsenz, um den immersiven Effekt aufrechtzuerhalten. Deshalb entspricht die Thematisierung des eigenen Produktionsprozesses äquivalent dem Verweis auf ein Hier und Jetzt durch Her-

stellung, das dem Digitalen abgeht. Bei der Reaktion einer digital erzeugten Barriere auf ein tatsächliches Objekt, das uns unbewusst präsent ist, während wir der Filmpräsentation beiwohnen, relativiert sich der Mangel an Repräsentationskompetenz des Inexistenten. Es handelt sich hierbei demzufolge um einen Rekonstruktionsversuch der Physiognomie eines analogen Prinzips und damit auch um die Bewusstmachung der mangelhaften physischen Entsprechung digitalen Kinos. Die dreifache Simulation, ist eine Reflexion des Realen, denn die ausgelöste Reaktion in Abhängigkeit von der Kamera bleibt eine künstlich erzeugte. Über diese Wirklichkeitsreflexion verbinden sich wiederum die Systeme von Realität und Diegese unter Verlust fiktionaler Elemente. Der ehemals geschlossene diegetische Raum wird nach allen Richtungen hin geöffnet. Richter schreibt dazu:

> Solche hybriden Bewegungsbilder können übergangslos und endlos Räume, Objekte und Figurationen in jeglicher Kombinatorik darstellen, in denen computergenerierte und aufgezeichnete Elemente als geschlossener Bildraum erscheinen. So können zum ersten Mal in der Geschichte visueller Medien animierte Bildanteile und Live-Action-Aufnahmen nicht lediglich auf verschiedenen Ebenen übereinander kopiert werden. Die Kombination von physikalischer und virtueller Kamera macht vielmehr die Erstellung von hybriden Bewegungsbildern möglich, in denen sich animierte Objekte oder Figuren und Schauspieler oder gefilmte Objekte denselben Bildraum in allen drei Dimensionen teilen.[16]

Die Endlosigkeit des Raumes bedeutet gleichzeitig das Ende des Raumes. Stattdessen öffnet sich dem Film der unbekannte Unraum. Der Zerfall der Realitätskonstruktion findet seinen Widerhall in einem Blockbuster-Kino, in dem größtenteils keine real-physischen Räume mehr mitspielen, sondern virtuell konstruierte oder zumindest digital beliebig arrangierbare die Konfiguration übernehmen. Einer beliebigen Veränderbarkeit des Raumes widerspricht das Charakteristikum des Raumes per se, das heißt er wird zum Unraum, welcher der Monade entgegengesetzt nach allen Seiten hin offen ist, denn seine Kontinuität löst sich auf, wenn er beliebig transformiert oder situiert wird. Dem Rückfall ins Simulacrum hält die Produktion neben sich selbst als letzten und einzigen Bezugspunkt innerhalb der diegetischen Realitätskonstruktion zusätzlich eine Simulation realitätskonstruierender Prinzipien entgegen. So lässt sich auch die Antwort auf die Frage nach der geringen Aufmerksamkeit gegenüber Harry Potters Selbstreflexivität beim Kinopublikum und nach der Akzeptanz einer Perspektive, die ein realer Zuschauer nicht annehmen kann, mit Baudrillards Begriff des *hyperréalisme* geben. Ein Zeichen ohne reale

16 Richter: *Digitaler Realismus*, S. 80f.

Entsprechung findet durch Simulation sein Signifikat in Kontakt mit einer Wirklichkeitsparabel, was wiederum zu einer Übersteigerung der Realität, zu einer überlegenen Super-Realität führt, die über den Bezugspunkt außerhalb angenommen werden kann.[17] So findet sich der wachsende Hyperrealismus als Ausprägung des *Digital Turns* auf intra- sowie extradiegetischer Ebene des Films wieder.

Die digitale Naht zusammenhalten

Um die Entwicklung bis zu diesem Punkt der Annahme des diegetischen Zerfalls zu verstehen, soll ein Kontrastkonzept als Präzedenzfall herangezogen werden, um die sensorisch störungsfreie Aufnahme durch den Rezipienten nachzuvollziehen. Eben diesen Präzedenzfall bietet Irréversible (F 2002), der sich im Jahr seiner Premiere der komplett digitalen Welt von Star Wars: Episode II gegenüber stellt, schließlich liegen zwischen beiden Startterminen nur sechs Tage.

Im Gegensatz zum vorher beschriebenen Beispiel wird in Irréversible die Nahtstelle mit dem identischen Effekt digitaler Überblendung zusammengehalten. Es werden Materialfehler – Kratzer oder Ähnliches – entfernt, um bestimmte Szenen nicht zu stören. Hierdurch erwächst der seltsame ‹dokumentarische Charakter› der Inszenierung, von dem wiederkehrend die Rede ist. Gleichermaßen werden alle bekannten digitalen und maskenbildnerischen Maßnahmen ergriffen, um die Zerstörung eines Gesichts mit einem Feuerlöscher so glaubwürdig wie möglich erscheinen zu lassen. *Visual Effects Supervisor* Rodolphe Chabrier listet auf, welche Techniken verwendet worden sind: «3d, das Modellieren mit gänzlich computererzeugten Bildern, / Matte Painting, Bilderzeugung mit grafischen Mitteln, / […] Morphing, das Compositing, Vibrationssysteme, Motion Blur …»[18] Jedoch der unscheinbarste Einfall, der den Raum innerhalb des szenischen Gefüges am ehesten beeinflusst, ist das Einfügen von Lichtreflexen, um Raumkonstruktion vornehmen zu können. So bewegt sich die Kamera innerhalb der Szene, während voller Fahrt, vom vorderen Beifahrersitz des Taxis durch das geschlossene Beifahrerfenster an der rechten Taxiaußenseite nach hinten, um dann anschließend durch das hintere

17 Zu Baudrillards Begriff des ‹Hyperrealismus› siehe Baudrillard: *Der symbolische Tausch und der Tod*, S. 112–119.

18 Übers. entn. aus DVD-Extra Einblick in die Special FX auf der DVD *Irréversible* (F 2002, R: Gaspar Noë). ersch. in der Reihe *KinoKontrovers by Legend*. München: Universum Film 2006, min. 6–7.

Seitenfenster wieder in das Taxiinnere, um denselben Weg wieder zurück vorzunehmen. Die Kamera durchquert dabei unbewusst alle Glasscheiben ohne Berührung als wären diese nicht vorhanden. An die Stelle, an der die Kamera auf Glas treffen müsste, wird digital ein Lichtreflex eingefügt, um den notwendigen Schnitt zu überblenden. Aufgrund des realitätsnahen Zeichens an der Nahtstelle und der unmöglichen Wahrnehmung der deshalb unsichtbar bleibenden Kamera, die sich eine flexible Mobilität herausnimmt, bleibt die Diegese im ersten Moment unangetastet. Dies führt zum erneuten Fall einer anderen Grenze auf fiktional existentem Niveau, denn im digitalen Film sind räumliche Beschränkungen nunmehr länger allein Grenzmarkierungen, sofern sie auch als solche eingesetzt werden, wie es im Falle des *Invisible-Shields* in Harry Potter vorliegt. Das Rezeptionsverhältnis zu einer Realitätskonstruktion wird in Irréversible demzufolge nicht gestört. Realitätskonstruktion ist das Substrat einer entworfenen Plansequenz, die sich aus additiven digitalen Mitteln konstituiert. Da eine Plansequenz in der Vorstellung eines analogen Prinzips nur in einem homogenen Raum-Zeit-Kontinuum realisierbar ist, erscheint die diegetische Zusammensetzung in dieser Szene als eben solches. Durch Absenz des Schnittes erfolgt eine Anpassung an unseren (Lebens-) Raum, zumal in diesem ebenso wenig Schnitte vorliegen.

Fazit

Hitchcocks Traum von 1948, eine bislang nicht da gewesene Kontinuität für die filmische Sequenz herzustellen, die sich seinerzeit für den Film als unmöglich darstellt, ist mit dem *Digital Turn* zur Jahrtausendwende bereits zur Normalität verkommen. Modelle wie La casa muda (UY 2010), in denen sich Plansequenzen mittlerweile über die gesamte Laufzeit ausbreiten, sind keine Einzelfälle mehr. Sofern sich die Zeitstruktur der Diegese einer realen Vorlage annähert und der Einsatz digitaler Zeichen dem Rezipientenalltag angeglichen ist, tut dies immersiven Auswirkungen keinen Abbruch. Film und seine Zuschauer haben die digitale Ergänzung nach zehn Jahren problemlos adaptiert. Mittlerweile muss Film in seiner digitalen Ausprägung einen physischen Korpus simulieren, die der analoge Film selbst zu überwinden versucht hat. *CGI* gelingt es noch nicht, aus eigenem Antrieb eine ausreichend physische Simulation zu erzeugen, die ohne dramaturgische Zuarbeit auskommt. In letzter Instanz muss vermerkt werden, dass nicht unberücksichtigt bleiben darf, welche theoretische Vorarbeit bestimmte Filme bereits geleistet und welche Möglichkeiten zu diesem Thema sie ausgereizt und ausgetestet haben. Der

geöffnete Unraum kann insofern auch als *Extended Space* betrachtet werden: Ein theoretischer Raum, der sich nach allen Seiten hin ausdehnt und die verschiedensten Theorien und Experimentalgebiete mit einschließt.

Maja Sánchez Ruiz

Technik und Gestaltung des S3D-Films: Das filmästhetische Wahrnehmungserlebnis unter dem Einfluss der Filmstereoskopie

Zusammenfassung: Der S3D-Film erlebt zurzeit die dritte Erfolgswelle in der Filmgeschichte und kann sich aufgrund verschiedener Faktoren möglicherweise das erste Mal auf dem Markt etablieren. Der Einsatz neuer, S3D-spezifischer Parameter beeinflusst die Raumgestaltung und die Filmwahrnehmung des Zuschauers. Doch obwohl die Geschichte der Filmstereoskopie ebenso alt ist wie diejenige des 2D-Films, bestehen auch heute noch keine technischen und künstlerischen Standards. Basierend auf moderner Wahrnehmungspsychologie und Literatur zur Filmstereoskopie wird anhand zeitgenössischer S3D-Filmen der Einfluss der Stereoparameter auf bisherige Gestaltungsmittel und auf das gesamtästhetische Filmerlebnis untersucht.

* * *

Die Geschichte der Stereoskopie reicht ebenso weit zurück wie diejenige der Fotografie. Verschiedene Umstände verhinderten bisher jedoch den nachhaltigen Durchbruch der Filmstereoskopie, trotz einer großen Erfolgswelle in den 1950er Jahren und einer kleineren in den 1980er Jahren.[1] Das aktuelle Revival basiert auf mehreren Faktoren, die darauf hindeuten, dass sich der S3D-Film im 21. Jahrhundert als neues Kinovergnügen etablieren kann.[2] Einmal mehr in der Filmgeschichte sieht sich die Filmindustrie mit wachsender Konkurrenz aus dem Home-Entertainment-Bereich konfrontiert. Der S3D-Film scheint dabei perfekt geeignet, das Publikum wieder in die Kinos zu locken. Der 3D-Faktor steigert den Umsatz an der Kinokasse, deshalb steigt die Anzahl der S3D-Produktionen seit fünf Jahren stetig. Die anfänglich skeptischen Kinobesitzer

1 Für ausführliche Informationen zur Geschichte des S3D-Films vgl. Hayes, R. M.: *3-D Movies. A History and Filmography of Stereoscopic Cinema*. Jefferson: McFarland 1989.

2 Um den ‹3D-Film› von computerbasierter 3D-Modellierung zu unterscheiden, wird in der Filmindustrie der Begriff ‹S3D-Film› (*stereoscopic* 3D-Film) verwendet.

sind gezwungen, ihre Säle umzurüsten, um mit dem aktuellen Zeitgeist mitzuhalten. Der unterdessen vollständig digitalisierte Arbeitsprozess ermöglicht eine bisher noch nie erreichte Qualität bei der Herstellung und Projektion eines S3D-Films. Gleichzeitig ist der S3D-Film zurzeit das alleinige Novum auf dem Kinomarkt und muss nicht wie in den 1950er Jahren mit anderen Produkten wie den Formaten Cinerama oder CinemaScope konkurrieren.

Nicht nur die aufgeführten Faktoren beeinflussen die Marktstärke und die Publikumsakzeptanz des modernen S3D-Films. Am grundlegendsten ist der Umgang mit der Filmstereoskopie bei der Produktion. Die an der Herstellung eines S3D-Films beteiligten Personen sind die Ersten, die sich mit den durch die neue Technik implizierten Veränderungen auseinandersetzen müssen. Das allgemeine Verständnis der «Ästhetik als Theorie der sinnlichen Wahrnehmung und ihrer Reflexion»[3] gewinnt in Bezug auf den S3D-Film an Bedeutung, weil die zusätzlichen technischen Parameter das ästhetische Filmerlebnis des Zuschauers verändern und dessen visuelles System stärker beanspruchen.

Folgend wird untersucht, wie sich die S3D-spezifischen Parameter auf bisherige Gestaltungsmittel auswirken, welche neuen Wege sie eröffnen und wie sich dabei die gesamtästhetische Filmwahrnehmung verändert.

Stereopsis und Filmstereoskopie

Die Stereopsis ist die höchste Qualitätsstufe des räumlichen Sehens. Aufgrund des Augenabstandes und des dadurch erzeugten, leicht unterschiedlichen Blickwinkels, stehen dem visuellen System zwei zweidimensionale Bilder zur Verfügung, die es zu einem Wahrnehmungsbild fusioniert, in dem Objekte dreidimensional im Raum zueinander stehen.

Dieses Prinzip wird in der Filmstereoskopie auf zwei Kameras übertragen, die je ein Bild aus leicht unterschiedlichen Winkeln aufnehmen. Bei der Projektion werden die zwei aufgenommenen Bilder dem linken und dem rechten Auge separat zugeführt. Heute kommen hierzu hauptsächlich drei digitale Bildtrennungs-Systeme mit Brille zum Einsatz: die zirkumpolare Polarisation, die Shutter-Technik und die Wellenlängenmultiplex-Technik. Doch trotz des großen Fortschritts kann auch heute keine dieser Projektionstechniken Stereobilder gänzlich ohne Lichtverlust, Farbverfälschungen und andere Probleme wiedergeben.

3 Nünning, Ansgar (Hg.): *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze. Personen. Grundbegriffe*. Stuttgart u.a.: Metzler 1998, S. 2.

Durch das Abfilmen mit zwei Kameras entstehen mit der Stereobasis und der Parallaxe zwei neue, S3D-spezifische Parameter, welche bei den Dreharbeiten vom Stereographen festgelegt und je nach technischem Vorgehen in der Postproduktion ausgearbeitet werden. Bei der Definition dieser Werte stehen immer die menschliche Wahrnehmungsfähigkeit und ihre physiologischen Grenzen im Zentrum.

Die Stereobasis, die Distanz zwischen den zwei Kameras, bestimmt die Tiefe des filmischen Raums. Je größer die Stereobasis ist, desto tiefer wirkt der Raum. Über die Parallaxe bzw. die Lage der deckungsgleichen Bildebene im Raum wird bestimmt, welche Objekte aus der Leinwand heraus in den Zuschauerraum treten (Outscreen-Effekt), und welche hinter der Leinwand liegen (Inscreen-Effekt). Normalerweise liegt die deckungsgleiche Bildebene auf der Leinwand und entspricht dem sogenannten Scheinfenster.[4] Diese zwei neuen Parameter, die Stereobasis und die Parallaxe, machen die Bildgestaltung für die Filmemacher zur Raumgestaltung und die Bildwahrnehmung für die Zuschauer zur Objektwahrnehmung.

Der «totale Film»

Die natürliche Wahrnehmung dient in erster Linie zur Orientierung in der Umgebung und zur Ausführung von Handlungen, basierend auf räumlichen Erkenntnissen. Die allgemeine Bildwahrnehmung ist hingegen einem höheren kognitiven Prozess zur geistigen Bereicherung unterworfen.[5] Die Auseinandersetzung mit der Wahrnehmungspsychologie in Bezug auf die Filmwahrnehmung reicht zurück bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Schon Hugo Münsterberg beschäftigte sich in seiner Schrift *The Photoplay. A Psychological Study* aus dem Jahr 1916 mit der fehlenden Räumlichkeit des Films. Die damals gängige Kritik, das Medium Film sei ein billiges, mechanisches Abbildungsverfahren der Realität, versuchte er mit den Defiziten des Films gegenüber der Wirklichkeit zu widerlegen, indem er diese Eigenschaft als Stärke auslegte. Gerade in der Flächigkeit des Bildes, das trotz der Zweidimensionalität Tiefenwirkung bietet, sah Münsterberg die Aussagekraft des Films und dessen Existenzrecht als Kunstform.[6] Auch für Rudolf Arnheim stellte 1932 die Flä-

4 Für eine kurze Erläuterung der technischen Grundlagen der Filmstereoskopie vgl. Maier, Florian: «Teil 1: 3D-Grundlagen». In: *Professional Production* Jg. 22, 2008, H. 5, S. 14–18.

5 Vgl. Kebeck, Günther: *Bild und Betrachter. Auf der Suche nach Eindeutigkeit*. Regensburg: Schnell & Steiner 2006, S. 74.

6 Münsterberg, Hugo: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie (1916) und andere Schriften zum Kino.* Hg. v. Jörg Schweinitz. Wien: Synema 1996, S. 71ff.

chigkeit des Filmbildes den zentralen Bestandteil der Bildgestaltung dar.[7] Im «Komplettfilm», wie er den S3D-Film nannte, sah er eine Bedrohung des Films als Kunstform – eine Aussage, die er im Vorwort der deutschen Neuausgabe zu *Film als Kunst* aus dem Jahr 1979 jedoch widerrief.[8]

Anders als bei Münsterberg und bei Arnheim war für André Bazin das erstrebenswerte Ziel sämtlicher filmtechnischer Entwicklungen der «totale Film» – eine perfekte Replikation der Umgebungswahrnehmung.[9]

Ein Blick in die Filmgeschichte zeigt, dass der Mensch in der Tat immer wieder versuchte, die Wirklichkeit in all ihren Facetten nachzuahmen und auf die Leinwand zu übertragen. Noch nie waren die Voraussetzungen dazu so gereift wie heute, und trotzdem ist der totale Film im Sinne Bazins noch lange nicht erreicht. Dies hängt nicht nur mit immer noch auftretenden technischen Schwierigkeiten zusammen, sondern auch damit, dass sich die Zielsetzungen der Filmemacher nicht mehr mit den von Bazin beschriebenen decken.

Der zweidimensionale Film hat sich während der letzten hundert Jahre etabliert und wird auch die nächsten hundert Jahre präsent sein. Unabhängig davon, weshalb ein Film in Stereo gedreht oder nachträglich konvertiert wird – sei es aufgrund der zusätzlichen Gestaltungsmöglichkeiten oder des erhofften höheren Umsatzes – der S3D-Kinofilm wird heute nicht mehr als das ultimative Filmerlebnis angepriesen, mit dem die Filmproduktion ihr Maximum erreicht hat, sondern ist ein zusätzliches Unterhaltungsmedium, für welches sich der Zuschauer freiwillig entscheiden kann. Gerade deshalb ist dem S3D-Film aktuell eine nachhaltige Marktchance einzurechnen.

Licht, Strukturen und Muster

Grundvoraussetzung für die visuelle Wahrnehmung des Menschen ist Licht. Die auf Objektoberflächen reflektierten Lichtstrahlen vermitteln dem visuellen System Informationen über Oberflächenstrukturen, welche das Gehirn als Reizveränderungen wahrnimmt. Diese Veränderungen sind

7 Arnheim, Rudolf. *Film als Kunst*. Mit einem Vorwort zur deutschen Neuausgabe. Frankfurt a.M.: Fischer 1979, S. 81ff.

8 Ebd., S. 4/317.

9 Vgl. Schweinitz, Jörg: «Totale Immersion und die Utopien von der virtuellen Realität. Ein Mediengründungsmythos zwischen Kino und Computerspiel». In: Neitzel, Britta; Nohr, Rolf (Hg.): *Das Spiel mit dem Medium. Partizipation, Immersion, Interaktion. Zur Teilhabe an den Medien von Kunst bis Computerspiel*. Marburg: Schüren 2006, S. 136–153, hier S. 141f.

ein grundlegender Bestandteil der Verarbeitung, weil das visuelle System nur auf sich ändernde und nicht auf gleichbleibende Reize reagiert.[10]

Der Einsatz von Licht im S3D-Film ist deshalb besonders wichtig. Strukturen auf Oberflächen müssen hervorgehoben werden, damit das visuelle System Anhaltspunkte hat, um die beiden Netzhautbilder auf Ähnlichkeiten abgleichen und danach zu einem Gesamtbild fusionieren zu können. Zu dunkle Bildflächen bieten zu wenig Information und der Stereoeffekt kann in diesen Bereichen zusammenfallen. Gleichzeitig muss bei den Dreharbeiten eines Live-Action-Films der Lichtverlust einerseits bei der Verwendung eines Spiegel-Rigs und andererseits bei der späteren Projektion mit besonders viel Lichtstärke kompensiert werden.[11]

Die Bedeutung von Strukturen sowie auch klaren Linien und Mustern verdeutlicht, wie schwierig die Darstellung von halbtransparenten Objekten wie Glas, Nebel und Rauch ist, welche häufig zu wenig oder keine Strukturen aufweisen. In StreetDance 3D (UK 2010) liegt oft ein leichter Dunst in den Räumen der Tanzschule, der nur schwer einer Bildebene zugeordnet werden kann, da er für die Augen nicht richtig fassbar ist. Gleichzeitig verwischt er Strukturen des Hintergrunds, was diesen erschwert wahrnehmbar macht.

Die Verwendung von perspektivisch ausgerichteten Linien im S3D-Film verstärkt wie auch im zweidimensionalen Film die Tiefenwirkung. In aktuellen Filmen kommen solche Szenen auch häufig zum Einsatz. In Pina (D 2011) siedelt Wim Wenders viele Szenen in Umgebungen an, die geprägt sind von linearperspektivisch zusammenlaufenden Stahlträgern und Schwebebahn-Schienen, in Tron: Legacy (USA 2010) sind es die gelb und blau leuchtenden Linien, die der digitalen Stadt den Anschein unendlicher Tiefe verleihen.

Bewegungsunschärfen

Die Tiefenwirkung kann auch im S3D-Film durch die Bewegungsparallaxe verstärkt werden, erzeugt bei zu großem Einsatz jedoch basierend auf der oben beschriebenen Grundlage der Oberflächenstrukturen ein bisher noch ungelöstes Problem. Die durch Kamera- oder Objektbewegungen im Bild erzeugten starken Bewegungsunschärfen können vom visuellen System nicht verarbeitet werden, weil sämtliche Anhaltspunkte zum Bildabgleich verloren gehen. Die

10 Kebeck: Bild und Betrachter, S. 81ff.

11 Für weitere Informationen zu den verschiedenen S3D-Kameravorrichtungen vgl. Maier, Florian: «3D-Aufnahme-Technologien». In: *Professional Production* Jg. 22, 2008, H. 8, S. 26–29, hier S. 27.

Bilder werden dabei zu einem undefinierbaren Farbgemisch, das sehr anstrengend zu betrachten ist, und der Stereoeffekt bricht zusammen. Dieses unangenehme Phänomen tritt sowohl in animierten als auch in Live-Action-S3D-Filmen auf, so zum Beispiel in How to Train Your Dragon (USA 2010) bei einem lateralen Kameraschwenk entlang der Wände der Seegrube, in die sich der verletzte Drache zurückgezogen hat, oder in der hektischen Verfolgungsjagd zu Beginn von Pirates of the Caribbean: On Stranger Tides (USA 2011). Bewegt sich ein Objekt in einer ruhigen Umgebung schnell durchs Bild, werden Bewegungsunschärfen ebenfalls zum Problem. Besonders Tanzfilme wie Step Up 3D (USA 2010) oder Pina zeigen dieses Phänomen. Ein durchgehend scharf abgebildetes Objekt im Vordergrund vor einem verschwommenen Hintergrund kann zum Beispiel in einer Parallelfahrt den Zusammenbruch des Stereoeffekts verhindern.

Jan Bernotat, Stereograph aus Deutschland, betont diesbezüglich jedoch, dass auf Kamerabewegungen trotzdem nicht verzichtet werden soll, denn ein Gefühl leichter Bewegung verstärkt den räumlichen Effekt, weil der menschliche Körper und der Kopf auch im Alltag ständig in Bewegung sind, um ein Maximum an Informationen über die Umgebung einzuholen.[12]

Konflikte zwischen monokularen und binokularen Tiefenhinweisen

Während einige monokulare Tiefenhinweise wie die Bewegungsparallaxe und Perspektive die Tiefenwirkung im S3D-Film zusätzlich unterstützen, können bestimmte Situationen zu einem Konflikt zwischen monokularen und binokularen Tiefeninformationen führen. In der Umgebungswahrnehmung nimmt die Wirkung der Stereopsis ab circa 30 Metern rapide ab. Mit einer extrem großen Stereobasis kann im S3D-Film künstlich Tiefe erzeugt werden in einer Einstellung, bei welcher der Zuschauer im Alltag keine Tiefe mehr wahrnehmen würde über die Stereopsis, so zum Beispiel bei einem Blick auf ein Bergpanorama. Ist die Stereobasis jedoch zu groß gewählt, tritt der Verkleinerungseffekt auf. Die unnatürliche Tiefe führt zu einem Interpretationsfehler: Das visuelle System geht automatisch davon aus, dass es ein Miniaturmodell des entsprechenden Bergpanoramas betrachtet. Bei einer zu kleinen Stereobasis im Verhältnis zur Größe eines Objekts entsteht dagegen der Gigantismus-Effekt, bei dem das entsprechende Objekt überdimensional groß wirkt.

12 Schriftliches Interview der Autorin mit Jan Bernotat, Juni 2011.

Eine der wohl größten Herausforderungen der S3D-Bildgestaltung stellt das Verhindern der Scheinfensterverletzung, dem zweiten möglichen Konflikt zwischen Tiefenhinweisen dar. Wird ein Objekt im Outscreen-Bereich von einem seitlichen Bildrand angeschnitten, zerfällt der Stereoeffekt vor der Leinwand. Für das visuelle System des Zuschauers ist es nicht nachvollziehbar, dass ein Objekt von einer Ebene, die hinter ebendiesem liegt, angeschnitten und teilweise verdeckt wird. Gleichzeitig stehen einem Auge mehr Informationen über das Objekt zur Verfügung und der entsprechende Bildteil kann nicht zu einem kohärenten Gesamtbild zusammengefügt werden. Deshalb überwiegt in diesem Moment die monokular basierte Verdeckung und das Objekt fällt als einzige logische Erklärung auf die Scheinfensterebene zurück.

Dieses S3D-spezifische Problem erfordert ein Umdenken, insbesondere für einige klassische Kadrierungsformen wie zum Beispiel die Over-Shoulder-Dialogszene im Schuss-Gegenschuss-Verfahren oder die Platzierung von Elementen, die bei einer lateralen Kamerafahrt im Vordergrund ins Bild ein- und wieder austreten. Mit Mitteln wie dem schwebenden Scheinfenster, punktueller Lichtsetzung, Anpassung der Einstellungsgröße und einem allgemein reduzierten Stereoeffekt lässt sich zudem die Aufmerksamkeit des Zuschauers gezielt weg von Wahrnehmungsschwierigkeiten an den Bildrändern und hin auf die zentralen Bildelemente lenken.[13]

Wird ein Outscreen-Objekt vom oberen und/oder unteren Bildrand angeschnitten, zerfällt auch hier je nach Distanz zwischen Objekt und Leinwand der Stereoeffekt. Befindet sich das Element jedoch relativ nahe der Scheinfensterebene, interpretiert das visuelle System die unnatürliche Verdeckung als Wölbung der Leinwand nach vorne.

Binokulare Symmetrie

Zur Aufrechterhaltung der binokularen Symmetrie – eine wichtige Grundlage für die erfolgreiche Fusion der Teilbilder – ist eine idealerweise perfekte Übereinstimmung sämtlicher Einstellungen der beiden Kameras wie der Brennweite, dem Fokus und der geometrischen Position der Gehäuse notwendig. Fusionsstörungen entstehen jedoch nicht nur aufgrund einer ungenügenden technischen Symmetrie, sondern können durch weitere Faktoren ausgelöst werden, die in den folgenden Abschnitten erläutert werden.

13 Für weitere Informationen zum schwebenden Scheinfenster vgl. Mendiburu, Bernard: *3D Movie Making. Stereoscopic Digital Cinema from Script to Screen*. Burlington: Focal 2009, S. 80f.

Während im natürlichen Sehen nicht-fusionierbare Bilder außerhalb des Panumbereichs die Wahrnehmung nicht weiter beeinträchtigen, weil sie außerhalb unseres Aufmerksamkeitsfeldes liegen, sind beim Betrachten eines S3D-Films Doppelbilder aufgrund einer zu großen Parallaxe durchaus störend. Zu große Bildabstände können zum Beispiel entstehen, wenn Distanzen zwischen einzelnen Setelementen im Verhältnis zur Stereobasis zu groß sind.

Ein weiterer Faktor ist die nicht vermeidbare Belastung der Dekoordination der Akkommodation und der Vergenzbewegungen. Während die Augen des Zuschauers beim Betrachten eines 2D-Films einmalig auf die Leinwand scharf stellen und fokussieren, müssen sie beim S3D-Film zwar ebenfalls auf die Leinwand akkommodieren, die Konvergenz ändert sich jedoch von Einstellung zu Einstellung. Der Bruch der im natürlichen Sehen miteinander verbundenen Mechanismen führt je nach Verarbeitungsvermögen des Zuschauers zu Unwohlsein.[14]

Zudem werden durch viel Licht erzeugte Reflexionen, zum Beispiel auf Wasseroberflächen oder Autolack, aufgrund des unterschiedlichen Blickwinkels der Kameras mit verschiedenen Reflexionsrichtungen aufgenommen; eine Information, die das Gehirn des Zuschauers nicht verarbeiten kann. Aufgrund der Fusionsstörung sind die betroffenen Flächen keiner Ebene im Raum zuzuordnen.

Ein Faktor, der ebenfalls Fusionsstörungen erzeugt, in diesem Fall Doppelbilder, sind starke Kontraste sowohl im Bereich hell-dunkel als auch zwischen Farben. Hierbei ist zu unterscheiden zwischen fusionsbedingten Doppelbildern und dem Ghosting. Ersteres entsteht, weil die Fusion des linken und des rechten Teilbilds versagt. Das Ghosting hingegen bezeichnet eine fehlerhafte Bildtrennung bei der Projektion, bei der fälschlicherweise ein Teilbild auf beiden Augen zu sehen ist.

Die Darstellung eines kohärenten Raums

Durch die stereoskope Erweiterung des dreidimensionalen Raums wird der Zuschauer über den Kamerastandpunkt im Raum platziert. Umso wichtiger ist es deshalb laut Stereograph Bernotat, dass bei der Herstellung des Films das Visionierungsdispositiv in die Berechnung der Stereoparameter und den Bildaufbau mit einbezogen wird.[15] Denn bei ungünstigen Distanz- und Grö-

14 Vgl. Lipton, Lenny: *Foundations of the Stereoscopic Cinema. A Study in Depth*. New York: Van Nostrand Reinhold 1982, S. 220.

15 Schriftliches Interview, Juni 2011.

ßenverhältnissen kann der *cardboard*-Effekt entstehen. Dabei wirkt der gesamte Raum zwar dreidimensional, die einzelnen Bildebenen erscheinen jedoch wie hintereinander aufgestellte Pappkulissen. Der *cardboard*-Effekt ist in früheren Filmen der aktuellen S3D-Erfolgswelle häufig zu beobachten, so zum Beispiel in StreetDance 3D. Besonders in Erscheinung tritt die verzerrte Raumwiedergabe bei Filmen wie James Camerons Avatar (USA 2010), wobei sich CG-Bilder und Live-Action-Aufnahmen abwechseln. S3D-Spezialist Florian Maier räumt diesbezüglich ein, dass der computeranimierte Film der Perfektion schon näher sei als der Live-Action-Film.[16] Virtuelle Kameras und Räume unterliegen nicht den physikalischen Gegebenheiten eines realen Drehorts, deshalb lassen sich die entsprechenden Werte besser bestimmen und beeinflussen.

Es ist zu vermuten, dass leicht verzerrte Raumwiedergaben im Live-Action-Film zusätzlich beeinflusst werden von einer Diskrepanz zwischen dem euklidischen Raum und dem menschlichen Wahrnehmungsraum, der der Subjektivität und Wahrscheinlichkeit unterliegt.[17] Die Stereoparameter werden hauptsächlich anhand von mathematischen Berechnungen festgelegt. Wird dabei der menschliche Ungenauigkeitsfaktor nicht genügend berücksichtigt, können Effekte wie das *cardboarding* entstehen. Wenn solche Bilder zusätzlich auf sehr angenehm zu betrachtende CG-Bilder treffen, fallen sie in Bezug auf die Qualität der Raumdarstellung noch stärker ab.

Schärfentiefe

Der Umgang mit der Schärfentiefe in der Filmstereoskopie ist ein viel diskutiertes Thema. Es entsteht ein gewisses Paradox, wenn man bedenkt, dass der S3D-Film dem Zuschauer das besondere Erlebnis des freien Herumblickens im komplett scharf abgebildeten Raum bieten könnte. Dabei würde mit dem Verzicht auf eine selektive Schärfentiefe jedoch eines der wichtigsten Gestaltungsmittel des Films verloren gehen. In welcher Form die Schärfentiefe zum Einsatz kommt unterliegt dem subjektiven und künstlerischen Ausdruck. Es sind hier jedoch zwei Aspekte zu erwähnen, die aus wahrnehmungspsychologischer Sicht interessant und in Bezug auf den S3D-Film eher schwierig umzusetzen sind.

Ein unscharfes, sehr nahes Element wie zum Beispiel die Nase wird im natürlichen Sehen ausgeblendet. Werden im S3D-Film unscharfe Objekte

16 Schriftliches Interview der Autorin mit Florian Maier, August 2010.
17 Vgl. Lipton: *Foundations of the Stereoscopic Cinema*, S. 160.

in den Vordergrund gesetzt, wirken diese oft störend, weil der Zuschauer gezwungen ist, sie anzuschauen. Das Spiel mit dem beobachtenden Blick aus einer Position hinter einem Objekt oder die übliche Raumstaffelung mit Vorder-, Mittel- und Hintergrund, wie man sie aus dem zweidimensionalen Film kennt, funktionieren deshalb im S3D-Film nur bedingt. Dies zeigt sich in Alfred Hitchcocks Dial M for Murder (USA 1954). Der Regisseur platzierte in seinem einzigen S3D-Film die Kamera oft leicht hinter einem unscharf abgebildeten Tisch mit einer Stehlampe darauf, die noch dazu eine Scheinfensterverletzung verursachte. In Avatar und Alice in Wonderland (USA 2010) wird häufig mit dem Blick durch das Unterholz gespielt – eine räumliche Situation, die nur schwer zu verarbeiten ist, weil die Stereopsis im natürlichen Sehen auf die übliche Distanz zwischen Projektionsfläche und Sitzplatz nicht mehr voll wirksam wäre und der Mensch eine Szenerie dank den Sakkaden innerhalb von Sekunden komplett scharf wahrnehmen könnte. Tritt im S3D-Film also ein prominenter unscharfer Vordergrund auf, muss der Zuschauer ihn als Teil des Raums akzeptieren, den er weder ausblenden noch umgehen kann.

Schärfenverlagerungen verdeutlichen die Schwierigkeit der Übertragung der Umgebungswahrnehmung auf die Filmwahrnehmung. Sie sind dem Verhalten des natürlichen Sehens fremd und der menschlichen Wahrnehmung entgegengesetzt.[18] Was im zweidimensionalen Film funktioniert, ist beim S3D-Film sehr anstrengend für die Zuschaueraugen, weil die Schärfenverschiebung diese zu einer Vergenzbewegung zwingt. Schärfenverlagerungen sind denn in den aktuellen S3D-Filmen auch nur sehr selten zu beobachten.

Ästhetik des S3D-Films

Geoff King beobachtete in den 1990er Jahren eine allgemeine Beschleunigung der Filmästhetik aufgrund eines schnelleren Schnitttempos und ständigen, in Richtung Kamera ausgeführten Objektbewegungen.[19] Diese *impact aesthetic* beschränkt sich heute nicht mehr nur auf Actionfilme, sondern ist unabhängig vom Genre in vielen Mainstreamfilmen anzutreffen.[20] Die Skepsis gegenüber der Zusammenführung der Filmstereoskopie und dem schnellen Schnittrhyth-

18 Vgl. Smid, Tereza: «Jenseits der Aufmerksamkeitslenkung. Narrative und ästhetische Wirkungsmöglichkeiten der Schärfenverlagerung». In: Koebner, Thomas; Meder, Thomas (Hg.): *Bildtheorie und Film*. München: Edition Text & Kritik 2006, S. 282–296, hier S. 285ff.

19 King, Geoff: *Spectacular Narratives. Hollywood in the Age of the Blockbuster*. London: I. B. Tauris 2000, S. 97ff.

20 Vgl. Plantinga, Carl: *Moving Viewers. American Film and the Spectator's Experience*. Berkeley: University of California Press 2009, S. 138.

mus hat sich in der Filmbranche langsam wieder verflüchtigt. Filme wie Drive Angry (USA 2011), Pirates of the Caribbean: On Stranger Tides oder Transformers: Dark of the Moon (USA 2011) arbeiten weiterhin mit streckenweise schwindelerregenden Tempi, denn der Zusammenbruch des Stereoeffekts kann durchaus über kurze Phasen riskiert werden, solange sich diese mit ruhigeren, langen Einstellungen abwechseln.

Der S3D-Film kann als eine direkte Weiterentwicklung der *impact aesthetic* betrachtet werden. Doch die Filmstereoskopie bewegt sich heute bewusst weg von der Effekthascherei, bei der dem Zuschauer ständig Objekte aus der Leinwand heraus entgegenfliegen. Die Technik wird vermehrt zur kreativen Raumgestaltung eingesetzt, Outscreen-Effekte kommen nur noch selten zum Einsatz. Wie das 3D-Attribut geschickt die narrative Ebene eines Films unterstützen kann, zeigen Beispiele wie Toy Story 3 (USA 2010), Kung Fu Panda 2 (USA 2011) und Tron: Legacy.

Ob das Publikum diesen neuen Umgang mit der Filmstereoskopie akzeptiert, muss sich erst noch zeigen. Denn die Erwartungen des Publikums entsprechen häufig dem sogenannten *gimmick*, und nicht selten stellt sich das Publikum die Frage, ob sich das teurere Ticket für den S3D-Film wirklich gelohnt hat.

Die Erläuterungen zum Einfluss der Stereoparameter auf die Raumgestaltung haben gezeigt, dass der Gesamteindruck der S3D-Live-Action-Filme zum Teil geprägt ist von Raumverzerrungen wie dem *cardboard*-Effekt und Störungen in der Wahrnehmung des Stereoeffekts, zum Beispiel durch die Scheinfensterverletzung. Die Filmstereoskopie beinhaltet nicht nur das einfache Abfilmen einer Szenerie mit zwei Kameras. Der Umgang mit den Stereoparametern ist sehr komplex und trotz einer langen Geschichte bestehen noch keine technischen und künstlerischen Standards der Filmstereoskopie.

Die Ästhetik der S3D-Live-Action-Filme ist zusätzlich geprägt von der digitalen Bildoberfläche, welche aufgrund ihres klar definierten Pixelrasters dem Gesamtbild einen sehr kühlen, leblosen Eindruck verleiht.[21] Während das Bild zweidimensionaler digitaler Filme häufig der Ästhetik von Analog-Filmmaterial angepasst wird, scheint man bei S3D-Filmen darauf zu verzichten. S3D-Filme mit ihren gestochen scharfen Bildern könnten also den Übergang von Analog-Projektionen zu digitalen Vorführungen auch auf der wahrneh-

21 Vgl. Flückiger, Barbara: «Das digitale Kino. Eine Momentaufnahme». In: *Montage AV* Jg. 12, 2003, H. 1, S. 28–54, hier S. 29.

mungsspezifischen Ebene des Zuschauers einläuten, nachdem der Wandel auf technischer Ebene im Mainstream-Bereich schon bald vollzogen sein wird.

Die Zukunft des S3D-Films hängt von der technischen und hauptsächlich von der künstlerischen Weiterentwicklung des Mediums ab. Die Filmstereoskopie ermöglicht eine neue Form der Interaktion mit dem Zuschauer. Gleichzeitig mit der Entstehung einer möglichst unproblematischen Annäherung des Filmerlebnisses an das natürliche Sehen kann über den Einsatz der Stereoparameter mit der Wahrnehmung des Zuschauers gespielt werden. Die Filmstereoskopie ist erst dann eine Bereicherung für die Kinoerfahrung, wenn der 3D-Faktor in allen Phasen und auf sämtlichen Ebenen einer Produktion – zur Unterstützung der Raumgestaltung und der Narration – voll integriert wird.

FERNSEHEN

Nadja Elia-Borer

Konturen blinder Flecken des Kulturfernsehens. Zur Re-Mediatisierung von Kunst in Kulturmagazinen

Zusammenfassung: Das Kulturfernsehen sieht sich fortwährenden Transformationsprozessen ausgesetzt, welche die Tele-Vision mit der Einführung der Digitalisierung als etwas genuin Neuartiges zu umschreiben versucht. Dabei geraten die facettenreichen, diskursiven und bildästhetischen Interferenzen zwischen analogem und neuem Fernsehen – ein Medium das seit jeher durch seine konstitutive Heterogenität ausgezeichnet ist – in den Hintergrund. Anhand von Blickstrategien und intermedialen Verfahrensweisen der Kulturmagazine wird aufgezeigt, wie sich dieses Format als Mikro- zum Makrodispositiv ‹Neues Fernsehen› verhält und wie es jeweils spezifisch die Präsentation anderer Medien im Rahmen von Beiträgen gestaltet. Dabei zeigt sich das Verhältnis von Kulturmagazinen und seinen Re-Visualisierungen als ein stetiges Oszillieren zwischen Indifferenz und In-Differenz-Setzung.

* * *

Wurde das Fernsehen zu Beginn selbst als Kultur- und Kunstmedium ausgewiesen und bestand seine Funktion als Tele-Vision in seiner Konzeptualisierung als ‹Fenster zur Welt›, so erfuhr das Medium bereits 1984 durch die Einführung des dualen Rundfunksystems in Deutschland und später auch in der Schweiz sowie in Österreich sowohl auf formaler wie auf inhaltlicher Ebene eine unwiderrufbare Zäsur. Im Gegensatz zu den damals neu entstandenen, kommerziell unterhaltenden Sendungen der privaten Sendeanstalten, sollten die öffentlich-rechtlichen Anbieter – im Sinne ihres Öffentlichkeitsauftrags bzw. Service Public – weiterhin, und verstärkt zur Abgrenzung und Differenzierung, insbesondere informative Angebote bereitstellen. Doch mit der in den 1990er Jahren eingeführten Konvergenz des Fernsehens mit dem Internet und dem Computer werden vormalige Unterscheidungsmerkmale und -kriterien wie etwa Bildungsfernsehen versus Trash-TV verwischt und scheinen in einem

endlosen «-tainment» aufzugehen. Diente die Verknüpfung der Television mit dem Internet zunächst vornehmlich einer Erweiterung der Hintergrundinformationen (vor allem von Nachrichten- und Informationssendungen) beruhend auf schriftlicher Kommunikation, verweisen gegenwärtige Tendenzen auf explizit technische sowie ästhetische Strategien der Konvergenz. Die durch die Digitalisierung einsetzenden Transformationsprozesse werden gemeinhin mit Begriffen wie Interaktivität, Multimedia, WebTV, Bezahlfernsehen, Video-on-Demand oder auch Zielgruppenfernsehen kurzgeschlossen und umschreiben die aktuellen und stets möglichen Erscheinungsformen des Fernsehens als etwas genuin Neuartiges. Was hierbei jedoch oftmals ausser Blick gerät ist aus medienhistorischer Perspektive die Tatsache, dass der Gegenstand Fernsehen seit jeher ein konstitutiv heterogener und sich fortwährend verändernder war. Daher möchte ich vorschlagen die gegenwärtig diskursiven als auch bildästhetischen Transformationsprozesse unter Berücksichtigung der scheinbaren Dichotomien alt/neu beziehungsweise analog/digital zu hinterfragen. Dazu merkt Henry Jenkins an:

> That's why convergence seems more plausible as a way of understanding the past several decades of media change than the old digital revolution paradigm had. Old media are not being displaced. Rather, their functions and status are shifted by the introduction of new technologies.[1]

Diese historisch variierenden, medialen Blickanordnungen können methodologisch und theoretisch mit Ansätzen der Intermedialitäts- bzw. Re-Mediationsforschungen sehr präzise und facettenreich untersucht werden. Beide Konzepte verstehen in Anlehnung an Marshall McLuhan die Beziehungen *zwischen* den Medien als Basisphänomen, wobei sich mediale Reflexionen, d.h. die jeweilige Medialität stets unterschiedlich und spezifisch artikulieren. Mediale Re-Inszenierungen beschreiben demnach Vorgänge der «representation of one medium in another», als «the way in which one medium is seen by our culture as reforming or improving upon another» und als «the formal logic by which new media refashion prior media forms.»[2]

Um nun die wirkmächtigen, blinden Flecken des Kulturfernsehens und die unvollständige Wahrnehmung televisueller Sichtbarkeit aufzuzeigen, wird zunächst auf Jacques Lacans Theorie der Spaltung von Auge und Blick einge-

1 Jenkins, Henri: *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York, London: New York University Press 2006, S. 14.

2 Bolter, Jay David; Grusin, Richard: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: The MIT Press 1999, S. 45ff.

gangen, mit der sich unsere Beziehung zum Fernsehen als Medium (imaginierter) vollumfänglicher Sichtbarkeit beschreiben lässt. In einem weiteren Schritt soll dieser Ansatz der Anordnung von Blick- und Sehräumen in Beziehung zur Konstruktion des Formats Kulturmagazin sowie zur strukturellen Grammatik der Magazinbeiträge gebracht werden. Abschliessend wird anhand intermedialitätstheoretischer Ansätze erläutert, wie das Gleiten zwischen «immediacy» und «hypermediacy», d.h. das Verbergen und Exponieren von Medialität in Kulturmagazinen eingesetzt wird und in welchem Verhältnis diese Verfahren zum (scheinbar) Neuartigen des ‹Neuen Fernsehen› stehen.

Das Sehen ausstrahlen

Das Kulturfernsehen zeigt im Rahmen seiner visuellen Gestaltungsformen und ästhetischen Erscheinungen insbesondere visualisierte Visualisierungen, scheint uns andere (Bild-)Medien aus der Ferne näher zu bringen und veranschaulicht uns damit, wie wir sehen, wenn wir «etwas aus der Ferne»[3] sehen. Das Fernsehen strahlt daher also weniger Bilder aus als «vielmehr das sehen selber»[4]. Wir sehen also weniger Bilder über Kunstwerke, Skulpturen, Fotografie oder Theater, sondern werden mit dem Sehen *sui generis* konfrontiert.

In der Topologie von Auge und Blick verweist Jacques Lacan auf den nicht hintergehbaren Mangel des Sehens an sich und damit verbunden auf das soziokulturellen und politischen sowie das Subjet konstituierende Moment, was er mit Hilfe eines ihn selbst betreffenden Beispiels erläutert. Auf einer Bootsfahrt mit einer französischen Fischerfamilie zeigte der Junge – Petit-Jean – auf ein im Wasser schwimmendes Objekt, eine kleine Sardinenbüchse. Und Petit-Jean wandte sich an Lacan, «siehst du die Büchse? Siehst du sie? Sie, sie sieht dich nicht!»[5] Doch die Sardinenbüchse blickte Lacan an, denn sie ging ihn in einem bestimmten Sinne an, auch und nicht nur deshalb, weil er die Problematik der Konservenproduktion kannte. (Televisuelle) Bilder sind ausgehend von Lacans Ansatz für das Auge geschaffen und bedienen unsere imaginären Wirklichkeitserwartungen. Diese Gabe des Bildes erschöpft sich dennoch nicht in dieser Modalität, denn in jenem, was als Blick bezeichnet wird, erfüllen sich die mimetischen Funktionen des Bildlichen bei weitem nicht. Das Schema

3 Weber, Samuel: «Zur Sprache des Fernsehens: Versuch, einem Medium näher zu kommen». In: Dubost; Jean-Pierre (Hg.): *Bildstörung. Gedanken zu einer Ethik der Wahrnehmung.* Leipzig: Reclam 1994, S. 76.

4 Ebd.

5 Lacan, Jacques: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI.* Weinhein, Berlin: Quadriga 1996, S. 101.

des Blicks durchkreuzt die Konstruiertheit der Zentralperspektive, indem letztere umgekehrt wird und dabei die Verkennung des Subjekts, ausschliesslich das Zu-Sehen-Gegebene zu sehen dekonstruiert. Das Subjekt kann sich den Bildern lediglich von einem Standpunkt aus gewahr werden, wird jedoch in seiner «Existenz von überall her erblickt».[6] Bildern liegt daher immer schon eine doppeldeutige Struktur zugrunde, denn sie sind der «Ort der Sichtbarkeit – der wie ein Futteral für das Auge geschaffen ist, an dem der Betrachter seinen Blick investieren kann und es ist der Ort der Signifikanz, von dem aus der Betrachter gesehen, angegangen wird».[7] Die »blickhafte Botschaft [der Bilder] an das Auge lautet [daher]: Du erblickst mich nie da, wo ich dich sehe».[8]

In unserem Umgang mit der Television und der Televisualität konstituiert sich demnach im Modus des Wahrnehmens jeweils etwas, das fortwährend «umgangen wird – es ist das, was Blick heisst».[9] Im Betrachten von Kulturmagazinbeiträgen werden wir von jenen formal wie inhaltlich stets zugleich als sehendes und begehrendes Subjekt angesprochen. Obschon Magazinbeiträgen im weiterhin als einem der Leitmedien konzipierten Fernsehen vordergründig eine illustrative und erklärende Funktion zugesprochen wird, bringen sie, mit Lacan gesprochen, immer auch jenes ins Spiel, was dem Subjekt entgeht und es zugleich betrifft, also den Blick. Der gegenwärtige, ubiquitär zirkulierende Abbildrealismus in den Massenmedien, bemüht darum Evidenzen und vollumfängliche Sichtbarkeiten zu produzieren, ist vornehmlich darauf ausgerichtet den fundamentalen Riss zwischen Auge und Blick, zwischen Sehen und Anblicken zu verbergen. Zugleich wird hiermit auch versucht die Frage nach dem Unsichtbaren, dem Unaussprechlichen und Undarstellbaren zu negieren, d.h. gleichsam auch die Macht der Medialität des Televisuellen und was man jeweils beim televisuell angeordneten Fern-Sehen sieht zu unterlaufen. Lacans Topologie von Auge und Blick kann dahingehend unter anderem als Appell begriffen werden, sich von den augenscheinlichen Evidenzen nicht blenden zu lassen, sondern die je spezifischen Modalitäten der Sicht- und Sagbarkeitsfelder der Television zu hinterfragen.

Was bedeutet dies nun für die gegenwärtigen Blickregime und Sichtbarkeitsverhältnisse der re-präsentierten Medien in Kulturmagazinbeiträgen wie auch

6 Ebd., S. 113.
7 Cremonini, Andreas: «Über den Glanz. Der Blick als Triebobjekt nach Lacan». In: Blümle, Claudia; Heiden, Anne von der (Hg.): *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*. Berlin: Diaphanes 2005, S. 235.
8 Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 109.
9 Ebd., S. 79.

des Kulturfernsehens selbst? Das spezifische des Zu-Sehen-Gebens sowie die damit verbundenen Machtstrukturen, die sich in der Weise zeigen, wie die audiovisuellen Bilder strukturell angeordnet werden, uns anblicken und damit unser Begehren, mehr sehen zu wollen als sichtbar ist, zu steigern vermögen, müssen stets befragt werden. Gerade Kulturmagazinbeiträge, aufgrund ihres nicht-fiktionalen, dokumentarischen, dem Feuilleton entsprechenden (oder imitierenden) Charakters, zeigen uns unser Begehren nach sichtbarer Wirklichkeit stets neu auf, indem sie die seltsame Gleichzeitigkeit von Verbergen und Zeigen der Wirklichkeit zu verdecken versuchen und sich damit der Triumph des Blicks über das Auge manifestiert. In den Worten Lacans beabsichtigt die Augentäuschung das Begehren des Immer-mehr-Sehen-Wollens, wohingegen die Blickzähmung jenen Modus des Bildes beschreibt, das dem Auge etwas anbietet und damit dem Betrachter das Gefühl der Beherrschung über das Gesichtsfeld gibt, wobei beide Modalitäten im Kulturfernsehen der Doppellogik entsprechend sich gegenseitig nicht ausschliessen. Der Blick ist hierbei immer schon von historisch-kulturellen Konventionen durchsetzt und konstituiert als Regime das soziokulturelle Bilderrepertoire, das seinerseits die Wahrnehmung des Subjekts, indem es diesem spezifische vor-gesehene Sichtweisen aufdrängt oder nahe legt, nachhaltig bestimmt. Blickregime stellen somit, Kaja Silvermans Argumentation folgend, eine bestimmte Formierung von Blicken dar, die allererst eine Strukturierung der Möglichkeiten des Sehens bilden.[10] Über diese Möglichkeiten des Sehens wird nicht nur Macht ausgeübt, sondern das Feld des Sichtbaren wird fortwährend nach spezifischen Regeln re-organisiert. Linda Hentschel verweist in diesem Zusammenhang auf den prekären Status der Blickzähmung und damit auf die abschirmende, beschützende Funktion des (Bild-)Schirms in der Ordnung des Visuellen, wobei mediale Sichtbarkeitsfelder in ihrer Argumentation stets «kulturell hergestellte Techniken, die den Umgang mit Bildern [nachhaltig] strukturieren»[11], darstellen. In diesem Sinne können die televisuellen Blickanordnungen als einrahmende und entrahmende Diskurse in Anlehnung an Foucaults und Deleuzes ‹normative Skulpturen des Sichtbaren›[12] begriffen werden, die jeweils spezifische Blickanordnungen, Darstellungsweisen und Erzählformen, welche die visuelle Kultur nachhaltig prägen, eskamotieren und gerade durch die Digitalisierung

10 Vgl. Silverman, Kaja: «Dem Blickregime begegnen». In: Kravagna, Christian (Hg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*. Berlin: Edition ID-Archiv 1997.

11 Hentschel, Linda: «Haupt oder Gesicht? Visuelle Gouvernementalität seit 9/11». In: Dies. (Hg.): *Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror*, Berlin: b_books 2008, S. 188.

12 Vgl. hierzu: Deleuze, Gilles: *Foucault*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987.

ermöglichten Darstellungsweisen der Re-Appropriation und der Re-Adjustierung zwischen analog/digital bzw. ‹alten› und ‹neuen› medialen Erzählweisen die «spezifische Differenz»[13] des Kulturfernsehens in ihrer Nachträglichkeit allererst reflektierbar machen.

Genealogie der Kulturmagazine und ritualisierte Visualisierungsmodalitäten

Die Genese des Formats Kulturmagazin steht historisch betrachtet in engem Zusammenhang mit der Frühphase des US-amerikanischen Kommerzfernsehens, welches das Genre als Rahmen für die Warenwerbung entwickelte.[14] Aus ökonomischer aber auch aus informativer Perspektive dient dieses Format mit seiner fragmentarischen Häppchenstruktur und Kultivierung des Ausschnitthaften als ideale Verbreitungsform für die formale wie inhaltliche Variabilität televisueller Kommunikation. Die *Ästhetik der Bricollage und des Fragmentarischen* wird hier diskursiv derart dargestellt, dass das Fragmentarische nicht als ein Defizit, sondern vielmehr als eine Form der Komprimierung erscheint:

> Mit der Magazinform trat gegenüber der ganzheitlichen Werkpräsentation die Ästhetik des Fragments, der Unvollständigkeit als eine das Fernsehen mehr und mehr bestimmende Sendeform hervor. […] Die Ubiquität des Fernsehens realisierte sich in einer Fülle fragmentierter Momentaufnahmen aus den verschiedenen Weltzonen und Lebensbereichen, als ein zum Kaleidoskop zusammengesetztes Mosaik, mit dem Anspruch, alles Bedeutsame zusammengetragen zu haben und damit eine Totalität der Welt zu repräsentieren.[15]

Die Magazinform suggeriert ein gleichzeitiges Dabeisein an zahlreichen, unterschiedlichen Orten, was durch den Einsatz von Live-Einschaltungen in Form von Korrespondentenberichten noch verstärkt wird.

Obschon mit der Einführung des Dualen Rundfunksystems Mitte der 1980er Jahre eine verstärkte ökonomische Konkurrenzsituation und Kom-

13 Weber 1994, S. 73. Vgl. insbesondere zur Medialität von Blickkonstellationen und Darstellungsweisen: Tholen, Georg Christoph: «Auge, Blick und Bild. Zur Intermedialität der Blickregime». In: Elia-Borer, Nadja; Sieber, Samuel; Tholen, Georg Christoph (Hg.): *Blickregime und Dispositive audiovisueller Medien*, Bielefeld: transcript 2011.

14 Vgl. Schumacher, Heidemarie: «Ästhetik, Funktion und Geschichte der Magazine im Fernsehprogramm der Bundesrepublik Deutschland». In: Ludes, Peter; Schumacher, Heidemarie; Zimmermann, Peter (Hg.): *Geschichte des Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland*, Bd. 3. München: Wilhelm Fink Verlag 1994.

15 Hickethier, Knut: «Fernsehästhetik. Kunst im Program oder Programmkunst?». In: Paech, Joachim (Hg.): *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*. Stuttgart u.a.: Metzler Verlag 1994, S. 197.

merzialisierung eintrat, bleiben die Kulturmagazine weiterhin auf späten Sendeplätzen programmiert – meist aufgrund des Mythos Einschaltquote. Der Kulturbegriff wird dabei von Kultursendern wie *3sat* oder *arte*, aber auch im Rahmen der Kulturmagazine *aspekte*, *Kulturzeit*, *Kulturplatz* oder *Metropolis* fortwährend in Zusammenhang mit dem Quotendruck popularisiert und erfährt damit eine Erweiterung:

> Alles kann mit allem verknüpft werden, das Medium dient als Aufbereiter und Reproduktionsmaschine einer bunten, zufällig-zusammenhangslosen Empirie, wie sie auch die Welt der Warenmagazine, der Kaufhäuser oder Supermärkte bietet.[16]

Die rund 30 bis 50-minütigen Kulturmagazine dienen – zwar, wie bereits erwähnt, auf unattraktive Sendeplätze platziert – den öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten weiterhin als Instrument zur Erfüllung ihres Kulturauftrags, zeigen jedoch inhaltlich aufgrund ihrer ‹additiven...und jetzt...›-Struktur alles, worüber es aktuell aus dem Kulturbereich audiovisuell zu berichten gibt, und stellen damit ihre Inhalte oftmals in Form einer Häppchenkultur dar. Hiermit sind sogleich die Möglichkeiten wie Problematiken und das dem Kulturmagazin seit jeher genealogisch inhärente Spannungsverhältnis angesprochen. So mag es doch auf einen ersten Blick erstaunen, erfüllen doch die öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten zu einem grossen Teil ihren gesetzlich festgelegten Kulturauftrag in einem kommerziellen Format wie dem Magazin. Betrachtet man jedoch die strukturellen Möglichkeiten des Formats in Zusammenhang mit den soziokulturellen, politischen, technischen und ökonomischen Transformationsprozessen, so kann Kultur in diesem Rahmen gerade aktuell, populär, informativ, verständlich und dennoch unterhaltsam aufbereitet werden. Die formal-ästhetische Beschaffenheit der Kulturmagazine zeigt jedoch noch weitere interessante Möglichkeiten, die ein nicht zu unterschätzendes Potenzial in Bezug zu den Erscheinungsweisen des ‹Neuen Fernsehens› aufweisen. Denn die Ästhetik der Kulturmagazine verwendet zu einem grossen Teil die gegenwärtigen Visualisierungsmodalitäten des digitalen Fernsehens, welche sich anhand beschleunigter Vermittlungsformen von Inhalten, einer Kultivierung des Ausschnitthaften, der Brüche und des Kontrasts sowie eines gesteigerten technischen Aufwands in der Bildproduktion und Postproduktion ausmachen lässt.

Formal zeichnen sich die Kulturmagazinbeiträge durch standardisierte und ritualisierte Ablaufschemata aus, welche unterschiedliche Medien wie

16 Schumacher 1994, S. 104.

beispielsweise Fotografie, Malerei und Theater in Bildschirmbilder transformieren. Ähnlich wie Nachrichtensendungen oder Serien sind Kunstbeiträge in Kulturmagazinen einer übergreifenden Grammatik untergeordnet, welche den Zuschauern zugleich auch als Wiedererkennung dienen soll. Die übergreifenden visuellen Schemata lassen sich hierbei in die drei Subkategorien *identifizierbare*, *kontextuelle* und *explorative Segmente*[17] einteilen, die jeweils flexibel aneinandergereiht werden können und zur Rhythmisierung des Beitrags dienen. Die Flexibilität dieser visuellen Bausteine geht einher mit einer generellen Bildbeschleunigung, wobei die Unterscheidbarkeit der Segmente aufgelöst wird. Die Bildbeschleunigung hängt dabei weniger von der Schnittfrequenz ab, als vielmehr von den Objekten, die sich in den einzelnen Einstellungen befinden. Daraus resultiert ein zweifacher Wandel der Bildschirmoberfläche: Vom repräsentierten Gegenstand aus betrachtet vollzieht sich eine Bewegung *im* Bild, wohingegen das repräsentierende Medium eine Bewegung *des* Bildes suggeriert. Die Einnahme des Kunstwerks durch das Bildschirmbild kann als Signal zur Transposition verstanden werden. Dabei wird das Werk gleichsam umgerahmt und auf das repräsentierende Medium zugeschnitten. An die Stelle des Bildrahmens tritt nun der Bildschirmrahmen, so dass das «ausgerahmte [Werk] als neues, telegen formatiertes Bild erscheint, als Bildschirmbild». Dieser Expansionsprozess des Fernsehbildes deutet eine Tendenz zur Erschaffung einer eigenen «telegenen Realität» an und verweist zugleich auf Momente der televisuellen Selbstreflexivität sowie auf das Exponieren des audiovisuellen Potentials. Indem das Fernsehen aus Bildern eine eigene Bildergeschichte, eine «selbstorganisierte Bebilderung von Bildern» entwickelt, «generiert [es] neue Bilder aus dem Bildlichen» und zeigt aufgrund dessen seine spezifischen Möglichkeiten der Bildgenerierung, -verarbeitung und -vermittlung. Doch die Kulturmagazinbeiträge fungieren im Modus der Präsentation von Re-Visualisierungen keineswegs als neutraler Rahmen, sondern werden vielmehr auch von den kopräsenten Bildern affiziert.[18]

17 Steinmüller, Gerd: *Bild und Bildschirm*. Arbeitshefte Bildschirmmedien, Bd. 69, Siegen: Universität GH 1997, S. 16–18.

18 Adelmann, Ralf; Stauff, Markus: «Ästhetiken der Re-Visualisierung. Zur Selbststilisierung des Fernsehens». In: Fahle, Oliver; Engell, Lorenz (Hg.): *Philosophie des Fernsehens*. München: Wilhelm Fink Verlag 2006, S. 72.

Intermediale Zwischenspiele von Kulturmagazinen

Im Kulturfernsehen zeigt sich anhand der Visualisierungsstrategien von anderen Medien eine spezifische *performance of style* bzw. ein «hyperaktiver Prozess der Präsentation», welche sich insbesondere im Bereich des Medienübergreifenden – der *Intermedialität* –veranschaulichen lassen. Die Intermedialität stellt für Caldwell eine zentrale Praktik dar, welche die televisuelle Sprache nachhaltig beeinflusst und als theoretische Kategorie dazu dient, die ästhetischen Erscheinungen des Kulturfernsehens zu untersuchen, da die Television Bilder generiert, «that consume images». Das heisst, es werden vordergründig stilistische Motive und Kontexte anderer Kunstformen und Medien importiert und reflektiert:

> Through intermedia and pictorialism, television becomes a boundaryless image machine, globbing up any cultural visage that hesitates long enough to be abducted. If as I have argued, television facors images that are specifically about consuming images, then the intermedia mode is a key strategy that works to satisfy the medium's appetite for and consumption of imagery.[19]

Kulturmagazine zeichnen sich daher nicht ausschliesslich durch die dokumentarische Präsentation von Kunst, Ereignissen und Hintergrundinformationen, oder durch das Zeigen von Wahrnehmung und Definition von Realität, dem sogenannten *reality effect* aus. Vielmehr veranschaulichen sie die televisuellen Möglichkeiten der Bearbeitung und Differenzierung von Bildformen, was Caldwell als *picture effect* beschreibt. Im Kulturfernsehen lassen sich daher überwiegend Re-Visualisierungen finden, d.h. «Bildformen, die in anderen medialen Konstellationen und Praxisbereichen definiert wurden» und nunmehr in Kulturmagazinbeiträgen «eine modifizierte Sichtbarkeit»[20] erhalten.

Im Gegensatz zu zahlreichen Sendern, Sendungen und Formaten, welche sich seit den 1990er Jahren in Zusammenhang mit der Digitalisierung und der Konvergenz von Fernsehen mit anderen ‹neuen Medien› geradezu der ‹windows aesthetic›, die sich durch die Imitation graphischer Interfaces des Computers auszeichnet sowie die televisuellen Blickanordnungen auf das World Wide Web ausdehnt, scheinen Kulturmagazine auf den ersten Blick geradezu modernistisch. Zugleich wird die Interface-Logik im televisuellen Diskurs und in den Diskursen über und mit dem Fernsehen gleichgesetzt mit den Potentialen asynchroner Konsumation, *many-to-many* Distribution und Interaktivität

19 Caldwell, John Thoton: *Televisuality. Style, Crisis and Authority in American Television*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press 1995, S. 151.

20 Adelmann u.a.: «Ästhetiken», S. 72.

– um nur einige zu nennen – und weist hierbei den blinden Fleck der genuinen Heterogenität des Fernsehens auf, die sich unter Berücksichtigung intermedialer Visualisierungsstrategien gerade in der Ästhetik von Re-Konfigurationen und Re-Appropriationen des Televisuellen im gegenwärtigen Mediensystem aufzeigen lässt.

Im Modus der Möglichkeiten der Bildgenerierung und -verarbeitung scheint das Kulturfernsehen dem televisuellen Prinzip, das unterschiedlichste Art und Weisen von Bildlichkeit stets gleichzuschalten scheint, indem es uns standardisierte und ritualisierte Blickregime nahe legt, zu bestätigen. Aufgrund unterschiedlicher Fallbeispiele von Kulturmagazinbeiträgen lässt sich diese Tendenz jedoch nicht gänzlich bestätigen – einerseits werden differente Bildmedien in den Beiträgen sehr wohl auf der Ebene der Segmente uniform visualisiert. Dies jedoch aufgrund kulturell geprägter und konventioneller Präsentationscodes des Formats selbst. Einzelne Einstellungen bergen jedoch ein nicht zu unterschätzendes Potenzial, das Caldwell im Sinne der ‹performance of style› beschrieben hat und womit sich spezifische televisionäre Blickanordnungen eruieren lassen. Entsprechend der von Bolter und Grusin formulierten Doppellogik der Remediation fungieren Kulturmagazinbeiträge sowohl entsprechend ihres Formats und in Bezug auf ihre Funktion als Barden kultureller Symbole in der Gestik einer standardisierten Grammatik, andererseits jedoch antizipieren die Verfahren der Re-Visualisierung und Re-Repräsentation die ubiqitär zirkulierenden Strukturen der ‹windows aesthetic› der sogenannten Hypertelevision, da sie die Möglichkeiten des Bildschirms als Interface und die damit einhergehenden Transformationsfähigkeiten des Bildlichen in der Modalität der ‹televisuellen Realität› sowie des ‹explorativen Segments› in den Fokus der Reflexion rückt.[21] Die vielfältigen Beziehungen zwischen Kulturfernsehen und den diskursiven Formationen des Neuen Fernsehens sowie die intermedialen Modalitäten von Kulturmagazinen und den darin re-visualisierten Kunst-Medien bestehen in einem fortwährenden Oszillieren zwischen Indifferenz und In-Differenz-Setzung, zwischen Funktionalisierung und einem je spezifischen Experimentieren mit dem zu präsentierenden Gegenstand. Die Darstellungsweisen schwanken daher jeweils zwischen blossem Abbilden beziehungsweise einem Modus der Bebilderung von Kultur und einem *modus operandi*, in dem jenes irritierende «-Re» ins Spiel gerät, welches eine Verschiebung von

21 Vgl. zur ‹windows aesthetic› u.a.: Friedberg, Anne: *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*. Cambridge, Massachusetts, London 2009.

repräsentierendem und repräsentiertem Medium andeutet und gleichwohl die Inter-Medialität der televisuellen Blickregime hervorhebt.

Dorothée Henschel

Fernsehkunst – Plädoyer für einen nicht gebräuchlichen Begriff

Zusammenfassung: Der Beitrag beschäftigt sich mit dem Verhältnis von Kunst und Fernsehen und dessen bisheriger Verortung im wissenschaftlichen Diskurs. Nach einem kurzen Überblick über den bisherigen Forschungsstand zum Thema Kunst und Fernsehen werden exemplarisch drei Beispiele analysiert: Jan Dibbets' TV AS A FIREPLACE (D 1969), Keith Arnatts TV PROJECT SELF BURIAL (D 1969) und Richard Kriesches MALEREI DECKT ZU, KUNST DECKT AUF! (D 1977). Diese Kunstobjekte wurden bislang der Videokunst oder allgemein der Medienkunst zugerechnet. Ziel ist es, die Problematik dieser Zuordnung aufzuzeigen und zu verdeutlichen, dass für diese Kunstobjekte der Gattungsbegriff Fernsehkunst anzuwenden und in den Wissenschaftsdiskurs einzuführen ist.

* * *

Begriffe wie Videokunst, Radiokunst, Netzkunst oder allgemein Medienkunst sind im Wissenschaftsdiskurs und in der Öffentlichkeit seit langem weit verbreitet und etabliert – der Begriff Fernsehkunst jedoch nicht. Und dies, obwohl von Beginn der Rundfunkentwicklung an sowohl von Seiten der Fernsehmacher als auch von Seiten der Künstler ein großes Interesse an den neuen Produktions- und Verbreitungsmöglichkeiten des Mediums Fernsehen bestand. Besonders die Avantgarden sahen im neuen Medium eine Chance und so schreibt Lucio Fontana 1952 im «Manifest des Movimento Spaziale im Fernsehen»:

> Wir freuen uns, dass dieses Manifest, das alle Bereiche der Kunst erneuern soll, vom italienischen Fernsehen gesendet wird. Es stimmt, dass die Kunst ewig ist, aber sie war immer an die Materie gebunden. Wir dagegen wollen sie von dieser Fessel befreien, wir wollen, dass sie – selbst bei einer einzigen Minute Sendezeit – im Weltraum tausend Jahre lang dauern soll.[1]

1 Fontana, Lucio: «Das Manifest des Movimento Spaziale im Fernsehen». Mailand, den 17. Mai 1952, veröffentlicht anlässlich von Lucio Fontanas Fernsehsendung. In: Decker, Edith;

Dieses frühe Bekenntnis zum Medium Fernsehen beschreibt die Hoffnungen, die sowohl Künstler als auch Fernsehmacher in das Massenmedium setzten, nicht nur zur Verbreitung künstlerischer Manifeste, sondern auch als Gestaltungsmedium und Ort von Kunst. Im wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Diskurs wird das Verhältnis von Kunst und Fernsehen jedoch immer noch kritisch betrachtet und der Begriff Fernsehkunst als Gattungsbegriff nicht verwendet. So bemerkt Friedemann Malsch, dass sich die Kunstwissenschaft «hinsichtlich dieses Themas bislang selbst im Wege stand, da ihre Methoden in der Regel am Gegenstand der Kunst, nicht aber an ihren Strukturen, ihrem funktionalen Gerüst orientiert»[2] seien. Durch die wissenschaftliche Betrachtung einzelner Fernsehbeiträge ohne Einordnung in den massenmedialen Kontext des Fernsehens liegt meines Erachtens häufig eine Fehlinterpretation der Beiträge vor, welche zu einer Einordnung unter den Gattungsbegriff Videokunst führt. Es muss jedoch deutlich zwischen den Begriffen Videokunst und Fernsehkunst unterschieden werden. Bei einem Teil der Projekte handelt es sich nämlich nicht nur um durch das Massenmedium Fernsehen verbreitete Videokunst, die nach Friedel Utopie geblieben sei,[3] sondern um eigens für das Fernsehen entstandene Projekte.

Christa Karpenstein-Essbach beschreibt in der *Einführung in die Kulturwissenschaft der Medien*, dass Videokunst nicht für die Präsentation im Massenmedium Fernsehen geeignet sei, da Videokunst im Vergleich zum Fernsehen eine eigenständige Ästhetik verfolge. So sei Videokunst für die Präsentation im musealen oder Galeriekontext konzipiert und auf dieses spezifische Dispositiv angewiesen. Die Videokunst basiere auf einer individuellen, intimen Rezeptionsweise durch den auf Kunst eingestellten Besucher. Die Schnittfolgen und Einstellungen seien meist langsamer und länger als im Fernsehen, die Werke würden im Loop gezeigt oder auf Abruf.[4] Im Umkehrschluss muss meines Erachtens festgehalten werden, dass Fernsehkunst ebenso wenig geeignet ist,

Weibel, Peter (Hg.): *Vom Verschwinden der Ferne. Telekommunikation und Kunst*. Köln: Dumont 1991, S. 66.

2 Malsch, Friedemann: «Eine letzte (erste) Antizipation. Die Entdeckung des Fernsehens durch die italienischen Futuristen». In: Decker u.a. (Hg.): *Vom Verschwinden der Ferne*, S. 209–222, hier S. 209.

3 Vgl. Friedel, Helmut; Herzogenrath, Wulf; Heynen, Julian; Schmidt, Hans Werner; Weibel, Peter: «59 Plus 5». In: Frieling, Rudolf; Herzogenrath, Wulf (Hg.): *40 Jahre Videokunst.de – Teil 1 digitales Erbe. Videokunst in Deutschland von 1963 bis heute*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag 2006, S. 10–11, hier S. 10.

4 Vgl. Karpenstein-Essbach, Christa: *Einführung in die Kulturwissenschaft der Medien*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2004, S. 280.

im Museum oder in der Galerie gezeigt zu werden oder per Video- beziehungsweise DVD-Player abgespielt zu werden. Das Dispositiv Fernsehen, die Einbindung in einen Sende- und Rezeptionszusammenhang sowie der Programmkontext, der Flow, sind bereits in der Konzeptionsphase für Fernsehkünstler von größter Bedeutung.

So wundert es auch nicht, dass es in einer Ankündigung zur Fernsehgalerie Berlin Gerry Schum heißt: «Das Kunstereignis findet im Augenblick der Sendung statt.»[5] Die Sendung im Fernsehen, die flüchtige Existenz der Kunstwerke, sind sinngebend für die Fernsehgalerie und entscheidender Aspekt von Schums Konzept der Fernsehgalerie. So betont Gerry Schum in der Einladung ausdrücklich, dass «alle Objekte [...] für die Verfilmung im Rahmen der Fernsehgalerie konzipiert und an den entsprechenden Schauplätzen unter Einbeziehung der durch das Medium Film bzw. Fernsehen gegebenen Möglichkeiten realisiert [wurden].»[6] Dieses Konzept lässt die Möglichkeiten, die im Medium Fernsehen gesehen wurden, erkennen und verdeutlicht die Notwendigkeit zwischen Video und Fernsehen zu unterscheiden.

Schon die documenta 6 im Jahr 1977 hatte die Ausstellungshalle mit dem Motto «VT ≠ TV» überschrieben. Zu diesem Zeitpunkt wurde also bereits die Notwendigkeit der Differenzierung erkannt. Jedoch wurde dieses Motto auch 1977 bereits als eine Abgrenzung des künstlerischen Mediums Video vom Massenmedium Fernsehen interpretiert. Es handelt sich also um eine Abgrenzung der Videokunst zum Fernsehen und nicht um die Differenzierung zwischen Videokunst und Fernsehkunst.

Diese Interpretation hält sich bis heute in der kunsthistorischen und medienwissenschaftlichen Forschung. So beginnt Sven Lütticken seinen Beitrag in der aktuellsten Publikation zum Thema Kunst und Fernsehen folgendermaßen: «Fernsehen ist Video, Video ist Fernsehen; es handelt sich um die zwei Seiten eines Mediums, um zwei Erscheinungsformen derselben Technologie. Was sind VideokünstlerInnen wenn nicht TV-MacherInnen ohne eigenen Sender?»[7] Und auch Julia Wehling erläutert, dass Fernsehen immer eine mas-

5 «Fernsehgalerie Berlin. Gerry Schum/Land Art». In: *Rheinische Post*, 15.04.1969.

6 «Einladung der Fernsehgalerie Berlin – Gerry Schum zur Fernsehausstellung Land Art». In: Groos, Ulrike; Wevers, Ursula; Hess, Barbara (Hg.): *Ready to Shoot. Fernsehgalerie Gerry Schum. videogalerie schum*. Köln: Snoeck 2003, S.67.

7 Lütticken, Sven: «Chronovision. Genealogien der televisuellen Zeit». In: Michalka, Matthias (Hg.): *Changing Channels. Kunst und Fernsehen 1963–1987. Katalog zur Ausstellung im Museum Moderner Kunst (MUMOK), Stiftung Ludwig*. Wien: Verlag der Buchhandlung Walther König 2010, S. 129–148, hier S. 129.

senmediale Ausstrahlung von Videotechnik sei und demnach nicht mit Videokunst gleichzusetzen sei.[8]

Für Dieter Daniels hat diese Formel «symptomatischen Charakter»[9] für die Veränderungen und das Scheitern von Kunst im Fernsehen. Als Beispiel zieht er hierfür die Fernsehgalerie Gerry Schum heran. «VT ≠ TV» stünde für das Ende der «Gleichsetzung von Video und Fernsehen»[10] im Sprachgebrauch und für die Einführung des Begriffes Videokunst. Für Daniels steht dieses Motto dafür, dass der Anspruch auf Massenwirkung fallengelassen werde und sich das Videobild in eine private, intime Dimension zurückziehe. Und so resümiert Daniels: «In der Tat ist das Fernsehen vom Standpunkt der Künste aus das hoffnungsloseste Medium.»[11]

Diese Interpretation kann an den theoretischen Diskurs der 1960er Jahre zum Verhältnis von Kunst, Kultur und Fernsehen angebunden werden. Adorno und Horkheimer sehen im Fernsehen und in der Kulturindustrie ausschließlich den Unterhaltungsaspekt. Das Massenmedium Fernsehen, welches sich mit der Kunst schmückt, diene der Ablenkung und Beruhigung des arbeitenden Massenpublikums.[12] Jonathan Crary betont die Bedeutung der sich seit dem 19. Jahrhundert verändernden Wahrnehmungsformen und der Aufmerksamkeit durch die aufkommenden Massenmedien und die sich in diesem Kontext transformierenden Freizeitaktivitäten. So schreibt er:

> Vor dem Kinematographen ‹verzaubert› zu sein, bedeutet paradoxerweise beides: in ein Kollektiv eingetaucht und in absorbierter Einsamkeit separiert zu sein. Die moderne Aufmerksamkeit schwankt unvermeidlich zwischen diesen Polen: sie ist ein Verlust des Selbst, das sich unsicher zwischen einer emanzipatorischen Verflüchtigung von Innerlichkeit und Distanz und einer betäubenden Vereinnahmung durch unzählige Figurationen von Arbeit, Kommunikation und Konsum hin und her bewegt.[13]

Ähnlich argumentiert Pierre Bourdieu, der im Fernsehen ein Medium zur Aufrechterhaltung bestehender Zustände sieht. Darauf sei auch der von Bourdieu

8 Vgl. Wehling, Julia: *Das elektronische Fenster zur Welt im Licht der Kunst. Künstlerische Auseinandersetzungen mit dem Fernsehen.* Marburg: Tectum Verlag 2010, S. 137.

9 Daniels, Dieter: «Fernsehen – Kunst oder Antikunst? Konflikte und Kooperationen zwischen Avantgarde und Massenmedium in den 1960er/1970er Jahren». (http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/massenmedien/ (29.06.2011).

10 Ebd.

11 Ebd.

12 Vgl. Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2003, S. 25 [1947].

13 Crary, Jonathan: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2002, S. 291.

kritisierte, geringe Informationsgehalt des Mediums Fernsehen zurückzuführen.[14] Horkheimer, Adorno und Bourdieu sehen im Rahmen der bestehenden Machtverhältnisse in der Gesellschaft und der Kulturindustrie keine Möglichkeit für ein fruchtbares Verhältnis von Kunst und Fernsehen. Dieser Diskurs prägt auch heute noch die wissenschaftliche Auseinandersetzung, ohne diese kritisch in Frage zu stellen.

Bisher werden die künstlerischen Auseinandersetzungen mit dem Fernsehen meist exemplarisch unter formalen und inhaltlichen Aspekten untersucht. Fragen nach dem Dispositiv und einer Ästhetik des Mediums Fernsehen werden hingegen vernachlässigt. Auch wird der Diskurs über das Verhältnis von Kunst und Fernsehen und die daraus resultierenden Möglichkeiten meist außer Acht gelassen. Das Fernsehen wird als Objekt der künstlerischen Auseinandersetzung oder als Ort beziehungsweise Verbreitungsmedium von Videokunst betrachtet. Dabei wird der Begriff Videokunst ohne klare Grenzen auch auf Projekte angewandt, die viel mehr mit Fernsehen als mit Video zu tun haben. Wehling geht in ihrer Betrachtung sogar so weit, dass sie schreibt: «Die dünn gesäten selbstreflexiven Beiträge von Künstlern im Fernsehen unterscheiden sich thematisch nicht von künstlerischen Auseinandersetzungen mit dem Fernsehen in anderen Medien.»[15] Und weiter resümiert sie, dass, wenn das Ziel der Künstler die «Veränderung der konventionellen Fernsehstrukturen» gewesen sei, Kunst im Fernsehen als «gänzlich gescheitert»[16] gelten müsse. Diese Einschätzung des Verhältnisses von Kunst im Fernsehen deckt sich weitgehend mit den bisherigen Untersuchungen, die zum Schluss kommen, dass die Utopie Kunst im Fernsehen gescheitert sei. Dieses Scheitern wird meist an schlechten Zuschauerzahlen oder an der Tatsache festgemacht, dass Sendungen dieser Art nach einmaliger Ausstrahlung meist abgesetzt oder nicht wiederholt wurden. Die Bewertung des Erfolgs ist jedoch ohne Bedeutung für die Qualität eines Kunstwerkes, und das Ziel, die «Veränderung konventioneller Fernsehstrukturen»[17] herbeizuführen, ist nicht die einzige Absicht der Künstler. Vielmehr geht es ihnen um eine künstlerische Arbeit mit dem Medium Fernsehen; das Medium Fernsehen wird ihnen zum künstlerischen Ausdrucksmittel, quasi zur Leinwand und zum Pinsel der Künstler.

Bei einer Untersuchung künstlerischer Auseinandersetzung mit dem Fernsehen und dem Verhältnis von Kunst und Fernsehen erscheint mir die Frage

14 Vgl. Bourdieu, Pierre: *Über das Fernsehen.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1998, S. 18–24.
15 Wehling: *Das elektronische Fenster zur Welt*, S. 188.
16 Ebd.
17 Ebd.

wichtiger, welches Potenzial im Fernsehen gesehen wurde und wie dieses Medium von Künstlern, Fernsehverantwortlichen und Fernsehproduzenten um- und eingesetzt wurde beziehungsweise welche Wege zur Nutzung dieses bestehenden künstlerischen Potenzials des Fernsehens eingeschlagen wurden. Und dabei wird das Fernsehen keineswegs als reines Distributionsmittel für Videokunst betrachtet, sondern als Teil des Kunstwerkes.

Als Beispiele sollen hier exemplarisch Jan Dibbets' TV AS A FIREPLACE (D 1969), Keith Arnatts TV PROJECT SELF BURIAL (D 1969) und Richard Kriesches Arbeit MALEREI DECKT ZU, KUNST DECKT AUF! (D 1977) untersucht werden.

Die Arbeit TV AS A FIREPLACE von Jan Dibbets aus dem Jahr 1969 wurde vom Videopionier Gerry Schum und dessen Fernsehgalerie im deutschen Fernsehen platziert. Vom 24.12. bis 31.12.1969 wurde sie am Ende des Sendebetriebs für jeweils ca. drei Minuten im WDR gezeigt. Gesendet wurde ein Kaminfeuer. Insgesamt handelt es sich um ca. 23 Minuten Filmmaterial, das in Stücke von 2:54 Minuten aufgeteilt wurde. Der Film zeigt alle Stadien eines offenen Feuers, vom ersten leichten Aufflackern des Feuers über ein Lodern bis hin zum Verlöschen. Gedreht wurde aus einer fixen Kameraposition, die den Holzstoß nicht ganz abbildete. Erst in der letzten Einstellung zoomt die Kamera und zeigt die ganze Feuerstelle. Jetzt ist auch zu erkennen, dass es sich nicht, wie vorher durch die Ränder des Fernsehens suggeriert, um ein Kaminfeuer, sondern vielmehr um ein offenes Feuer handelt. Die Idee stammt aus dem Jahr 1968 und Dibbets hatte genaue Anweisungen gegeben, nach denen die Aufnahmen gemacht wurden. Ziel war es, «allen Deutschen ihr eigenes Kaminfeuer zurückzugeben bzw. die Fernsehzuschauer fünf Minuten lang vor einem gemeinsamen Kaminfeuer zu vereinigen.»[18]

Das Gehäuse des Fernsehapparats im jeweils heimischen Wohnzimmer der Zuschauer bildete dabei den Kamin. So wurde das Feuer, als Symbol für Geborgenheit, Kontemplation und Zuhause, in das eigene Wohnzimmer eingespeist und von jedem Zuschauer unterschiedlich wahrgenommen. Das Dispositiv Fernsehen bezieht dabei den Apparat und die Anordnung des Mediums im Verhältnis zum Betrachter sowie die Platzierung am Ende des täglichen Sendebetriebs mit ein. Bei der Sendung des Projektes wurde in diesem Fall ganz auf eine Erklärung und Kommentierung verzichtet. Dibbets und auch Schum

18 Zitiert nach: Fricke, Christiane: *«Dies alles Herzchen wird einmal dir gehören». Die Fernsehgalerie Gerry Schum 1968–70 und die Produktionen der Videogalerie Schum 1970–1973*. Frankfurt a.M.: Peter Lang 1996, S.197.

waren der Ansicht, dass der Betrachter, der am Ende eines langen Tages ein entspannendes Feuer sieht, keine Erklärung benötige. Das Feuer solle einen Gegenpol zum hektischen Treiben im Alltag darstellen und einen Ausgleich zum alltäglichen Fernsehprogramm schaffen. Zwar ließe sich dieses Projekt auch als Video abspielen, so wie man es heute vielfach als Begrüßungsvideo auf den Fernsehgeräten in Hotelzimmern wiederfindet, doch geht dadurch die für Dibbets sinngebende Einbindung in den Sendealltag und den Programmablauf des Fernsehens verloren.

Das TV Project Self Burial von Keith Arnatt wurde ebenfalls in Zusammenarbeit mit der Fernsehgalerie Gerry Schum produziert. Schum machte 1969 anlässlich der Ausstellung «When Attitudes Become Form» im Institute of Contemporary Art in London die Bekanntschaft von Keith Arnatt. Arnatt präsentierte ihm seine Arbeit TV Project Self Burial. Die neunteilige Fotoserie zeigt Arnatt auf einer Waldlichtung stehend. Im Verlauf der Serie versinkt Arnatts Körper im Boden. Diese Serienfotografien erinnern an Filmstills, doch sind sie als normale Fotografien entstanden. Arnatt selber machte den Vorschlag das Projekt im Fernsehen zu präsentieren, also eine statische Arbeit in das Bewegtmedium Fernsehen zu übertragen. Schum nutzte seine durch die Fernsehausstellung I (D 1969) geknüpften Kontakte zu dem damaligen Programmdirektor des WDR, Werner Höfer, und bot ihm die Arbeit als «Micro-Projekt» an.[19]

Die Idee für die Fernsehübertragung dieses Projekts kam Arnatt im Gespräch mit dem britischen Künstler John Latham. Latham war zu dieser Zeit an alternativen Präsentationsformen von Kunst außerhalb von Galerie und Museum interessiert. Gemeinsam habe man sich Gedanken zu einer Arbeit für das Fernsehen gemacht. Die Idee war dann, kurze, nur wenige Sekunden dauernde Fernseh-Interventionen, also Eingriffe in das laufende Fernsehprogramm zu gestalten, welche an das technisch bedingte und häufig auftauchende Phänomen von Übertragungsfehlern oder Störzeichen angelehnt sein sollten. Am besten geeignet für eine kurze Einblendung erschien Arnatt eine Bildserie, die eine Bewegung oder einen Ablauf beschreibt. Gesendet wurde die Arbeit vom WDR im dritten Programm an acht aufeinander folgenden Abenden, vom 11. bis 18.10.1969. Die Sendung erfolgte jeweils um 20:15 Uhr und nochmals um 21:15 Uhr für anfangs jeweils zwei Sekunden, ab dem 13.10. für vier Sekunden. Die Einblendungen unterbrachen das laufende Programm

19 Wevers, Ursula: «Liebe Arbeit Fernsehgalerie». In: Groos u.a. (Hg.)*: Ready to Shoot*, S. 23–46, hier S. 35.

mit einem harten Schnitt und wurden nicht durch die Einblendung eines Titels oder durch einen Kommentar angekündigt. Lediglich in den gedruckten Einladungskarten erfolgte der Hinweis «20.15–20.15.02 Keith Arnatt» beziehungsweise «21.15–21.15.02 Keith Arnatt» auf die titellose Aktion.

Gesendet wurden jeweils zwei Fotos an einem Abend im Abstand von einer Stunde. Das erste Foto wurde im direkten Anschluss an die Tagesschau gesendet, das in der Serie darauffolgende Foto mit einer Stunde Verzögerung. Am nächsten Tag wurde das zweite Foto vom vorangegangenen Tag erneut gesendet, nun allerdings direkt nach der Tagesschau, darauf folgte das dritte Foto. Dieses Prinzip wurde bis zum Ende der Serie fortgesetzt. Am Schluss der achttägigen Serie erfolgte eine Kommentierung der Aktion in Form eines Interviews mit dem Künstler anlässlich der Eröffnung des Kunstmarktes. Die Besonderheit an diesen TV-Interventionen ist, dass während der Einblendung der Fotografien der Originalton des normalen Fernsehprogramms weiterlief. Keith Arnatt versucht damit eine Verunsicherung der Sehgewohnheiten des Zuschauers zu erreichen und stellt auf diese Weise die Frage nach dem «Sinn und dem Realitätsgrad des Fernsehprogramms.»[20] So merkt der Zuschauer erst nach einigen Tagen, dass es sich bei den Bildern nicht um technische Fehler in der Sendeanlage handelt, sondern um absichtliche Eingriffe in das Fernsehprogramm.

Zwar ist das Ursprungsmaterial für diese Fernseh-Intervention nicht konkret für das Fernsehen entstanden, doch erhält es durch die Umsetzung im Fernsehen eine neue Bedeutung. Die Fotoserie, die auf das Verschwinden beziehungsweise den Tod der Kunst hinweist, ist nun Gegenstand einer Aktion, die das Fernsehen als ein neues Kunstmedium nutzt. Im Mittelpunkt der Arbeit stehen nun das gleichzeitige Verschwinden des Künstlers auf den Fotos und das Erscheinen von Kunst im Fernsehen. Dadurch wird zeitgenössische Kunst, die in Form einer Ausstellung oder in Printpublikationen nur von einem kleinen Publikum gesehen würde, einem Massenpublikum zur besten Sendezeit, nämlich direkt nach der Tagesschau angeboten. Die Kunst wird natürlicher Teil des Alltags und der normalen Fernsehsituation. Sie gliedert sich also nahtlos in den Fernsehalltag des Zuschauers ein, entwickelt eine gewisse Regelmäßigkeit und folgt damit dem Programmschema der Serie. Dadurch erfolgt eine schrittweise Annäherung des Betrachters an das Kunst-

20 Rump, Gerhard Charles: «Video – Art: Das unbewältigte Medium». In: Ders. (Hg.): *Medium und Kunst*. Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag 1978, S. 225–248, hier S. 227.

objekt. Zudem wird das Interview in einer etablierten Sendeform, der des Magazins, aufgegriffen und abschließend erklärt.

Die Arbeit MALEREI DECKT ZU, KUNST DECKT AUF! von Robert Kriesche entstand 1977, im Jahr der «Mediendocumenta». Die documenta 6 fand vom 24.06. bis 2.10.1977 in Kassel statt. Zusätzlich sendete das deutsche Fernsehen verschiedene Beiträge, die direkt ins Fernsehprogramm integriert waren und zum Teil Sondersendungen bestehender Sendereihen waren. Kriesches Arbeit MALEREI DECKT ZU, KUNST DECKT AUF! wurde am 28.06.1977 erstmals im ZDF im Rahmen der documenta-Sondersendung ASPEKTE EXTRA ausgestrahlt.

Die ASPEKTE-EXTRA-Sendungen bestanden neben Einzeldarstellungen auch aus Interviews mit den Ausstellungsmachern oder einzelnen Künstlern, Live-Video-Demonstrationen, vorproduzierten Künstler-Videoclips, Diskussionen mit documenta-Besuchern oder kritischen Stellungnahmen zu Einzelaspekten der Ausstellung. Die Rolle des Fernsehens während der documenta 6 wird im Begleitheft folgendermaßen beschrieben: «Darüber hinaus sendet das deutsche Fernsehen verschiedene Beiträge, die direkt als Bestandteil der Ausstellung zu gelten haben.»[21]

Die Künstler der documenta 6 fragten in den 1970er Jahren danach, wie die Medien funktionieren, welcher Art die Realität ihrer Bilder ist und welche Rolle der Zuschauer spielt. In der Künstlerumfrage im Begleitheft *Kunst und Medien* zur documenta 6 beschreibt Kriesche seine Arbeit ZWILLING (A 1977) auf die Frage, inwieweit die Medienfrage und Medientechnologie seine Arbeit beeinflusst haben, folgendermaßen: «Meine Arbeit verstehe ich als Befragung einer medialen Wirklichkeit.»[22] Diese Wirklichkeit befragt Kriesche dann auch in seiner Fernseharbeit MALEREI DECKT ZU, KUNST DECKT AUF! Zur Betonung der medialen Wirklichkeit im Moment der Sendung von ASPEKTE EXTRA findet eine direkte Ansprache des Fernsehzuschauers durch den Künstler in Anlehnung an einen Nachrichtensprecher statt. Diese Ansprache des Individuums als Teil einer Masse vor der Mattscheibe durch den Sprecher hinter der Mattscheibe führt zu einer Visualisierung der Barriere und der Funktionsweise des Mediums Fernsehen. Die aufgezeigte Barriere wird jedoch nicht nur durch den gesprochenen Text beschrieben («Zwischen Ihnen und mir sind sichtbare unsichtbare Barrieren eingebaut. Ich sehe zum Beispiel in die Kameras des

21 Baumann, Hans D.; Baumann, Ulla; Bunse, Lucia; Clarke, Kevin; Goos, Michael; Wackerbarth, Horst (Hg.): *Kunst und Medien. Materialien zur documenta 6*. Kassel: Stadtzeitung und Verlag 1977, S. 8.

22 Ebd., S. 83.

ZDF. Ich sehe niemanden von Ihnen, der mich jetzt sieht»[23]), sondern auch im wahrsten Sinne des Wortes aufgemalt. Durch das Auftragen der Farbe auf die unterschiedlichen Ebenen der Mattscheibe wird dem Betrachter vor Augen geführt, wie viele Barrieren zwischen Sender und Empfänger eingebaut sind und wie groß die Differenz zwischen dem tatsächlich gesendeten Fernsehbild und der Realität hinter der Mattscheibe ist.

Malerei deckt zu, Kunst deckt auf! wurde bislang meist unabhängig von seiner Einbettung in das für die 1970er Jahre typische Fernsehformat Magazin betrachtet. Jedoch verleiht dieser Kontext der Arbeit eine ganz besondere Aussage. Sie ist für den Diskurs über Kunst und Fernsehen von besonderer Bedeutung. Im Magazin aspekte extra wird in fernsehtypischer Manier zuerst in Form eines Interviews theoretisch über Kunst und Fernsehen philosophiert. In einem zweiten Schritt werden die medien- und kunsttheoretischen Äußerungen des Künstlers in einem Video umgesetzt. Der Moderator kündigt dieses mit folgenden Worten an: «Wir haben ein Experiment gemacht mit Herrn Kriesche, wo es eben um das konkret geht, was er uns jetzt vielleicht etwas abstrakt erklärt hat.»[24] Das vorproduzierte Video ist also eine Auftragsproduktion für aspekte extra und muss demnach auch als Sendebeitrag im Rahmen des Magazins betrachtet werden. Der Beitrag trägt zum Diskurs im Rahmen der documenta-6-Diskussion über das Thema Kunst und Fernsehen bei und bedient sich dabei sowohl der Technik, als auch der Gestaltungsmittel und der Institution Fernsehen. Die Arbeit ist eine Ergänzung zum ausgestellten Videoprojekt, aber auch fester Bestandteil der Sendung, jedoch keine Kunstberichterstattung, sondern ein Fernsehkunstwerk.

Die Rezeption der Arbeit im eigenen Wohnzimmer durch den Zuschauer bewirkt, dass die vielfach in Vergessenheit geratene illusionsstiftende Funktionsweise des Mediums Fernsehen, die «Manipulations- und Illusionsmaschine»[25], wie Kriesche sagt, aufgedeckt wird. Kriesche gelingt es, das bereits zum Alltagsgegenstand und zum alltäglichen Medium gewordene Fernsehen wieder sichtbar zu machen. Im Museums- oder Galeriekontext ginge der Aspekt der Alltäglichkeit verloren, da bereits die Anordnung eines Monitors im Ausstellungsraum und die Erwartungshaltung des Betrachters eine andere ist als im Moment der Sendung im Fernsehen. Dies ist der bedeutsame Unterschied zwischen Video- und Fernsehkunst.

23 Zitiert nach: Fricke, Christiane: «1977 Malerei deckt zu – Kunst deckt auf! Richard Kriesche». In: Frieling u.a. (Hg.): *40 Jahre Videokunst.de*, S. 158–161, hier S. 160 [Hervorh. im Original].
24 Transkript der aspekte-extra-Sendung vom 28.06.1977 durch die Verfasserin.
25 Ebd.

Anhand dieser drei Beispiele, die bislang ohne zu zögern als Videokunst bezeichnet wurden, habe ich versucht die Bedeutung, die das Medium Fernsehen für die Künstler in der Konzeption ihrer Arbeiten spielte, hervorzuheben. Video als Medium ist für diese Projekte irrelevant. Das Fernsehen ist hingegen mit seinen medieneigenen Merkmalen, bestehend aus Programm, Sendetyp, Serialität und seiner Definition als Massenkommunikationsmedium, um nur einige zu nennen, sinngebend für diese Kunstwerke. Die Mediendispositive von Video und Fernsehen unterscheiden sich gravierend, auch wenn das Fernsehen auf der Technologie Video aufbaut. Dieser Aspekt des Fernsehens als ein Medium, das jedoch über die Technologie Video hinausgeht, stellt die Einordnung der beschriebenen Projekte unter den Begriff Videokunst in Frage. Aus diesem Grund erscheint mir die Einführung des bislang ungebräuchlichen Begriffs Fernsehkunst in den Wissenschaftsdiskurs angebracht und längst überfällig.

Wie erfolgreich diese Kunstrichtung ist und war, spielt meiner Meinung nach keine große Rolle, ebenso wenig wie die Quantität der überlieferten Werke oder die Zuschauerzahlen. Eine Kunstgattung, ihre Existenz und Relevanz für den wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Diskurs sollte nicht an der Anzahl der Werke gemessen werden. So kann die Existenz dieser Werke und ihre ursprüngliche Konzeption für das Medium Fernsehen nicht geleugnet werden. Zudem ist erwiesen, dass sich nach einer Analyse unter Berücksichtigung der originalen Sende- und Produktionskontexte eine Einordnung der Werke unter den Begriff der Videokunst verbietet. Demgegenüber beschreibt der Begriff Fernsehkunst nicht nur, dass Kunst im Fernsehen gesendet wird, sondern, dass diese Kunst mit eigenen fernsehtypischen, ästhetischen und formalen Mitteln agiert. So werden viele Projekte erst durch den Fernsehkontext und die Einbindung in den Programmflow verständlich. In einer Galerie präsentiert oder zu einem beliebigen Zeitpunkt immer wieder durch ein Videogerät abgespielt wäre Jan Dibbets' TV AS A FIREPLACE nur ein Feuer auf einem Monitor. Durch die gezielte Platzierung im Fernsehen wird es zur Fernsehkunst.

Danny Schäfer

Geschichtsvermittlung durch oder trotz Unterhaltung? Die Entwicklung der zeitgeschichtlichen Fernsehdokumentationen im internationalen Vergleich

Zusammenfassung: Die Wurzeln der zeitgeschichtlichen Fernsehdokumentation, in Deutschland besonders durch das Wirken Guido Knopps bekannt, reichen bis in die 40er Jahre des 20. Jahrhunderts zurück. In den USA ursprünglich als Erinnerung an den Krieg und die Phase des nationalen Zusammenhalts geschaffen, in der BRD zur Belehrung der eigenen Bevölkerung genutzt, ist sie selbst auf den heutigen umkämpften Fernsehmärkten noch eine Institution. Das Essay beschäftigt sich mit ihren Entwicklungsstufen im deutschen und anglo-amerikanischen Raum.

* * *

Seit mehr als zwei Jahrzehnten wird in Deutschland eine hartnäckige Diskussion zum Thema ‹Geschichtsfernsehen› geführt. Kern des Streits ist dabei die Frage, ob und wie sich das Medium Fernsehen fachgerecht und sachlich mit Geschichte befassen kann. Dabei stehen den Vertretern der Medien – Produzenten, Fernsehjournalisten und Filmschaffende – die Vertreter der Geschichtswissenschaft – vornehmlich Historiker – gegenüber. Die Wissenschaft bemängelt, dass Geschichte zu Unterhaltungszwecken extrem vereinfacht, teilweise sogar verfälscht wird und sich die Geschichtssendungen im Fernsehen kaum auf vorhandene Fachliteratur stützen. Die Macher von historischen TV-Formaten beklagen sich im Gegenzug über veraltete Denkweisen und zu wenig Medienkompetenz auf Seiten der Historiker, wobei eine Zusammenarbeit mit diesen angeblich erwünscht sei.[1] Einen solchen Kon-

1 Wirtz, Rainer: «Alles authentisch: so war´s. Geschichte im Fernsehen oder TV-History». In: Fischer, Thomas; Wirtz, Rainer (Hg.): *Alles Authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*. Konstanz: UVK 2008, S. 9–32, hier S. 17.

flikt kann man im anglo-amerikanischen Raum hingegen nur bedingt beobachten. Das in Deutschland eher gegensätzliche Verhältnis von Geschichts- und Medienwissenschaft ist dort deutlich durchlässiger.[2] Es bestehen weniger Grenzen zwischen fachwissenschaftlichen und nichtfachwissenschaftlichen Darstellungen, Arbeiten von ‹Nicht-Historikern› werden von Historikern häufiger rezipiert und letztere suchen öfters den Kontakt zur Öffentlichkeit.[3] Der britische Zugang zum Thema Geschichte im Fernsehen geht auf eine vollkommen andere Wissenschaftsmentalität zurück – was sich nicht verkauft, bleibt zunächst außen vor. Allerdings steht auch dort die Frage im Raum, wie sich diese Tendenz auf den ‹Gehalt› der Sendungen auswirkt. Was kann das ‹Geschichtsfernsehen› in punkto Wissensvermittlung und Herausbildung eines Geschichtsbewusstseins beim Zuschauer leisten? Eine Beantwortung dieser Frage ist bisher nur in Grundzügen erfolgt.[4] Dabei kommt der klassischen, auf dem Kompilationsfilm aufbauenden Dokumentation innerhalb des weitläufigen Bereichs des ‹Geschichtsfernsehens› wohl noch das größte Potential zur Wissensvermittlung zu. Sie genießt beim Zuschauer, aufgrund des scheinbar allwissenden Kommentators und des verwendeten zeitgenössischen Originalmaterials, eine enorme Glaubwürdigkeit, die ihr eine «exponierte Stellung im Bereich der filmischen Geschichtsvermittlung»[5] verleiht. Über die einzelnen Elemente zeitgeschichtlicher Fernsehdokumentationen sollen hier nicht viele Worte verloren werden, in dieser Hinsicht haben sowohl Edgar Lersch und Reinhold Viehoff[6] als auch Oliver Näpel[7] bereits ausreichende Vorarbeit geleistet. Erwähnenswert ist jedoch, dass die Verbindung von unsichtbarem Voice-Over-Kommentator und Archivmaterial in Form von Filmen, Fotos, Karten und Aktenauszügen bis heute unverändert das Grundgerüst für einen Großteil der Geschichtsdokumentationen bildet. Es wurde im Laufe der

2 Crivellari, Fabio u.a. (Hg.): *Die Medien der Geschichte*. Konstanz: UVK 2004, S. 9.

3 Bösch, Frank; Goschler, Constantin (Hg.): *Public History. Öffentliche Darstellungen des Nationalsozialismus jenseits der Geschichtswissenschaft*. Frankfurt a.M.: Campus 2009, S. 11.

4 Siehe z.B.: Bösch, Frank: «Das Dritte Reich ferngesehen. Geschichtsvermittlung in der historischen Dokumentation». In: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht (GWU)* 1999, Nr. 4, S. 204–220; Näpel, Oliver: «Historisches Lernen durch ‹Dokutainment›? – Ein geschichtsdidaktischer Aufriss». In: *Zeitschrift für Geschichtsdidaktik*, 2003, Nr. 2, S. 213–244; Hoppert, Brigitte; Protzner, Wolfgang (Hg.): *Geschichtsbewusstsein aus der Glotze? Eine Bestandsaufnahme der fachdidaktischen Diskussion zum Thema «Geschichte im Fernsehen»*. München: Tuduv 1986.

5 Näpel: *Historisches Lernen durch ‹Dokutainment›?*, S. 215.

6 Lersch, Edgar; Viehoff, Reinhold (Hg.): *Geschichte im Fernsehen. Eine Untersuchung zur Entwicklung des Genres und der Gattungsästhetik geschichtlicher Darstellungen im Fernsehen 1995 bis 2003*. Düsseldorf: Vistas 2007, S. 173f.

7 Näpel: *Historisches Lernen durch ‹Dokutainment›?*, S. 218.

Jahre nur durch neue Elemente, wie Zeitzeugenberichte, Computeranimationen oder mit Schauspielern nachgestellte Szenen, so genanntes Reenactment, ergänzt. Dabei kann die Stimme des Kommentators als eigentliches Instrument der Geschichtsschreibung gesehen werden, während die gezeigten Bilder vergleichsweise wenig ‹Lerneffekt› enthalten und oftmals nur der Visualisierung dienen.[8]

Betrachtet man die Themenverteilung der geschichtsbezogenen Fernsehdokumentationen im Allgemeinen, so sticht sofort die verstärkte Konzentration auf Zeitgeschichte ins Auge. Dieser Zeitabschnitt nimmt mehr Raum im deutschen ‹Geschichtsfernsehen› ein als alle vor ihm liegenden Epochen zusammen.[9] So stellen Nationalsozialismus, Zweiter Weltkrieg, Holocaust, Nachkriegszeit und das Leben im geteilten Deutschland die Hauptthemenfelder der deutschen Produktionen. Ähnliche Inhalte stehen aber auch in Großbritannien und den USA weit oben auf dem Programmplan, mit der eigenen nationalen Perspektive im Mittelpunkt. Diese Konzentration hat drei Hauptursachen: erstens das Fehlen von Filmmaterial zu früheren Epochen, zweitens das verstärkte Interesse der Zuschauer an Themen aus dieser Zeit und drittens das Vorhandensein von Zeitzeugen. Dabei muss die Definition des Begriffs Zeitgeschichte im Bereich der fernsehwissenschaftlichen Betrachtung etwas weiter gefasst werden als in der Geschichtswissenschaft, in der diese Epoche derzeit erst nach dem Zweiten Weltkrieg beginnt. Es herrscht in der Hinsicht mehr Dynamik, so dass z.B. der Erste Weltkrieg zur Produktionszeit der britischen Fernsehdokumentation The Great War (GB 1964) noch zur Zeitgeschichte zählte und daher auch zum Korpus dieser Untersuchung gehört. Auffällig ist überhaupt eine starke Dominanz des Themas Krieg in den Dokumentationen. Zahlreiche Großproduktionen, darunter dokumentarische Serien mit Gesamtlaufzeiten von über 22 Stunden, beschäftigen sich jeweils mit einem der beiden Weltkriege oder anderen militärischen Konflikten des 20. Jahrhunderts. Dies kann damit begründet werden, dass sich Konflikte und Ereignisse von Einzigartigkeit im Fernsehen besonders gut inszenieren lassen und außerdem das größte Zuschauerinteresse auf sich ziehen.

Im Folgenden soll ein kurzer Abriss der Entwicklung zeitgeschichtlicher Fernsehdokumentationen erfolgen, wobei der Blick sowohl auf die Bundesrepublik als auch auf den anglo-amerikanischen Raum gerichtet wird. Die dabei

8 Horn, Sabine; Sauer, Michael (Hg.): *Geschichte und Öffentlichkeit. Orte – Medien – Institutionen*. Göttingen: Vandenhoeck & Rupprecht 2009, S. 153.

9 Lersch u.a.: *Geschichte im Fernsehen*, S. 112.

verwendeten Beispiele sind als Schlaglichter ihrer Zeit anzusehen, teils stilbildend, teils mit enormer Zuschauerresonanz und Einschaltquoten, oftmals beides. Es wird in keinem Fall ein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben. Auch erfolgt in diesem Text noch keine Beantwortung der Frage, ob Unterhaltung für den ‹Bildungsfaktor› einer Sendung zuträglich oder schädlich ist. Stattdessen steht ein kurzer Blick auf die Evolution serieller dokumentarischer Fernsehproduktionen zum Thema Zeitgeschichte im Mittelpunkt.

Die zeitgeschichtliche Fernsehdokumentation, wie wir sie heute kennen, ist ein Produkt jahrzehntelanger Evolution. Ihr rudimentäres Grundgerüst entstammt dem Kompilationsfilm, der bereits während des Ersten Weltkriegs in europäischen und amerikanischen Lichtspielhäusern gezeigt wurde. Dieser reihte Filmmaterial aus verschiedensten Quellen aneinander und kommentierte das Gezeigte durch eine Hintergrundstimme (Voice-Over). Ein zumeist orchestraler Soundtrack unterstützte die Bildebene noch zusätzlich. Viele Kompilationsfilme und wochenschauähnliche Produktionen, die dem Zuschauer über aktuelle bzw. vergangene Ereignisse informieren sollten, entstanden prinzipiell nur zu Propagandazwecken, wobei jedes Land seine eigene Version der Geschichte inszenierte, auch um in neutralen Staaten sowie unter der eigenen Bevölkerung Stimmung zu machen.[10] Geschichtsbasierte Fernsehdokumentationen unterscheiden sich in ihrem Ansatz kaum von den alten Kompilationsfilmen – sie kompilieren bzw. kombinieren das zu einem Thema vorhandene Filmmaterial aus verschiedenen Quellen und unterlegen es mit einem Audio-Kommentar. Das Ganze hat auch hier den Zweck, dem Zuschauer eine ‹Botschaft› mit auf den Weg zu geben, auch wenn sich diese im Idealfall möglichst auf die Vermittlung von historischen Ereignissen, Abläufen und Zusammenhängen beschränkt.

Die ersten dokumentarischen Großproduktionen zur Zeitgeschichte stammen aus Großbritannien und den USA. BBC und NBC dokumentierten den Siegeszug der Alliierten bereits 1946 in wochenschauähnlichen Rückblicksendungen, wobei die Ergebnisse aus heutiger Sicht eher der ‹Selbstbeweihräucherung› dienten. Aus diesen Filmen entwickelten sich die ersten großen Dokumentarserien, Crusade in Europe (USA 1949, 26 Episoden), Victory at Sea (USA 1952, 26 Episoden) und War in the Air (GB 1954, 15 Episoden). Auch hier lag der Fokus noch auf den eigenen Leistungen, so entstand Victory at Sea beispielsweise in enger Kooperation mit der *US Navy*, wäh-

10 Leyda, Jay: *Filme aus Filmen. Eine Studie über den Kompilationsfilm*. Berlin: Henschelverlag 1967, S. 18.

rend War in the Air in Zusammenarbeit mit dem britischen *Air Ministry* produziert wurde. Stilistische Ähnlichkeiten mit dem Wochenschauformat sind nicht von zufälliger Natur, lieferte dieses doch die eigentliche filmische Materialbasis. Auf der Tonebene berichtete ein unsichtbarer Erzähler, untermalt von orchestraler Musik, von U-Boot-Attacken, Kriegstaktik und dem entbehrungsreichen Leben auf See, um beim Beispiel Victory at Sea zu bleiben. Die Serie hatte enorme Einschaltquoten und prägte die kollektiven Kriegserinnerungen zahlloser Amerikaner.[11] Vor der geplanten Ausstrahlung in Großbritannien beschwerte sich Winston Churchill über die propagandistisch extrem pro-amerikanische Sichtweise, die seiner Meinung nach gar den Unmut über den ehemaligen Verbündeten in der britischen Bevölkerung schüren könne.[12] Die Ausstrahlung erfolgte daraufhin mit einleitenden Kommentaren eines britischen Marinehistorikers, der die Rolle Großbritanniens im Krieg ‹zurechtrückte›.

Im Allgemeinen kann der Faktor Wissensvermittlung nicht als Hauptaufgabe dieser frühen Dokumentarserien gesehen werden. Die vor allem in den USA primär auf Unterhaltung ausgerichteten Fernsehanstalten wollten dem Zuschauer vielmehr die kaum zehn Jahre zurückliegenden Ereignisse ins Gedächtnis rufen, um das Zeitgefühl dieser schweren aber letztendlich siegreichen Jahre, jener Phase des nationalen Zusammenhalts, noch einmal aufleben zu lassen.

Währenddessen begann man auch im Fernsehen der Bundesrepublik mit der Aufarbeitung der eigenen Vergangenheit. Aus naheliegenden Gründen konnte dies nicht wie in den USA und Großbritannien in Form von heiteren Rückblicksendungen und propagandistisch aufgeladenem Lobgesang auf die eigenen Leistungen erfolgen. Überhaupt waren die ersten Dokumentationen, die sich im westdeutschen Fernsehen kritisch mit dem Nationalsozialismus und seinen Verbrechen auseinandersetzten, ausländische Produktionen. Als zwei außerordentlich einflussreiche, wenn auch anfangs für das Kino produzierte Vertreter gelten dabei der französische Film Nuit et brouillard (F 1955, Nacht und Nebel) sowie die schwedische Kompilationsdokumentation Den blodiga tiden (S 1960, Mein Kampf). Die NS-Forschung steckte

11 Bösch, Frank: «Der Nationalsozialismus im Dokumentarfilm: Geschichtsschreibung im Fernsehen, 1950–1990». In: Ders.; Goschler, Constatin (Hg.): *Public History. Öffentliche Darstellungen des Nationalsozialismus jenseits der Geschichtswissenschaft*. Frankfurt a.M.: Campus 2009, S. 52–76, hier S. 54.

12 Dillon, Robert: *History on British Television*. Manchester, New York: Manchester University Press 2010, S. 146.

zum Zeitpunkt dieser Filmproduktionen noch in den Kinderschuhen, eine Beschäftigung mit dem Holocaust suchte man auf Seiten der deutschen Geschichtswissenschaft vergeblich. So fungierte das Fernsehen auf diesem Gebiet der Zeitgeschichte gar als Vorreiter. Viele Produzenten geschichtsbasierter Dokumentationen sahen die eigene Arbeit als Kompensation für eine fehlende historische Bildung in den deutschen Schulen an. Ähnliche Ziele verfolgten die Macher der 14-teiligen Dokumentarserie Das Dritte Reich (BRD 1960), die als erster umfassender Versuch einer Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus im westdeutschen Fernsehen gilt.[13] Inhaltlich widmete sich die Serie allen wichtigen Aspekten der nationalsozialistischen Herrschaft, wobei selbst Themen wie NS-Rassedenken und Holocaust nicht ausgespart blieben. Wie schon in den oben genannten europäischen Vorläufern nahm die Beweisfunktion von Bild und Ton eine entscheidende Rolle ein. So wurden neben Originaldokumenten mit deutlich lesbarem Inhalt auch Aufnahmen von SS-Erschießungskommandos und Szenen aus dem Warschauer Ghetto gezeigt. Zeitzeugen, ebenfalls eine Institution mit erheblicher Beweiskraft, fanden vereinzelt Verwendung, wenn auch nur in kurzen Experteninterviews. Hatten sich frühe US-Produktionen wie Victory at Sea noch primär der Unterhaltung verschrieben, stand bei Das Dritte Reich um so deutlicher die Absicht im Fokus, den Zuschauer historisch zu bilden. So ging es den Machern explizit darum, «das historische Gewissen unseres Volkes wachzurütteln»[14], ihr Anliegen war also pädagogisch und moralisch. Dies spiegelte sich in der nüchternen, stets auf Fakten basierten Erzählweise wieder, in der Emotionen nur wenig Raum hatten. Sendungen dieses Typs werden deshalb gern als ‹Erklärfernsehen› bezeichnet. Emotionen standen, bedingt durch die Erfahrungen der jüngeren Vergangenheit, stets im Verdacht des Missbrauchs für politische Zwecke.[15] Um diesem entgegenzuwirken, waren Historiker in hohem Maße in den Produktionsprozess eingebunden und trugen neben der Verifizierung des Gesagten dafür Sorge, dass das vermittelte Geschichtsbild den aktuellen Forschungen entsprach. Kaum verwunderlich war daher die enorme Textlastigkeit der Produktion, wobei der Kommentator auch komplexe historische Zusammenhänge erläuterte. Dennoch übt die moderne Geschichtswissenschaft auch Kritik an Das Dritte Reich. Es werde NS-Archivmaterial wertfrei verwendet,

13 Classen, Christoph: *Bilder der Vergangenheit. Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955–1965*. Köln: Böhlau 1999, S. 115.

14 Ebd., S. 116.

15 Frevert, Ute; Schmidt, Anne: «Geschichte, Emotionen und die Macht der Bilder». In: *Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft*. 2011, Nr. 1, S. 5–25, hier S. 11.

oft zu ereignisorientiert erzählt und ein Großteil der Schuld auf die Führungsriege der NSDAP abgewälzt. Allerdings lassen sich viele der Kritikpunkte mit dem Geschichtsbild und dem Forschungsstand der 60er Jahre begründen, wie die meisten Geschichtsdokumentationen ein Abbild ihrer Entstehungszeit sind. Eine weitere Kehrseite der auf maximale Bildung und Aufklärung ausgerichteten Programmstruktur war, dass der Zuschauer in relativ kurzer Zeit mit einer Fülle an Informationen konfrontiert wurde. Zudem blieb kaum Raum für Selbstreflexion, da der Kommentator dem Zuschauer den Denkprozess weitgehend abnahm. Dies war dem von oben herab gerichteten, an schulischen Mitteln orientierten Stil des ‹Erklärfernsehens› geschuldet, das in der BRD fast patriarchische Züge annahm.[16] Hier wirkte sich besonders der Bildungs- und Informationsauftrag der öffentlich-rechtlichen Sender aus, zu dem diese aufgrund des Rundfunkstaatsvertrages verpflichtet waren und es immer noch sind. In den 60er und 70er Jahren folgten weitere Großproduktionen in ähnlichem Stil, unter anderem eine ZDF-Reihe über die Weimarer Republik. Erst mit dem Aufkommen privat finanzierter Programme Mitte der 1980er Jahre änderte sich die Herangehensweise in der BRD. Die öffentlich rechtlichen Sender, nun der Monopolstellung beraubt, mussten sich zur Wahrung ihrer Einschaltquoten zunehmend an ein primär auf Unterhaltung ausgerichtetes Programm anpassen.

In Großbritannien vollzog sich diese Entwicklung bereits Mitte der 1960er Jahre. Dort hatten Privatsender wie ITV, obwohl stets für ihren ‹flachen Unterhaltungswert› kritisiert, schon in den späten 50er Jahren doppelt so viele Marktanteile wie die öffentlich-rechtliche BBC.[17] Diese begann deshalb ebenfalls, ihr Programm bis hin zur ‹Bildungssparte› stärker an die Interessen der Zuschauer anzupassen. 1964 jährte sich der Beginn des Ersten Weltkrieges zum 50. Mal. Solche Gedenktage sind für Fernsehsender stets ein Grund zur verstärkten Beschäftigung mit vergangenen Ereignissen und es verwundert wenig, dass die Ausstrahlung der 26-teilige BBC-Serie The Great War genau auf dieses Jahr fiel. Ihr Erzählstil war eng mit persönlichen Schicksalen verbunden, ein Verfahren, das von heutigen Dokumentationen oft aufgegriffen wird, um das Interesse der Zuschauer zu gewinnen. Bereits das Intro deutet diese subjektivierende Perspektive an, die Kamera fährt direkt in den verstörten Blick eines Soldaten – der Zuschauer soll mit auf die Reise genommen werden, er soll

16 Bösch: *Das Dritte Reich ferngesehen*, S. 207.

17 Chapman, James: «The World at War: Television, Documentary, History». In: Roberts, Graham; Taylor, Philip M. (Hg.): *The Historian, Television and Television History*. Luton: University of Luton Press 2001, S. 127–144, hier S. 132.

den Krieg ‹hautnah erleben›.[18] Um auch jenen eine Stimme zu geben, die die Schrecken des Krieges nicht überlebten hatten, zitierte der VO-Kommentator häufig aus Tagebüchern. Der so genannte *human touch* wurde aber vor allem durch den Einsatz von Zeitzeugen verstärkt, die an authentischen Orten, wie beispielsweise Londoner Pubs interviewt wurden. Dabei blieben staatspolitische Zusammenhänge inhaltlich nicht ausgespart, der Kommentator bewältigte, wie auch bei den westdeutschen Vertretern des ‹Erklärfernsehens›, enorme Textmengen. Trotzdem unterscheiden sich beide Modelle deutlich voneinander, bedingt durch das jeweils andersartige Geschichtsverständnis. So war die Geschichtswissenschaft in Großbritannien schon immer darauf bedacht, breiten Kontakt mit der Öffentlichkeit zu halten und diese in ihre Diskussion mit einzubinden. The Great War ist mit seinem auf Emotionalisierung und Personalisierung ausgerichteten Stil bereits eine Vorstufe des ‹Erzählfernsehen›, das den Zuschauern Geschichte vermitteln will indem es Geschichte**n** erzählt. Aufgrund der erstmaligen Kombination der Elemente des Kompilationsfilms mit Zeitzeugeninterviews kann die Serie als direkter Vorreiter der modernen zeitgeschichtlichen Fernsehdokumentation gesehen werden. «It´s narrative mechanism of oral testimony interwoven with actuality footage capped by authorial and regal narration generated a definitive programme style, setting the norm for many factual history genres.»[19] Sie war ebenso ein Vorreiter in der Manipulation von Archivmaterial. Um die Sendungen interessanter und einfacher verständlich zu gestalten, sollten sich alliierte Truppen stets von links nach rechts über den Bildschirm bewegen und deutsche umgekehrt – daher wurden einige Aufnahmen gespiegelt. Ebenso stand ein und dieselbe Kampfszene symbolisch für verschiedene Gefechte. Handelt es sich bei diesen ‹Kunstgriffen› noch um Lappalien, so ist die unkommentierte Verwendung von Filmmaterial nachgestellter Schlachten aus den 1920er Jahren aus geschichtswissenschaftlicher Sicht ein Grenzübertritt. Die Manipulationen am Bildmaterial berühren das gleiche Problem, das Historiker auch an aktuellen Dokumentationen kritisieren: Es wird kaum Einblick in den Konstruktionscharakter der Geschichte gegeben. Stattdessen präsentiert das Fernsehen Geschichte oftmals unter dem Motto ‹So und nicht anders ist es gewesen›. Dabei nähert sich die Geschichtsdarstellung zunehmend dem Nachrichtenformat an. Absolute Gewissheit aber ist in der Geschichtsschreibung

18 Dillon: *History on British Television*, S. 143.
19 Ebd., S. 14.

unmöglich, deswegen wünscht sich so mancher Historiker etwas mehr Offenheit in der Darstellung.

Im Jahr 1968 fand in Großbritannien eine Konferenz zum Thema «Film und der Historiker» statt, welcher auch renommierte Wissenschaftler, unter anderem A.J.P. Taylor, beiwohnten. Dort wurden grundlegende Fragestellungen zur Darstellbarkeit von historischen Zusammenhängen im Fernsehen diskutiert, wie beispielsweise die für Historiker zweifelhafte Beweisfunktion von Filmmaterial und Zeitzeugen. Aus der Konferenz und dem Anspruch, Geschichte in Film und Fernsehen stärker zu repräsentieren, ging in Großbritannien die ‹Film und Geschichte›-Bewegung hervor. Die Dokumentarserie The World at War (GB 1974) kann als indirektes Ergebnis dieser Bewegung gesehen werden. Mit einer Laufzeit von fast 23 Stunden, verteilt auf 26 Episoden, behandelt sie das Themengebiet Zweiter Weltkrieg in einer bis dato unerreichten Ausführlichkeit. Die Produktion erfolgte, nicht wie bei derartigen Großprojekten üblich, seitens der BBC, sondern durch die unabhängige TV-Gesellschaft Thames Television für den Privatsender ITV. The World at War beschränkt sich nicht auf die militärstrategische Analyse der Schlachten, wie dies sonst im britischen Raum weit verbreitet war. Der Blickwinkel war deutlich sozialgeschichtlicher. Dies zeigt sich sowohl am Einsatz der Zeitzeugen als auch an der thematischen Gliederung der Serie. In jeweils einzelnen Themenepisoden bewegt sich der Blick weg von den Schlachtfeldern und richtet sich auf die am Krieg beteiligten Staaten, wobei die Serie sowohl politische und wirtschaftliche Gegebenheiten als auch die Stimmung an der Heimatfront und die Lebensbedingungen der Menschen thematisiert. So sind elf der 26 Episoden primär nichtmilitärischen Themen gewidmet. Zeitzeugen spielen bei The World at War eine tragende Rolle, wobei eine klassische Zweiteilung erkennbar ist. Auf der einen Seite stehen prominente Entscheidungsträger bzw. Personen aus deren näherem Kreis – Menschen, die den Verlauf der Geschichte mehr oder weniger entscheidend mitgeprägt hatten. So wurden unter anderem der ehemalige deutsche Rüstungsminister Albert Speer, das Oberhaupt der deutschen Marine Karl Dönitz, der ehemalige britische Außenminister Anthony Eden sowie der Oberbefehlshaber des RAF *Bomber Command* Sir Arthur Harris interviewt. Auf der anderen Seite stehen jene Menschen, deren Leben durch die Entscheidungen ‹von oben› geprägt wurde, grob zusammengefasst in Soldaten, also Befehlsempfänger, und Zivilisten, «ordinary people». Die Gruppe der Befehlsträger diente dazu, den Ursprung historischer Abläufe an den Entscheidungen einiger weniger Personen festzumachen. Dies kann als ein Mittel zur Vereinfachung von Geschichte gesehen werden. Es erleichtert

dem Zuschauer den Prozess der Einordnung und Identifikation, da es zumeist seiner Sicht der Dinge entspricht, dass das Leben des ‹einfache Mann von der Straße›, zu dem er sich in der Regel selbst zählt, stark von den Entscheidungen der Politiker und Führungskräfte beeinflusst wird. Dieser sozialgeschichtliche Ansatz erfreut sich auch im modernen ‹Geschichtsfernsehen› noch großer Beliebtheit.

Ein in The World at War eingeführtes Novum war die Einbindung von NS-Tätern als Zeugen. Neben Speer und Dönitz ist besonders Karl Wolff zu nennen. Er war SS-Obergruppenführer und persönlicher Adjutant Heinrich Himmlers – eine Position, in der sich sowohl Mitwisserschaft als auch Mittäterschaft am Holocaust kaum leugnen ließen. Die Intention der Filmemacher, die Täter mit ihren eigenen Worten zu entlarven, gelang allerdings nur bei Wolff und einigen anderen SS-Angehörigen, indem deren zweifelhaften Ausführungen auf der Bildebene Szenen aus befreiten Konzentrationslagern entgegengestellt wurden. Albert Speer, der bereits im Erzählen seiner ‹eigenen› Version der Geschichte geübt war[20], konnte seine weiße Weste weitgehend wahren. Hier wirkt sich der unkritische Umgang mit Zeitzeugen negativ aus, deren Schilderungen zumeist unkommentiert stehen bleiben. Trotz dieses Kritikpunktes gelang es The World at War auf erstaunliche Weise, die Balance zwischen Unterhaltungs- und Lernprogramm zu halten, weshalb die Produktion bis heute als erfolgreichste geschichtsbasierte Dokumentarserie weltweit gilt und in annähernd 100 Länder verkauft wurde.[21]

Maximale Breitenwirksamkeit ist auch der Hauptanspruch des wohl bekanntesten deutschen Produzenten zeitgeschichtlicher Dokumentationen, Guido Knopp. Ihm gelang Mitte der 1990er Jahre in Deutschland, was in Großbritannien und den USA bereits Normalität war – die Etablierung von Zeitgeschichte in einem massentauglichen, zur Hauptsendezeit ausgestrahlten Format. Knopp griff dabei auf das altbekannte Grundgerüst der zeitgeschichtlichen Fernsehdokumentation zurück und entwickelte einen stark formatierten Stil, der von Personalisierung, Trivialisierung, Sensationalisierung und Emotionalisierung geprägt ist – das so genannte ‹Erzählfernsehen›. Sein Paradigma: Wörter müssen den Bildern folgen und die Textmenge des Kommentators

20 Siehe seine beiden autobiographischen Bücher *Erinnerungen* (1969) und *Spandauer Tagebücher* (1975).

21 Smither, Roger: «Why is So Much Television History about War?». In: Cannadine, David (Hg.): *History and the media*. London: Palgrave Macmillan 2004, S. 51–66, hier S. 54.

auf ein Minimum begrenzt bleiben.[22] Der reduzierte Text ‹entlastet› den Zuschauer, außerdem steht mehr Raum für die Stimmen der Zeitzeugen zur Verfügung, die den stetigen Prozess der Personalisierung und Emotionalisierung unterstützen. Besonderen Wert legt er auf biografische Narrative, die mit seinem Erstlingswerk Hitler – Eine Bilanz (BRD 1995) sofort in den Fokus der wissenschaftlichen Kritik rückten. Geschichte werde auf Geschichten reduziert, die sich um einzelne prominente Hauptakteure drehen, wobei die großen historischen Zusammenhänge entweder nur rudimentär behandelt werden oder gar komplett ausgespart bleiben, so die Kritiker. Indes sagt Knopp selbst über seine Sendungen, dass sie «kein Ort für eine vertiefende Auseinandersetzung mit Geschichte sind, vielmehr müsse diese Leistung von anderen Medien gebracht werden, z. B. dem vielfältigen Begleitmaterial.»[23] Knopp erfand das Format nicht neu, viele seiner Stilelemente stammen aus britischen und amerikanischen Dokumentationen, die, wie bereits erwähnt, schon seit dem Beginn des Fernsehens primär auf die Interessen der Zuschauer ausgerichtet waren.

Emotionalisierung in Geschichtsdokumentationen wird von Seiten der Wissenschaft mittlerweile ambivalent gesehen. Während einige immer noch glauben, dass Emotionen den Wissensvermittlungsprozess blockieren, sehen andere in gefühlsbetonten Geschichtsdarstellungen die Chance zur ‹sinnlichen Erkenntnis›, da Emotionen die zentrale Dimension beim Sammeln von Erfahrung darstellen.[24] Eben dieser Prozess der Gewinnung ‹historischer Erfahrung› wird auch von Medienwissenschaftlern stark betont. Dabei weist der Geschichtsdidaktiker Gerhard Paul noch auf eine ganz andere Tatsache hin, die mancher Historiker scheinbar aus den Augen verliert, – zwischen den Dokumentationen und den Zuschauern herrscht keine ungefilterte Wissensübermittlung. Zuschauer sind keine «willenlosen Container […], die mit Daten, Fakten und Bildern gefüttert werden» können.[25] Wichtiger als der unmittelbare Inhalt eines Fernsehformats sei die Herausbildung von übergeordneten Kompetenzen, zu denen unter anderem ein reflektiertes Geschichtsbewusstseins zähle.

22 Hastings, Max: «Hacks and Scholars: Allies of a Kind». In: Cannadine (Hg.): *History and the media*, S. 103–117, hier S. 106.

23 Näpel: Historisches Lernen durch ‹Dokutainment›?, S. 216.

24 Frevert/Schmidt: *Geschichte, Emotionen und die Macht der* Bilder, S. 5.

25 Paul, Gerhard: «Zeitgeschichte in Film und Fernsehen – Eine Einführung». In: Popp, Susanne u.a. (Hg.): *Zeitgeschichte – Medien – Historische Bildung*. Göttingen: V&R Unipress 2010, S. 193–200, hier S. 198.

Die Masse der modernen Geschichtsdokumentationen jedoch berücksichtigt derartige Aufrufe zur Reflexivität nur selten. In Zeiten von Computereffekten und hochauflösendem Fernsehempfang werden im Kampf um Einschaltquoten ganz andere Geschütze aufgefahren. Auch hier erweist sich der anglo-amerikanische Fernsehmarkt als Vorreiter. Neben experimentellen Produktionen wie Virtual History (USA 2004), die hauptsächlich durch den exorbitanten Einsatz von Computeranimationen auffallen, erfolgt eine zunehmende Anpassung an die Sehgewohnheiten des Zuschauers. Beispielhaft genannt sei hier die Dokumentationsreihe WWII in HD (USA 2009), bei der fast ausschließlich hochauflösendes und farbiges bzw. nachkoloriertes Archivmaterial verwendet wurde. Diesem Trend konnte sich auch Guido Knopp nicht verschließen, der mit seinem Abschiedswerk Weltenbrand (BRD 2012/13) nachlegte. Aber auch klassische zeitgeschichtliche Dokumentationen sind auf Kanälen wie *Discovery Channel* oder *History* immer noch vertreten und besitzen auch in Deutschland, vorwiegend in den Dritten Programmen, eine Lobby. Dies spricht für ihren Wert, da trotz der zunehmender ‹Entertainisierung›, der Anpassung an vermeintliche Zuschauerbedürfnisse, immer noch genügend Raum für eine Geschichtsvermittlung mit Bildungsanspruch bleiben kann.

Wei Zhang

Die fernsehbezogene Markt- und Politiklogik der VR China

Zusammenfassung: Seit dreißig Jahren entwickelt sich das chinesische Fernsehen als zweigleisiges System: als staatliches Eigentum unter staatlicher Kontrolle einerseits und als kommerzialisiertes Unternehmen andererseits. Doch seine Kommerzialisierung ist nur teilweise erfolgreich: Das zweigleisige System hat auch negative Folgen, wie etwa die übermäßige Betonung des *Entertainments* innerhalb der Fernsehprogramme, die Widersprüche zwischen Ideologie und Markt usw. Dieser Artikel geht der Frage nach, wie man die Eigenschaften des chinesischen Fernsehens aus wirtschaftlicher und politischer Perspektive verstehen kann. Außerdem wird thematisiert, wie die Kommunistische Partei und der Staat in China das Fernsehen beeinflussen und regulieren, und ob in China im westlich-bürgerlichen Sinne von Medienfreiheit gesprochen werden kann.

* * *

Periodisierung der chinesischen Fernsehgeschichte
1. Phase: Frühzeit des Fernsehens (1958–1978)

Die erste chinesische Fernsehstation Beijing-TV strahlte im Mai 1958 in der Hauptstadt Beijing Versuchsprogramme aus, weswegen dieses Jahr als offizieller Beginn des Fernsehens in China angesehen wird. In den 1970er Jahren stieg die Zahl der Fernsehsender auf 32 an. Im Jahre 1978, zwei Jahre nach Maos Tod und dem Ende der Kulturrevolution, gab es 1,5 Mio. kollektiv genutzte Fernseher, aber für die Leute auf dem Land war es noch schwierig, Fernsehsendungen zu empfangen. Unter Mao Zedong (1893–1976) wurde das Fernsehen am Anfang als Instrument der ideologischen Propaganda und als Sprachrohr des Staates eingesetzt.

2. Phase: erste Fernsehreform – zum Massenmedium (1979–1991)

1979 wird das chinesische Fernsehen wiedergeboren, da mit dem 3. Plenum des XI. Zentralkomitees im Dezember 1978 eine entscheidende wirtschaftliche, soziale und politische Reform durchgeführt wird. Der in den 50er Jahren gegründete Sender Beijing-TV wurde 1978 in das landesweit verbreitete China Central Television (CCTV) umbenannt. Seither werden nicht nur kollektiv-öffentliche, sondern auch private Geräte massiv genutzt. Mitte der 80er Jahre spielte das Fernsehen eine wichtige Rolle als öffentliches Kommunikationsmittel in der Debatte der chinesischen Eliten über Liberalisierungs- und Demokratisierungsprozesse. Nach dem gewaltsamen Ende der Demokratie-Bewegung auf dem Tian'anmen-Platz 1989 wird das Fernsehen politisch wieder eingeschränkt.

3. Phase: zweite Fernsehreform – Kommerzialisierung des Fernsehens (1992–2001)

Ab 1992 verabschiedet sich China von der zentralen Planwirtschaft durch die Veröffentlichung von «Deng Xiaopings Rede in Südchina», und ein Jahr später wird die marktwirtschaftliche Linie in der erneuerten Verfassung festgelegt. Das Fernsehen und andere Medienorganisationen werden auf den Markt ausgerichtet. Ab 1993 wird Orient-TV (OTV) in Shanghai und ab 1996 Phönix-TV in Hongkong ausgestrahlt. Seither ist CCTV im chinesischen Medienmarkt nicht mehr die einzige Fernsehmacht, und das provinzielle Fernsehen beeinflusst über Satellit landesweit Zuschauer.

4. Phase: dritte Fernsehreform – Chinas TV als *global player* (2001–Gegenwart)

Ab den 1990er Jahren versuchte die chinesische Regierung die Medienpolitik zu regulieren, um sich internationalen Regelungen anzupassen. 2001 trat China in die WTO (World Trade Organization) ein, woraufhin sich der chinesische Mediensektor neuen Chancen gegenüber, aber auch erstmals einer Konkurrenz ausgesetzt sah. Im Jahr 2002 fand der XVI. Parteitag der Kommunistischen Partei Chinas statt. Seither ist die Medienpolitik immer relativ liberal gewesen, und die Fernsehindustrie wird in China als *global player* angesehen. Dabei spielt der Wirtschaftsfaktor beim Fernsehen immer eine wichtige Rolle: Das chinesische Fernsehen musste sich den WTO-Regelungen anpassen und

sollte bei den kommenden Olympischen Spielen in Beijing 2008 bzw. der Weltausstellung in Shanghai 2010 seine neue Gestalt zeigen.

Heute gibt es in Festlandchina ca. 2'000 Fernsehstationen und 3'000 Sendekanäle,[1] über 400 Millionen Fernsehgeräte und 1,3 Milliarden Zuschauer.[2] Bis Juni 2007 wurden 143 Millionen Menschen mit Kabelfernsehen vernetzt. 2010 waren 98 Millionen Haushalte mit Digitalfernsehen ausgestattet.[3] Die Digitalisierung des Fernsehens ist ein Trend des 21. Jahrhunderts. 2002 wurden fünf Versuchsdigitalkanäle innerhalb des CCTV eröffnet, und 2004 haben CCTV und SMG (Shanghai Medien Gruppe) erstmals vom SARFT (Staatlichen Amt für Rundfunk, Film und Fernsehen) die Genehmigung für Digitalfernsehen erhalten. Als eine seiner Fernsehstrategien hat die chinesische Regierung das staatliche ‹digitale Fernsehprogramm› konzipiert. Gemäss dieser Planung sollten alle Fernsehprogramme Chinas bis 2015 digitalisiert werden.

Marktlogik des chinesischen Fernsehens

Rückzug des Staates aus der Medienfinanzierung

Die Ausstrahlung der ersten kommerziellen Fernsehwerbung am 28. Januar 1979 im Shanghai-TV markiert den Anfang der kommerziellen Fernsehreform in China. Ende der 1980er entwickelte sich die chinesische Wirtschaft rasant, wodurch auch der Fernsehsektor gestärkt wurde. Allerdings spielte die Staatsfinanzierung beim Fernsehen damals noch eine zentrale Rolle. Der wahre Frühling des chinesischen Fernsehens brach in den späten 1990ern an. Nach «Deng Xiaopings Rede in Südchina» 1992[4] wurde die Planwirtschaft in China in eine Marktwirtschaft umgewandelt und das Prinzip der ‹Sozialistischen Marktwirtschaft› in der Verfassung festgelegt. Die wichtige «Bestimmung über die Entwicklungsbeschleunigung des dritten Wirtschaftssektors» wurde in diesem Jahr erlassen und die Fernsehstation als ein Teil der Medienindustrie bezeichnet. Das Fernsehen wird unter dem Motto «eine öffentliche

1 Manche Fernsehstationen verfügen über mehrere Sendekanäle, CCTV z.B. sendet über insgesamt 22 Kanäle.

2 Vgl. *Zhongguo guangbodianshi nianjian* 2009 (China Radio- und TV-Jahrbuch 2009). Beijing: Nianjianchubanshe 2009, S. 288.

3 Vgl. «2007–2008 Zhongguo youxiandianshi chanye yanjiu baogao» (Studie über die chinesische Kabelfernsehindustrie von 2007 bis 2008). http://www.rti.cn/info.asp?id=200710290002 (01.06.2012).

4 Vgl. «Deng Xiaoping nanxun 20 zhounian» (20. Jubiläum von Deng Xiaopings Reise in Südchina). http://www.ycwb.com/news_special/dengxp20.htm (01.06.2012).

Einheit, die als Wirtschaftsunternehmen geführt wird» bestätigt.[5] Das chinesische Fernsehen ist seitdem viel stärker kommerziell geprägt. Der Staat zieht sich schrittweise aus der Medienfinanzierung zurück.

Gleichzeitig wird die Fernsehwerbung zu einer immer wichtigeren Einnahmequelle der Fernsehstationen, und der kommerzielle Anteil der Finanzierung nimmt in der gesamten Medienbranche ständig zu. In den letzten zwanzig Jahren ist der Gewinn des Fernsehmarkts um über 20% angestiegen. Die Wachstumsquote der Fernsehwerbung liegt nun über der aller anderen traditionellen Medien (inkl. Zeitungen, Zeitschriften und Radio). 2001 wurden in China mittels Fernsehwerbung 4,1 Milliarden US-Dollar eingenommen. Ihr Anteil betrug 47% des gesamten Medienmarkts. Mit einem Umsatz von ca. 500 Millionen US-Dollar wurde der Staatssender CCTV in diesem Jahr auf Platz 57 der größten Fernsehanstalten der Welt eingestuft.[6] 2005 hat die chinesische Fernsehindustrie durch Werbung und Kabelgebühren bzw. Digitalanlagen insgesamt über 56 Milliarden Yuan (10 Yuan entsprechen etwa 1 Euro) eingenommen. 2009 beliefen sich die Werbeeinnahmen von CCTV insgesamt auf 16,402 Milliarden Yuan, wobei Werbeeinnahmen 86,98% der Gesamteinnahmen der Fernsehstationen ausmachten.[7]

Kommerzialisierung der Programmstruktur

Die große Anzahl an Fernsehsendern und die große Masse des Publikums führen zu einer hohen Nachfrage nach Programmproduktionen. Diese umfassen «kommerzielle Inhalte in Form von Werbung und Nachrichten, und Bildungsformaten [...] sowie fiktionalen Programmen von Theaterverfilmungen und MTV [...] bis hin zu Fernsehserien».[8] Die kommerzielle Konkurrenz auf dem Fernsehmarkt nimmt zu. Die entsprechende Reform wird auf dem Fernsehsektor eingeführt und weiter umgesetzt. Die Kernidee ist die institutionelle

5 Wenk, Kirstin: «Wie Politik und Markt publizistische Vielfalt ermöglichen und einschränken: Eine Struktur- und Inhaltsanalyse der Flutberichterstattung 1998». In: Eglauer, Martina Maria; Treter, Clemens (Hg.): *Einheit und Vielfalt in China.* Göttingen: Otto Harrassowitz KG 2005, S. 203.

6 Vgl. Wang, Hui: «Zhongguo dianshiye xianzhuang ji bianshu» (Gegenwärtiger Zustand und Wandel der Fernsehindustrie in China). 2007. http://www.lunwentianxia.com/product.free.6592009.1/ (01.06.2012).

7 Vgl. Cao, Lin: «Zhongguo dianshitaide guanggao shouru xianzhuang» (Stand der Werbeeinnahmen der Fernsehstationen Chinas). 2010. http://www.mtklw.com.cn/news/fxbg/100426-fxbg1.html (01.06.2012).

8 Kramer, Stefan: *Vom Eigenen und Fremden. Fernsehen und kulturelles Selbstverständnis in der Volksrepublik China.* Bielefeld: transcript Verlag 2004, S. 360.

Trennung von Programmproduktion einerseits und Ausstrahlung andererseits, d.h, die Fernsehstation stellt nicht mehr alle Programme selbst her.

Erstens: Alle Nachrichten und die wichtigen Programme mit Ideologiebezug müssen von der Fernsehstation nach klaren Vorgaben selbst hergestellt werden. Andere Programminhalte können die Sender auf dem Medienmarkt durch Austauschen oder Einkaufen erhalten. Typisches Beispiel ist das Staatsfernsehen CCTV, das die wichtigen Funktionen von Propaganda und Erziehung erfüllt, seit den 1990ern aber die Reform der Programminhalte durchgeführt hat. Die selbst hergestellten Programme belaufen sich bei CCTV auf einen Gesamtanteil von 70%, während die übrigen aus dem in- und ausländischen Markt kommen (wie beispielsweise die importierte Fernsehserie ANIMAL WORLD der BBC).[9] Nach der Programmstrukturreform nimmt CCTV in China hinsichtlich Einschaltquoten und Werbeeinnahmen die Spitzenposition ein.

Zweitens: Es ist erlaubt, fremdproduzierte Inhalte auszustrahlen, aber dies gilt nur für Unterhaltungsprogramme wie Musik-, Wissenschafts-, Technik-, Sport-, Kunst-, Talk- und Dialogprogramme usw., und der Fernsehkanal darf nicht verkauft oder vermittelt werden. Aufgrund der Trennung von Produktion und Ausstrahlung sind in den folgenden Jahren in China mehr als hundert Unternehmen mit Programmherstellungsbezug entstanden. Inzwischen gibt es eine Vielzahl hoch professionalisierter Programmanbieter. Ein erfolgreiches Beispiel ist Guangxian-TV (Sonnenschein-TV), das von Wang Changtian (ehemaliger Journalist bei Beijing-TV) gegründet wurde. Guangxian-TV produziert seit 1999 die CHINESISCHE UNTERHALTUNGSREPORTAGE. Das Programm wird wöchentlich landesweit von 80 lokalen Fernsehsendern gekauft und ausgestrahlt, so dass es eine durchschnittliche Einschaltquote von 10–20% besitzt.[10] Diese überregionale Kooperation zwischen Provinz- und Stadtfernsehen steht im Wettbewerb mit CCTV. Sun-TV ist ein weiterer professioneller Elite-Programmanbieter, der von einer ehemaligen berühmten Moderatorin bei CCTV, Yang Lan, in Hongkong gegründet wurde. Sun-TV bietet für chinesische Sender viele attraktive Programme mit dokumentarischen Inhalten und Dialogen mit in- und ausländischen Eliten.

Drittens: Die die Fernsehfilme und Fernsehdramen herstellenden Abteilungen, die zur Fernsehstation gehören, dürfen von staatlichen Institutionen abgekoppelt werden, um ein Joint Venture zu gründen. Wie oben schon

9 Vgl. Graham, Terence: *The Future of TV in China*. Hongkong: The University of Hongkong 2003, S. 15.

10 Vgl. Wang: «Zhongguo dianshiye xianzhuang ji bianshu».

erwähnt, darf der private und ausländische Investitionsanteil die Grenze von 49% nicht überschreiten.

Entsprechend werden viele Fremdprogramme über Zentral- und Provinzsender ausgestrahlt. Weil die aus Hongkong und Taiwan bzw. dem Ausland stammenden Unterhaltungsprogramme die chinesischen Sender überschwemmt haben, wurde der Ausstrahlungsanteil der Importprogramme vom SARFT durch die «Bestimmungen über Rundfunk und Fernsehen» von 1997 beschränkt.[11]

Marktöffnung für internationales Kapital

Der Medienmarkt ist bereits offen. Dies ist einerseits vom gesellschaftlichen und politischen Wandel abhängig und andererseits von der internationalen Konkurrenz auf dem Medienmarkt. Außerdem dürfen gewisse privilegierte Bevölkerungsgruppen wie etwa «Angehörige von Hochschulen oder Ministerien, für deren Arbeitseinheiten Satellitenempfänger zugelassen sind» einige Fremdsendungen empfangen.[12] Einer der bekanntesten Sender ist der aus Hongkong nach China sendende STAR Sports, der zur STAR-Gruppe von Rupert Murdoch gehört. Ein anderer besonderer Sender ist Phönix-TV, der 1996 in Hongkong gegründet wurde und in Festlandchina das Sonderrecht zur Übertragung hat, obwohl er vom westlich-ideologischen und kommerziellen Milieu beeinflusst wird. Nach der Übertragung der Anschläge vom 11. September 2001 wird Phönix-TV wegen seiner Live-Sendungen, der unabhängigen Berichterstattung und der Vielzahl an Informationen hoch geschätzt.

Im Zuge der Entwicklung von Wirtschaft und Gesellschaft in den letzten zwanzig Jahren sind in China eine städtische Gesellschaft und neue Mittelschichten entstanden. Die neuen Mittelschichten haben eine gute Ausbildung, ein stabiles Haushaltseinkommen und wachsendes Privatvermögen, Wohnungen und Autos sowie häufigere Urlaubschancen.[13] Die Größe der neuen Mittelschicht wird auf 250 Millionen Menschen geschätzt, und ist international genau die Zielgruppe von Fernsehprogramminhalt und -werbung bzw. internationalen Konzernen. Dies stellt eine große Chance für den Fernsehmarkt dar.

11 Vgl. Staiger, Brunhild; Friedrich, Stefan; Schütte, Hans-Wilm: *Das Große China-Lexikon*. Hamburg: Primus Verlag 2003, S. 216.
12 Vgl. Kramer: *Vom Eigenen und Fremden*, S. 360.
13 Vgl. Heilmann, Sebastian: *Das politische System der Volksrepublik China*. Wiesbaden: VS Verlag 2004, S. 208–209.

Seit dem WTO-Beitritt im Jahr 2001 ist der Wettbewerb der Medien unvermeidlich geworden. Das Fernsehen wird von der chinesischen Regierung als ein an der globalen Medienindustrie teilnehmender potenzieller Konkurrent betrachtet: «The Chinese government sees TV as an industry, in and of itself, for the consumption of Chinese viewers domestically, and as a potential player in the global media industry».[14] Nach den WTO-Ordnungen muss das chinesische Medium die internationalen Regelungen befolgen. Gemäß WTO-Abkommen ist es gestattet, den Anteil der ausländischen Investitionen in der Telekommunikationsbranche auf bis zu 49% und in den abhängigen Serviceabteilungen auf bis zu 51% festzulegen. Der Internetmarkt ist für ausländisches Kapital völlig offen.[15] Die mit zugkräftigem Kapital und Experten bzw. Erfahrung aus dem Ausland kommenden internationalen Medienkonzerne wollen in den chinesischen Fernsehmarkt eintreten. Berühmte internationale Medienkonzerne wie Murdochs News Corporation, AOL Time Warner und Walt Disney bzw. Bertelsmann haben schon seit Ende der 90er Jahre in den chinesischen Medienmarkt einzutreten versucht.

Es ist eine große Herausforderung für das chinesische Fernsehen, mit internationalen Medienkonzernen zu konkurrieren. Deswegen werden in den großen Städten wie Guangzhou und Shanghai viele vom Staat unterstützte chinesische Mediengruppen gegründet, die «sich mit Hilfe ausländischer Partner zu international konkurrenzfähigen Medienkonzernen entwickeln und auch die internationale Vermarktung der Olympiade 2008 und der Weltmesse 2010 in Shanghai übernehmen sollen.»[16] Im April 2005 wurden die «Reglementierungen des Staatsrats über die Einführung nicht-öffentlichen Kapitals im kulturellen Betrieb» erlassen, welche nun nicht-öffentliches Kapital (inkl. privatem und ausländischem Kapital) in Branchen mit Bezug zur Fernsehproduktion (wie etwa Musik, Wissenschaft und Technik, Sport und Unterhaltung) sowie in der Vernetzung des Kabelfernsehens bzw. Umgestaltung des Digitalfernsehens gestatten, wobei solche Unternehmen einen öffentlichen Anteil von mindestens 51% besitzen müssen.[17]

14 Graham: *The Future of TV*, S. 3.

15 Vgl. Zhu, Hong: «Woguo guangboyingshiye xianzhuang yu gaige silu» (Gegenwärtiger Zustand und Reformideen der Radio, Film- und Fernsehindustrie unseres Staats). In: Beifang chuanmei yanjiu (Medienforschung in Nordchina). 2006. http://news.xinhuanet.com/newmedia/2006–10/13/content_5200247.htm (01.06.2012).

16 Heilmann: *Das politische System*, S. 219.

17 Vgl. Zhu: «Woguo guangboyingshiye».

Politiklogik des Fernsehens in der VR China
Fernsehen und Partei bzw. Staat

Für das Fernsehen der Volksrepublik China gilt das ‹Prinzip der Parteilichkeit›. Die Propagandabehörde ist die wichtigste Abteilung der Kommunistischen Partei, die alle ideologischen Angelegenheiten kontrolliert. Die Propagandaabteilung des Zentralkomitees (PZ) entscheidet über ideologische Orientierung und Tabuthemen. Der Propagandamechanismus deckt alle Parteikomitees auf Zentral- und Provinz-, Stadt- und Kreisebene sowie die parteilichen Kleingruppen in öffentlichen Einheiten und Staatsunternehmen bzw. Organisationen ab.

1984 wurde von der Parteizentrale die Medienpolitik der ‹Positiven Berichte als Hauptorientierung› verordnet, und alle Fernsehsender standen in der Pflicht, eine politische Aufgabe wahrzunehmen und Propaganda-Disziplin zu bewahren. Beispiele sind die parteiliche Zentralkomitee-Konferenz und der nationale Volkskongress, die im Oktober resp. im März jedes Jahres stattfinden und durch CCTV live übertragen werden müssen, wodurch alle parteilichen Kleingruppen und lokalen Regierungen mit dem Zentralkomitee in der Grundlinie übereinstimmen. Erst nach Deng Xiaopings Rede in Shanghai von 1992 wurde die Fernsehpolitik mit Einführung der Kommerzialisierung phasenweise wieder lockerer und ihre Funktion als Sprachrohr in der Fernsehbranche stärker über die parteiliche Wirtschaftslinie erreicht.

Verwaltungssystem: SARFT und SPPA

Die Partei verwirklicht sowohl durch das Parteisystem (Propagandaabteilung) als auch durch das Regierungssystem die Politikkontrolle. Das Fernsehverwaltungssystem wurde 1983 von der chinesischen Regierung als ein vierstufiges Verwaltungssystem auf den Zentral-, Provinz- und Stadt- bzw. Kreisebenen gegründet, was genau dem Aufbau des parteilichen Propagandasystems entspricht. Obwohl die Zahl der Fernsehstationen nach der Kommerzialisierung explodierte, wurde das System nicht grundsätzlich verändert.

Die oberste Aufsichtsbehörde ist SARFT (das Staatliche Amt für Rundfunk, Film und Fernsehen), das direkt dem Staatsrat untergeordnet ist. Dadurch kann die staatliche und politische Propaganda sowie der Einfluss der Zentralregierung auf das gesamte Land ausgeweitet werden. Gleichzeitig formuliert das SARFT die Regelungen und Pläne für die weitere Entwicklung der Rundfunkbranche bezüglich Sender, Programmen, Kabelnetzen und Satellitenempfänger usw. Der staatliche Monopolsender CCTV bleibt unter der direkten

Aufsicht des SARFT. In allen Provinzen und Städten bzw. autonomen Gebieten werden vom SARFT Verwaltungsbehörden gegründet, die einerseits dem SARFT und andererseits der entsprechenden Provinzregierung gegenüber verantwortlich sind. Außerdem gibt es auf Kreisebene Verwaltungsbehörden. Das SARFT bleibt das Zensurorgan der Politik bezüglich der Struktur und Organisation elektronischer Medien. Einerseits monopolisiert es die Zuteilung der Frequenz und die Lizenzierung der Senderorganisation, andererseits reguliert es die Entwicklung aller neuen elektronischen Medien. Zudem kontrolliert das SARFT die Vergabe der Lizenzen zur Fernsehproduktion. Wenn Organisationen oder Unternehmen auf dem Fernsehsektor einsteigen wollen, so müssen sie zunächst vom SARFT eine Genehmigung erhalten.

Eine andere wichtige Verwaltungsorganisation ist die im Jahr 1987 gegründete SPPA (State Press and Publications Administration), die für Inhalt und Zensur bzw. Spezialaufgaben zuständig ist. Beispielsweise muss die Arbeitserlaubnis der Journalisten aus allen Medienorganisationen (inkl. Fernsehen) von der SPPA erlassen werden. Die SPPA hat das gleiche gestufte Verwaltungssystem wie das SARFT.

Gesetzliche Ordnung und Medienfreiheit

Gibt es in China eine Pressefreiheit? Theoretisch müsste man diese Frage mit Ja beantworten, weil das Recht auf Pressefreiheit in den chinesischen Gesetzen garantiert wird. Die im Jahr 1982 wesentlich überarbeitete Verfassung orientierte sich stärker an den internationalen Vorstellungen von Menschenrechten, darunter auch der Pressefreiheit. Im Jahr 1999 regulierte die Verfassung in Kapitel II die «Grundrechte und Grundpflichten der Bürger» deutlich: «Die Bürger der VRC genießen die Freiheit der Rede, der Publikation, der Versammlung, der Vereinigung, der Durchführung von Straßenumzügen und Demonstrationen (Art. 34)».[18] Diese Regelung gilt bis heute. Aber Heilmann ist der Meinung, dass es in der Volksrepublik China keine Medienfreiheit gibt, «nur zwischen 1986 und 1989 sowie wieder seit Mitte der neunziger Jahre gab es phasenweise eine politisch geduldete».[19]

Die erste Phase relativer Freiheit findet in den späten 1980er Jahren statt. 1988 hat der Generalsekretär der KPCh Zhao Ziyang an den Chinesischen Journalistenverband einen offenen Brief gerichtet, in dem er eine Pressereform vorgeschlagen hat: Die Medien sollten der öffentlichen Meinung Ausdruck

18 Heilmann: *Das politische System,* S. 76.
19 Ibid., S. 217.

verleihen und die öffentlichen Kader überwachen.[20] Danach wurde in den Medien häufig Kritik an ökonomischen und kulturellen Phänomenen geübt und es wurden sogar Debatten über die Demokratie geführt. Ein Beispiel ist die Fernsehserie HESHANG (RC 1988), die die traditionelle chinesische Kultur kritisierte. Aber die Liberalisierung führte zu einer politischen Katastrophe. Nach dem Massaker im Juni 1989 war die Medienpolitik wieder strenger, der Journalismus musste sich wieder stärker in den Dienst des Sozialismus stellen und sich der Sprachrohr- und Propagandafunktion anpassen, die 1991 und 1994 erneut zu einem beruflichen Moralkodex für Journalisten umgeschrieben wurde. Die zweite Phase relativer Freiheit setzte Mitte der 1990er Jahre mit der weiteren Kommerzialisierung ein, in deren Zuge über nicht ideologisch-politische Themen relativ liberal berichtet wurde. 1998 bezeichnete der damalige Premierminister Zhu Rongji auf CCTV die Medienorientierung als «Sprachrohr der Massen, Spiegel und Überwachung der Regierung», die sich von ihrer früheren Rolle als Sprachrohr der Partei und des Staats unterscheidet. Dunkle Punkte der Gesellschaft wurden in Sendungen thematisiert. Aber die relative Medienfreiheit dauerte nur kurz an, weil das Jahr 1999 von der chinesischen Regierung als ein politisch empfindliches Jahr bezeichnet wurde (zehnter Jahrestag der Tian'anmen-Bewegung 1989 und achtzigster Jahrestag der Vierte-Mai-Bewegung 1919).

2002 erließ das SARFT eine besondere Strafordnung für Fernseh-Journalisten, die «Regulations on Punishment of Violators of Propaganda Discipline at Television and Broadcast Organizations»,[21] und einige Journalisten wurden von der Regierung mit Strafmaßnahmen bedacht. Am 14. März 2004 wurde in einem neuen Gesetz betont, dass der Journalismus sich den Grundsatzlinien von Mao Zedongs Denken, Deng Xiaopings Theorie und den drei Repräsentanten von Jiang Zemin anpassen muss, um dem ‹Sozialismus mit chinesischer Ausprägung› zu dienen. Heute wird ein neues Element ‹wissenschaftlicher Entwicklungsperspektive› von Hu Jintao eingebracht.

20 Vgl. Eickhoff, Melanie; Hutt, Bettina: *Gegenwärtige Ausgestaltung und wünschenswerte Fortentwicklung der Fernsehordnung der Volksrepublik China am Beispiel von China Central Television*. Köln: 2004, S. 201. http://www.rundfunk-institut.uni-koeln.de/institut/publikationen/arbeitspapiere/ap188.php (01.06.2012).

21 «Guangbodianshi bochujigou gongzuorenyuan weifan xuanchuanjilü chufen chuli zanxing guiding» (Vorläufige Bestimmungen über die Verletzung der propaganda-disziplinarischen Behandlung von Rundfunk und Fernsehen). http://cmp.hku.hk/2007/01/05/145/ (01.06.2012).

Fazit

Das chinesische Fernsehen ist im Wesentlichen parteilich und staatlich. Seit dreißig Jahren entwickelt es sich dennoch als zweigleisiges System basierend auf staatlichem Eigentum sowie staatlicher Kontrolle einerseits und Kommerzialisierung andererseits. Während das Fernsehen vom Staat durch Regulierung der Finanzierung, Organisation und Ordnung bzw. der ideologischen Orientierung überwacht wird, ist seine Kommerzialisierung nur teilweise erfolgreich, weil dieses zweigleisige System außer des oben schon dargelegten wirtschaftlichen Erfolgs auch negative Folgen hat, wie die übermäßige Betonung des *Entertainments* innerhalb der Fernsehprogramme, die Widersprüche zwischen Ideologie und Markt usw. Diese Eigenschaften gelten für alle chinesischen Medien.

Die chinesischen Journalisten in den traditionellen Medien genießen momentan nur die ‹beschränkte Medienfreiheit›, und die Medienliberalisierung ist unsichtbar. Aber die fortschreitende Modernisierung (Satellitenfernsehen und besonders Internet) und Kommerzialisierung sowie das Engagement internationaler Mediengruppen können die vorgegebenen Grenzen der Liberalisierung ausweiten. Das Internet bringt den Chinesen große Chancen (BBS, Chat, Foren, Blogs usw.) echte Meinungsfreiheit zu erlangen, obwohl die Überwachung nicht nachlässt. Aufgrund der komplizierten politischen und kulturellen bzw. gesellschaftlichen Situation hat die Verwirklichung der Medienfreiheit im westlich-bürgerlichen Sinne in der Volksrepublik China noch einen langen Weg zu gehen.

FILMGESCHICHTE

Aurore Lüscher

Audiovisual Dispositives and Medicine around 1900. Case Study: the *Revue médicale de la Suisse romande*

Abstract: This article exposes my methodology and the issues involved in the study of one specific archival source I researched for my doctoral thesis, the *Revue médicale de la Suisse romande* (*Medical Review of Romandy*). It thus mainly consists in a presentation of and comments on first results, within the framework of my study of the medical discourses and practices related to emerging dispositives of vision or audition at the turn of the 20th century.

* * *

In this paper, I shall present a specific primary source I am working with in the scope of my doctoral thesis, the *Revue médicale de la Suisse romande* (*Medical Review of Romandy*). This case study will enable me to set forth and question my methodology and approach to a specific archival source. First I shall put forward the key points of my work and address some important methodological issues regarding my study of archive material, and second, submit some of my findings in the *Revue médicale*. The focus here is on only one of the many sources I will have to look into for my thesis. Thus, this paper is mostly a presentation of the first results of my empirical survey, a kind of work in progress with no claim to completeness.

My current doctoral research concerns the emerging audiovisual dispositives closely or distantly related to medicine at the turn of the 20th century.[1] My approach mainly consists of the study of the medical discourses and practices

1 For a definition of the term dispositive and the methodology related to it, see Albera, François; Tortajada, Maria (eds.): *Cinema Beyond Film. Media Epistemology in the Modern Era*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2010, pp. 10–13; Albera, François; Tortajada, Maria: «L'Épistémè ‹1900›». In: Gaudreault, André; Russell, Catherine; Véronneau, Pierre (eds.): *Le Cinématographe, nouvelle technologie du XXe siècle. The Cinema. A New Technology for the 20th Century*. Lausanne: Payot 2004, pp. 45–62; Tortajada, Maria: «Archéologie du cinéma: de l'histoire à l'épistémologie». In: *CiNéMAS* vol. 14, 2004, no. 2–3, pp. 19–51.

linked with these dispositives: I ask how these where apprehended and used at the time, which debates they caused, how they circulated between many spheres of knowledge variously legitimised, and what sort of representations of the body they could have created. The dispositives remaining in the realm of ‹possibilities›, even those completely utopian, are equally taken into account, for they were also part of a particular space of thought specific to the beginning of the 20th century and can therefore contribute to my analysis in a pertinent way.[2] Thus, as my research concerns any potential dispositive of vision and mechanical reproduction emerging around 1900 linked to the medical field of the period in some way, I consider the cinematograph one such dispositive, with the term ‹cinematograph› including, of course, the various sets of devices and practices related to moving pictures.[3] By focusing on the debates concerning these dispositives and their uses in many primary sources (mainly from the scientific field for the moment), I can on the one hand observe how and when the cinematograph has been part of the medical imaging of the time and, on the other hand, analyse the variations of conceptions and presuppositions about these instruments as well as of the paradigms in which they are inscribed.

As this epistemological project is quite large, I have chosen to start by studying specific cases, which will then enable me to move on to other cases or specific documents, so as to establish a sort of network surrounding the links these various instruments had with medicine and its popularisation around 1900.

The *Revue médicale de la Suisse romande* is an ideal starting point for such a project. In order to be as close as possible to the concerns of the medical field of the time and to avoid popular writings for the moment, a respected and mainstream medical review seemed the best choice for gathering information about the ‹standard› place these novelties were given. The fact that it is a periodical publication makes changes or continuities over a certain time noticeable, and because it is also generalist, it presents a broad range of dispositives in a large spectrum of medical fields, yet at the same time, it offers a precise determination of the areas in which these dispositives were important. Finally, I start from a local point not only for practical reasons, but also because Switzerland, and especially Romandy, in some ways mediated the French and German

2 See for example the work of Clément Chéroux about Louis Darget (1847–1923) who tried to photograph his thoughts during this era.

3 For the distinction between cinema and cinematograph, I refer to Gaudreault, André: *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris: CNRS 2008.

medical school models.[4] Even if the *Revue médicale* was – and still is – a local publication, it was not an obscure regional review, but an essential publication for Romandy because it summed up all the cantonal societies' monthly sessions and maintained relations with the German-speaking part of Switzerland. In addition, the journal showed sustained interest in the developments of medicine, and in the publications and congresses in foreign countries (mainly the neighbouring ones), as can be observed through the numerous announcements and reviews of such matters. Furthermore, it is known that the Medical Faculty of Geneva received many foreign students and that its professors were considered honourable members of their profession in the European medical world, while the Lausanne school of medicine had gained international prestige mainly due to the personality of the surgeon César Roux. Furthermore, many contributors to the *Revue médicale* often wrote articles in foreign publications, so that by 1900, the review enjoyed a certain reputation.[5]

My inquiry covers the entire *Revue médicale* from January 1895 to December 1905.[6] The choice of this particular period leads me to clarify some methodological points. To select the archive material necessary for my project, I decided to start my search quite arbitrarily with the year of the presentation of the cinematograph Lumière and the discovery of X-rays, two important dispositives for my study. In order to go through the same amount of time before and after 1900, I equally arbitrarily stopped the investigation at 1905. This does not mean that I am not aware of certain instruments and more globally of the medical imaging preceding 1895 and all the continuities that it presupposes, so this time frame does not in any way imply a break.[7] The scope of my inquiry will mainly depend on the interesting discoveries I will make in other archive material or literature on the subject.

4 Cf. Rieder, Philip: *Anatomie d'une institution médicale. La Faculté de médecine de Genève (1876–1920)*. Lausanne, Genève: BHMS, Médecine & Hygiène 2009, pp. 42, 45.

5 Cf. Rieder: *Anatomie d'une institution*, pp. 139, 145–149, 240–244; Barras, Vincent: «Médecine et société: la *Revue médicale de la Suisse romande* dans l'histoire». In: *Revue médicale de la Suisse romande* vol. 124, 2004, no. 12, pp. 735–745. Concerning César Roux, see Donzé, Pierre-Yves: *L'ombre de César. Les chirurgiens et la construction du système hospitalier vaudois (1840–1960)*. Lausanne: BHMS 2007.

6 Each volume of this period corresponds to one year and has between 696 and 896 pages.

7 A central study of the early relations between medicine and cinematography is Cartwright, Lisa: *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1995. About the work of Étienne-Jules Marey and about other inscribing devices and the corporal ideals of modernity, one can look for instance into the writings of Marta Braun, François Dagognet, Laurent Mannoni, Christian Pociello, Anson Rabinbach.

A second crucial point – which is still quite problematic for me at present – is to determine which dispositives of vision and audition to take into account. For instance, I have chosen not to consider the microscope, since this widely used instrument was not an emerging dispositive at the turn of the 20th century, and because it does not record anything. And although it can be part of a scientific ideal typical of the 19th century, conceptualised by Lorraine Daston and Peter Galison as ‹mechanical objectivity›[8], technically there is no mechanical reproduction of what is seen. In a similar way, radioscopy does not involve recording what is on the screen. Nevertheless it is an interesting device for my research because of its ontological relation with radiography, but also due to the fact that the representation is situated on a screen and that it was soon coupled with cinematography, like the microscope later.[9]

In order to go beyond these problematic but interesting overlaps, I applied a number of basic selection criteria which are surely rather ‹cinematocentered› but nonetheless effective from my point of view. These criteria lead me to take into account the following dispositives: those emerging at the turn of the 20th century that are techniques of mechanical representation or reproduction of the visible (or invisible); those beginning to be used and discussed in the medical field during this era; those relating to the documentation, the exploration and the measurement of parameters regarding the human body; those having strong ontological links with cinematography.[10]

After this phase of selection, other questions arise. At the content level I ask how these dispositives (and their visual productions) are mentioned or presented in medical discourses. What uses are reported, what are the debates surrounding the instruments, their visual productions, and their utilisation in medical practice? At the level of form, it is possible to consider the *Revue médicale* itself as a kind of dispositive of presentation: what place is globally accorded the new instruments in the *Revue*? Is it significant? And in what way are illustrations displayed in the *Revue*? At the moment, my work on the archive material has not yet reached this point of analysis. Nevertheless, I hope that

8 This theory will be discussed further below.

9 Radioscopy was coupled with cinematography at the end of the 1890s, and the microscope with cinematography in the 1900s. See Bonah, Christian; Laukötter, Anja: «Moving Pictures and Medicine in the First Half of the 20th Century: Some Notes on International Historical Developments and the Potential of Medical Film Research». In: *Gesnerus. Swiss Journal of the History of Medicine and Sciences* vol. 66, 2009, no. 1, pp. 124–125.

10 This explains why I include photography in my research, even though it was developed long before my target period.

my findings in the *Revue médicale* can illustrate the interesting research areas this type of source material may open up.

One way of linking the various dispositives is to study the vocabulary and concepts used to refer to them. The medical field of 1900 did not have the same boundaries it has now. For one thing, today's specialised fields weren't autonomised at the turn of the 20th century.[11] What is more, even a crucial concept like ‹objectivity› encompassed different historical ideals. As Lorraine Daston and Peter Galison demonstrate, in the 18th century ‹objectivity› was what was considered true to nature; drawings made from many models thus showed a reconstructed ideal, supported by the idea that if nature is full of diversity, science can't be. This conception was strongly condemned one century later. Scientists progressively became distrustful and anxious about the implicit subjectivity inherent in reconstructions of a type. The medical world sought to eradicate all interpretation by using mechanical devices and documenting each case specifically. It thus developed a new ideal of ‹mechanical objectivity›.[12]

In the *Revue médicale*, it is particularly interesting to see how these two quite antithetic conceptions actually coexisted late in the 19th century! The ideal of mechanical objectivity is of course dominant, nonetheless there are some interesting variations on this point, particularly in the debates on the pertinence of X-rays, but also in more specific cases. For instance, in a review of an atlas of anatomy (January 1895), there is an insistence on the exactitude of the drawings. But further, there is the indication that the artist «has established an ideal skeleton […] whose every part has been drawn from natural pieces and whose proportions have been established by calculation of the average dimensions of a large number of prepared bones». At the end of the review, we read that this «superb work» is of equal importance to both scientists and artists.[13] A more surprising observation can be found in the issue of October 1899:

11 Concerning X-rays and radiology, see Dommann, Monika: *Durchsicht, Einsicht, Vorsicht. Eine Geschichte der Röntgenstrahlen. 1896–1963*. Zürich: Chronos 2003, pp. 10–14.

12 Cf. Daston, Lorraine; Galison, Peter: «The Image of Objectivity». In: *Representations*, no. 40, 1992, pp. 81–128. My presentation of their work here is a very brief summary of a complex development.

13 All translations from the French *Revue médicale* into English are mine. Original text: «il a donc établi un squelette idéal […] dont toutes les parties ont été dessinées d'après des pièces naturelles et dont les proportions ont été établies par le calcul des dimensions moyennes d'un grand nombre d'os préparés […] Cette œuvre superbe et dont l'utilité est si grande, non seulement pour les médecins, mais aussi pour les artistes.» *Revue médicale de la Suisse romande* vol. 15, 1895, no. 1, pp. 69–70.

«The illustrations of this atlas are of great exactitude, because the art of the painter will always surpass […] the passive truth of direct photography, even if coloured».[14] There are many commentaries about the beauty of illustrations and books of the time, but this last example is of another kind, implying that the reign of mechanical objectivity was not absolute.

In relation to this, it is also interesting to observe various preconceptions and debates around the self-evidence and objectivity of images or, on the contrary, the need to interpret them. The expression «shows that» («montre que») is omnipresent in studies or presentations of graphs, photographs and X-rays. Even though radiography, for instance, was received quite enthusiastically upon the first presentations of the images to the medical societies, there are, even in the first report, some reservations about the practical applications of this novelty, mainly due to the flatness of the representation.[15] Most of the first discussions and published papers about the uses of radiography in 1896 and 1897 are about errors of diagnosis and the problems this poses, and the need for improvements to this instrument.[16] Thus, this new dispositive seems to be most dazzling at first, but in fact proved to be of little use to practitioners. A comment at the end of the report on the International Congress of Medicine of 1897 – a Congress which took place every 3 years – gives us an idea of the particular perception of this new instrument: «no remarkable epoch-making discovery like those of antisepsis or the antidiphteric serum will stay in the annals of the Congress of Moscow of 1897.»[17]

Interesting to notice is the perpetual and paradoxical balance between the rhetoric of evidence, on the one hand, and the importance of interpretation by the practitioner, on the other. But this does not happen by way of a strictly binary articulation or linear progression. For instance, in the July 1898 and December 1899 issues, while the phrase «shows that» is widely used, some writers insist on the need for interpretation.[18] A few months later, in April 1900,

14 Original text: «Les planches de cet atlas sont d'une grande exactitude, car l'art du peintre dépassera toujours […] la vérité passive de la photographie directe, même coloriée.» *Revue médicale* vol. 19, 1899, no. 10, p. 653.

15 The very first presentation, reported in the March 1896 issue, took place on 1st February 1896. See *Revue médicale* vol. 16, 1896, no. 3, pp. 156–157.

16 As for example in a session of the medical society of Geneva that took place in May 1897, reported in the June issue: *Revue médicale* vol. 17, 1897, no. 6, p. 463.

17 Original text: «aucune découverte remarquable faisant époque comme celle de l'antiseptie ou du sérum antidiphtérique ne restera dans les annales du Congrès de Moscou de 1897.» *Revue médicale* vol. 17, 1897, no. 10, p. 682.

18 Cf. *Revue médicale* vol. 18, 1898, no. 7, p. 362, and vol. 19, 1899, no. 12, p. 768.

the topic of evidence is emphasised by some of the expressions used: radioscopy «allows to observe very distinctly», it «confirms», it is a contribution to the comprehension of a phenomenon.[19]

Such observations can and will be applied to the other dispositives I found in the *Revue médicale*: the ergograph, the esthesiometer, the algesiometer, stereoscopic devices, and even the phonograph.[20] I shall also carefully examine an extensive study published in two parts in December 1898 and January 1899, presenting a new technique of X-ray examination by stereoptical radiographies.[21]

As this book collects papers devoted to cinema and television, the big question about my research is: what about cinematography? It is, in fact, quite absent from the *Revue médicale*! In June 1905, concerning an exhibition linked to an international congress of anatomy, «projection devices» («appareils de projection») are mentioned among other medical devices.[22] This is really vague and may refer to magical lanterns, photography projections on glass, or cinematography. In any case, it suggests that such a phrase was sufficiently common not to need any special explanation. The only other occurrence – anterior to the one just mentioned – is far more surprising. In the review of a book called *Synoptical tables of obstetrics* in the May 1900 issue, the cinematograph is mentioned, but the specificities of the dispositive are used as a comparison:

> What makes the originality of these new tables, are the figures, 312 in all, which illustrate each of the 100 synoptical tables, it is above all the process used to represent the mechanical and operating part of obstetrics, the various moments, the various moves, the various interventions; to be sure of the exactitude, photography was used and the authors themselves made all the shots, either based on the living, or based on the mannequin; the multiplicity, the succession of these

19 Original text: «La radioscopie permet d'observer très nettement […] L'examen radiographique confirme en somme les déductions tirées de l'observation des modifications des phénomènes stéthoscopiques ; il contribue à démontrer que […]». *Revue médicale* vol. 20, 1900, no. 4, pp. 179–181.

20 Cf. *Revue médicale* vol. 25, 1905, no. 3, p. 217. The medical purpose of the phonograph mentioned here is to make audible the patient's pronunciation before and after the operation of a harelip.

21 Cf. Sechehaye, Adrien: «Étude sur la localisation des corps étrangers au moyen des rayons Roentgen, contenant l'exposé d'une méthode nouvelle». In: *Revue médicale* vol. 28, 1898, no. 12, pp. 653–694, and vol. 19, 1899, no. 1, pp. 5–27. It should be noted that «stereoptical» doesn't necessarily imply the illusion of depth; here two radiographic takes were superposed on the same plate in order to calculate the exact localisation of the foreign body by its slight shift on the radiography.

22 *Revue médicale* vol. 25, 1905, no. 6, pp. 435–436.

> images, presented, like the text, in tables the whole set of which can be taken in at a single glance, makes of it a real *cinematography*.[23]

It is of interest to note that the dispositive to which the anonymous reviewer alludes is a crossing between the Cinematograph Lumière and Marey's chronophotography. Indeed, the French word *temps* in this case indicates frozen moments, and it is followed by other indications suggesting frozen moments, a description that perfectly suits the idea of fragmentation; it is thus no surprise that this segment leads to the mention of photography. Such a description of frozen moments of single movements through photography refers of course to the widely known sets of chronophotographies by Marey or Muybridge. At the end of the sentence, however, the reviewer insists on the «multiplicity», the «succession» and the final conjunction of all these images by writing that the whole set can be taken in at a single glance,[24] and ending with an explicit reference to the process of cinematography – which is precisely not to decompose movement with the aim of analysing it, but to animate this decomposition through the succession of images in order to recreate the illusion of movement.

These are the only references to cinematography in over eight thousand pages. At this point, the question arises: why is there no debate about it, like in the case of the X-rays, no eventual dismissal, not even a mention of a new instrument which has been experimentally used in medicine all over Europe since the end of the 1890s?[25] It is improbable that practitioners in Romandy had not heard of it. In the June 1897 issue of the *Revue*,[26] I found that Auguste Reverdin, one of the important professors in Geneva,[27] had direct links to the French surgeon Eugène-Louis Doyen, a brilliant and influental practitioner whose experimental methods and self-publicity, however, were regularly criti-

23 «Cinematography» is in italics in the original text: «Ce qui fait l'originalité de ces nouveaux tableaux, ce sont les figures qui, au nombre de 312, viennent illustrer chacun des 100 tableaux synoptiques, c'est surtout le procédé auquel on a eu recours pour représenter la partie mécanique et opératoire de l'obstétrique, les divers temps, les diverses manœuvres, les diverses interventions ; afin d'être sûrs de l'exactitude, on a employé à la photographie et ce sont les auteurs eux-mêmes qui ont exécuté tous les clichés, soit d'après le vivant, soit d'après le mannequin ; la multiplicité, la succession de ces images, présentées elles-mêmes, comme le texte, en tableaux dont l'ensemble peut être embrassé d'un seul coup d'œil, en fait une véritable *cinématographie*.» *Revue médicale* vol. 20, 1900, no. 5, pp. 276–277.

24 The word «synoptical» in the book title suggests this aim from the start.

25 Cf. Bonah et al.: «Moving Pictures and Medicine», pp. 124–126.

26 Cf. *Revue médicale* vol. 17, 1897, no. 6, p. 463.

27 Cf. Rieder: *Anatomie d'une institution*, pp. 74, 99–100, 136, 189–190.

cised.[28] Doyen had some of his operations filmed since the end of the 1890s, with the problematic circulation of the films creating some scandals; he also theorised the use of medical cinematography in respected periodicals at the very beginning of the 1900s, and he even applied for patents for dispositives of his own invention. The silence of the *Revue médicale de la Suisse romande* on cinematography is thus really surprising and needs to be studied further.

I am very grateful to the Swiss National Science Foundation which sponsors this research project. Many thanks to Marianne Pithon for her careful reading of the English manuscript, and to Thérèse Lüscher and Manuel Ryan for their previous help.

28 Among the author's various studies of this historical figure, see especially Lefebvre, Thierry: *La Chair et le celluloïd. Le cinéma chirurgical du docteur Doyen*. Brionne: Jean Doyen 2004.

Matthias Uhlmann

Ideologieproduktion und Mikrohistorie: Sergej M. Eisensteins Bronenosec Potemkin und Oktjabr als Zürcher Zensurfälle

Zusammenfassung: Bislang nicht detailliert ausgewertete Archivfunde zur Zürcher Filmzensur von Sergej M. Eisensteins Bronenosec Potemkin und Oktjabr deuten darauf hin, dass die bisherige Einschätzung der Forschung zum Umgang der Zürcher Zensur mit «Russenfilmen» revidiert werden muss. Bezieht man im Fall von Bronenosec Potemkin zudem den Verlauf des deutschen Zensurverfahrens, bei Oktjabr die Verlautbarungen der Zensurstelle sowie deren Folgewirkungen in die Betrachtung mit ein, so entsteht ein vielschichtiges Bild, in welchem sich die Zensur am Schnittpunkt der politischen Lager situiert und sich die beiden Filme mehrfach als ideologische Manipuliermasse erweisen.

* * *

In Vladimir Nabokovs Roman *Pnin* aus dem Jahre 1957 erinnert sich der Erzähler, wie ihm etwa 40 Jahre zuvor, in Kinderjahren, ein Staubkorn ins Auge geraten war, das daraufhin von einem Augenarzt entfernt wurde. Der vormalige Patient schliesst seinen Bericht: «Ich wüsste gern, wo dieses Körnchen heute ist. Denn es ist eine dumpfe, verrückte Tatsache, *dass* es irgendwo existiert.»[1] – Gegenstand des vorliegenden Beitrags sind zwei Entscheide der Zürcher Filmzensur der 1920er Jahre, die sie zu zwei Filmen von Sergej M. Eisenstein fällte: zu Bronenosec Potemkin (Panzerkreuzer Potemkin; SU 1925)[2] und Oktjabr (Zehn Tage, die die Welt erschütterten; SU 1927/28). Mithin wird im Folgenden ein Resultat historischer Quellenforschung aufgegriffen, das einige Gemeinsamkeiten mit der zitierten Anekdote, mit dem Staubkorn, aufweist. Vorgängig sei ein Gedankenexperiment erlaubt: Wenn

1 Nabokov, Vladimir: *Pnin. Roman*. Reinbek: Rowohlt 1994 (Gesammelte Werke 9), S. 216.
2 In Entsprechung zu den Quellen wird im Folgenden der deutsche Titel Panzerkreuzer Potemkin geschrieben.

man Rezeptions- und/oder Zensurforschung ohne Archivquellen betreibt, erfolgt dies zunächst (und hoffentlich) mittels eines Griffs zu Druckerzeugnissen. Darin stiesse man beispielsweise auf die Information, dass die Kantonalzürcher Erstaufführung von Panzerkreuzer Potemkin in der Stadt Zürich im September 1926 stattfand und Oktjabr im Juni 1928 zur Vorführung angemeldet wurde. Darüber hinaus würde eine historische Einbettung vielleicht zeigen, dass die bolschewistische Oktoberrevolution Mitte der 1920er Jahre kaum zehn Jahre zurücklag und dass zu dieser Zeit in den (mehr oder weniger) demokratisch-liberalen Staaten Westeuropas die Angst vor kommunistischen Umstürzen um ging; diese Feststellung fände ihre treffliche Ergänzung in einem filmgeschichtlichen Vorwissen, das neben dem kanonisierten Status den politischen Agitationscharakter dieser «Russenfilme»[3] einbezieht. Ausgehend von solchen Überlegungen läge die Vermutung nahe, die Filme Eisensteins hätten quasi *zwangsläufig* der (Zürcher) ‹Zensur› zum Opfer fallen müssen, und auf diese Weise hergeleitet entsprächen ‹zensorische Eingriffe› dann dem gleichsam ‹klassischen› herrschaftszentrierten Zensurverständnis:[4] Eine *Macht* (in ihrer Manifestation als Staat, Autorität, Polizei oder Ähnlichem) unterdrückt(e) das politisch Andere in der Kunst (im Falle von Eisensteins Filmen spezifisch den ‹Kommunismus›, generell aber das Progressive, ‹Antibürgerliche›), womit sie aus heutiger Warte zugleich auch ihr Banausentum in ästhetischer Hinsicht offenbart (das Verbot des «filmhistorische[n] Meisterwerk[s]»[5] Panzerkreuzer Potemkin).

Grundlagen und Quellenlage der Zürcher Filmzensur in den 1920er Jahren

Bevor wir auf das eingangs erwähnte Staubkorn zurückkommen und Mikro-Filmhistorie betreiben können, müssen zunächst die Grundlagen der Zürcher Filmzensur der 1920er Jahre umrissen und die heutige Quellenlage dargelegt werden.

Die ersten Kinovorführungen in der Schweiz trafen den Gesetzgeber zwangsläufig unvorbereitet. Die ersten ambulanten Filmvorführungen und ab 1907 auch die sesshaften Kinos wurden als Gewerbe betrachtet, dessen Rege-

3 Dieser Begriff findet sich z.B. in «Zu einem Filmverbot». In: *Neue Zürcher Zeitung*, 13.05.1928, Nr. 869, 1. Sonntagsausgabe.

4 Vgl. etwa Otto, Ulla: *Die literarische Zensur als Problem der Soziologie der Politik*. Stuttgart: Enke 1968 (Bonner Beiträge zur Soziologie 3).

5 So etwa Volk, Stefan: *Skandalfilme. Cineastische Aufreger gestern und heute*. Marburg: Schüren 2011, S. 36.

lung Sache der Kantone war.[6] Als die ersten sowjetischen Filme anfangs der 1920er Jahre vorgeführt wurden, war die Filmzensur in den meisten Kantonen bereits institutionalisiert:[7] Sie erfolgte auf einer (damals hinreichenden) gesetzlichen Grundlage und lag hauptsächlich in den Händen der Kantonspolizeien – so auch im Kanton Zürich, wo ab 1916 die «Verordnung über die Errichtung und den Betrieb von Kinematographentheatern und Filmverleihgeschäften»[8] galt. Diese regelte größtenteils sicherheits- und feuerpolizeiliche Aspekte, beinhaltete aber auch einen Paragraphen mit Bestimmungen zu verbotenen Filminhalten: «Die Vorführung unsittlicher, verrohender oder sonst anstössiger Filme ist verboten […].»[9] Die entsprechende Inhaltskontrolle oblag der Polizeidirektion und erfolgte mittels der sogenannten «Nachzensur», die vorsah, dass die Filme erst nach ihrem Anlaufen in den Kinos von den Beauftragten begutachtet wurden.[10] Die Schwachstelle dieses Verfahrens, die von den Behörden und kinokritischen Kreisen bald erkannt wurde, bestand natürlich darin, dass ein verfänglicher Film den Zuschauern bereits den befürchteten Schaden hatte zufügen können, bevor die Zensoren einschreiten konnten. In einem Urteil vom Juni 1918 erklärte das Schweizerische Bundesgericht nun die *Vor*zensur von Filmen für verfassungsgemäss,[11] was es dem Zürcher Regierungsrat (die kantonalzürcherische Exekutive) erlaubte, im Juni 1922 eine «Abänderung» der Kinoverordnung von 1916 zu erlassen. Darin konnte nun vorgeschrieben werden: «Ohne vorher erteilte Bewilligung darf ein Film nicht vorgeführt werden.»[12] Das Verfahren der Vorzensur, das bis 1971 Gültigkeit haben sollte,[13] bestand darin, dass alle Filme *vor* ihrer öffentlichen Vorführung

6 Siehe Weber-Dürler, Beatrice: *Kinovorführungen und andere Schaustellungen unter den Zürcher Gesetzen über das Hausierwesen (1880–1980)*. Zürich: o. Vlg. [2003] (Neujahrsblatt auf das Jahr 2004 herausgegeben von der Gelehrten Gesellschaft in Zürich 167), S. 10.

7 Siehe den Überblick zu den kantonalen Erlassen in «Bericht des Bundesrates an die Bundesversammlung […] betreffend Revision von Art. 31 der Bundesverfassung. (Vom 26. Mai 1925)». In: *Bundesblatt* 77, 1925, 2/22, S. 545–585; hier S. 547f.

8 «Verordnung über die Errichtung und den Betrieb von Kinematographentheatern und Filmverleihgeschäften. (Vom 16. Oktober 1916)». In: *Offizielle Sammlung der […] Gesetze, Beschlüsse und Verordnungen des Eidgenössischen Standes Zürich* 30, 1918, S. 349–356.

9 Ebd., § 25, S. 353.

10 Siehe «Reglement für die Kontrolle der Kinematographentheater. (Vom 9. November 1916)». Ebd., S. 356f.

11 Siehe dazu «Bericht des Bundesrates», S. 559f.

12 § 26 der «Abänderung der Verordnung über die Errichtung und den Betrieb von Kinematographentheatern und Filmverleihgeschäften vom 16. Oktober 1916. (Vom 26. Juni 1922)». In: *Offizielle Sammlung der […] Gesetze, Beschlüsse und Verordnungen des Eidgenössischen Standes Zürich* 32, 1923, S. 247–249; hier S. 248f.

13 Siehe dazu etwa Weber-Dürler: *Kinovorführungen*, S. 70f.

bei der Polizeidirektion angemeldet werden mussten und dort einer «Begutachtung» durch «Sachverständige» unterzogen wurden.[14] Im Falle von Filmen für Erwachsene resultierte diese zensorische Prüfung grundsätzlich in drei Kategorien von Entscheiden: Filme wurden entweder unbeanstandet freigegeben, nur mit Schnittauflagen erlaubt oder es wurde ein Totalverbot verhängt.

Die Quellenlage zur Zürcher Filmzensur erweist sich (nicht nur für den hier relevanten Zeitraum) als prekär: ein Aktenkorpus zu deren Tätigkeit ist nicht greifbar.[15] Amtliche Verlautbarungen und Angaben zum Kinowesen sind dennoch überliefert: Wie in gewaltengetrennten Gemeinwesen üblich, erstattete die Exekutive der Legislative jährlich Bericht über ihre Tätigkeiten – im Kanton Zürich im sogenannten «Geschäftsbericht des Regierungsrates an den zürcherischen Kantonsrat», in dem summarisch über das Kinowesen berichtet wurde. Weitere Angaben zur Filmzensur lassen sich den Regierungsratsbeschlüssen entnehmen: Falls Verleiher oder Kinobetreiber gegen einen Entscheid der Filmzensur rekurrieren wollten, konnten sie den Regierungsrat anrufen, der abschliessend über die Sache befand und seinen Beschluss publizierte.

Der Zürcher Zensurfall von Panzerkreuzer Potemkin

Kommen wir nun zum konkreten Zürcher Zensurfall von Panzerkreuzer Potemkin. Der Film wurde für den 29. September bis zum 5. Oktober 1926 in den Stadtzürcher Kinos Bellevue und Palace programmiert[16] und entsprechend den Vorgaben der Filmzensur vorgängig bei der Polizeidirektion zur Begutachtung angemeldet. Zum Resultat dieser Prüfung fand sich bislang lediglich eine Erwähnung im angesprochenen Geschäftsbericht für das Jahr 1926:

> Auf Einsprache seitens eines Verbandes wurde das von der Filmkünstlerschaft in Moskau geschaffene Filmwerk «Panzerkreuzer Potemkin» in einer besonderen Sitzung vorgeführt. Die bei der Prüfung beteiligten

14 Siehe die §§ 1 und 2 im «Reglement über die Filmprüfung und die Kontrolle von Schaustellungen der Kinematographentheater und Filmverleihgeschäfte. (Vom 24. August 1922)». In: *Offizielle Sammlung* 32, S. 259–261; hier S. 259f. – Diese Begutachtung bestand keineswegs in einer systematischen Visionierung aller Filme; siehe dazu Uhlmann, Matthias: *Die Filmzensur im Kanton Zürich von den Anfängen bis 1945. Etablierung, Praxis, Entscheide*. (Unveröffentlichte Lizentiatsarbeit Universität Zürich 2009), Kap. 7.4.

15 Siehe dazu Uhlmann: *Filmzensur*, Kap. 1.2.

16 Siehe die Annonce der «Compagnie Générale du Cinématographe». In: *Neue Zürcher Zeitung*, 29.09.1926, Nr. 1557, Morgenausgabe.

> Zensoren und die dabei mitwirkenden Einsprecher erklärten nach der Besichtigung den Film als zulässig.[17]

Soweit die bekannteste Quelle zur Zensur von Panzerkreuzer Potemkin in Zürich, die – weil sie überdies auch noch leicht zugänglich ist – auch einen grossen Teil des Forschungsstands bestimmt.[18] Forschende, die sich wie oben skizziert vom politischen Kontext leiten lassen, stutzen ob solcher behördlichen Toleranz. Nun kommt aber das besagte Staubkorn zum Vorschein: Im Staatsarchiv Basel-Stadt findet sich die Zürcher Zensurverfügung zu Panzerkreuzer Potemkin vom 23. Juli 1926, die akribische Schnittauflagen von 19 Einstellungen beziehungsweise Einstellungsfolgen festhält:[19]

- In Akt 2 Titel 22: «O Herr! Beuge den Ungehorsam und bringe die Sündigen zur Vernunft.»
- In Akt 3: Nach Titel 1: Ein in ein Segeltuch gewickelter Offizier wird an den Füssen weggezogen, wobei er sich an Deck festzuhalten sucht – Länge 1,9 m.
- Ein Offizier wird über Bord geworfen und taucht im Wasser nochmals auf – Länge 1,24 m.
- Grossaufnahme eines Mannes, der mit einem Gewehrkolben auf die Füsse eines am Geschütz stehenden Mannes schlägt, der Getroffene im Wasser schwimmend – Länge 3 m.
- Der Schiffsarzt wird mit nach unten hängendem Kopf fortgeschleppt und versucht sich an den Tauen festzuhalten – Länge 3,5 m.
- Grossaufnahme einer Schiffstreppe mit den Füssen der Soldaten und den Händen eines sich daran festzuhalten versuchenden Offiziers – Länge 0,8 m.
- In Akt 5 nach Titel 1: Grossaufnahme eines Mannes, der erschossen auf der Treppe niedersinkt – Länge 1,95 m.

17 *Geschäftsbericht des Regierungsrates an den Zürcherischen Kantonsrat 1926*. Winterthur: Ziegler 1927, S. 184.

18 In der Literatur wird verschiedentlich dem Wortlaut des Geschäftsberichts gefolgt, wenn berichtet wird, dass Panzerkreuzer Potemkin «zugelassen» worden sei (siehe Neidhart, B[erthold]: *Die Praxis der Filmzensur im Kanton Zürich*. Zürich, Redaktion des Filmberaters [1946], S. 13; Engel, Roland: *Gegen Festseuche und Sensationslust. Zürichs Kulturpolitik 1914–1930 im Zeichen der konservativen Erneuerung*. Zürich: Chronos 1990, S. 144; Weber-Dürler: *Kinovorführungen*, S. 69).

19 «Verfügung der Direktion der Polizei des Kantons Zürich vom 23. Juli 1926. Kinowesen. Film: ‹Panzerkreuzer Potemkin›», in Staatsarchiv Basel-Stadt, Straf und Polizei F 14.8b. Es ist das Verdienst von Paul Meier-Kern, diese Verfügung erstmals in der Literatur erwähnt zu haben: «Während der Film [Panzerkreuzer Potemkin] in Basel ungekürzt vorgeführt werden konnte, verlangte die Polizei-Direktion Zürich einige Schnitte, u. a. von Teilen der Sequenz auf der grossen Treppe von Odessa» (Meier-Kern, Paul: *Verbrecherschule oder Kulturfaktor? Kino und Film in Basel 1896–1916*. Basel, Helbing & Lichtenhahn 1993 (Neujahrsblatt herausgegeben von der Gesellschaft für das Gute und Gemeinnützige 171), S. 129). – Vermutlich wurde dieses Dokument von der Basler Behörde in Zürich angefordert, als der Film in Basel vorgeführt werden sollte; ein solcher Austausch war gängige Praxis der Zensurstellen im Umgang mit prominent verhandelten Filmen; siehe dazu das folgende Kapitel.

- Grossaufnahme dreier Frauen, die zusammengekauert auf den Treppenstufen sitzen – Länge 0,60 m.
- Grossaufnahme eines Mannes, über den die Füsse eines Kosaken wegschreiten, ein Kind wird neben seiner Mutter auf den Stufen von den Salven getroffen. Grossaufnahme des blutüberströmten Kindes und seiner Füsse, über die Andere hinweglaufen, endlich seines Kopfes, über den eine Frau hinwegschreitet. (Gezeigt werden darf, wie die Frau das Kind aufhebt und mit dem Kind auf den Armen den Kosaken entgegeneilt.)
- Nach Titel 3: Die Frau mit dem Kind auf dem Arm bricht in der Salve der Kosaken zusammen – Länge 2,55 m.
- Ein Mann steigt über ein Gitter, vor dem mehrere Verwundete liegen und wird von einer Kugel getroffen. Grossaufnahme der Hände einer Frau, die sich an ihrem Gürtel festkrallen – Länge 1,57 m.
- Während die Frau rücklings auf die Treppenstufen sinkt, beginnt der Kinderwagen mit dem Kind die Stufen hinunterzurollen. Ein Mann, der über ein Gitter zu steigen versucht, wird getroffen. Der Kinderwagen rollt an Leichen vorbei und kippt um. Grossaufnahme des Kopfes eines Kosaken, der mit der Peitsche ausholt – Länge 9,5 m.[20]

Diese Kürzungsauflagen wurden von Vorschriften zur Werbetätigkeit begleitet, die festhielten, dass «die Reklame sich auf der ganzen Linie jeder Anpreisung des Films enthält, die den Anschein einer Verherrlichung des neuen Russland, der russischen Revolution oder des Bolschewismus erwecken könnte.»[21] Zumindest diese Vorgaben legen ihre politische Färbung offen – aus zwei Gründen ist ein Analogieschluss auf die Kürzungsverfügungen jedoch nicht erlaubt. Erstens zeigt sich bereits bei oberflächlicher Betrachtung, dass die knapp 30 Meter Film bzw. etwa 100 Sekunden Laufzeit, die entfernt werden mussten, hauptsächlich Darstellungen von Gewalthandlungen betrafen und zwar von solchen, die von den Matrosen wie *auch* von den Kosaken ausgehen. Eine politische Steuerung des Filminhalts hätte wohl anders vonstatten gehen müssen. Zweitens wird diese Vermutung nun durch eine weitere Quelle gestützt: Der Wortlaut der Zürcher Verfügung stimmt (bis auf wenige Abschreibfehler) mit demjenigen der Entscheidung der Film-Oberprüfstelle Berlin vom 10. April 1926 überein:[22] Die Oberprüfstelle hatte den Film mit

20 Absatz I.1. der «Verfügung der Direktion der Polizei des Kantons Zürich vom 23. Juli 1926. Kinowesen. Film: ‹Panzerkreuzer Potemkin›», in Staatsarchiv Basel-Stadt, Straf und Polizei F 14.8b (hier bezüglich Orthographie und Interpunktion geringfügig bereinigt wiedergegeben).

21 Ebd., Absatz I.3.

22 «Film-Oberprüfstelle Berlin, [Entscheidung] Nr. 349 [zu Panzerkreuzer Potemkin]» vom 10.04.1926, auf http://www.deutsches-filminstitut.de/zengut/df2tb394z1.pdf (20.06.2011). – Diese korrigierte das ursprüngliche Verbotsverdikt der Filmprüfstelle Berlin vom 24.03.1926; siehe dazu Tode, Thomas: «Ein Film kann einen anderen verdecken: Zu den verschiedenen Fassungen des Panzerkreuzer Potemkin und Meisels wieder gefundener Musikvertonung». In: Medien & Zeit 18, 2003, 1, S. 23–40, hier S. 24f., sowie das Dokument «Filmprüfstelle Ber-

ebendiesen Kürzungsauflagen freigegeben und in ihrem Entscheid die vom «Reichskommissariat für Überwachung der öffentlichen Ordnung» ins Feld geführten Beschwerdegründe nicht anerkannt: Weder sei der Film allgemein Teil der «bolschewistischen Zersetzungspropaganda», noch betreibe er im Speziellen die «Unterhöhlung des Heeres, der Marine, der Polizei und der Beamtenschaft». Vielmehr sei die Schilderung des Matrosenaufstandes in Panzerkreuzer Potemkin als von der Revolution von 1917 isoliert zu sehen und eine «Gefährdung der öffentlichen Ordnung oder Sicherheit» daher ausgeschlossen. Hingegen sah die Oberprüfstelle den Verbotsgrund der *verrohenden Wirkung* der dargestellten «Gewalttaten» durch deren «Übermass» und «Häufung» erfüllt. – Es ist also davon auszugehen, dass die Zürcher Behörde Kenntnis von dieser Berliner Vorführerlaubnis mit Kürzungsauflagen hatte;[23] diese war aber zum Zeitpunkt, als die Zürcher Polizeidirektion sie übernahm, in Deutschland bereits hinfällig geworden, weil die Film-Oberprüfstelle am 12. Juli 1926 erneut ein Verbot des Films ausgesprochen hatte.[24] Die Polizeidirektion übernahm also nicht nur einen Entscheid, der in Deutschland nicht mehr gültig war, sondern gab diesen darüber hinaus auch als ihren eigenen aus. Von einer gewissenhaften Zürcher Zensurprüfung von Panzerkreuzer Potemkin kann also schwerlich die Rede sein, und mindestens im Falle dieses Films sind auch die öffentlichen Unabhängigkeitsbehauptungen des Zürcher Zensurwesens unrichtig. Es kommt noch hinzu, dass die Zürcher Filmzensur ebenfalls auf das Abschreiben der Verfügung hätte verzichten können, denn die Filmkopie, die aus Berlin nach Zürich gelangte, scheint mit grosser Wahrscheinlichkeit schon um die von der Film-Oberprüfstelle monierten Stellen bereinigt worden zu sein: Gemäss der neueren Forschung war es diese gekürzte Version, die nicht nur in Berlin in zahlreichen Kinos lief und eine grosse Öffentlichkeit erreichte, sondern von der kommunistischen Berliner Filmfirma Prometheus, die im März 1925 vom sowjetischen Verleiher Goskino das Verleihmonopol für Panzerkreuzer Potemkin erstanden hatte, auch ins Ausland (und an die gleichnamige Tochterfirma in Zürich) exportiert wurde.[25] Zusammenfassend

lin, Kammer II, [Entscheidung] Nr. 12595 [zu Panzerkreuzer Potemkin]» vom 24.03.1926, auf http://www.deutsches-filminstitut.de/zengut/df2tb394zb.pdf (20.06.2011).

23 Sehr wahrscheinlich entnahm die Zürcher Polizeidirektion die Schnittauflagen der Berliner Zensurkarte, die den importierten Filmrollen beilag.

24 Siehe dazu Tode: «Fassungen», S. 29, sowie das Dokument «Film-Oberprüfstelle Berlin, [Entscheidung] Nr. 581 [zu Panzerkreuzer Potemkin]» vom 12.07.1926, auf http://www.deutsches-filminstitut.de/zengut/df2tb394z2.pdf (20.06.2011).

25 Siehe dazu Tode: «Fassungen», S. 25, sowie Bohn, Anna: «Aesthetic Experience in Upheaval. Perspectives on Critical Film Editions Based on the Example of Metropolis and Battleship

lässt sich festhalten, dass die Zürcher Filmzensur eine Kürzungsverfügung kopiert und diese als eigene ausgegeben hat, die bezüglich der befürchteten schädlichen Filminhalte nicht nötig war, da die Stellen bereits aus der angemeldeten Kopie entfernt worden waren. In Ermangelung weiterer Quellen kann man über die Gründe dieses Vorgehens nur spekulieren; obwohl die Verfügung unter zensorischen Gesichtspunkten also ins Leere lief, erweckt der aktionistische Charakter der Sache doch den Eindruck, dass ein allenfalls durch Panzerkreuzer Potemkin aufgeschrecktes Zürcher Bürgertum hätte besänftigt werden sollen. Mit der *pro-forma*-Verfügung verschaffte die Polizeidirektion sich die Gelegenheit für die Behauptung, sie habe nach bestem Wissen und Gewissen geprüft und sei ihrem Auftrag gewachsen, da sie mit ihrer Intervention ja ihre Wachsamkeit gegen kommunistische Indoktrination unter Beweis gestellt habe. Zumindest auf der linken Seite des Politspektrums zeitigte die fingierte Verfügung aber kontraproduktive Resultate: Prompt bezichtigte im März 1927 ein Kantonsrat der Kommunistischen Partei den (konservativen) Polizeidirektor des ideologischen Einsatzes der Filmzensur.[26] Dieser verwahrte sich gegen den Vorwurf und beharrte darauf, dass beim Entscheid alles seine Richtigkeit gehabt habe: «Bei der Behandlung des ‹Potemkin›-Films stützte sich die Polizeidirektion auf die Gutachten verschiedener Experten»[27] – ein Lehrstück, wie man sich als Behörde aus der Affäre ziehen kann: Wie öfters mussten Fachleute dafür herhalten, eine umstrittene filmzensorische Entscheidung zu legitimieren. Und noch ein knappes Jahr später diente der vermeintliche Zensurfall Panzerkreuzer Potemkin wiederum einem Kantonsrat als Negativbeispiel für die politische Instrumentalisierung der Filmzensur: «Die Filmkontrolle […] kann natürlich auch zu politischen Zwecken missbraucht werden; das beweisen die Beanstandungen des Filmes ‹Potemkin›.»[28] Diesmal verhallte die Feststellung aber ungehört.

Potemkin.» In: Bursi, Giulio; Venturini, Simone (Hg.): *Critical Editions of Film. Film Tradition, Film Transcription in the Digital Era*. Pasian di Prato: Campanotto 2008 (Zeta Cinema 22), S. 24–39; hier S. 35.

26 «[Die Filmzensur] dient heute schon ganz anderen Zwecken, wie die Beschneidung des Filmes [Panzerkreuzer] Potemkin ergibt.» ([Votum Kantonsrat Hitz vom 28. 3. 1927]. In: *Protokoll des Kantonsrates [des Kantons Zürich] für die Amtsperiode 1926–1929 […]*. Zürich: Grütli 1929, S. 429).

27 [Votum des Polizeidirektors Rudolf Maurer vom 04.04.1927]. Ebd., S. 439.

28 [Votum Kantonsrat Messer vom 06.02.1928]. Ebd., S. 880.

Der Zürcher Zensurfall von Oktjabr

Wohl anfangs 1928 meldete der Betreiber des Stadtzürcher Kinos Scala Oktjabr bei der Polizeidirektion zur Schweizer Erstaufführung vom 9. Mai 1928 an.[29] Im Widerspruch zum vorgesehenen Prozedere der Vorzensur besichtigte ein Filmzensor den Film erst im Rahmen dieser «Galavorstellung» und fand, dass dessen «Inhalt […] Anlass zu Beanstandung [gebe]». Weiter stellte er fest, dass gegen den Film «ausdrücklich protestiert wurde und einzelne Personen während der Vorführung demonstrativ den Saal verliessen». Tags darauf verbot die Polizeidirektion den Film,[30] worüber unter anderem in der Basler National-Zeitung berichtet wurde.[31] Diese Meldung veranlasste das Polizeidepartement Basel-Stadt zu einer schriftlichen Anfrage an die Zürcher Behörde betreffend die Einzelheiten des Verbots. Die Polizeidirektion erläuterte die Verbotsgründe schriftlich und hielt dabei gleichsam ihre Interpretation von Oktjabr fest:

> [Es] ist die bolschewistische Revolution selbst, die [in Oktjabr] dargestellt wird; die Taktik der Revolution wird in belehrender Weise wiedergegeben und gezeigt, wie man es machen muss, wenn man Erfolg haben will (Lehrfilm). Der Film ist gleichzeitig der 10-jährige Jubiläums- und Propagandafilm der Sovjet Union [sic]. […] [Als Verbotsgrund im Sinne der Kinoverordnung von 1922 kommt] hauptsächlich das Moment der Anstössigkeit in Betracht. Wir haben keine Veranlassung, Kinovorstellungen zu begünstigen, die für die Verbreitung des Bolschewismus in der Schweiz, d.h. zur Untergrabung unseres Staats arbeiten. Auch ist es aus sicherheitspolitischen Gründen nicht ratsam, bei den ohnehin etwas politisch bewegten Zeiten die Gemüter durch einen solchen Film zu erhitzen. Der Beifall der Galerie-Besucher und die Missstimmungsäusserungen der übrigen Kinobesucher [bei der Erstaufführung; M. U.] zeigten, dass der Film hier bald zu einem Theaterskandal führen müsste.[32]

Dies spricht eine klare Sprache. Und zwar eine, die man von einer antikommunistischen Obrigkeit schlechterdings erwartet hätte. In der Folge gelangte die Prometheus Zürich mit einem Rekurs gegen die Verbotsverfügung an den Regierungsrat, der ihr die Berechtigung für eine Einsprache aber absprach, da sie nicht Gesuchsstellerin im Rahmen des Zensurverfahrens gewesen sei. Diese

29 Soweit nicht anders vermerkt, sind die folgenden Ausführungen dem Regierungsratsbeschluss Nr. 1212 vom 29.06.1928 entnommen.

30 Die damaligen Verbotsgründe werden im Regierungsratsbeschluss nicht angegeben.

31 Siehe den Ausschnitt des Artikels «Verbotener Film». In: *Basler National-Zeitung*, 12.05.1928, in Staatsarchiv Basel-Stadt, Straf und Polizei F 14.8b.

32 Vom Polizeidirektor Rudolf Maurer unterzeichneter Expressbrief im Namen der Direktion der Polizei des Kantons Zürich an das Polizeidepartement des Kantons Basel-Stadt vom 15.05.1928, in Staatsarchiv Basel-Stadt, Straf und Polizei F 14.8b.

formellen Gründe können hier beiseite gelassen werden, da der Regierungsrat den Rekurs (in einer Hypothese) ohnehin in materieller Hinsicht abwies: Bezeichnenderweise führte er die erwähnten gegensätzlichen Äusserungen des Publikums während der «Galavorstellung» als Beweis für die inkriminierte «Anstössigkeit» ins Feld: Diese würden besonders in einem Fall ins Gewicht fallen, wo solche «Stellungnahme vor einem persönlich geladenen und demnach auserlesenen Publikum in Erscheinung tritt», wie der Regierungsrat dünkelhaft anfügte.[33] Kurz nach dem Regierungsratsbeschluss war der Film Thema im Kantonsrat. Der Polizeidirektor wand sich aus der Affäre, indem er einräumte, dass der Film zwar «Propaganda für die russische Sovietrepublik» mache, aber: «Das allein hätte nicht zu einem Verbot geführt […]. Angst vor der russischen Revolution war es nicht, die zum Filmverbot führte; man kennt die dortigen Verhältnisse und weiss, dass sie uns nicht gefährlich werden können.»[34]

Im Januar 1929 legte die Prometheus Oktjabr erneut zur Prüfung vor – in einer um 700 Meter «reduzierten Form», die prompt für die öffentliche Vorführung freigegeben wurde.[35] Diese freiwillig vorgenommene Kürzung umfasste etwa einen Viertel[36] des ehemals «bolschewistischen Lehrfilms», und ob dieser Kehrtwende der Polizeidirektion bemerkte ein Kantonsrat konsterniert: «Sicher ist, dass der Russen-Film [Oktjabr] verboten wurde und heute läuft er. Ob nun einige Stellen ausgeschnitten worden sind, spielt keine Rolle.»[37]

33 Unter Berufung auf die in der Verfassung garantierte Pressefreiheit gelangte die Prometheus Zürich in der Folge an das Schweizerische Bundesgericht, das die Beschwerde in seinem (unpublizierten) Entscheid vom 21.09.1928 aufgrund «ungenügender Substantiierung» abwies; siehe dazu E. G.: «Filmzensur und Filmverbot. Kinematograph und Pressefreiheit». In: *Schweizerisches Zentralblatt für Staats- und Gemeindeverwaltung* 29, 1928, S. 480f.

34 [Votum des Polizeidirektors Rudolf Maurer vom 17.09.1928]. In: *Protokoll*, S. 1196.

35 Siehe [Votum des Polizeidirektors Rudolf Maurer vom 21.01.1929]. Ebd., S. 1407. – Gianni Haver und Roland Cosandey entgeht diese spätere Zulassung (Haver, Gianni; Cosandey, Roland: «Les tribulations du cinéma soviétique au pays des Helvètes. Un catalogue d'objets conflictuels, 1926–1939». In: Studer, Brigitte; Vallotton, François (Hg.): *Sozialgeschichte und Arbeiterbewegung. Eine historiographische Bilanz 1848–1998*. Lausanne, Zürich: Editions d'En Bas, Chronos 1997, S. 229–246; hier S. 237).

36 Jörg Becker geht von einer Gesamtlänge von 2'800 Metern aus (Becker, Jörg: [Lemma] «Oktjabr». In: Töteberg, Michael (Hg.): *Metzler-Film-Lexikon*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1995, S. 427–429; hier S. 427).

37 [Votum Kantonsrat Grau vom 04.02.1929]. In: *Protokoll*, S. 1433.

Fazit

Es muss festgehalten werden, dass beide Zensurfälle – von Panzerkreuzer Potemkin wie auch von Oktjabr – von demselben Polizeidirektor verantwortet wurden. Die Frage, was dessen Gesinnungswandel hervorrief, muss offen bleiben. Auch wenn man Oktjabr als Film erachtet, der eine ‹Glorifizierung› der Revolution offener zur Schau stellt als Potemkin, ist das Zaudern und Verschleiern bei der Zensurierung von Potemkin noch nicht erklärt. Und bei Oktjabr scheint die Zürcher Polizeidirektion versucht zu haben, sich mit einem Verbot aus der öffentlich verhandelten Affäre zu ziehen; nachdem die Kritik am Film jedoch abgeklungen war, wurde um die Dreiviertel-Version kein weiteres Aufheben gemacht.

Wenngleich das in vorliegendem Beitrag referierte Quellenmaterial bei weitem nicht alle Fragen zum Umgang der Zürcher Zensur mit «Russenfilmen» in den 1920er Jahren klären kann, so weist es doch zumindest darauf hin, dass ein differenziertes Bild gezeichnet werden muss. Eine ideologisch orientierte Perspektive greift angesichts der vielschichtigen und -stimmigen Ausgangslage zu kurz.[38] Vielmehr ist die Zürcher Zensurbehörde als Gremium zu sehen, das zumindest in den betrachteten Fällen oder im betreffenden Zeitraum von seiner Aufgabe überfordert war und mit *ad-hoc*-Verlautbarungen zugleich verschiedene politische Fraktionen willfährig zu befriedigen suchte und seine Entscheide und deren Begründungen auch in offiziellen Amtspublikationen entsprechend vage oder vertuschend kommunizierte. Jedenfalls

38 So ist z.B. der Feststellung von Gianni Haver nicht zuzustimmen, dass der «revolutionäre Gehalt» von Panzerkreuzer Potemkin nicht nur durch (nicht weiter belegte) Berliner, sondern auch Zürcher Schnittauflagen abgeschwächt worden sei: «[Panzerkreuzer Potemkin] ha […] affrontato le forbici delle censure berlinese e zurighese, che non si sono trattenute dall'accorciarne la lunghezza attenuandone così lo slancio rivoluzionario» (siehe Haver, Gianni: «Censura svizzera e film sovietici, 1926–1945. Il caso del cantone di Vaud». In: Quaresima, Leonardo u.a. (Hg.): *I limiti della rappresentazione. Censura, visibile, modi di rappresentazione nel cinema*. Udine, Forum 2000, S. 403–411; hier S. 405f.). Ebenfalls muss die Bemerkung abgelehnt werden, dass der Film durch die besagten Eingriffe von «ideologischen Elementen bereinigt worden» sei: «[Il film è] stato purgato degli elementi ideologici più facilmente ricognoscibili» (ebd., S. 408). Vgl. auch die arge Verkürzung des Zensurfalles von Panzerkreuzer Potemkin in «einigen Schweizer Kantonen» der 1920er Jahre bei Gianni Haver und Pierre-Emmanuel Jaques: «Très vite des interdictions [aufgrund «tensions idéologiques»; M. U.] sont prononcées un peu partout, seuls quelques cantons se contentant des coupures» (Haver, Gianni; Jacques, Pierre-Emmanuel: *Le spectacle cinématographique en Suisse (1895–1945)*. Lausanne: Editions Antipodes 2003 (Histoire.ch), S. 70). – Normative und tendentiell ahistorische Einschätzungen des Zensurfalls von Oktjabr finden sich bei Engel: *Festseuche*, S. 144f., sowie Weber-Dürler: *Kinovorführungen*, S. 69.

haben die beiden in der vorliegenden Arbeit thematisierten «Sorgenkinder»[39] der (Schweizer) Zensurforschung eine Herangehensweise, die auf die Instrumentalisierung der Filme und der Behörde verzichtet, nicht nur aufgrund ihres filmhistorischen Status, sondern auch wegen der hier dargelegten Quellenlage verdient: Eine ideologische Stellvertreterfunktion haben sie bereits erfüllt, und diese Inanspruchnahme ist nicht nur ihnen nicht gut bekommen.

39 Ohne weitere Klärung, ob mit diesem wertenden Begriff der Film oder der Zensurfall von Panzerkreuzer Potemkin gemeint war, blickte so schon Neidhart: *Praxis*, S. 13, zurück.

Mattia Lento

«Basta la mossa!» or Not? Silent Film, Theatre and the Pedagogy of Actors in Italy

Zusammenfassung: Angeregt von einer allgemeinen Wiederbelebung der Forschung über Filmschauspieler möchte mein Text einige wenig beachtete Quellen analysieren und ihren Wert für die Filmwissenschaft erschließen: die Schauspielhandbücher des Stummfilmzeitalters und andere Dokumente, die mit didaktischen Aspekten des Filmschauspiels zu tun haben. Der gewählte Kontext ist Italien. Weil dort die Beziehungen zwischen dem Stummfilm und dem Theater des 19. Jahrhunderts besonders stark waren, wird die Analyse dieser Quellen durch den Vergleich mit der Theaterschauspiel-Didaktik des 19. Jahrhunderts ergänzt.

* * *

Historically, the actor's profession has often been considered disreputable. Apart from a few exceptions, it is only since the end of the 18th century that the social role and the status of actors began to be revaluated in most European countries.[1] In Italy, however, the specific conditions of the theatre delayed this process.[2] Appreciation of actors increased only from the middle of the 19th century, due to the phenomenon of the *Grande Attore* as well as the incredible popularity of opera singers.[3] Both as a cause and a consequence of this revaluation of the performers, handbooks for would-be actors or pedagogical notes written by actors themselves started increasing in number in the 19th century and became especially popular during the second half of the century.[4] The actors' goal was to be officially recognised as legitimate professionals and

1 Cf. Petrini, Sandra: *L'arte dell'attore dal Romanticismo a Brecht*. Roma: Laterza 2009, p. 64.

2 On 19th century theatre in Italy see Meldolesi, Claudio; Taviani, Ferdinando: *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*. Roma: Laterza 2010; Alonge, Roberto: *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*. Roma: Laterza 2004.

3 *Grande Attore* is an Italian expression referring to a small group of extremely popular 19th century actors with great charisma and an extraordinary ability on stage. See e.g. Livio, Gigi: *La scena italiana: materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*. Milano: Mursia 1989.

4 Cf. Petrini: *L'arte dell'attore*, pp. 64–90.

artists. Handbooks and other pedagogical instruments served to demonstrate that the activity of actors was based on the rigor of theory and not only on the tradition of direct apprenticeship on stage.

The same happened in cinema but within a shorter period of time. At the beginning of film history cinematic acting was considered an inartistic activity. But during the 1910s the situation started to change. Many famous and appreciated actors of the theatre started to cooperate with the cinema and, more generally, the importance of the actor in film increased.[5] At the same time, pedagogical literature on acting flourished, and there are many handbooks, articles and interviews with actors from this period that are addressed to young or aspiring performers. In my paper, I will give a first analysis of this underexamined material and I will try to verify its links to the earlier pedagogical literature aimed at theatrical actors.

The first inspiration for my article came from reading a satirical Italian poem written by Trilussa[6], a popular poet of the 20th century who wrote in Roman dialect. «Basta la mossa!» («Moving is enough!») is the title of this humoristic and surrealistic text. It tells the story of a monkey that goes to a photographer because it wants to become a silent film actor. For this purpose, the photographer proposes a screen-test to the animal who accepts. The monkey simply makes a few grimaces and scratches its belly in front of the camera and that is enough to obtain the photographer's approval:

> Brava! – strillò er fotografo – Benone!
> Questo pe' fa' carierà basta e avanza:
> sei nata proprio co' la vocazione!
> Se allarghi mejo certi movimenti
> Chissà che artista celebre diventi!
>
> Bravo! – The photographer shouted – Very good!
> This is fair enough to make your career
> You were born with a vocation!
> If you stress some moves
> Goodness knows how famous you will get![7]

5 Cf. Lento, Mattia: «Spalle al pubblico: Lyda Borelli tra cinema e teatro». In: *Bianco e Nero* vol. 71, 2011, no. 586, pp. 109–116.

6 Carlo Alberto Salustri (1871–1950) is the poet's real name and the pseudonym Trilussa is an anagram of his surname.

7 Trilussa: *Tutte le poesie*. Milano: A. Mondadori 2004, p. 24. All translations from Italian are mine. This poem could also be read as an act of revenge against Leda Gys, Trilussa's former fiancée who abandoned the poet for a film producer and became a film star.

The poem was written in 1916, a golden age for Italian film actors. During this period, the star system was established and many Italian silent film actors were appreciated by the middle class audience. Moreover, some intellectuals started to consider film acting as an artistic activity. «Basta la mossa!» testifies to the remaining prejudices about the lack of artistry in silent film performance.[8]

It is in the context of these prejudices that, according to Cristina Jandelli, the pedagogical literature addressed to would-be actors or film fans flourished.[9] This literature wants to give the impression that, like stage acting, film acting is based on a professional method instead of just improvisation and unprofessionalism. It also shows the numerous skills demanded of the actors in spite of the absence of voice and the presence of the technological apparatus.

As I mentioned before, the same phenomenon occurred in 19th century Italian theatre. The number of handbooks, essays and articles on stage acting written during this period is impressive. Italian theatre historians have been examining this evidence for a long time and we have a plethora of studies on it.[10] Their analyses shed light on several important aspects of 19th century theatre:

1. The pedagogical institutions (methods, approaches, rules, schools…)
2. A sociology of actors
3. Rules, clichés and prescriptions on acting style
4. Theories of acting and passions
5. Other issues related to the aesthetics and organisation of spectacle

In the next part of my article, I will consider pedagogical writings on cinema with the aim of delineating the first four points mentioned above in relation to silent film and, at the same time, I will try to compare the results of my analysis with those found by historians of theatre.

8 We might also mention *I quaderni di Serafino Gubbio operatore* [*The Notebooks of Serafino Gubbio, Cinematograph Operator*], a novel written by Luigi Pirandello in 1915, as a negative critique of film actors, although this is a different case than «Basta la mossa!». On the relationship between 1910s fictional literature and cinema see Gambacorti, Irene: «Lo schermo di carta: letteratura sul cinema negli anni Dieci». In: *Lo schermo di carta: pagine sul cinema 1906–1924* (to be published). An extremely critical article on Italian film actors is Vassallo, Orlando: «Sugli attori cinematografici». In: *Cine-fono* vol. 6, 1914, no. 279, pp. 39–40.

9 Jandelli, Cristina: «La tecnica nella recitazione cinematografica: il caso Paolo Azzurri». In: *Bianco e Nero* vol. 63, 2004, no. 549, pp. 47–48.

10 See Oliva, Gaetano: *La letteratura teatrale italiana e l'arte dell'attore (1860–1890)*. Novara: De Agostini 2007, pp. 197–322. Also, the Università degli Studi di Napoli has created an important online archive dedicated to the study of acting, see http://www.actingarchives.it/.

Pedagogical institutions

Pedagogy in the silent film era is an underexamined area in film scholarship and there are not many studies dedicated to this aspect.[11] In any case, it can be argued that pedagogical institutions in Italian silent film show many resemblances with those of 19th century Italian theatre. First of all, the most important tools in both traditions were certainly the didactic handbooks.[12] They were often written by actors who directed acting courses or schools, and it is possible to deduce the methods of these schools or the ideas and approaches of their teachers from the texts. For example, according to these books, actors should acquire a general knowledge on literature, history, history of art and aesthetics, and many pages are dedicated to these disciplines. Some of these handbooks feature partly identical content and there are some cases of partial plagiarism.[13] The handbooks are not the only pedagogical instruments addressed to theatrical and cinematic artists. In many cases, memoirs, essays, interviews and articles by famous actors also have a fundamentally pedagogical function.[14] I call these indirect pedagogy.

Regarding the differences between theatre and film, it is easy to observe the minor professionalism of cinematic pedagogues and the lower authoritativeness of cinematic teachings which were carried out in improvised settings rather than academies. Furthermore, the most famous theatrical actors gave

11 Cf. Jandelli: «La tecnica nella recitazione», pp. 47–66; and partially Pitassio, Francesco: «Le illustri attrici, gli illustri attori. Considerazioni sulla recitazione nel cinema muto italiano» (to be published). This essay provided much useful information for my research. I want to thank Francesco Pitassio for sending me the text before its publication and for his generous suggestions on film acting.

12 Regarding cinema, I consulted the following handbooks during my research at Biblioteca Mario Gromo (Museo Nazionale del Cinema): Azzurri, Paolo: *Come si possa diventare artisti cinematografici. Manuale teorico-pratico.* Firenze: Scuola Cinematografica Azzurri 1917 [revised edition of writings published in the journal Teatro ed arte in 1915]; Azzurri, Paolo: *Come si possa diventare artisti cinematografici. Manuale teorico-pratico.* Firenze: Scuola Cinematografica Azzurri 1926 [revised edition]; Scocco, Giovanni: *L'arte silenziosa: l'espressione dei sentimenti portati al cinematografo.* Roma: Luzzati 1918; Galasso, Rino; Simonetti, Olindo: *Per diventare attori cinematografici. Manuale teorico-pratico per gli aspiranti dell'arte muta.* Trieste: Paolo Fichera 1923 [partial plagiarism of Azzurri's handbook published in 1917]; Guerzoni, Giuseppe: *Cine-scuola epistolare illustrata. Arte, industria, commercio cinematografico.* Milano: Edizioni della Cinegrafica 1928; Battista, Beniamino: *Come si diventa artisti cinematografici.* Napoli: Cine-Ars 1931. Furthermore, I consulted a handbook for screenwriters which also contained important indications on film acting: Chiosso, Renzo: *Corso per formarsi autore cinematografico.* Roma: Scuole Riunite 1927.

13 Cf. Jandelli: «La tecnica nella recitazione», pp. 47–66.

14 Cf. Molinari, Claudio: «Teorie della recitazione: gli attori sull'attore. Da Rossi a Zacconi». In: Ferrone, Siro (ed.): *Teatro dell'Italia Unita, Atti dei convegni* (Firenze, 10–11 dicembre 1977; 4–6 novembre 1978). Milano: Il Saggiatore 1980, pp. 75–97.

their (indirect) contributions to pedagogy in the form of books or memoirs, while film actors preferred articles or interviews published in Italian film journals.[15] In this context, it is also possible to find articles on film acting addressed to young artists as well as advertisements for film acting schools and private lessons. Angelo Piero Berton, for example, attempted to describe the nature of film acting in a series of pieces. These articles appeared first in the journal *Il maggese cinematografico* in 1913 before they were published in extended form in the journal *La vita cinematografica* between the months of June and October 1914.[16] In 1913, *Il maggese* also contained many advertisements by Serafina Lanzi, an unknown actress who offered private lessons at home to ameliorate the art of addressing, the expressivity of the face without damaging its beauty and the art of make-up. Regarding pedagogy in journals, the first results of my inquiries are interesting, but research is yet to be completed.

A sociology of actors

Paolo Azzurri's handbook *Come si possa diventare artisti cinematografici*, published in 1917 and then revised in 1926, is a good example of the value of pedagogical literature for reconstructing the biography, social status, mentality, career and training of film actors.[17] In the second and, more deeply, in the third edition of his handbook, Paolo Azzurri (a minor actor and director of films) refers to his biography with accounts of his education as an actor in a small operetta ensemble, his choice to become a film actor and his impressions of the first part of his career with the society Ambrosio in Turin. In the foreword to his handbooks, Azzurri defends film actors and claims that film acting is an art. Like Trilussa and many others, he didn't think that being a good actor in film would be difficult at first: «[I] had considered this art extremely effortless and I had supposed that four grimaces would have been enough to be a good actor.»[18] He only came to understand the peculiarities of film acting and the differences to acting in the theatre after having shot his first movie. Azzurri

15 Cf. Bertini, Francesca: «Dell'interpretazione. L'arte e gli attori nel cinematografo. Parla Francesca Bertini». In: *L'Arte muta* vol. 1, 1916, no. 1; Borelli, Lyda: «La cinematografia moderna». In: *Il Tempo* vol. 1, 1914, no. 59; Borelli, Lyda: «Bellezza ed eleganza». In: *L'Arte muta* vol. 1, 1916 no. 6–7. These articles are published in Jandelli, Cristina: *Le dive italiane del cinema muto*. Palermo: L'EPOS 2006.

16 On this interesting personality of Italian silent cinema see Grifo, Marco: «Angelo Piero Berton: cinefilo appassionato, cineasta mancato»: In: *Immagine – Note di Storia del Cinema* vol. 10/11, 2006, no. 20, pp. 72–76.

17 Jandelli: «La tecnica nella recitazione», pp. 47–66.

18 Azzurri (1917): *Come si possa diventare*, p. 10.

also gives us an idea about the creative role of actors in film. In a chapter dedicated to memorisation, he refers to the impossibility for film actors to read a scenario before shooting. The reason for this is simple: fear of plagiarism. Film actors must thus have both good memory and the ability to improvise. In fact, they did not receive many instructions from directors (or *direttori di scena*) who were mostly untrained, improvising *metteur en scène*. Yet, in spite of the director's lack of professionalism, film actors must obey him or her according to Azzurri.

The guiding role of film directors and their increasing professionalism seems to emerge in later handbooks, for example in Rino Galasso and Olindo Simonetti's *Per diventare attori cinematografici. Manuale teorico-pratico per gli aspiranti dell'arte muta*, a partial plagiarism of Azzurri's work, and in Beniamino Battista's last handbook entitled *Come si diventa artisti cinematografici*, which was published at the end of Italian silent film era. According to these works, the directors are the only people who have the technical and artistic competence to lead the entire troupe and their authority seems to have increased to the detriment of the actors' independence.

Acting style

Handbooks, essays and memoirs from 19th century Italian theatre sometimes appear to contradict other evidence such as contemporary reviews or pictures. They often present a sort of acting style grammar that seems too rigid to illustrate the art of single performers, and they are addressed to non-professional actors. Nevertheless, these sources are certainly useful for reconstructing stylistic theatrical stereotypes. This is the case with Alamanno Morelli's famous handbook, a sort of dictionary of passions combined with specific bodily poses and gestures.[19]

Silent film historians are luckier than theatrologists in that they can sometimes refer directly to performance for stylistic analyses of acting. Pedagogical evidence related to film can be used to chase the sources and the reasons for some stylistic options. They are also useful for reconstructing a sort of ideal actor. At this stage of my research, the ideal actor assumed by the manuals is generally inclined to a generic and sometimes contradictory naturalness, slow-

19 Morelli, Alamanno: *Prontuario delle pose sceniche*. Milano: Bonomi e Scotti 1854. This handbook was in part influenced by Johann Jacob Engel's *Ideen zu einer Mimik* (1775–1778), translated into Italian in 1818. Engel's work played a fundamental role in the Italian pedagogy and theory of acting during the 19th century.

ness of gestures, statuesque and pictorial poses, facial mobility and a kind of acting based on dramatic situations or the representation of passions rather than the definition of character.[20] In some cases, film actors are supposed to have abilities of self-direction as well: they have to control their position in relation to other actors and they have to pay attention to their exposure to light.[21] Moreover, the ideal actor should be athletic, be able to care for his/her make-up and be able to die in a proper way (fig. 1).

Fig. 1: The importance of statuesque iconography in defining the acting style in Guerzoni's handbook

Theories of acting and passion

The theories of acting lead me to the central argument of my paper where I try to show how the connection between the theatrical and cinematic traditions was particularly significant. The second half of the 19th century is a golden age for theatrical actors in Italy. The generation of the so-called *Grande Attore* had a great impact on theatre. Ernesto Rossi, Adelaide Ristori and Tommaso Salvini were very successful on stage, and not only in Italy. They could delight foreign audiences with their body language and charisma. They knew perfectly how to provoke an emotional response from the audience. Their technique of addressing the spectators was considered perfect. Yet, despite their technical skill, they were not considered cold or «diderotienne»[22] performers

20 This is a typical characteristic of Alamanno Morelli's handbook and of many others published during that period. Cf. Oliva: *La letteratura teatrale italiana*, p. 269.

21 Cf. Guerzoni: *Cine-scuola illustrata*, pp. 188–190.

22 In his essay *Paradoxe sur le comédien*, one of the most significant statements on acting in the Western world, Denis Diderot argued that great actors must possess judgment and penetration

– on the contrary, they were perceived as passionate actors embodying and living their stage roles. This equilibrium between head and heart, technique and feelings, is in fact typical of the theatre of the entire century and is reflected in the pedagogical literature. The pedagogues delineated a passionate and creative actor, but, at the same time, they proposed a rigid codification of feelings and associated gestures (as well as the use of voice, facial expressions etc.). The emotionalism of their idea seemed to be in conflict with this rigid codification.[23]

The film pedagogues repeatedly declared the specific nature of film acting as opposed to stage acting. Azzurri and others understood, for example, the specificity of facial acting in film (fig. 2).[24] For Cristina Jandelli, Azzurri's conception of film acting was not far from Walter Benjamin's idea of film acting as a series of optical tests which the actor must undergo.[25] Jandelli's comparison seems to be a bit hasty, but Azzurri and the other film pedagogues were certainly conscious of the peculiarity of acting in front of a camera and with varying shooting distance. Nevertheless, it is the thesis of the last part of my article that the film pedagogues again basically proposed both an emotionalist model and a rigid codification of expressivity borrowed from the earlier theatrical pedagogues. In fact, despite the obvious differences, film pedagogy looked back to 19th century theatre for its theories of acting, and the actor resulting from this theorisation is a confusing mix of passionateness and adherence to codes.

The emotionalist theory is the principle approach of Simonetti and Galasso's handbook. In a chapter dedicated to the psyche and the cinematograph, the language and pedagogic topoi closely follow those of theatrical pedagogues. They suggest to actors a deep study of their interiority; they talk about spontaneity, creativity and *sacro fuoco* (holy fire) as a basis for film acting; they declare that «all the passions, except the most shameful, should be experienced by actors. […] It is demonstrated that the most communicable passions are those which are experienced.»[26] At the same time, they propose a some-

without sensibility.

23 On the birth of emotionalism theory in Western society see Vicentini, Claudio: «Da Platone a Plutarco. L'emozionalismo nella teoria della recitazione del mondo antico». 2005. http://www.drammaturgia.it/saggi/saggio.php?id=2039 (1/6/2012). Claudio Vicentini is one of the most influential Italian historians of theatrical acting and he wrote many crucial essays on this subject.

24 The handbooks always contain exercises for training the facial muscles, see fig. 2.

25 Cf. Jandelli: «La tecnica nella recitazione», p. 53.

26 Galasso et al.: *Per diventare attori cinematografici*, p. 66.

what naive codification of facial expressions and accompanying exercises. The model for this is Azzurri's handbook. In addition to the representation of individual feelings they also suggest exercises to improve the efficient and proper changing of facial expressions. These exercises are based on improbable dramatic situations. In one example, the aspiring actor should stand in front of a mirror and imagine being joyful in a group of happy acquaintances, hearing a friend who tells a funny story, remembering his dead mother and, at the end, seeing both his child and his wife. Every single event of this series should provoke a different feeling (joy, fun, sadness and, again, joy), and every feeling should be depicted by a different facial expression (fig. 3–5). The method might not be very efficient, but the exercise shows the pedagogues' awareness of the difficulty of changing expressions in film acting, particularly in close-ups. There are many examples in silent film where actors cannot properly deal with long takes in close-up and changes of facial expressions.[27] The low cutting rate certainly stimulated the actors' creativity, but sometimes it constituted considerable difficulties.

Another Italian pedagogue, Giuseppe Guerzoni, promoted the idea of an actor capable of ignoring his own personality in order to embrace the passions of his character. First, the actor has to coldly analyse the psychological situation he is going to play, and then the qualities of his type. After the study of his own character, the actor should start a not well-specified process of «self suggestion», which leads to the shaping of «an artificial soul.»[28]

Guerzoni, with his mixture of emotionalism and coldness, proposes a sort of incomplete Stanislawski method, incomplete because he did not fully develop the fundamental concept of emotive memory. Guerzoni's manual is certainly the most interesting and serious, a precious document in the history of silent cinema. However, the author does not abandon the rigid codification of expressivity. The facial exercises are accompanied by both graphic representations and photos. Rather unusually, the handbook also contains many pictures of Italian film performers of the 1910s. This leads me to my final point which is also a criticism of pedagogy in Italian Early Cinema. Despite the great importance of some remarks on the nature of film acting and the

27 In a sequence of Ma l'amor mio non muore! (I 1913), Lyda Borelli's debut film, the star clearly has difficulties in dealing with a long take in close-up, in particular with changing facial expressions. Ben Brewster and Lea Jacobs, however, have a different opinion on Borelli's performance. They analyse this sequence in Brewster, Ben; Jacobs, Lea: Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film. Oxford: Oxford University Press 1997, pp. 114–116.

28 Cf. Guerzoni: *Cine-scuola illustrata*, p. 108.

historical value of their works, Italian pedagogues of film acting were more normative than descriptive in their theory. Their consciousness of the specific nature of film acting was not accompanied by a renewed theoretical horizon. Nevertheless, their works show how early and silent cinema tried to shape its own identity under the influence of other arts.

Fig. 2: Azzurri's visualisation of his muscle exercises, aimed at improving the mobility of facial expressions

Fig. 3–5: The exercise from Galasso and Simonetti's handbook

Judith Wimmer

Der (un)flexible Tramp. Zur Berufskomik bei Chaplin

Zusammenfassung: Er jobbt als Feuerwehrmann, Hausmeister, Kellner, Bäcker, Tellerwäscher usw. Chaplins Tramp scheint im Sinne Sennetts äußerst flexibel und damit in Zeiten des Kapitalismus wie geschaffen für den Arbeitsmarkt zu sein. Mit seiner Anpassungsfähigkeit steht er, der wahrscheinlich prominenteste Clown der Moderne, aber paradoxerweise im krassen Gegensatz zur klassisch komischen Figur nach Bergson. Diesen Widerspruch gilt es durch eine genaue komiktheoretische Analyse auch unter Bezugnahme auf Freud und Bachtin aufzulösen, wobei sich nicht nur ein besseres Verständnis für die Chaplinschen Gag-Methoden, sondern auch eine ganz neue Sichtweise in Bezug auf den genuinen Zusammenhang von Arbeit und Komik eröffnen wird.

* * *

Die Begriffe Arbeit und Komik scheinen zunächst nicht viel miteinander zu tun zu haben. Etymologisch geht das Wort Arbeit auf Mühsal oder Not zurück und auch die modernen Definitionen von Arbeit als ‹Gegenteil von Freizeit›, als ‹zweckrationales Handeln›, als ‹entlohnte Tätigkeit› oder als ‹Güterproduktion›[1] klingen primär nicht nach einer Aktivität, die Erheiterung oder gar Gelächter hervorruft. Umso erstaunlicher ist es, dass der wahrscheinlich größte Komiker der Moderne, Charlie Chaplin, das Thema extensiv verfolgt.[2] Das wird nicht nur in den zahlreichen Filmen deutlich, in denen Charlie einen Beruf ausübt, sondern auch in jenen, in denen er als Vagabund durch die Straßen zieht, denn dann arbeitet er oft dezidiert nicht oder steht zumindest auf verschiedene Arten in Bezug zu anderen Arbeitern. Diese Beobachtung

1 Vgl. Krebs, Angelika: *Arbeit und Liebe. Die philosophischen Grundlagen sozialer Gerechtigkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 23–37.

2 «No comedian before or after him has spent more energy depicting people in their working lives […].» Sklar, Robert: *Movie-Made America. A Social History of American Movies*. New York: Random House 1975, S. 110.

wirft einige äußerst spannende komiktheoretische Fragen auf, von denen hier folgende bearbeitet werden sollen: Wie funktionieren Chaplins Gags rund um die Arbeit? Und generalisierender: Weist die Arbeit vielleicht genuin komische Merkmale auf? Zur Beantwortung werden Filmbeispiele aus dem Œuvre Chaplins analysiert. Dabei greife ich vorwiegend auf die Abhandlung *Das Lachen* von Henri Bergson zurück, da sie mit den Thesen zur Mechanisierung, Wiederholung, Inversion und, ganz konkret, zur Berufsverstocktheit, erste Anhaltspunkte für einen Zusammenhang zwischen Arbeit und Komik liefert. Obwohl der Text bereits 1900 publiziert wurde und fortwährend durch Aktualität besticht, wurde diesen Fragen aus kulturwissenschaftlicher Sicht offenbar noch nicht intensiv nachgegangen.

Werfen wir zunächst einen Blick auf Chaplins *persona*, den Tramp, der maßgeblich zu seinem Erfolg beigetragen hat und vor allem das Thema Arbeit geradezu verkörpert.[3] Historisch gesehen wurden durch den aufkeimenden industriellen Kapitalismus und die fundamentalen Veränderungen in der Arbeitswelt im 19. Jahrhundert zunehmend Menschen aufgrund ihrer ökonomischen Lage zur Wanderarbeit gezwungen.[4] Auch Charlie scheint ein Opfer dieser Entwicklung zu sein, doch anstatt sich, wie die meisten Tramps zu der Zeit, aktiv auf die Suche nach einer Anstellung in den Städten zu machen,[5] streift er ziellos durch das Land, nimmt das Leben wie es kommt. Es scheint ihn «eine seltsame Indifferenz […] durch die Zeit [zu tragen], die er nicht beherrscht, und in der er fremd bleibt, ohne dass ihn das zu kränken oder auch nur zu verwundern scheint.»[6] Wenn es sich ergibt, jobbt er als Feuerwehrmann,

3 Vgl. Baker, Aaron: «The Tramp. Down and Out in Chaplin and Orwell». In: *Literature/Film Quarterly* Jg. 17, 1989, H. 1, S. 27–32, hier S. 27.

4 Vgl. Monkkonen, Eric H. (Hg.): *Walking to Work. Tramps in America, 1790–1935*. Lincoln, London: University of Nebraska Press 1984, S. 4.

5 Vgl. Koebner, Thomas: «Vom Kunststück des Überlebens. Vermischte Beobachtungen zu den Filmen von Chaplin und Keaton». In: Ders.; Liptay, Fabienne (Hg.): *Film-Konzepte 2. Chaplin – Keaton. Verlierer und Gewinner der Moderne*. München: Richard Boorberg Verlag 2006, S. 9–36, hier S. 9.

6 Kimmich, Dorothee: «Der Mensch ist ein Loch›. Charlie Chaplin als Ikone der Moderne». In: Dies. (Hg.): *Charlie Chaplin. Eine Ikone der Moderne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 9–25, hier S. 21. In dieser Hinsicht widersetzt sich Charlie sämtlichen Arbeitstheorien, nach denen die Arbeit, da sie im notwendigen Zusammenhang mit der materiellen Basis, der sozialen Integration und Identifikation, ja dem ‹In-der-Welt-Sein› gesehen wird, als sinnstiftende Kategorie des Lebens gilt. Vgl. u.a. Aßländer, Michael S.: *Von der vita activa zur industriellen Wertschöpfung. Eine Sozial- und Wirtschaftsgeschichte menschlicher Arbeit*. Marburg: Metropolis-Verlag 2005, S. 9; Engler, Wolfgang: *Bürger, ohne Arbeit. Für eine radikale Neugestaltung der Gesellschaft*. Berlin: Aufbau-Verlag 2005, S. 52; Fuest, Leonhard: *Poetik des Nicht(s)tuns. Verweigerungsstrategien in der Literatur seit 1800*. München: Wilhelm Fink Verlag 2008, S. 11–23.

Garderobier, Hausmeister, Kellner, Bäcker, Tellerwäscher usw. Er verrichtet also «Arbeiten wie Klumpen, mal hier, mal da»[7] und weist damit wesentliche Züge des von Richard Sennett beschriebenen «flexiblen Menschen» auf. Da er Instabilität nicht als Mangel wahrnimmt und im Berufsleben allzeit bereit für Veränderung ist, scheint er wie geschaffen für den Arbeitsmarkt zu sein.[8] Er erfüllt exakt die Anforderungen, die Sennett gemäß mehr und mehr an den Arbeitnehmer gestellt werden: «sich flexibler zu verhalten, offen für kurzfristige Veränderungen zu sein, ständig Risiken einzugehen und weniger abhängig von Regeln und förmlichen Prozeduren zu werden.»[9]

Eine frappierend ähnliche Forderung nach Flexibilität stellt Bergson in seiner Komiktheorie: Seiner Meinung nach verlangen Leben und Gesellschaft von uns eine beständig gespannte Aufmerksamkeit, ergo Elastizität, Flexibilität, die uns befähigt, die Umrisse einer jeden Situation zu erfassen und uns ihr augenblicklich anzupassen.[10] «Das Starre, Stereotype, Mechanische im Gegensatz zum Geschmeidigen, immerfort Wechselnden, Lebendigen, die Zerstreutheit im Gegensatz zur Gespanntheit, kurz der Automatismus im Gegensatz zur bewußten Aktivität»[11], das sei es schließlich, was Lachen provoziere. Es handelt sich bei dem Bergson'schen Lachen also nicht etwa, wie nach dem alltäglichen Verständnis, um das Lachen als Ausdruck von Spaß, Ausgelassenheit oder Heiterkeit, sondern eher um das Verlachen eines Unangepassten. Es ist als Strafe, Demütigung oder «Hab-Acht-Ruf»[12] zu sehen, der die komische Figur wieder zur Raison bringen soll. Da Charlie sich allerdings durch seine Flexibilität hinsichtlich der Berufswahl wie wahrscheinlich kein anderer den modernen Arbeitsmarktentwicklungen anzupassen vermag, kann hierin nicht die Quelle seiner Komik liegen. Was ist es also, was uns zum Lachen bringt?

Eine Antwort darauf finden wir in seiner Arbeitsweise, die sich durch den von Bergson als komisch pointierten Automatismus kennzeichnet: In Dough and Dynamite (USA 1914) zum Beispiel räumt er als Kellner in einer Teestube

7 Sennett, Richard: *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*. Berlin: Siedler 2000, S. 10 [1998].

8 Vgl. Marschall, Susanne: «Tänzer – Turner – Träumer. Charlie Chaplin und Buster Keaton». In: Koebner u.a. (Hg.): *Chaplin – Keaton*, S. 37–57, hier S. 52.

9 Sennett: *Der flexible Mensch*, S. 10.

10 Vgl. Bergson, Henri: *Das Lachen*. Meisenheim am Glan: Westkulturverlag Anton Hein 1948, S. 15 [1900].

11 Ebd., S. 72–73.

12 Barisch, Theodor: «Henri Bergson und das Problem des Komischen». In: Seiffert, Hans Werner (Hg.): *Beiträge zur deutschen und nordischen Literatur*. Berlin: Akademie-Verlag 1958, S. 377–391, hier S. 382.

alle Teller von den Tischen, auch jene, die gerade erst serviert wurden. In The Fireman (USA 1916) fährt er, stur dem Alarm folgend, ohne seine Belegschaft los und in The New Janitor (USA 1916) tritt er, gedankenlos seinen Weg gehend, auf einen Eimer und fällt. Wir lachen in Anbetracht dieser Szenen, weil wir in dem eigentlich lebendigen Charlie einen Mechanismus argwöhnen, weil er gewohnheitsmäßige oder frühere Bewegungstätigkeiten wiederholt resp. fortsetzt, obwohl veränderte Umstände ein anderes Verhalten erfordern.[13] Fraglich bleibt jedoch, woher dieser Mechanismus rührt. Lässt er sich auf die von Bergson erkannte Berufskomik zurückführen? Der Theorie zufolge präge jeder einzelne Beruf denjenigen, «die in ihn eingehen, bestimmte Gewohnheiten und Charaktereigenschaften auf, in denen sie dann einander ähneln und durch die sie sich auch von andern unterscheiden.»[14] Diese Gewohnheiten seien nichts anderes als Starrheiten, die komisch wirken können, besonders wenn sich jemand, wie bezüglich der expliziten Ausprägung der Berufsverstocktheit beschrieben, «so total in den rostigen Rahmen [seiner] Berufstätigkeit einspannen [läßt], daß ih[m] zu freier Bewegung oder gar Erregung […] kein Raum mehr bleibt.»[15] Da Charlie keinen Job langfristig ausübt und sich allem Anschein nach auch niemals mit ihm identifiziert, ist ungewiss, ob es überhaupt möglich wäre, dass eine Arbeit ihn so vereinnahmen, sein Wesen so ausfüllen könnte. Zudem legt er diesen mechanischen Bewegungsablauf auch in den Szenen an den Tag, in denen er nicht arbeitet. Der roboterhafte Habitus scheint also, was auch André Bazin unterstreicht, grundlegend zu der Figur Charlies zu gehören[16] und somit weniger auf eine Berufsverstocktheit als vielmehr auf eine Art ‹innere Starrheit› zu gründen. Nichtsdestotrotz finden wir im Werk Chaplins eine Szene, in der die Bergsonsche Berufskomik nicht anschaulicher hätte illustriert werden können: In Modern Times (USA 1936) leidet Charlie durch die Arbeit am Fließband auch nach Schichtende noch unter krampfhaften Zuckungen.

Eine weitere Technik, Komik zu erzeugen, wird augenscheinlich, wenn Chaplin darauf aufmerksam macht, in welch hohem Maße

13 Vgl. Bergson: *Das Lachen*, S. 11.
14 Ebd., S. 97.
15 Ebd., S. 98.
16 Vgl. Bazin, André: «Charlie Chaplin» (1948). In: Wiegand, Wilfried (Hg.): *Über Chaplin.* Zürich: Diogenes Verlag 1978, S. 136–148, hier S. 144–146. Bezeichnenderweise hebt Charlie in Behind the Screen (USA 1916) selbst seine roboterhaften Bewegungen hervor, indem er sich die Gelenke ölt.

sein Tramp ‹arbeitsentwöhnt› ist.[17] Wie auf der Straße folgt er im Arbeitsraum hemmungslos seinen Triebregungen. Er erledigt kaum eine Aufgabe, ohne sich zwischendurch ablenken zu lassen. Zerstreuungsfaktoren sind meistens seine Müdigkeit, sein Hunger oder die Frauen: So passiert es in Dough and Dynamite, dass er innerhalb einer Minute gähnend die vollen Teller abräumt, sich am Essen eines Restaurantgasts bedient und dann für eine junge Dame alles stehen und liegen lässt. Dieses Verhalten wirkt natürlich im Arbeitsraum, der ja spezielle (andersartige) Erwartungshaltungen an den Arbeitnehmer richtet, äußerst amüsant. Ebenso versucht Charlie der Arbeit zu entkommen, indem er Arbeitsutensilien zu Instrumenten der Arbeitsverweigerung umfunktioniert: Das erleben wir beispielsweise in The Tramp (USA 1915), wo er eine Mistgabel dazu gebraucht, um über seinen Kollegen zu verfügen, der unter Stichen, Stößen und Schlägen entsprechend Charlies Aufgaben erledigt (Abb. 1).[18] Dieser, wiederum durch Bazin hervorgehobene, unkonventionelle Dinggebrauch[19] entfaltet seine Komik, mit Bergson argumentiert, aus dem unangepassten Verhalten seitens Charlies. Ferner können Werkzeuge als «Verlängerung der menschlichen Protagonisten» oft zu einer komischen Katastrophe führen, wenn sie ungeschickt, tollpatschig oder unsachgemäß genutzt werden.[20]

Diese regelrecht gewalttätigen Aktionen richten sich freilich nicht nur gegen Charlies Mitstreiter, sondern – in den meisten Fällen – sogar gegen seine Vorgesetzten, was uns zu einem weiteren komiktheoretischen Element führt: der Inversion. Bergsons Ansicht nach werde sich eine komische Szene ergeben, sobald man eine Situation sich umkehren und die Rollen vertauschen lässt.[21] «So lachen wir über den Angeklagten, der dem Richter Moral predigt,

17 Im Detail bedeutet das: «Der Facharbeiter wie der Handwerker verliert zunächst die Geschicklichkeit der Hände, die Schnelligkeit und Sicherheit der Arbeit […]. Er verliert aber auch […] die Arbeitsdisziplin, die Fähigkeit, sich körperlich und seelisch in den vorgeschriebenen Arbeitsrhythmus einzufügen. Bei langandauernder Wanderschaft ohne Arbeit gerät er in die Gefahr, daß er […] zum Eigenbrödtler (sic) wird, zum Freiheitsfanatiker, der jegliche Einordnung als verhaßten Zwang empfindet.» Eiserhardt, Hilde: «Die brachliegende Arbeitskraft der Wanderer. Schwierigkeiten und Möglichkeiten ihrer Verwertung» (1938). In: Stein, Gerd (Hg.): *Bohemien – Tramp – Sponti. Boheme und Alternativkultur. Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M.: Fischer 1982, S. 184–188, hier S. 186.

18 Vgl. Musser, Charles: «Work, Ideology and Chaplin's Tramp». In: *Radical History Review*, 1988, H. 41, S. 36–66, hier S. 47.

19 Vgl. Bazin: «Charlie Chaplin», S. 137–140.

20 Weber, Thomas: «Das komische Ding. Eine mediologische Analyse der Inszenierung von Objekten und Maschinen». In: *Avinus Magazin*, Sonderedition 1, 2008, S. 3–15, hier S. 3.

21 Vgl. Bergson: *Das Lachen*, S. 54.

über das Kind, das seine Eltern belehren will, kurz über alles, was sich in die Rubrik ‹verkehrte Welt› einreiht.»[22] Michail Bachtin betont zudem, dass dem Verkehrte-Welt-Spielen und dem Lachen darüber eine ordnungsgefährdende, anarchistische Macht innewohne. Der Grund dafür liege darin, dass die Provokation des Lachens erfolge, indem etablierte Konventionen, Normen und Werte ins Lächerliche gezogen und folglich in Frage gestellt werden.[23] Wenn Charlie also dem Malermeister in Work (USA 1915) einen Farbkübel über den Kopf stülpt und ihn anschließend beinahe in einer Badewanne ertränkt, degradiert er seinen Vorgesetzten und feiert seine eigene Autonomie und Freiheit. Er begehrt gegen die Arbeitsbedingungen auf, übt gewissermaßen Kritik am gesellschaftlichen System.[24] Da die großen Tyrannen dem kleinen Tramp betreffs Geschicklichkeit und Einfallsreichtum meistens unterlegen sind und daher auch im direkten Zweikampf besiegt werden, wird von Seiten der Forschung oftmals auf das David-Goliath-Motiv verwiesen.[25]

Abb. 1: Bewaffnet mit einer Mistgabel: Charlie als Arbeitsverweigerer

Die Inversion treibt Chaplin in seinem letzten Tramp-Film Modern Times auf die Spitze. Schauplatz ist eine Fabrik, wo mehr denn je Tempo und Rhythmus der Arbeit durch Maschinen bestimmt werden. Für Charlie bedeutet das: Es bietet sich kaum mehr eine Möglichkeit für Ausflüchte, für einen Flirt,

22 Ebd.

23 Vgl. Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Hg. von Renate Lachmann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 124–125 [1965].

24 «These films […] acted like Charlie's paste brush which always hits the boss in the face – but here they assault the social elite sitting in front of the screen.» Musser: «Work», S. 53.

25 Vgl. Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Hg. von Karsten Witte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S. 366 [1960].

einen kleinen Imbiss oder eine Rauferei mit seinen Kollegen oder Arbeitgebern. Auch lassen sich die Maschinen nicht umfunktionieren. Das heißt, alle Techniken, die er zur Arbeitsverweigerung entwickelt hat, nutzen ihm nicht mehr. Er, der sich nie wirklich an den Arbeitsraum gewöhnt hat, muss sich extrem umstellen, seine ganze Arbeitsmoral ändern, wenn er als Fabrikarbeiter bestehen will. Dass das nicht gelingen wird, lässt bereits die Parallelmontage zu Beginn des Films vermuten, in der der Protagonist in Eisenstein'scher Manier mit einem schwarzen Schaf innerhalb einer Horde weißer Schafe verglichen wird.[26] Stattdessen verliert Charlie nach mehreren Einheiten am Fließband samt Temposteigerungen den Verstand. Die unvergleichliche Komik dieser Sequenz rührt daher, dass sie wie wahrscheinlich keine andere in der Filmgeschichte das Ineinandergreifen von Mensch und Maschine, von Wiederholung und Lebendigem oder konkreter: von bedürfnisorientierten Gebärden und standardisierten, rationalisierten Bewegungsabläufen abbildet und somit die Komiktheorie Bergsons geradezu illustriert. Paradox an der Darstellung ist, dass sich die Menschlichkeit Charlies ausgerechnet in seinem roboterhaften Verhalten auch jenseits des Fließbands manifestiert, da er nicht wie eine Maschine auf Knopfdruck umschalten kann. «Nicht zuletzt dadurch, daß sich Charlie als einziger zeitweilig wie ein Automat verhält, zeigt er an, daß er als einziger kein solcher ist.»[27] Den Höhepunkt der Szene liefert sein graziöser und zugleich anarchischer Tanz nach dem Aufenthalt im Räderwerk – eine Inversion, durch die sich der Tramp, mit Bachtin gelesen, nicht nur über Kollegen und Arbeitgeber, sondern auch über die Maschinen, die ihn zuvor versklavt hatten, erhebt.

Charlies Arbeitsweise unterscheidet sich also wesentlich von der eines angepassten Gesellschaftsmitglieds. Merkmale wie Produktivität, Effektivität oder Zielorientiertheit, die die menschliche Arbeit im Gegensatz zu der

26 Michael North zufolge beziehe sich diese Allegorie zudem einerseits auf Chaplins wachsende Probleme mit den USA, die schließlich auch zu seinem Ausschluss geführt haben, andererseits auf die Tatsache, dass Modern Times trotz der Innovationen im Tonbereich und entgegen der Wünsche des Publikums ein Stummfilm ist. Vgl. North, Michael: *Machine-Age Comedy*. Oxford, New York: Oxford University Press 2009, S. 195.

27 Glasenapp, Jörn: «Bergson – Bazin – Chaplin. Anmerkungen zur Körperkomik». In: *Weimarer Beiträge* Jg. 55, 2009, H. 3, S. 380–391, hier S. 385. Freilich veranschaulicht Chaplin in dieser Sequenz genau das, was Taylorismus- oder Fordismuskritiker stets prophezeiten: die Degradierung des Arbeiters, den Kontrollverlust über seine Handlungen, die Destruktion seines Denkvermögens. Roland Barthes zufolge ist es keinem sozialistischen Werk gelungen, «die Erniedrigung des Arbeiters so eindrucksvoll und so nobel» wie in Modern Times darzustellen. Barthes, Roland: «Der Arme und der Proletarier». In: Ders.: *Mythen des Alltags*. Berlin: Suhrkamp 2010, S. 50–52, hier S. 51 [1957].

eines einfachen Organismus auszeichnen,[28] sind bei ihm nahezu unauffindbar. Ebenso stellt Bazin fest: «Charlies Handeln […] besteht aus einer Folge voneinander unabhängiger kurzer Eingriffe, von denen jeder das Unheil des nächsten ist.»[29] Die wenigen Situationen, in denen Charlie zielgerichtet arbeitet – wir finden sie in The Kid (USA 1921) oder in The Gold Rush (USA 1925) – funktionieren nur über die Momente der Zerstörung und Wiederherstellung. Es wird kein Fortschritt erreicht. Und so sind auch Zerstörungswerke, wie wir sie in Work, Dough and Dynamite oder im übertragenen Sinne in His New Job (USA 1915) sehen, meistens das Ergebnis seiner Unternehmungen. Sie evozieren nach Bergson Komik, da man den Eindruck hat, dass sie sich unaufhaltsam, mit zunehmender Geschwindigkeit und somit wiederum automatisch vollziehen.[30]

Ist Charlie also ein Versager?[31] Betrachtet man das Gros seiner Leistungen im Arbeitsraum, die reinen Ergebnisse, müsste die Antwort wohl «Ja» heißen, doch ein Blick ins Detail offenbart, dass auch in Charlie ungeahnte Fähigkeiten stecken. Am sichtbarsten wird das in der Szene in Behind the Screen (USA 1916), in der er mit einem Mal elf Stühle und ein Klavier vom einen in den anderen Raum transportiert (Abb. 2). Für die eklatante Komik dieser Szene, in der Charlie sich als äußerst flexibel erweist, finden wir in der Theorie Bergsons keine Erklärung. Stattdessen können wir auf Sigmund Freud zurückgreifen: Seinem Werk *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* gemäß lachen wir über jemanden, der im Vergleich mit unserer eigenen Vorstellung einen zu großen Bewegungsaufwand betreibt, weil dadurch eine Differenz entstehe, eine Art überschüssige Energie, die durch das Lachen abgeführt werde.[32] Da es sich hier um eine vornehmlich physische Reaktion handelt und nicht etwa wie bei Thomas Hobbes um das «plötzliche Gefühl der eigenen Überlegenheit angesichts fremder Fehler»[33], müsste das auch umgekehrt funktionieren, denn, wenn Charlie unübertrefflich flexibel, agil und leichtfüßig

28 Vgl. Füllsack, Manfred: *Arbeit*. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG 2009, S. 9.
29 Bazin: «Charlie Chaplin», S. 145.
30 Vgl. Bergson: *Das Lachen*, S. 47.
31 Vgl. Koebner: «Kunststück des Überlebens», S. 11.
32 Vgl. Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. Frankfurt a.M., Hamburg: Fischer 1963, S. 153–159 [1905].
33 Hobbes, Thomas: *Vom Menschen. Vom Bürger*. Hg. von Günter Gawlick. Hamburg: Felix Meiner Verlag 1959, S. 33 [1642/1658].

handelt, entsteht ja wiederum eine Differenz. Wir lachen dann auf unsere Kosten.[34]

Abb. 2: Bepackt mit elf Stühlen und einem Klavier: Charlie als Held der Arbeit

Eine weitere Grenze zeigt *Das Lachen* von Bergson bezüglich seiner sozialen Funktion auf, denn es ist schwer vorstellbar, dass wir den Tramp, einen Sympathieträger sondergleichen, böswillig verlachen, ihn maßregeln und zurechtweisen, auf dass er in Zukunft achtsamer und aufgeschlossener durch die Welt geht. Stattdessen wird dem Lachen über die Chaplinsche Komik vielmals eine Art lockernde, befreiende Wirkung attestiert: Während der eine bemerkt, dass die schwere Welt leichter wiege, wenn wir sie mit den Augen des Tramps sehen und dass er deshalb nicht nur ein Lustigmacher, sondern auch ein Glücklichmacher sei,[35] erklärt der andere: «Mit ihm [Charlie] gerät die Welt in Bewegung, sie gerät aus den Fugen […], wird ‹fluide› [...] und erlöst die Zuschauer von dem Zwang, an das Funktionieren dieser Ordnungen glauben zu müssen.»[36] Theoretisch lassen sich diese Erfahrungen durch die Überlegungen Bachtins stärken, die dem Lachen ja ebenfalls eine ordnungsgefährdende und somit individuums-befreiende Macht zuschreiben. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch wiederum die Theorie Freuds: Der Psychoanalytiker geht davon aus, dass durch die Erziehung oder die Sozialisierung Lustquellen versiegen,

34 Nichtsdestotrotz gibt Freud an, dass nicht von der Hand zu weisen sei, dass im Falle der eigenen Überlegenheit das Lachen auch Ausdruck der Lust am eigenen Ich sei, und dies obwohl es in Bezug auf die Komik der Bewegung und des Geistes zunächst nicht darauf ankomme, zu wessen Gunsten die Aufwandsdifferenz entstehe. Vgl. Freud: *Der Witz*, S. 159.

35 Vgl. Polgar, Alfred: «Der neue Chaplin» (1928). In: Kimmich (Hg.): *Eine Ikone der Moderne*, S. 37–40, hier S. 39–40.

36 Kimmich: «Der Mensch ist ein Loch», S. 17.

weil sich der Mensch mit steigendem Alter an bestimmte Regeln und Gesetze, Konventionen sowie Normen und Werte zu halten habe. Da der Mensch aber gleichzeitig ein ewig Lustsuchender sei, der sich ungern in seiner Freiheit einschränken lasse, habe er Techniken wie den Witz entwickelt, mit denen er Zensurmechanismen aushebeln oder gesellschaftlich gesetzte Grenzen überschreiten und somit frühere Lustquellen bedienen könne.[37] Indem Chaplin also mit dem Film Witze erzählt, führt er seine Zuschauer imaginär an ihre Lustquellen heran und gibt ihnen somit ein Stück Freiheit wieder.[38]

Doch zurück zum Zusammenhang von Arbeit und Komik. Durch die Besprechung der ausgewählten Beispiele wird evident, dass Arbeit genuin komische Merkmale aufweist. Bergson zufolge berge die Arbeit nicht erst seit der Rationalisierung und Industrialisierung, sondern bereits seit der Arbeitsteilung, seitdem es Berufe, Gewerbe und Ämter gibt, komisches Potenzial.[39] Der Grund dafür liege in der steten Wiederholungsstruktur eines Berufes, die den Menschen Gewohnheiten und Charaktereigenheiten ausbilden lässt, die sich dann in Eitelkeiten oder Verstocktheiten äußern und komisch wirken können. Was bei der Sichtung von Chaplins Filmen ebenfalls augenfällig wurde, ist, dass auch das gegenteilige, vollkommen unangepasste Verhalten im Arbeitsraum amüsant ist. Bergsons Theorie folgend, sollte ein Individuum also die von der Gesellschaft erforderte Rollenübernahme in den verschiedenen Situationen beherrschen, dabei aber keine Rolle so ernsthaft übernehmen, dass sich daraus wieder Starrheiten bilden. Sonst wird es ausgelacht. Ein schwieriges Unterfangen, bei dem schnell Fehler unterlaufen.

Und wahrscheinlich ist der Arbeitsraum in außergewöhnlicher Weise ‹anfällig› für diese Fehler, da er als solcher ein sehr seriöser Raum ist, der aufgrund seiner klar definierten Strukturen und Hierarchieverhältnisse *täglich* eine enorm hohe Anpassungsleistung, eine professionelle Rollenübernahme

37 Vgl. Freud: *Der Witz*, S. 83. Vgl. ebenfalls Ders.: «Das Unbehagen in der Kultur». In: Ders.: *Studienausgabe. Fragen der Gesellschaft, Ursprünge der Religion*. Hg. von Alexander Mitscherlich u.a., Frankfurt a.M.: Fischer 1974, S. 191–270 [1930].

38 Natürlich erzählt Chaplin nicht im klassischen Sinne Witze, da er anstatt mit Worten mit dem Medium Film agiert. Dennoch ist die Witz-Methode anwendbar: Dabei fungiert z.B. beim tendenziösen Witz Chaplin als Erzähler (der Tramp ist nur seine Figur), die Hüter des Rechts (bei feindseliger Aggression) oder die Frauen (bei sexueller Aggression) als im Wege stehende Hindernisse und die Zuschauer als Zuhörer. Vgl. die drei Instanzen bei Freud: *Der Witz*, S. 80–81. Diesem Gedankenkonstrukt folgend, ist es nicht Charlie, der Aggressionen gegen korrupte Polizisten, ausbeuterische Arbeitgeber oder angepasste Kollegen hat, sondern der Regisseur Chaplin, was einmal mehr das Argument für die Deutung seiner Filme als sozialsatirische Werke stärkt.

39 Vgl. Bergson: *Das Lachen*, S. 97.

von den Individuen verlangt.[40] Jegliche Unaufmerksamkeit oder Zerstreutheit seitens eines Arbeiters wird durch die wirkenden Kontrollmechanismen unverzüglich aufgedeckt. Komik, und in diesem Punkt sind sich alle großen Theoretiker einig, entfaltet sich in Anwesenheit stark ausgeprägter Konventionen: Nach Bergson werden alle verlacht, die sich nicht im Sinne der Konventionen anpassen, nach Bachtin ziehen die Narren Konventionen ins Lächerliche und nach Freud reißen die Menschen Witze, um sich über Konventionen hinwegzusetzen. Der Arbeitsraum bietet dementsprechend, da er in enormem Maße von Konventionen geprägt ist, gute Voraussetzungen für eine Fülle potenziell komischer Situationen.

In Anbetracht der aktuellen Entwicklungen stellt sich allerdings die Frage, ob die Arbeit an komischem Potenzial einbüßt – verlagert sie sich doch zunehmend in den privaten Raum hinein. So liest man immer häufiger in diversen Nachrichtenmagazinen, dass die Job-Heimat vieler Menschen mittlerweile dort ist, «wo gerade ihr Notebook aufgeklappt ist»[41], an Orten also, die wahrscheinlich deutlich weniger als der konventionelle Arbeitsraum durch Kleiderordnungen, Kontrollmechanismen, Verhaltensvorgaben oder feste Zeitstrukturen geformt sind. Auch herrschen andere Hierarchieverhältnisse. Heutzutage versuchen etliche sich über das Internet selbstständig zu machen, oft, weil sie keine Festanstellung finden oder, weil sie in den zahllosen atypischen Beschäftigungsformen wie Leiharbeit, Minijobs oder projektbezogener Teilzeitarbeit keine Zukunft für sich sehen.[42] Eine geradlinige Berufslaufbahn oder eine jahrzehntelange Beschäftigung in einem Unternehmen wird immer seltener. Das hat ebenso Sennett festgestellt: Wir erinnern uns, dass der Arbeitsmarkt des modernen Kapitalismus seiner Ansicht nach immer mehr Risikobereitschaft und Flexibilität fordere,[43] was unter Rekurs auf die Theorie Bergsons impliziert, dass eine Berufsverstocktheit immer seltener werden könnte, die Berufskomik also, überspitzt formuliert, vom Aussterben bedroht ist.

40 Vgl. Kudera, Sabine: *Arbeit und Beruf. Zur Bedeutung der Erwerbstätigkeit für Individuum und Gesellschaft*. München: Franz Ehrenwirt Verlag 1976, S. 15–21.

41 Dettmer, Markus; Kretz, Sebastian; Müller, Martin U.; Repinski, Gordon; Tietz, Janko: «Moderne Zeiten. Ausleihen, befristen, kündigen. Die neue Arbeitswelt». In: *Der Spiegel* Jg. 64, 2010, H. 12, S. 82–96.

42 Vgl. ebd., S. 82–85.

43 Vgl. Sennett: *Der flexible Mensch*, S. 9–13.

Stefanie Mathilde Frank

Geliebte Bestie (A 1958/59): Remakes von Filmen aus der Zeit des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Kino der Adenauer-Jahre. Filmhistorische und -ästhetische Transformationsprozesse

Zusammenfassung: Remakes von Filmen aus der Zeit des Nationalsozialismus bestreiten etwa ein Zehntel der Filmproduktion der 1950er Jahre. Sie tauchen in der filmhistorischen Literatur allenfalls vereinzelt auf und dienen dann als Beleg einer ideenlosen, restaurativen Kinokultur. Exemplarisch werden grundlegende Aspekte des umfangreichen Gesamtfilmkorpus an Arthur Maria Rabenalts Remake Geliebte Bestie (1958/59, 1939 Männer müssen so sein) analysiert und diskutiert: Denn die Ambivalenzen der Filme in der Adenauer-Zeit – etwa zwischen Anknüpfung und Modernisierung – problematisieren die kulturhistorische Bewertung und ihre Begriffe selbst.

* * *

Durch die Kinos der Adenauer-Jahre flimmerten weit über 100 Remakes von Filmen, die einen Vorgängerfilm in der Zeit des Nationalsozialismus (im Folgenden NS-Filme genannt) hatten. Produziert wurden sie in der jungen Bundesrepublik wie auch in Österreich. Tatsächlich hatte die westdeutsche Spielfilmproduktion bereits mit einem Remake begonnen: Sag die Wahrheit (D 1946) eine Wiederverfilmung des gleichnamigen, vor 1945 zu ¾ fertig gestellten Films. Remakes von NS-Filmen waren damals – ohne Problematisierung des historisch-politischen Bezugspunktes – neben den Remakes früher Tonfilme Teil einer Originalitätsdiskussion im Gegenwartskino. In filmhistorischer Perspektive tauchen sie – meist ebenso undifferenziert mit den Wiederverfilmungen vor 1933 – vor allem als Argumentationsfigur einer film-

geschichtlichen Kontinuität des 1950er-Jahre-Kinos auf; als Beleg einer restaurativen, ideenlosen Filmproduktion.[1]

Bis dato wurde diese nicht unerhebliche Zahl von Filmen in der filmhistorischen Forschung weder systematisch aufgearbeitet noch analysiert. Die Remake-Produktionen beinhalten die Kontinuitätsfigur im Rückgriff auf bereits realisierte Stoffe ebenso wie die des Bruchs durch die dezidierte Neu-Bearbeitung und -Interpretation. In der diachronen Analyse der Filme lassen sich die kulturhistorischen Ambivalenzen mit direktem Bezug auf das Film-Material beschreiben, da sich die Filme im Allgemeinen auf das gleiche (ggf. überarbeitete) Drehbuch beziehen. Zentraler Ansatzpunkt hierbei ist das Ausloten dieser Ambivalenzen des 1950er-Jahre-Kinos zwischen Tradierung und Aktualisierung, zwischen Anknüpfung und Modernisierung.[2]

Nach einer knappen Beschreibung von Eckpunkten des in vielerlei Hinsicht disparaten Remakes-Gesamtfilmkorpus sollen einige grundlegende, dramaturgische und inhaltliche Aspekte exemplarisch an dem Remake Arthur Maria Rabenalts Geliebte Bestie (A 1958/59) seines eigenen, 1939 uraufgeführten Films Männer müssen so sein vorgestellt werden.

Trotz genauer Recherchen muss die exakte Anzahl an Remakes zunächst vage bleiben. Dies ist vor allem den Begriffsschwierigkeiten geschuldet: Es scheint dankenswerterweise beim «Remake» sofort jeder zu wissen, was gemeint sei. Doch trotz längerer Theoriediskussionen zum Begriff in Kultur- und Filmwissenschaften ist bis dato keine Definition geleistet, die auch ein größeres Gesamtfilmkorpus abgegrenzt bündelt.

Überlegungen zum Remake-Begriff

Allgemeine theoretische Überlegungen zum Remake-Begriff sind seit Ende der 1970er Jahre Teil des anglo-amerikanischen und sodann auch des deut-

1 So benennt etwa die insgesamt überzeugende Studie Westermanns einige Beispiele für Remakes «aus den dreißiger Jahren», jedoch ohne dass dieser Umstand bezüglich der Genre-Ausprägungen oder auch nur der Personalkontinuitäten irgendeine Erwähnung oder Einfluss auf die Analysen zeitigt (Westermann, Bärbel: *Nationale Identität im Spielfilm der fünfziger Jahre*. Frankfurt a.M.: Lang 1990, S. 157ff.). Selbiges gilt für den Aufsatz Göttlers über den Fünfziger-Jahre-Film, der benannte Remakes vor allem illustrativ für seine Thesen gebraucht (Göttler, Fritz: «Der westdeutsche Nachkriegsfilm». In: Jacobsen, Wolfgang u.a. (Hg.): *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1993, S. 171–210).

2 Eine umfassende, systematische Analyse des Gesamtfilmkorpus' an Remakes in den 1950er Jahren unter dieser Fragestellung ist Inhalt meines Dissertationsprojekts, das die Grundlage für diesen Aufsatz darstellt.

schen Diskurs'.[3] Ende der 1980er setzte sich die deutschsprachige Filmtheorie verstärkt mit Remake-Begriff auseinander und die Filmkritik begann dessen pejorative Verwendung in Frage zu stellen. Aus diesen Überlegungen ergaben vor allem zwei Kriterien um den Begriff zu bestimmen: Einerseits die urheberrechtliche Deszendenz der Filme[4], andererseits die Definition der Remakes als «all diejenigen Produktionen, die die Story eines früheren Kinofilms (des weiteren als ‹Premake› bezeichnet) für das Kino wiederverfilmen.»[5] Ein juristisches Kriterium konkurriert mit einer narratologischen bzw. dramaturgischen Definition. Speziell an der deutschen Diskussion einer klaren Remake-Begrifflichkeit ist, dass sie die Problematik der Literaturverfilmungen berücksichtigt.[6] Die zyklisch für das Kino wiederverfilmten Operetten sind übrigens von der Diskussion unberührt geblieben.

Im Angesicht der desaströsen Quellenlage in Bezug auf die Urheberrechtsübertragungen und deren kulturhistorischen Perspektive erscheint es sinnvoll, mit einem weiten, narratologisch differenzierten Remake-Begriff ohne dezidierten urheberrechtlichen Übertragungsnachweis zu arbeiten. Es bleibt aber zu betonen, dass die Remake-Herstellung in den 1950er-Jahren keineswegs ohne Rechte-Übertragungen stattfinden konnten; im Allgemeinen mussten mindestens die Rechte an der Vorlage sowie Bearbeiter-Urheber-Rechte des Premakes erworben werden, was im Kontext der Filmproduktion der Zeit ökonomische und juristische Konsequenzen zeitigte.

Remakes in den 1950er Jahren

Mit Blick auf die Entwicklung der entstehenden privatwirtschaftlichen Film-Industrie in den 1950er Jahren erscheinen Remakes zunächst in technischer und ökonomischer Perspektive plausibel: Durch den Rückgriff auf bereits vorhan-

3 Vgl. u.a. Druxman, Michael B.: *Make It Again, Sam – A Survey Of Movie Remakes*. New York: A.S. Barnes and Company 1975; Horton, Andrew; McDougal, Stuart Y. (Hg.): *Play it again, Sam. Retakes on Remakes*. Berkeley u.a.: University of California Press 1998; Manderbach, Jochen: *Das Remake. Studien zu seiner Theorie und Praxis*. Siegen: Hochschulschrift 1988; Schaudig, Michael: «Recycling für den Publikumsgeschmack? Das Remake». In: Ders.: *Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte*. München: Diskurs Film 1996, S. *277–308*; Oltmann, Katrin: *Remake/Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse 1930–1960*. Bielefeld: transcript Verlag 2008.

4 Schaudig: «Recycling», S. 307.

5 Oltmann: *Remake/Premake*, S. 12.

6 Vgl. u.a. Anmerkungen zur Problematik der Literaturverfilmungen: Schaudig: «Recycling», S. *278* und Wahl, Chris*: Sprachversionsfilme aus Babelsberg. Die internationale Strategie der Ufa 1929–1939*. München: Edition Text + Kritik 2009, S. 35f.

dene Drehbücher bzw. dem Anknüpfen an bereits erfolgreiche Filme wollten die vielen, kapitalschwachen Produzenten ihr Risiko mindern.[7] So verwundert es kaum, dass sich unter den Premakes neben unbekannten Unterhaltungsproduktionen vor allem bis heute populäre bzw. filmhistorisch thematisierte NS-Filme finden: Auf Wiedersehen, Franziska (D 1940, D 1957 Franziska), Mutterliebe (D 1939, A 1954 Das Licht der Liebe) oder Das Paradies der Junggesellen (D 1939, D 1959 Schlag auf Schlag). Der letztgenannte Film deutet an, dass mit der endgültigen Etablierung des Farbfilms in der BRD eine ästhetisch-technische Komponente hinzukam, deren Aktualisierungspotenzial auf der Hand liegt. Diese kleine Aufzählung spiegelt aber auch, dass sich die Remake-Produktion quer durch alle Spielfilm-Genres zieht. Sie erreicht Mitte der 1950er Jahre ihren Höhepunkt und verebbt dann schlagartig zum Beginn der 1960er Jahre. Entsprechend erscheinen die Remakes von NS-Filmen aus Zuschauersicht als bundesdeutsches Phänomen der 1950er Jahre.

Idealtypisch können aus dramaturgischer Perspektive drei höchst unterschiedliche Strategien der Wiederverfilmung konstatiert werden: Neben einem relativ geringen Teil an Remakes, die bis in Kameraeinstellungen, Dialoge und Details der Filmhandlungen den Vorgängerfilm wieder aufleben lassen (u.a. IA in Oberbayern 1955, 1936) steht ein quantitativ etwas größerer Teil von Filmen, in denen bei Neukonstruktion der Handlung der Bezug zum Vorgängerfilm deutlich gewahrt wird (u.a. die Indien-Filme Fritz Langs). Das Gros der recherchierten Remakes behält im Vergleich zum Vorgängerfilm die Haupthandlung sowie Teile der Dialoge bei, aktualisiert aber die Filmmusik, die Zeit der Filmgeschichte, Nebenhandlungen und einzelne Dialogpassagen. Zu diesem letzten, quantitativ am stärksten das Gesamtfilmkorpus bestimmenden Remakes gehört die Wiederverfilmung von Männer müssen so sein durch den Regisseur des Premakes, Arthur Maria Rabenalt.

Der Regisseur Arthur Maria Rabenalt

Der in Wien geborene Arthur Maria Rabenalt debütiert als Filmregisseur 1934 mit seiner Komödie Pappi, nachdem ihm 1933 mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten verboten worden war als Opernregisseur zu arbeiten. Nach Zensurschwierigkeiten beim Film und dem vollständigen Verbot von Ein Kind, ein Hund, ein Vagabund (D 1934), arbeitet er für Jaques Feyder in Frankreich und kehrt über Italien und Österreich auf den deutschen Kino-

7 Zum Filmmarkt in den 1950er Jahren, vgl. u.a. Roeber, Georg; Jacoby, Gerhard: *Handbuch der filmwirtschaftlichen Medienbereiche*. Pullach bei München: Verlag Dokumentation 1973.

markt zurück.[8] Ab 1939 dreht Rabenalt neben seinen zahlreichen Musikfilmen bzw. musikalischen Komödien, drei Zirkusfilme, eine Reihe von Melodramen – darunter bis heute unter Vorbehaltsfilmen gelistete aber auch vielfach ausgewertete Filme – und auch den filmhistorisch so umstrittenen Film …REITET FÜR DEUTSCHLAND (D 1941). Kurz: insgesamt 24 abendfüllende Spielfilme, die ihn als Unterhaltungsregisseur in Deutschland etablieren, später diskreditieren. …REITET FÜR DEUTSCHLAND bringt Rabenalt und seinem Hauptdarsteller Willy Birgel bis 1947 wiederum ein Berufsverbot in der amerikanischen Besatzungszone ein.[9] Rabenalt dreht für die DEFA sowie für Westberliner Produktionsfirmen. Nach seiner endgültigen Umsiedlung in die Bundesrepublik 1950 inszeniert er bis 1978 für Kino und Fernsehen.

Neben diesem Filmwerk des Regisseurs Rabenalt ist eine zweite Linie für die Betrachtung seines Remakes relevant: Abgesehen von seinen in der Musikwissenschaft rezipierten Schriften zum Musiktheater[10], veröffentlicht Rabenalt 1958 seine Thesen und Argumente für einen unpolitischen Unterhaltungsfilm im Nationalsozialismus, die 1978 neu aufgelegt werden.[11] Damit positioniert er sich – vor allem mit der Verschiebung des filmwissenschaftlichen Diskurses hin zu einer ideologiekritischen Filmwissenschaft – wortgewaltig und redundant auf der Seite einer konservativen, entpolitisierten Filmbetrachtung, in der er vor allem seine eigenen Filme vor 1945 zu rehabilitieren sucht. Seine argumentative Strategie ist hierbei die vieler Filmschaffender des «Dritten Reiches»: Abgesehen von den immer wieder betonten Auflehnungsgesten und posthumen Solidaritätserklärungen mit den Verfolgten, ist es der Reichspropagandaminister Joseph Goebbels, der für eine ganze Filmproduktion bis 1945 allein verantwortlich ist.[12] Rabenalts Film …REITET FÜR DEUTSCHLAND

8 1936 kam sein Film DIE LIEBE DES MAHARADSCHAS, eine deutsch-italienisch-österreichische Gemeinschaftsproduktion in die deutschen Kinos (Ulrich J. Klaus: *Deutsche Tonfilme 1936*. Jg. 7. Berlin, Berchtesgaden: Ulrich J. Klaus-Verlag 1996). In Österreich inszeniert er u.a. DAS FRAUENPARADIES (1936) und LIEBELEI UND LIEBE (1938).

9 Vgl. Mertens, Eberhard: (Hg.): … *reitet für Deutschland. Ein Querschnitt durch einen Erfolgsfilm in Text und Bild*. Hildesheim, New York: Olms Press 1979.

10 Vgl. u.a. Rabenalt, Arthur Maria: *Gesammelte Schriften*. Hildesheim: Olms Press 1999–2000 (2 Bde.).

11 Vgl. u.a. Rabenalt, Arthur Maria: *Film im Zwielicht. Über den unpolitischen Film des Dritten Reiches und die Begrenzung des totalitären Anspruches*. Hildesheim, New York: Copress-Verlag 1958.

12 Rabenalt dokumentiert diese Haltung 1985 schließlich in einer populärwissenschaftlichen (Rabenalt, Arthur Maria*: Joseph Goebbels und der «Großdeutsche» Film*. München: Herbig 1985).

als Streitobjekt der Analysen und Deutungen hat im filmhistorischen Diskurs noch mindestens bis 1999 Konjunktur.[13]

Neben dieser theoretischen Positionierung dreht der Regisseur auch noch Remakes.[14] Während seine beiden anderen Zirkusfilme Die drei Codonas (D 1940) und Circus Renz (D 1943) noch fröhlich als Reprisen durch die deutschen Kinos geistern[15], verfilmt Rabenalt als Regisseur der Wiener Firmen Sascha- sowie Lux-Filmproduktion mit Geliebte Bestie (A 1958/59)[16] seinen eigenen Film Männer müssen so sein (D 1939) noch einmal. Dies spiegelt mehrere Aspekte des Gesamtthemas: Erstens die enge Verbindung des österreichischen Filmschaffens mit dem deutschen in Person des Regisseurs und seiner Hauptdarsteller, aber auch der Uraufführung von zahlreichen in Österreich produzierten Remakes von NS-Filmen[17], die aus historischen, personellen wie auch aus ökonomischen Gründen herzuleiten sind.[18] Sie bestreiten immerhin ein gutes Drittel des Gesamtfilmkorpus. Zweitens muss in diesem Zusammenhang betont werden, dass relativ wenige Regisseure ihre eigenen Filme noch einmal[19], aber fast sämtliche Regisseure des 1950er-Jahre-Films irgendwann mindestens ein Remake inszenierten. Drittens unterstreicht der Hinweis auf die Reprisen-Auswertung die zeitliche Nähe zwischen Premake und Remake aus Zuschauersicht. Und viertens schließlich, zeigt die Verknüpfung nicht nur des Regisseurs, sondern auch seiner Darsteller der ‹zweiten Reihe› die perso-

13 Vgl. Krah, Hans; Wünsch, Marianne: «Der Film des Nationalsozialismus als Vorbehaltsfilm oder ‹Ufa-Klassiker›: vom Umgang mit der Vergangenheit. Eine Einführung». In: Ders. (Hg.): *Geschichte(n). NS-Film – NS-Spuren heute*. Kiel: Ludwig 1999, S. 9–30. Ausführlich zur Biographie Rabenalts, seinen Filmen bis 1945 und den Auseinandersetzungen des filmhistorischen Diskurses: Stefanie Mathilde Frank: *Arthur Maria Rabenalts Filme 1934–1945. Eine dramaturgische Analyse*. Berlin: Avinus-Verlag 2010.

14 Neben dem genannten u.a. Vergiss mein nicht (D/I 1958/D 1935) eine Reihe von Operettenverfilmungen, die bereits in den 1930er Jahren verfilmt wurden.

15 Vgl. etwa zur Wiederaufführung von Die drei Conodas u.a. «Die drei Codonas». In: *Evangelischer Filmbeobachter* Jg. 7, 1955, H. 24, und «Die drei Codonas». In: *Neuer Weg* Jg. 16, 1961.

16 Der Film wird in der BRD auch unter den Titeln Meine Heimat ist täglich woanders und Männer müssen so sein verliehen.

17 Exemplarisch sind weitere, bekannte Remakes von österreichischen Filmproduktionsfirmen sind u.a. Dunja (1955, 1940 Der Postmeister) sowie Die Deutschmeister (1955, 1935 Frühjahrsparade).

18 Spätestens seit Einführung des Tonfilms verzahnen sich die beiden Märkte bis zur Gleichschaltung der österreichischen Filmindustrie (vgl. Loacker, Armin: *Anschluss im ¾-Takt*. Trier: WVT, Wiss. Verlag Trier 1999). Nach 1945 wird dem österreichischen Filmmarkt eine «totale finanzielle und künstlerische Abhängigkeit vom deutschen Verleih und Vertrieb» attestiert (Walter Fritz: *Kino in Österreich 1945–1983. Film zwischen Kommerz und Avantgarde*. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1984, S. 52).

19 Ein prominentes Beispiel hierfür ist Ferien vom Ich (D 1934/1952).

nelle Verknüpfung zwischen dem NS-Unterhaltungsfilm und den Filmen der 1950er Jahre: Willy Birgel, der für den Regisseur bereits für Deutschland ritt, begegnet im Remake als zwielichtiger Kunstschütze.

Männer müssen so sein/Geliebte Bestie (1939/1959)

Am 18. Februar 1959 findet in Stuttgart die deutsche Uraufführung von Geliebte Bestie statt. Im Zuge des Bearbeitungsprozesses wird im Drehbuch des Remakes zunächst einmal der Erzählzeitraum sowie die Anzahl der handelnden Figuren deutlich reduziert, ohne dass jedoch grundlegend in den Plot eingegriffen wird: Beide Verfilmungen verhandeln die Geschichte der jungen Beatrice (1939 Hertha Feiler, 1959 Margit Nünke), die im Laufe des Films zur bedrohten Protagonistin einer Kriminalgeschichte avanciert. Sie will um jeden Preis beim Zirkus Fuß fassen. Während 1939 die Flucht aus dem väterlichen Haus und die Liebe zum Dompteur Ruda (1939 Hans Söhnker, 1959 Gerhard Riedmann) ausführlich erzählt werden, ist Beatrix 1959 als Waise berühmter Hochseilartisten, die in Kopenhagen abgestürzt sind, Herrin ihrer eigenen Pläne, die der Dompteur Ruda mit seinen Tigern und ihrer Liebe zu ihm eher konkretisiert, denn entzündet wie noch 1939.

Damit rekurriert die Protagonistin bereits am Beginn des Films erstens auf das immer wieder ausgestellte Zirkusgeschichten-Motiv des Films, denn Kopenhagen als zirzensischer Unglücksort ist nicht nur historisch verankert, sondern auch filmisch selbst inszeniert in Rabenalts Die drei Codonas. Zweitens aber zeigt diese Umdeutung der weiblichen Hauptfigur eine Dimension des Films, die fast zu nahtlos in die NS-Zirkusfilm-Deutung Rabenalts passt: Die Figuren sind – abgesehen von dramaturgisch begründeten Ausnahmen wie etwa Clown Dody – gänzlich ohne Vergangenheit. Ferner wird die zeitliche Verortung in beiden Filmen ausschließlich über Musik, Kulissen, Plakate organisiert.[20] Zirkusfilme als spezifisches, autarkes Milieu nehmen in Rabenalts Begründung eines ‹unpolitischen Unterhaltungsfilms› eine Sonderstellung ein. Abgesehen von der widersprüchlichen Argumentation Rabenalts, die vielfach hinterfragt worden ist, führen beide Filme tatsächlich die Dimension eines «filmdramaturgische[n] Fluchtgebiet[s...], unbehelligt von politischer Ausrichtung»[21] vor. Interessant ist, dass dies also nicht nur vor dem Hinter-

20 Eine Besonderheit des Remakes ist die Europa-Tournee als Montage der Mehrfachbelichtungen und Überblendungen der Lokomotive, der tanzenden «La belle Beatrice», Leuchtschriften, Städtewahrzeichen etc.

21 Rabenalt: *Film im Zwielicht*, S. 43.

grund der NS-Diktatur, sondern ebenso in der filmischen Ausdeutung des Stoffes 1958 Bestand hat. Die Geschichtslosigkeit der Hauptfiguren erscheint eklatant, wenn man bedenkt, dass selbst in einem Gros der gern als allzu idyllisch stigmatisierten Heimatfilme der Zeit Krieg oder Vertreibung zumindest verbal Erwähnung finden. Der filmische Eskapismus wird vor allem im diachronen Vergleich augenfällig, denn immerhin war die Protagonistin 1939 noch flankiert von der Auseinandersetzung mit Vater und Kleinstadt. Zusammen mit dem Anknüpfen an die Codona-Geschichte (und damit an eine Art ‹gute alte Zeit›) können die um jede persönliche Vergangenheit beraubten Hauptfiguren aber auch als hilflose Personifikationen eines ‹neuen Menschen›, dem jedoch nach der Zäsur 1945 – anders als in der DDR – jede Konzeption fehlt, als Ausdruck einer künstlerischen Hilflosigkeit gesehen werden. Die Bewertung dieser Transformationen im Prozess der Wiederverfilmung changierte so zwischen Konstituierung und Reflektion von gesellschaftlicher Wirklichkeit.

Nachdem Beatrice mit ihrem Tanz im Tigerkäfig europaweit Zirkusruhm erlangt hat, fällt sie einer Tiger-Attacke zum Opfer, die der intrigante Kunstschütze Cameron (1939 Hans Olden, 1959 Willy Birgel) mit einem Schuss beendet und Beatrice so an sich bindet. Als Ruda gemeinsam mit Clown Dody (1939 Paul Hörbiger, 1959 Walter Giller) und dessen kleinem Sohn wieder auftaucht, flammt die alte Liebe wieder auf. Dody, dessen Frau Cameron einst erschoss, findet neuen Lebensmut im Auftritt mit dem Kind und Camerons Tiger-Intrige sowie die Liebe des Paares feiert ihr Happy-End mit dem Selbstmord des Schurken und dem gemeinsamen Auftritt.

Wenn Rabenalt selbst Geliebte Bestie nicht als Remake, sondern als «Variation auf ein Thema» gesehen haben möchte[22], mag das in Anbetracht der ablehnenden Haltung der Filmkritik gegenüber Remakes und einer Originalitätsdiskussion verständlich sein.[23] Der Kritiker im *Film-Echo* unterlässt – der Deutungshoheit des Regisseurs folgend – den Vergleich zum Vorgängerfilm postwendend, beschreibt aber Riedmann-Ruda «nicht ganz so stahlhart […] wie ihn der Roman-Autor sich gedacht haben mag»[24] – «stahlhart» aber war auch schon Söhnker nicht. Die Differenz liegt eher in Alter und Pathos:

22 Wiesner, Norbert: «Geliebte Bestie». In: *Film-Echo* Jg. 13, 1959, H. 17.

23 Durch die großen Filmzeitschriften der Jahre 1958/59 geistern die Rufe nach Originalstoffen: vgl. u.a. die Zwischenüberschrift «Zuwenig Originalstoffe» im Artikel «Was bringt der deutsche Film 1958/59?». In: *Neue Rheinzeitung*, 26.07.1958 (Übernahme der Textes aus dem *Film-Telegramm* Jg. 6, 1958, H. 29–30, S. 11) und Peiler, Peter: «Die tödliche Tendenz zur ‹Sicherheit› oder Warum Furcht vor dem Neuen?». In: *epd, Kirche und Film*, 1955, H. 12.

24 Wiesner: «Geliebte Bestie».

Riedmann wird im Remake (im Gegensatz zum leichtfertigen, unbekümmerten Söhnker-Ruda) als ernsthafter, prinzipienfester Dompteur eingeführt. Er verteidigt nicht nur die glamourfreie Reinheit der Raubtierdressur gegen ökonomisches Kalkül der Investoren, sondern hilft selbstlos dem versoffenen Clown Dody. Nur auf das Sehnen der Frau muss er eindringlich hingewiesen werden bis er begreift, dass die sich nicht dressieren lässt. Die Diskrepanz, die hier zwischen der Moralität und Prinzipienfestigkeit der Figur im Berufsleben und der Leichtlebigkeit im Privaten entsteht, wird mit dem Happy End des Paares versöhnt. Was am Ende bleibt, ist eine Inszenierung der wiederhergestellten Ordnung durch den gemeinsamen Auftritt des Paares, bei dem Beatrice Ruda – im Tiger-Höschen dressierend – umgarnt.[25]. Hier lässt sich eine deutliche Differenz markieren: Männer müssen so sein meint in der filmischen Neu-Bearbeitung keinen mutigen, leichten Lebemann mehr, sondern vielmehr ein Paradox: den beruflich hoch moralisch argumentierenden Frauenverführer, gegen den sich im dramaturgisch abgegrenzten Artisten-Milieu die Frau zumindest partiell behaupten kann. Der Film führt eine durchaus selbstbewusste junge Frau vor, der Ruda zwar in einer Unterwerfungsgeste habhaft wird[26], aber zuvor in unzähligen Sequenzen seine eigene Borniertheit ausformulieren musste.[27]

Korrespondierend damit, dass das Drehbuch von zahlreichen Nebenpersonen gereinigt wurde, fokussiert auch die gesamte Inszenierung nicht mehr die Breite des Zirkuslebens wie noch 1939. Vielmehr konzentriert sich der Regisseur auch auf der Bildebene auf die handlungsrelevanten Tiger-Nummern, die Abschluss-Nummer Camerons sowie eine Clownerie von Vater und Sohn. Diese Szenen aber sind umso temporeicher und ausgeschmückter. Das geht bei der Abschlussnummer des Kunstschützen so weit, dass die temposteigernd montierten und z.T. schräg fotografierten Nahaufnahmen des Intriganten und der ihn beobachtenden Kollegen im Sekundentakt fast

25 Im Vergleich dazu erscheint das Ende von Männer müssen so sein fast klassisch: Aus der Vogelperspektive ist die erste Nummer der Zirkusrevue aufgenommen: Trommler, Trommlerinnen und Frackträger geben ornamentartig eine tanzende Zaubernummer. Nach dem Perspektivenwechsel in die Theatertotale treten u.a. Trapezkünstlerinnen auf und eine lange Rhönradnummer beginnt. Die Tanzgirls kehren zurück und mit ihnen: La belle Beatrice. Sie tanzt im Tigerkäfig, Ruda dressiert die Tiere. Im Publikum heran gezoomt sitzen der alte Tanzlehrer und ihre Freundin und applaudieren Beatrice.

26 Am Tigerkäfig trifft Ruda Beatrice, die vor ihm und seinen Liebesgeständnissen fliehend schließlich festgehalten und zum Küssen ins Heu geworfen wird: Abblende.

27 Nicht nur in den Gesprächen mit Marianne führt Riedmann als Ruda Erkenntnis vor, auch vor dem fast gewaltsamen Kuss Beatrices gibt er zu: «Ich schäme mich.»

ineinander übergehen. Rabenalt inszeniert – wie bei der Nummer Camerons fast ins Schmerzhafte – temposteigernd die Geschichte und in detailverliebten Aufnahmen die Tiger-Dressur: «Varieté- und Zirkusfilm mit der üblichen Sensationshandlung. Im Bildteil abwechslungsreich schauprächtig, aber leider nicht ganz frei von Peinlichkeiten.»,[28] urteilt etwa der katholische *Film-Dienst* und spielt sicher nicht nur auf die immer wieder entblößte Beatrice an.

Rabenalt bricht in seinem Remake einerseits formal mit den vorsichtigen dramaturgischen Öffnungen seiner frühen Zirkusfilme – neben Männer müssen so sein vor allem in Die drei Codonas – zugunsten einer Art dramaturgischen Eindeutigkeit, die Erzählzeit rafft und kaum Phantasieräume offen lässt. Die dramaturgische Straffung wird mit Details und Nähe zu den Raubkatzen sowie dem Inszenierungstempo der Montagen kompensiert. Die Dynamisierung der Inszenierung und die Raffung der erzählten Zeit sind möglicherweise Indikatoren dessen, was Irmbert Schenk als Modernisierungsmomente der Film-Form in den 1950er Jahren skizziert.[29] Auch muss man vor der Folie der von Birgit Joest untersuchten Zirkusfilme der 1950er Jahre konstatieren[30], dass die restaurative (geschlechterspezifische) Tendenz der Zirkusfilme, die sie u.a. in Salto Mortale (1953) nachweisen kann, wie auch die von ihr herausgearbeitete Zerrissenheit zwischen Heimat und Heimatlosigkeit als Zirkusmotiv in einer Reihe von Heimatfilmen[31], in Rabenalts Remake klar zugunsten einer abgeschlossenen, verhältnismäßig gleichberechtigten Zirkusgemeinschaft aufgelöst ist, die weitgehend solidarisch gezeigt wird. Das titelgebende Lied *Uns're Heimat ist täglich woanders* ist in Bezug auf die inszenierte Zirkus-Gemeinschaft ein durchaus liebevolles, wenn auch die gesellschaftliche Wirklichkeit ausschließendes Postulat.

Fazit

Was im Zuge dieser zunächst diachronen Analyse am ausgewählten Filmbeispiel aufscheint, ist die Ambivalenz der Transformationen vom Premake zum Remake. Kontinuitäten – etwa in Bezug auf die Ausgrenzung von politischer, gesellschaftlicher Wirklichkeit – entziehen sich ebenso einer eindeutigen, res-

28 «Geliebte Bestie». In: *Film-Dienst* Jg. 12, 1959, H. 9.

29 Schenk, Irmbert: «Derealisierung oder aufregende Modernisierung? Film und Kino der 50er Jahre in Bundesrepublik». In: Ders. (Hg.): *Erlebnisort Kino.* Marburg: Schüren 2000, S. 112–129.

30 Vgl. Joest, Birgit: *Von fliegenden Menschen, ratlosen Artisten und Unbesiegbaren. Transformationen des Zirzensischen im deutschen Film. Genese und Selbstreflexivität.* Remscheid: Gardez!-Verlag 2008. S. 157ff.

31 Ebd., S. 159ff.

taurativen Verortung wie auch die Brüche – etwa im Sinne einer Modernisierungsthese – keine argumentativen Einbahnstraßen darstellen. Die erhebliche Anzahl an Remakes von Filmen aus der Zeit des Nationalsozialismus lässt vielmehr die Transformationen vom NS-Unterhaltungsfilm zum 1950-Jahre-Kino analysierbar werden und filmgeschichtliche Linien nachzeichnen, die auch für die Bewertung des Filmschaffens in der Adenauer-Zeit weitere, wichtige Aspekte evident werden lassen und möglicherweise auch die Ambivalenz der Bewertungsbegriffe selbst aufzeigt.

ANHANG

Abbildungsnachweise

Alexander Dibiasi

Abb. 1: The Dark Knight (GB/USA 2008), R: Christopher Nolan. Videostill aus der Kauf-DVD *The Dark Knight* (Warner Home Video Germany 2008).
Abb. 2: X-Men: The Last Stand (CDN/GB/USA 2006), R: Brett Ratner. Videostill aus der Kauf-Blue-Ray-Disc *X-Men Trilogie – 6 Disc Edition. X-Men: Der letzte Widerstand* (Twentieth Century Fox Home Entertainment Deutschland 2009).

Shivali Gore

Abb. 1–2: Eigene Darstellungen.
Tab. 1–2: Eigene Darstellungen.

Anna Hofmann

Abb. 1–4, 8–9: Klatretøsen (Kletter-Ida, DK/S/N 2002), R: Hans Fabian Wullenweber. Videostill aus der deutschen Kauf-DVD *Kletter-Ida. Catch that Girl* (EuroVideo 2003).
Abb. 5–7, 10: Catch That Kid (Mission: Possible – Diese Kids sind nicht zu fassen, USA 2004), R: Bart Freundlich. Videostill aus der deutschen Kauf-DVD *Mission: Possible – Diese Kids sind nicht zu fassen* (Twentieth Century Fox Home Entertainment 2004).

Lars Krautschick

Abb. 1: Eigene Darstellung.

Mattia Lento

Abb. 1: Guerzoni, Giuseppe: *Cine-scuola epistolare illustrata. Arte, industria, commercio cinematografico*. Milano: Edizioni della Cinegrafica 1928, S. 619.
Abb. 2: Azzurri, Paolo: *Come si possa diventare artisti cinematografici. Manuale teorico-pratico*. Firenze: Scuola Cinematografica Azzurri 1917, S. 21.
Abb. 3–5: Galasso, Rino; Simonetti, Olindo: *Per diventare attori cinematografici. Manuale teorico-pratico per gli aspiranti dell'arte muta*. Trieste: Paolo Fichera 1923, S. 111, 112–113, 114.

Oliver Schmidtke, Frank Schröder

Abb. 1–4: The Shining (GB/USA 1980), R: Stanley Kubrick. Videostills aus der Kauf-DVD *Stanley Kubricks SHINING, Stanley Kubrick Collection* (Hamburg: Warner Home Video 2001).

Samantha Schramm

Abb. 1: England 1968, (1968), Fotograf: Richard Long. Bildquelle: http://www.tate.org.uk/art/artworks/long-england-p07151 (09.03.2013).

Abb. 2: Perspective Correction – Square in Grass, Vancouver (1969), Fotograf: Jan Dibbets. Bildquelle: *Jan Dibbets*. Ausstellungskatalog Van Abbemuseum Eindhoven, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Kunsthalle Bern. Eindhoven 1980, o. S.

Abb. 3: Ithaca Mirror Trail (1969), Fotograf: Robert Smithson. Bildquelle: Tsai, Eugenie (Hg.): *Robert Smithson*. Ausstellungskatalog Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Dallas Museum of Art, Whitney Museum of American Art. Berkeley u.a.: University of California Press 2004, S. 172.

Abb. 4. Spiral Jetty (USA 1970), R: Robert Smithson. Bildquelle: Cooke, Lynne; Kelly, Karen (Hg.): *Robert Smithson Spiral Jetty. True Fictions, False Realities*. Berkeley u.a.: University of California Press 2005, S. 183.

Georg Vogt

Abb. 1–11: Abfallprodukte der Liebe (D/F 1996), R: Werner Schroeter. Videostills aus der Kauf–DVD *Abfallprodukte der Liebe* (Filmgalerie 451 2009).

Judith Wimmer

Abb. 1: The Tramp (USA 1915), R: Charles Chaplin. Videostill aus der Kauf-DVD *Charlie Chaplin: The Little Tramp* (Pickwick Group Limited 2007).

Abb. 2: Behind the Screen (USA 1916), R. Charles Chaplin. Videostill aus der Kauf-DVD *Charlie Chaplin: The Little Tramp* (Pickwick Group Limited 2007).

Herausgeberinnen

Katharina Klung, M.A. Studium der Erziehungswissenschaft und Medienwissenschaft an der Friedrich-Schiller-Universität Jena. 2006–2008 Tätigkeit als Medienpädagogin. Lehrbeauftrage am Institut für Medienwissenschaft der Uni Jena. Seit 2009 Doktorandin im ProDoc-Projekt «Diffusion – Über das transnationale Zirkulieren filmischer Bilder und Bildformeln» mit einem Dissertationsprojekt zum Thema «Migration und Grenze in diffundierenden Bild- und Erzählformen – Ein transnationaler Dialog der Filmkulturen» (gefördert durch den Schweizerischen Nationalfonds) sowie Lehrbeauftragte am Seminar für Filmwissenschaft der UZH. Publikationen zu städtischen Entwicklungen im französischen Film, zu Foucaults Betrachtungen des Visuellen sowie zu transnationalen filmischen Diffusionsprozessen. Email: katharina.klung@fiwi.uzh.ch

Susie Trenka, lic.phil/M.A. Studium der Anglistik, Filmwissenschaft und Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Zürich. Seit 2007 wissenschaftliche Assistentin und Lehrbeauftragte am Seminar für Filmwissenschaft der UZH. Daneben Mitarbeit bei den Internationalen Kurzfilmtagen Winterthur. November 2011 bis Oktober 2012 Visiting Scholar an der Tulane University, New Orleans. Dissertationsprojekt zu Repräsentationen afroamerikanischer Tanzkultur in US-Filmen von 1927 bis 1945. Publikation (Auswahl): «Appreciation, Appropriation, Assimiliation: Stormy Weather and the Hollywood History of Black Dance». In: Melissa Blanco Borelli (Hg.): *Oxford Handbook of Popular Screen Dance*. Oxford: Oxford University Press (erscheint 2013). Email: susanne.trenka@fiwi.uzh.ch

Geesa Marie Tuch, M.A. Studium der Neuen deutschen Literatur und der Publizistik- und Kommunikationswissenschaften an der Humboldt Universität zu Berlin, der Freien Universität Berlin und der Cornell University, USA. Seit 2009 Doktorandin im Forschungsmodul «Diffusion – Über das transnationale Zirkulieren filmischer Bilder und Bildformeln» des ProDoc «Kino und audiovisuelle Dispositive: Diskurse und Praktiken» an der Universität Zürich. Dissertationsprojekt zur transnationalen Diffusion filmischer Erzähl- und Bildformen in europäischen Kriegs- und Nachkriegsfilmen der 1940er Jahre. Email: geesa.tuch@fiwi.uzh.ch.

Autorinnen und Autoren

Alexander Dibiasi, geb. 1983. Magister-Studium Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien. Derzeit Doktorratsstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften und Studium der Politikwissenschaften an der Universität Wien. Medienanalyst bei Meta Communication International, Rezensent für [rezens.tfm]. Forschungsschwerpunkte: filmische u. politische Ästhetik, allg. Politik im Film. Publikation: *Wolverine wird Abgeordneter. Zum politischen Potential von Comicverfilmungen.* Wien (u.a.): LIT Verlag 2012. Email: alexanderdibiasi@gmail.com

Anna Parisa Ehsani, geb. 1986 in Wien. Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft (Universität Wien), aktuell darauf aufbauendes Doktoratsstudium mit Forschungsschwerpunkt Realismus und Abstraktion im Animationsfilm, Charakterdesign bei Disney. Bachelorstudium Medieninformatik (TU Wien), aktuell darauf aufbauendes Masterstudium mit Forschungsschwerpunkt Animationsfilm im Informationsdesign. Email: anna.ehsani@gmail.com

Jacqueline Eikelmann, geb. 1983, B.A. 2004–2005 Bachelor-Studium der angewandten Kommunikations- und Medienwissenschaft an der Universität Duisburg-Essen; 2005–2009 Bachelor-Studium der Medienwissenschaft und Anglistik/Amerikanistik an der Ruhr-Universität Bochum; seit 2009 Master-Studium der Medienwissenschaft und Anglistik/Amerikanistik an der Ruhr-Universität Bochum. Seit 2008 Mitarbeiterin bei der Gesellschaft für Medienwissenschaft e.V. Email: eikelmannj@aol.com

Dr. Nadja Elia-Borer, Studium der Medienwissenschaft, Kunstgeschichte, Geschichte und Italianistik an der Universität La Sapienza in Rom und in Basel. 2012 Promotion mit einer Arbeit zu *Ästhetiken des Kulturfernsehens*. 2009–2012 Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Rahmen des vom SNF geförderten ProDoc «Intermediale Ästhetik. Spiel – Ritual – Performanz» sowie Assistentin am Lehrstuhl von Prof. Georg Christoph Tholen. 2012 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am ICS der ZHdK. Seit 2008 Lehrbeauftragte am Seminar für Medienwissenschaft an der Universität Basel. Derzeit Koordinatorin ProDoc «Intermediale Ästhetik» Universität Basel und Leiterin von Kunst & Design

Museen Basel. Publikationen (Auswahl): *Blickregime und Dispositive audiovisueller Medien*. Zus. m. Samuel Sieber und Georg Christoph Tholen (Hg.). Bielefeld: transcript 2011; *Ästhetiken des Kulturfernsehens. Zur Intermedialität des Televisuellen*. Bielefeld: transcript (erscheint September 2013).

Stefanie Mathilde Frank, geb. 1981, M.A. Studium der Theaterwissenschaft/Kulturellen Kommunikation und Kulturwissenschaft an der Humboldt Universität zu Berlin. Promotion über *Remakes von Filmen aus der Zeit des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Kino der Adenauer-Jahre* am Seminar für Musik- und Medienwissenschaft, Stipendiatin des Evangelischen Studienwerks. Forschungsschwerpunkte: Deutsch-deutsche Film- und Mediengeschichte. Email: detailaufnahme@gmx.de

Shivali Gore, geb. 1982, M.A./M.Phil. in German Studies. Doktorandin und DaF-Lehrerin an der Universität Pune, Indien. Forschungsschwerpunkte: Filmeinsatz im fremdsprachlichen Literaturunterricht in Indien. Publikation: «Dokumentarfilme im Germanistikstudium in Indien. Unterrichtspraktische Vorschläge». Email: shivaligore@gmail.com

Omar Hachemi, geb. 1983, M.A. Französische Literatur und Filmwissenschaften an der Universität Lausanne. Seit 2009 SNF-Doktorand im ProDoc-Programm «Kino und audiovisuelle Dispositive: Diskurse und Praktiken». Promotion zum Thema *Le dispositif, de la structure au rhizome*. Das Projekt versteht sich als Beitrag zur aktuellen Forschung im Bereich der «French Theory» in den USA, die beträchtlich auf den Trend der Cultural Studies eingewirkt hat. Der Fokus liegt dabei auf jenen ästhetischen und technischen Aspekten, die im kulturalistischen Ansatz fehlen. Email: omar.hachemi@gmail.com

Dorothée Henschel, geb. Weber, Jg. 1980, M.A. Medienwissenschaftlerin und Kunsthistorikerin, lebt in Trier, studierte an den Universitäten Trier und Paris. Derzeit Promotionsstudentin in Trier bei Prof. Dr. Martin Loiperdinger, Thema *Kunst und Fernsehen im künstlerischen und gesellschaftlichen Diskurs*. Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Stadtmuseum Simeonstift Trier. Forschungsschwerpunkte: Verhältnis von Kunst und Medien seit den 1950er Jahren bis heute, politische Fotografie. Email: d.henschel@icloud.com

Martina Heyer, geb. 1987. Studium der Anglistik, Germanistik (Schwerpunkt auf audio-visuelle Medien) und Soziologie an der Universität Passau und der University of Limerick. Seit 2013 beschäftigt am Lehrstuhl für Anglistik/Cultural and Media Studies, Universität Passau. Stipendiatin der Studienstiftung des deutschen Volkes. Email: Tina_Heyer@web.de

Anna Hofmann, Mag.ª. Studium der Soziologie, Theaterwissenschaft und Nederlandistik in Wien und Antwerpen, Schwerpunkte: Kultur- und Mediensoziologie. Seit 2009 Doktoratsstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien, daneben zahlreiche Tätigkeiten im Bereich Kultur und Medienpädagogik/Filmbildung, u.a. Mitarbeiterin des Instituts Pitanga und des Internationalen Kinderfilmfestivals Wien, Lehrende an der Kinder-Uni Wien. Email: anna.hofmann@pitanga.at

Lars R. Krautschick, geb. 1983, M.A. Studium der Theaterwissenschaft, Neueren deutschen Literatur und Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Seit 2004 Realisierung zahlreicher freier Theater- und Filmprojekte. Aktuell Promovend und Lehrbeauftragter am Institut für Theaterwissenschaft München. Forschungsschwerpunkte: Genrefilm und Medienreflexionen, Quellenstudien, Theater des Naturalismus sowie Hyperrealistische Ästhetik.

Mattia Lento, geb. 1984, Laurea Triennale und Laurea Magistrale in Theater- und Filmwissenschaften an der Università degli Studi di Milano. Doktorand an der Universität Zürich und an der Università degli Studi di Milano, wissenschaftlicher Mitarbeiter beim NFS «Mediality». Mitglied des Vereins AIRSC (Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema). Nebentätigkeiten als Filmkritiker, Journalist und Lehrer. Forschungsinteressen: Frühes Kino, Theorie und Geschichte des Film- und Theaterschauspielers, Beziehungen zwischen Stummfilm und anderen Künsten, Beziehungen zwischen Kino und Politik. Email: mattia.lento@fiwi.uzh.ch

Aurore Lüscher, M.A. Studium der Filmwissenschaft an der Universität Lausanne (UNIL), Abschlussarbeit 2009: *Les Gaz mortels (Abel Gance, 1916). Dans les brumes de l'historiographie: problèmes de légitimation et culture de guerre* (Leitung Laurent Guido, UNIL). Seit 2009 SNF-Doktorandin im ProDoc-Programm «Kino und audiovisuelle Dispositive: Diskurse und Praktiken» des Netzwerk

Cinema CH. Titel des Projekts: *La machine médicale. Le corps au sein des dispositifs de vision et d'audition à travers les discours et pratiques de la médecine autour de 1900*. (Leitung Maria Tortajada, UNIL und Vincent Barras, IUHMSP Lausanne). Email: Aurore.Luescher@romandie.com

Astrid Matron, geb. 1982, Dipl.-Theaterwissenschaftlerin. Studium der Angewandten Theaterwissenschaft an der JLU Gießen, 2008 Abschluss mit einer Arbeit zu Filmen von Kim Ki-Duk. 2008–2009 Koordinatorin des DFG-Graduiertenkollegs «Transnationale Medienereignisse von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart», Gießen; 2009–2012 Stipendiatin am Kolleg. Seit April 2013 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Geschichte und Ästhetik der Medien, Universität Jena. Dissertationsprojekt zu Teilungs- und Wiedervereinigungsfilmen im zeitgenössischen deutschen und koreanischen Kino. Email: astrid.matron@uni-jena.de

Olga Moskatova, 2003–2009 Studium der Gesellschafts- und Wirtschaftskommunikation an der Universität der Künste Berlin und an der Universität Stendhal Grenoble 3. 2010–2012 Promotionsstipendiatin im Graduiertenkolleg «Das Reale in der Kultur der Moderne» an der Universität Konstanz. Seit Juli 2012 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie der Bauhaus-Universität Weimar. Email: olga.moskatova@uni-weimar.de

Katharina Müller, geb. 1987, Mag. phil. Studium der Romanistik und der Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien. Seit 2011 DOC-Stipendiatin der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (ÖAW) und Lehrbeauftragte für Medienwissenschaften am Wiener Institut für Romanistik. Forschungsschwerpunkte: Geschichte und Theorie der Film- und Medienwissenschaft, Medialität/Intermedialität/Akteur-Netzwerk-Theorie, Subjektverhandlungen in den Kulturwissenschaften. Email: KMueller2@gmx.at

Ruth Reiche, geb. 1983. Studium der Kunstpädagogik, Kunstgeschichte und Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Seit Ende 2009 Promotion über Strategien des Narrativen in Film- und Videoinstallationen an der Freien Universität Berlin und der Ludwig-Maximilians-Universität München. Seit Mitte 2011 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Projekt DARIAH-DE an der Technischen Universität Darmstadt. Forschungs- und

Interessenschwerpunkte: Film- und Videokunst, Erzähltheorie, Digital Humanities, Illustration und Visualisierung. Blog: http://blog.ruthreiche.de, Email: kontakt@ruthreiche.de

Maja Sánchez Ruiz, geb. 1984, M.A. Studium der Filmwissenschaft an der Universität Zürich, Masterarbeit zum Thema *Möglichkeiten und Grenzen der Filmstereoskopie. Technik und Gestaltung des S3D-Films als neue Herausforderung im digitalen Zeitalter.* Produktionsleitung in der Filmproduktion bei HesseGreutert Film in Zürich. Email: maja.sanchez@hispeed.ch

Danny Schäfer, geb. 1983, M.A. 2003–2009 Studium der Neueren und Neuesten Geschichte, Technikgeschichte und Rechtswissenschaft an der TU Dresden. Seit 2009 wissenschaftliche Hilfskraft am Lehrstuhl für Europastudien der TU Dresden, zeitgleich Promotion im Fachgebiet Neuere und Neueste Geschichte zum Thema *Die Entwicklung der zeitgeschichtlichen Fernsehdokumentationen im internationalen Vergleich*. Email: danny-schaefer@gmx.de

Agnes Schindler, M.A. Promovierte 2012 an der Universität Trier im Fach Medienwissenschaft zum Themenbereich des isländischen Spielfilms. 2008–2010 Promotionsstipendiatin des Ev. Studienwerks Villigst; seit 2010 Study Abroad Coordinator im Akademischen Auslandsamt der Universität Trier. Forschungsschwerpunkte: nationaler, transnationaler und postkolonialer Film, Filmgeschichte und -politik sowie nationale Identität. Email: schindler@uni-trier.de

Muriel Schindler, M.A. Studium der Germanistik, Romanistik, Kunst- und Medienwissenschaft in Heidelberg, Berlin, Konstanz und Vitoria-Gasteiz, promoviert zum gegenwärtigen deutsch-türkischen Kino. Neben verschiedenen Tätigkeiten im Bereich Medien und Kultur 2011–2012 wissenschaftliche Assistentin am Institut für Medien- und Kommunikationsmanagement der Universität St. Gallen. Derzeit freie Autorin und Filmemacherin. Forschungsschwerpunkte: Interkulturalität, Migration im Film, Narratologie, Deutscher Film, Akteur-Netzwerk-Theorie. Email: cyberkurier@web.de

Dr. Oliver Schmidtke ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Projekt «Transformation von Staatlichkeit» an der Universität Siegen. Lehrgebiete und Forschungsschwerpunkte: Sozialisationstheorie, Objektive Hermeneu-

tik, Architektursoziologie, Professionssoziologie, Medien- und Filmanalyse, Soziologie der öffentlichen Verwaltung. Veröffentlichung (Auswahl): Zus. m. Frank Schröder: *Familiales Scheitern – Eine familien- und kultursoziologische Analyse von Stanley Kubricks* «*The Shining*». Frankfurt a.M.: Campus 2012. Email: schmidtke@soziologie.uni-siegen.de

Dr. Samantha Schramm ist derzeit Post-Doc-Stipendiatin am Excellenzcluster «Kulturelle Grundlagen von Integration» an der Universität Konstanz. 2010–2012 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Bereich Medienwissenschaft an der Universität Konstanz. 2012 Promotion an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe (HfG) zum Thema *Zwischen Site und Non-Site. Ortskonzepte und Situierungspraktiken der Land Art*. 1996–2003 Studium der Kunstgeschichte, Soziologie und Pädagogik an der Universität Stuttgart und der University of Kansas, USA, im Rahmen eines Fulbright-Stipendiums. Forschungsschwerpunkte: Bild- und Medientheorien, Medienästhetik, neue Medien, Wissenschaftsforschung. Email: samantha.schramm@uni-konstanz.de

Frank Schröder, Dipl. Soz./M.A. Stipendiat der Bamberg Graduate School for Social Science an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. Lehrgebiete und Forschungsschwerpunkte: Bildungssoziologie, Medien- und Filmsoziologie, Religionssoziologie, Sozialpsychologie, Sozialisationstheorie, Sportsoziologie, Wirtschaftssoziologie, Wissenschaftssoziologie. Veröffentlichung (Auswahl): Zus. m. Oliver Schmidtke: *Familiales Scheitern – Eine familien- und kultursoziologische Analyse von Stanley Kubricks «The Shining»*. Frankfurt a.M.: Campus 2012. Email: schreder.frank@googlemail.com

Veronika Schweigl, Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft und Diplomstudium der Publizistik und Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien. Derzeit Doktoratsstudium zum Essayfilm am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien. Forschungsschwerpunkte: Essayfilm, Autorenfilm, Geschichts- und Gedächtnistheorien.

Véronique Sina, M.A. Studium der Medienwissenschaft/Amerikanistik an der Ruhr-Universität Bochum (RUB). Oktober 2007 bis März 2008 Koordinatorin des Joint Degree Studiengangs Gender Studies (eine Kooperation der Universität Graz und der RUB). Mai 2008 bis September 2009 wissen-

schaftliche Mentorin am Institut für Medienwissenschaft (IfM/RUB), seit dem WS 2009/2010 regelmäßig Lehrbeauftragte am IfM. 2009–2012 Stipendiatin der Research School (RUB), Oktober 2012 bis Januar 2013 Stipendiatin der Wilhelm und Günther Esser Stiftung, Promotionsvorhaben zur Konstruktion von Gender in Comicverfilmungen. Email: veronique.sina@rub.de

Alena Strohmaier, geb. 1984 in Wien, Mag. Besuchte das Lycée Français de Vienne. Spricht fließend Deutsch, Französisch, Englisch und Farsi. Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien, schreibt derzeit an ihrer Dissertation zum Thema *Repräsentation von Migration in Filmen der iranischen Diaspora*. Aktives Mitglied des European Network for Cinema and Media Studies (NECS) in den Bereichen Publication Committee, Graduate Committe, Conference Committee und NECSUS Book Review Section. Email: diestrohmaierin@gmail.com

Matthias Uhlmann, geb. 1972, lic. phil. Studium der Deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft, Filmwissenschaft und Kriminologie an der Universität Zürich. Seit Mai 2010 Teilnahme am Doktoratsprogramm «Kino und audiovisuelle Dispositive: Diskurse und Praktiken» des Netzwerk Cinema CH (finanziert durch den Schweizerischen Nationalfonds) mit einem Dissertationsprojekt zur Zürcher Filmzensur seit 1945. Email: matthias.uhlmann@fiwi.uzh.ch

Georg Vogt, geb. 1975 in Wien. Studium der Theater-, Film und Medienwissenschaft mit Schwerpunkt Philosophie in Wien. Währenddessen freiberufliche Tätigkeit im Bereich Video sowie freier Filmemacher. 2009–2013 Assistent in Ausbildung am Wiener Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Dissertationsprojekt: *Camp als Kritik. Eine Ästhetik marginalisierter Erfahrung im Kontext des deutschsprachigen Autorenfilms* (Arbeitstitel). Email: georg.vogt@gmx.at

Nicola Valeska Weber, geb. 1980, M.A. Studium der Deutschen Sprache und Literatur (Schwerpunkt Theater und Medien) und Kunstgeschichte in Hamburg. Seit 2008 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medien und Kommunikation, Universität Hamburg. Forschungsschwerpunkte: der Film im Nationalsozialismus und in der Studio-Ära Hollywoods, Genreanalyse und -theorie. Aktuelle Publikation: *Im Netz der Gefühle: Veit Harlans Melodramen*. Berlin: Lit Verlag 2011; Zus. m. Markus Kuhn und Irina Scheidgen (Hg.):

Filmwissenschaftliche Genreanalyse: Eine Einführung. Berlin: de Gruyter (erscheint 2013). Email: nicola.weber@uni-hamburg.de

Jonas Wegerer, geb. 1982, M.A. Studierte Neuere und Neueste Geschichte und Soziologie an den Universitäten Tübingen, Rotterdam und Freiburg. Wissenschaftliche Hilfskraft am FRIAS (School of History) in Freiburg, Volontariat im Verlagslektorat bei C.H.Beck. Forschungsschwerpunkt: historisch orientierte Bildwissenschaft. Im Herbst 2012 erschien eine zusammen mit Cornelia Brink herausgegebene Ausgabe der Fotogeschichte zum Thema Fotografie und Gewalt. Email: jonas.wegerer@gmail.com

Monika Wermuth, geb. 1984, M.A. Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und Neueren Deutschen Literatur an der Ludwig-Maximilians-Universität in München. Mitarbeiterin am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. Dissertationsprojekt: *Die Industrie zum Vorbild. Arbeit bei Harun Farocki*. Ressortleiterin Film, Video & Neue Medien bei *HELIKON. A Multidisciplinary Online Journal* (www.helikon-online.de). Email: monika.wermuth@googlemail.com

Judith Wimmer, geb. 1985, 2005–2010 Studium der Medienwissenschaft an der Universität Paderborn. Seit 2010 wissenschaftliche Mitarbeiterin und Doktorandin am Lehrstuhl für Literatur und Medien an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. Promoviert zum Thema *Comic Work Culture: Arbeit in der Stummfilmkomödie*. Arbeits- und Forschungsschwerpunkte: Filmgeschichte, -theorie und -analyse, mediale Komik, Medienpraxis. Publikationen (Auswahl): «Der Rhythmus des Geldes: Eine Neusichtung von Antonionis *L'eclisse* mit Georg Simmel». In: Jörn Glasenapp (Hg.): *Michelangelo Antonioni: Wege in die filmische Moderne*. Paderborn: Fink 2012, S. 133–152; «Vom ersten zum letzten Mann: Murnaus Porträt einer Arbeitsgesellschaft». In: *Weimarer Beiträge* 2013, H. 1. Email: judith.wimmer@uni-bamberg.de

Regina Wuzella, Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien und Études du Cinéma an der Université du Nanterre/ Paris X. Seit 2006 Studium Post Conceptual Art Practices an der Akademie der bildenden Künste, Wien. 2010–2012 Junior Fellow am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM). Seit Dezember 2012 Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Rahmen des DFG-Projektes «Wissensräume der ballistischen Photographie und Kinematographie

1860–1960» (Leitung Prof. Dr. Lars Nowak), FAU Erlangen-Nürnberg. Email: regina.wuzella@uni-weimar.de

Wan-Ting Yu, M.A. Doktorandin und DAAD-Stipendiatin an der Friedrich-Schiller-Universität Jena; Master-Abschluss (Fudan Universität, Shanghai, China, 2008, Medienwissenschaft), Bachelor-Abschluss (Tongji Universität, Shanghai, China, 2004, Medienwissenschaft). Fernseh-Journalistin (2003–2004) und Regisseurin von drei Dokumentarfilmen. Forschungsschwerpunkte: Ästhetik und Soziologie der Medien, visuelle Kultur. Email: wantingy@gmail.com

Dr. Wei Zhang, Lehrbeauftragter an der Universität Trier. Forschungsgebiete: Mediensprache und -kultur in China, Fernsehen und Medienöffentlichkeit, interkulturelle Kommunikation und Geistesgeschichte Chinas. Studium der Sprach- und Literaturwissenschaft bzw. Journalistik in der VR China, daraufhin Studium der Sinologie und Medienwissenschaft an der Universität Trier. Nach Abschluss des Studiums in China arbeitete er sechs Jahre lang als Journalist und Redakteur. 2009–2012 Promotion an der Universität Trier im Fach Medienwissenschaft. Email: zhwzhw2008@hotmail.com