media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Thomas Nachreiner, Peter Podrez u.a. (Hg.)

Fest-Stellungen. Dokumentation des 25. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums

2014

https://doi.org/10.25969/mediarep/14367

Veröffentlichungsversion / published version

Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Nachreiner, Thomas; Podrez, Peter (Hg.): *Fest-Stellungen. Dokumentation des 25. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Marburg: Schüren 2014 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 25). DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/14367.

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

FEST | STELLUNGEN

Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium, Bd. 25
ISSN 1867–3724

Thomas Nachreiner/Peter Podrez (Hg.)

FEST | STELLUNGEN

Dokumentation des 25. Film- und Fernseh-wissenschaftlichen 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 2014
Alle Rechte vorbehalten
Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Köln
Umschlaggrafik: Philip Dreher
Druck: Leibi, Neu-Ulm
Printed in Germany
ISBN 978–3–89472–892-2

Inhalt

Vorwort ix

Dem FFK verschrieben: Auf den Spuren des Wandels von 1988–2012

Wege ins Archiv – Zur Geschichtsschreibung einer Wissenschaftstagung
Thomas Nachreiner/Peter Podrez 3

Stiefkind Genderforschung? Der Geschlechterdiskurs im Spiegel des Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums
Anna Zeitler 14

Was ist Film? Beobachtungen zum Filmverständnis innerhalb des FFK-Diskurses
Josef Gerg/Elisabeth Morgenstern 24

Zwischen seriellem Erzählen und Medienereignis: Fernsehen im Spiegel des FFK
Martin Herold 33

Filmmusik und Musikvideo im Aufmerksamkeitshorizont des FFK
Michael Hörner 40

Medien, Wissenschaft und Medienwissenschaft im FFK
Lukas R.A. Wilde 48

Film I: Die Inszenierung filmischer Details – Enthüllung, Verschleierung, Exzess

»Der schwarze Tod wird euch holen!« Das mittelalterliche Fresko als handlungskonstituierendes Element in Ingmar Bergmans Film Das Siebente Siegel
Sergey Harutoonian 63

Actionscan – Zeitlupe, Mikroskopie und Röntgenaufnahme: Der naturwissenschaftliche Blick im Martial-Arts-Film
Sebastian Knoll 73

»Je ne vois pas«: Zur Darstellung des Unsichtbaren in Jean-Luc Godards Hélas pour moi
Eva Lenhardt 85

Rhythmusfilm als Metafilm: Untersuchung zu Hans Richters Rhythmus 21
Nina Rind 94

Parodie und Politik. »Erecciones generales« in Pedro Almodóvars Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón
Svetlana Svyatskaya 105

Film II: Analysen

Die Vermittlung historischer Ereignisse: Der Film Ararat
Ates Gürpinar 117

»Video et Taceo«: Macht und Überwachung in Shekhar Kapurs Elisabeth-Filmen
Julia Kinzler 127

Raymond, mon amour! Die Vereinigung des Gegensätzlichen in Claude Berris Lucie Aubrac (1997)
Beatrice Bacu/Peter Klimczak 136

Buch, Bild und Bühne: Die Treppe in Peter Greenaways Prospero's Books
Ulrike Kuch 146

Der Traum von der Fokalinstanz: Figurationsprozesse und Identitätsfragen in Richard Linklaters Waking Life
Lukas R.A. Wilde 159

Fernsehen

Mitten im Leben oder fernab der Realität? Reality-TV in Deutschland – Konzeptionen von Privatheit am Beispiel der Pseudo-Dokumentation
Matthias Herz 173

Der Vampir als Freund und Feind: Dialog der Kulturen in True Blood
Andreas Hudelist 182

Deutsche Sitcoms: Eine Entwicklungsgeschichte
Christopher Kloë 192

Geschichtsvermittlung im öffentlich-rechtlichen Fernsehen: Die Deutschen im ZDF
Julia Oppermann 204

Black Mirror: Charlie Brookers Mediensatire
Fabian Rudner 215

Auditives

Bühnenwechsel: Überlegungen zur Transformation des Musicalfilms ins Fernsehen
Eric Buhse 229

O. S. T.: Die Ebene des Scores als sinnstiftendes Element im Film
Markus Kügle 238

Gender

Frauen in der Großstadt: Thematisierung der Sozialen Frage im deutschen Spielfilm um 1910
Caroline Henkes 255

Männliche Schwiegertöchter und Heimliche Lesben: Zur Ästhetik und Semantik von Homosexualität im Sat.1 Film
Steffi Krause 265

Mediale Reflexionen

Unheimlichkeit und Attraktion:
Die Suche nach Dimensionen jenseits der Narration im cinephilen Blick auf den Spielfilm
Simon Frisch 277

Die Spur der Verschwörung –
Über eine Zeichendeutungspraxis in verschwörungs-theoretischen Diskursen
Carolin Lano 292

Qu'est-ce que l'écriture filmique? Zur Medienkultur der Postmedialität:
Die *remediation* von Schrift und Schreiben vom Film bis zu den »Neuen Medien«.
Ein Forschungsentwurf.
Axel Roderich Werner 301

Der übersetzte Film
Katharina Wloszczynska 311

Mediengeschichte

Rekonstruktion(en) eines historischen Massenmediums: Ansätze zur Erforschung der Laterna magica
Lydia Jakobs 323

Zwischen fortschrittlichem Film und modernem Kino: Das erste Jahrzehnt des *Leipziger Universitätsfilmklubs*
Fernando Ramos 332

Grenzen und Überschreitungen

Satanisches Wissen?
Neugier als Grenzüberschreitung in Science Fiction und Horror
Simone Broders 343

Organhandel im Film: Der phantasmatische Schatten der Transplantationsmedizin
Simon Hofmann 352

»There is always the Other«: Territoriale Grenzen im Dialog der Filmkulturen
Katharina Klung 360

Grenzenlos entgrenzt: Zur Kritik posthegemonialer Macht in LIMITLESS
Sebastian Nestler 371

Entwürfe einer Metropole: Tokyo in Filmen westlicher RegisseurInnen
Elisabeth Scherer 381

DIE AUTORINNEN UND AUTOREN **392**

DIE HERAUSGEBER **398**

Vorwort

Das Film- und Fernsehwissenschaftliche Kolloquium ist eine fachwissenschaftliche Tagung, die seit 1988 alljährlich im deutschsprachigen Raum von wechselnden universitären Instituten organisiert wird und traditionell auf den akademischen Nachwuchs und Mittelbau ausgerichtet ist. Obwohl beim FFK die Auseinandersetzung mit Film und Fernsehen im Mittelpunkt steht, werden auch andere (inter-)mediale Phänomene hinsichtlich ihrer ästhetischen Gestaltungsstrategien, medientheoretischen Prämissen, soziokulturellen Funktionen usw. befragt. Das Kolloquium richtet sich mithin an alle Interessierten innerhalb der Film-, Fernseh- oder Medienwissenschaften. Dabei versteht es sich im Vergleich zu anderen Fachtagungen als dezidiert offenes Forum ohne methodische oder thematische Vorgaben, woraus alljährlich eine wahrlich beeindruckende Vielfalt von Beiträgen erwächst, die den besonderen Reiz dieser Veranstaltung ausmachen. Neben der Diskussion der vorgestellten Forschungsprojekte präsentiert sich das FFK aber auch als Austauschplattform für insbesondere den Mittelbau. Seit einigen Jahren finden organisierte Diskussionen über fachpolitische Entwicklungen und institutionelle Problematiken statt, die sich zunehmend reger und fruchtbarer gestalten.

2012 war es uns eine besondere Ehre und ein großes Vergnügen, mit unseren Gästen das 25-jährige Jubiläum des FFK am Institut für Theater- und Medienwissenschaft der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg zu feiern. Dabei war die runde Zahl ein willkommener Anlass, sich im festlichen Rahmen Gedanken über die Geschichte des FFK zu machen. Schließlich wollten wir wissen: Wen oder was feiern wir hier eigentlich? Wie hat sich diese Veranstaltung im Lauf des letzten Vierteljahrhunderts entwickelt? Welche Themen haben dabei das FFK bewegt? So entstand gemeinsam mit dem Jahrgang 2011/2013 des MA Theater- und Medienwissenschaft (Schwerpunkt Visualität und Bildkulturen) eine Retrospektive, die zunächst während der Tagung als Präsentation dargeboten wurde. Die folgende positive Resonanz, für die wir uns herzlich bedanken wollen, war zusätzlicher Ansporn, weiter an dem Projekt zu arbeiten. Zu unserer großen Freude gelang es uns, für jeden Themenkreis AutorInnen zu gewinnen, wodurch die Ergebnisse nun auch als Beiträge in diesem Band publiziert werden können.

Dies gab für uns auch die Strukturierung des Buches vor. Der historische Rückblick dient als eigene Sektion mit dem Titel *Dem FFK verschrieben: Auf den Spuren des Wandels von 1988-2012* gewissermaßen als Einführung in zentrale Facetten des Kolloquiums. In der Einleitung wird das Projekt mitsamt seiner Methodik und Vorgehensweise näher erläutert und darüber hinaus der Selbstbeschreibungsdiskurs des FFK untersucht. Es folgen historische Analysen der großen Themenfelder des Kolloquiums: Gender, Film, Fernsehen, Auditive Phänomene (Filmmusik, Musikvideo) sowie Wissenschaft (methodische und interdisziplinäre Tendenzen im FFK). Ohne zuviel von den Ergebnissen vorwegnehmen zu wollen, sei dabei auf zwei interessante Tendenzen verwiesen, die sich im Verlauf der FFK-Geschichte herausgebildet haben. Auf der einen Seite spiegelt sich die vielzitierte Experimentierfreude und Offenheit des Kolloquiums tatsächlich in zahlreichen Beiträgen, die sich kuriosen Gegenständen widmen oder methodisch auf mutige und innovative Weise vorgehen. Auf der anderen Seite wird aber auch deutlich, welche Wege immer wieder – man ist geneigt zu sagen: bis zur Erschöpfung – beschritten wurden/werden und wie sich manches Argumentationsmuster oder Medienverständnis so

zementiert hat, dass es naturalisiert erscheint und nur selten hinterfragt bzw. neu gedacht wird. So gesehen kann die Sektion neben der historischen Aufarbeitung des FFK vielleicht auch einen bescheidenen Beitrag zum allgemeinen Verständnis der medien-, film- und fernsehwissenschaftlichen Forschung leisten bzw. einen kleinen Denkanstoß geben, sich ihrer dominanten Denkmuster, aber auch ihrer blinden Flecken und Leerstellen bewusst(er) zu werden.

Während *Dem FFK verschrieben* auf die Tradition des Kolloquiums verweist, leiten die folgenden Aufsätze der Vortragenden aus dem Jahr 2012 in die Gegenwart über. Zu ihrer Sortierung sei gesagt: Am konsequentesten trägt wohl der Band zum 23. FFK in Hildesheim dem Offenheitsgedanken des Kolloquiums Rechnung, indem er die Beiträge schlicht nach der alphabetischen Reihenfolge der Autoren aufführt und so potentiell künstliche Kohärenzbildungen vermeidet. Ein solches Prozedere kam für den vorliegenden Band nicht in Frage, da bereits unsere Retrospektive einen geschlossenen Abschnitt bildet und sich dazu noch eine aktuelle, von den Vortragenden selbst als homogen konzipierte Sektion gesellt. Eine Vermischung von Unterbereichen und freier Listung erschien uns hingegen nicht ansprechend und verwirrend. Deshalb haben wir uns für die Bildung weiterer Kategorien entschieden, wohl wissend, dass diesen immer auch ein gewisses Maß an Kontingenz anhaftet, dass sie also gerade angesichts der Vielschichtigkeit des FFK durchaus auch anders benannt werden könnten, oder dass diverse Beiträge in anderen Sektionen stehen könnten. Dennoch schien uns nur auf diese Weise ein kohärenter Aufbau des Bandes möglich. Darüber hinaus wollten wir mit Hilfe einiger Kategorien zeigen, dass die historisch relevanten Themenkreise des FFK auch in der Gegenwart weiterhin prominent sind.

So sind in der Sektion *Film I: Die Inszenierung filmischer Details – Enthüllung, Verschleierung, Exzess* diejenigen Beiträge versammelt, die von Frankfurter Teilnehmenden als gleichnamiges Panel bei der Tagung präsentiert wurden. *Film II: Analysen* hingegen bündelt Aufsätze, die sich – unter verschiedenen Gesichtspunkten – der näheren Betrachtung einzelner oder mehrerer Filme verschreiben. Im Bereich *Fernsehen* finden sich Arbeiten, die sich mit spezifischen TV-Formaten oder -Produkten auseinandersetzen. Die Kategorie *Auditives* umfasst Untersuchungen, welche nicht nur visuelle, sondern auch tonale – genauer: musikalische – Phänomene von Bewegtbildmedien fokussieren. Die Beiträge in *Gender* nehmen Repräsentationen von Geschlechterrollen in medialen Texten unter die Lupe. Unter die Kategorie *Mediale Reflexionen* fallen Aufsätze, die vorrangig medientheoretische Dimensionen verhandeln. Die Untersuchungen in *Mediengeschichte* hingegen haben eine dezidiert historische Ausrichtung. Die Sektion *Grenzen und Überschreitungen* schließlich führt Aufsätze zusammen, die sich auf verschiedene Weise mit den titelgebenden Phänomenen beschäftigen, wobei hier sowohl körperliche als auch räumliche oder ideelle Grenzen im Mittelpunkt stehen. Begibt man sich alles in allem auf die Suche nach Tendenzen innerhalb des 25. FFK, so lässt sich konstatieren, dass die Beiträge sich verstärkt auf die namensgebenden Medien Film und Fernsehen konzentrieren und eine Beschäftigung mit anderen Medien wie Comic oder Computerspiel, die in den letzten Jahren auszumachen war, zumindest im Rahmen der Publikation nicht stattfindet. Ob dies freilich als kontingentes Phänomen, das der Unberechenbarkeit des Kollo-

quiums geschuldet ist, oder als Tendenz zu einer ›Renaissance der Film- und Fernsehwissenschaft‹ zu werten ist, bleibt abzuwarten.

Selbstverständlich hätte das silberne Jubiläum des FFK in Erlangen niemals ohne die finanzielle, organisatorische, personelle und ideelle Unterstützung zahlreicher Personen und Institutionen stattfinden können. Deswegen ergeht unser herzlicher Dank an das gesamte Institut für Theater- und Medienwissenschaft, insbesondere aber an Christoph Ernst, Sven Grampp, Kay Kirchmann, Lars Nowak, Jens Ruchatz, André Studt und Nicole Wiedenmann für die fortwährende Unterstützung vor, während und nach der Tagung. Denn der häufig beschworene hierarchiefreie Geist des FFK offenbart sich wohl am besten darin, dass am Ende der Veranstaltung auch Professoren Stellwände abgebaut und Sackkarren geschoben haben. Beim Jahrgang 2011/2013 des MA Theater- und Medienwissenschaft (Schwerpunkt Visualität und Bildkulturen) bedanken wir uns für die fleißige Mitarbeit an den Jubiläumsprojekten. Für die unermüdliche Mithilfe bei Logistik und Organisation gilt unser Dank Philip Dreher, Susann Köhler, Elisabeth Morgenstern (vormals: Jung), Katharina Spirkl, Lukas Wilde und Anna Zeitler. Ebenso bedanken wir uns bei den studentischen Hilfskräften, die während der Tagung für das Wohlergehen unserer Gäste sorgten. Natürlich wäre die Ausrichtung des Kolloquiums ohne finanzielle Unterstützung undenkbar gewesen, weshalb der Dr. German Schweiger- sowie der Fritz und Maria Hofmann-Stiftung der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg unser Dank für ihre Großzügigkeit gebührt. Für die gewissenhafte Betreuung und das akribische Lektorat des vorliegenden Bandes ist Philip Dreher und Susann Köhler zu danken. Und *last, but not least* gilt es Philip Dreher und Lukas Wilde besonderen Dank zu sagen dafür, dass sie die Idee, das FFK in Erlangen auszurichten, vor einigen Jahren überhaupt erst ins Spiel brachten.

Erlangen, September 2013

Thomas Nachreiner, Peter Podrez

Dem FFK verschrieben: Auf den Spuren des Wandels von 1988–2012

Thomas Nachreiner/Peter Podrez

Wege ins Archiv – Zur Geschichtsschreibung einer Wissenschaftstagung

Festliches

Setzt man sich näher mit einschlägigen kulturwissenschaftlichen Theorien und Definitionen auseinander, könnte man zu dem Schluss gelangen, dass es sich eigentlich bei jeder wissenschaftlichen Tagung um ein Fest handelt. Denn wenn Klaus-Peter Köpping das Fest als gesonderten Zeitraum beschreibt, in dem das gewöhnliche Leben ausgeblendet wird[1] – was sind die Tage während einer Konferenz anderes, an denen man in unbekannten Lokalitäten mehr oder weniger erfreuliche Unterkünfte bezieht und seinen Lebensrhythmus nach Vorträgen und Kaffee- und Kuchenpausen ausrichtet? Wenn Paul Hugger in Anschluss an den italienischen Anthropologen Vittorio Lanternari als wesentliche Elemente des Festes Teilnahme und Geselligkeit benennt[2] – kommen einem nicht die Unterhaltungen beim *conference dinner* in den Sinn, die für so manchen den wichtigsten Tagesordnungspunkt darstellen? Und wenn Lars Deile im Rahmen des Festes die Möglichkeit zum »erlaubten Exzess«[3] gegeben sieht – wer erinnert sich nicht an die Nächte nach den Abendessen und das mühsame Aufwachen am folgenden Tag? So gesehen hat das FFK bereits 25 Feste hinter sich.

Doch nimmt man jenseits eines Vierteljahrhunderts film- und fernsehwissenschaftlicher Ausschweifungen genau diese Zahl ernst, stellt sich die Frage nach dem Festcharakter des diesjährigen FFK anders: nämlich im Sinne einer Jubiläumsfeier. Mit dieser rhetorischen Umdeutung geht zugleich eine Transformation des Ereignisses einher. Denn in der Feier stehen nicht nur Geselligkeit und Exzess im Mittelpunkt, sondern vor allem sinnstiftende Komponenten: »Die Feier ist […] ein Ereignis festlichen Charakters, bei dem die Bedeutungsebene emphatisch reflektiert und betont wird.«[4] Indes ist vor dem Hintergrund der runden Zahl die Bedeutungsebene der Jubiläumsfestivität vor allem eine historische, die Fragen nach dem Ursprung des Ereignisses und seinen Beziehungen zur Gegenwart auslöst, mithin Erinnerungsprozesse in Bewegung setzt. Nicht umsonst gilt Jan Assmann das Fest als ursprünglichstes Medium kollektiven Gedächtnisses, als »Or[t] einer re-orientierenden Besinnung«.[5] In diesem Sinne bietet das Fest einen Raum für Re-

---

[1] Vgl. Klaus-Peter Köpping: Fest. In: Christoph Wulf (Hrsg.): *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*. Weinheim/Basel 1997, S. 1048–1065; S. 1050.

[2] Vgl. Paul Hugger: Einleitung. Das Fest – Perspektiven einer Forschungsgeschichte. In: Ders. (Hrsg.): *Stadt und Fest. Zu Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur*. Unterägerie/Stuttgart 1987, S. 9–24; S. 19.

[3] Lars Deile: Feste – Eine Definition. In: Michael Maurer (Hrsg.): *Das Fest. Beiträge zu seiner Theorie und Systematik*. Köln [u.a.] 2004, S. 1–17; S. 6.

[4] Deile, S. 13.

[5] Jan Assmann: Der zweidimensionale Mensch. Das Fest als Medium des kollektiven Gedächtnisses. In: Ders. (Hrsg.): *Das Fest und das Heilige. Religiöse Kontrapunkte zur Alltagswelt*. Gütersloh 1991, S.13–130; S. 17.

flexionen über die eigene Geschichte und die Suche nach Kontinuitätslinien zwischen Gestern und Heute. Ausgehandelt wird in diesen Prozessen nicht mehr oder weniger als die Identität des Jubiläumsphänomens, die sich bekanntlich über das historische »Gewordensein«[6] konstituiert.

Dies wird nun gerade in Bezug auf das Film- und Fernsehwissenschaftliche Kolloquium interessant. Bekanntermaßen ist das FFK im Gegensatz zu anderen (medien-) wissenschaftlichen Tagungen weder an einen bestimmten Ort noch an eine Organisation gebunden, sondern wird nach dem »Prinzip des Staffellaufs«[7] von einer Generation an Nachwuchswissenschaftlern zur nächsten weitergegeben. Dies zieht auch einen permanenten Wechsel zwischen den verschiedenen akademischen Orten film-, fernseh- und medienwissenschaftlicher Forschung im deutschsprachigen Raum nach sich. Wie ein Blick auf die Karte zeigt, fanden die 25 bisherigen Kolloquien – das aktuelle eingeschlossen – an 18 verschiedenen Orten statt (vgl. Abb. 1).

Abb. 1: Veranstaltungsorte des FFK 1988-2013[8]

[6] Ebd., S. 22.

[7] Andreas R. Becker et al.: Editorial und Danksagung. In: Dies. (Hrsg.): *Medien – Diskurse – Deutungen. Dokumentation des 20. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Marburg 2007, S. 9–10; S. 9.

[8] Konkret: Münster 1988, Berlin 1989, Marburg 1990, Mannheim 1991, Hannover 1992, Berlin 1993, Potsdam 1994, Hildesheim 1995, Weimar 1996, Bochum 1997, Kiel 1998, Bonn 1999, Göttingen 2000, Braunschweig 2001, Paderborn 2002, Marburg 2003, Hamburg 2004, Mannheim 2005, Göttingen 2006, Paderborn 2007, Weimar 2008, Passau 2009, Hildesheim 2010, Zürich 2011, Erlangen 2012. Das FFK 2013 fand zum dritten Mal in Marburg statt, 2014 wird sich erstmals München als Veranstaltungsort auf der Karte platzieren. Ein von Hans J. Wulff erstellter Index, der die Beiträge des FFK von 1988 bis 2010 umfasst, findet sich unter: http://www1.uni-hamburg.de/Medien/berichte/arbeiten/0055_03.pdf (18.07.2013).

Insofern stellt das FFK einerseits einen Begleiter der sich ausdifferenzierenden Institute und Disziplinen der Medienforschung im letzten Vierteljahrhundert dar, drängt aber andererseits umso mehr die Frage auf: Kann bei nicht vorhandener Institutionalisierung und immenser personeller Fluktuation von Veranstaltern und Teilnehmern von einer stabilen ›Identität‹ gesprochen werden, und wenn ja, worin liegt diese begründet und welche historischen Entwicklungen hat sie durchlaufen? Oder anders formuliert: Wen oder was haben wir im Jahr 2012 eigentlich gefeiert?

Methodenreflexion: Das Film- und Fernsehwissenschaftliche Kolloquium im Kontext der Medienforschung

Dieser Frage haben wir zusammen mit dem Jahrgang 2011/2013 des MA Theater- und Medienwissenschaft (Schwerpunkt Visualität und Bildkulturen) der FAU Erlangen-Nürnberg im Seminar Methodenreflexion nachgespürt. Zielsetzung der Veranstaltung war es, eine sowohl methodisch substantiierte wissenschaftliche Aufarbeitung der Veranstaltungshistorie zu verfassen, als auch eine geeignete mediale Präsentation dieser Ergebnisse zu finden, was schlussendlich zum Endprodukt einer Ausstellung und eines Vortrags im Rahmen der Jubiläumsveranstaltung führte.[9] Im Zuge der ersten explorativen Annäherung an das allgemeine Phänomen Wissenschaftstagung – und das spezifische Phänomen Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium – drängte sich eine präliminare Frage auf: Was bleibt von den 25 Jahren einer Tagung als Quellenbasis, die hinreichend ist für eine historische Analyse?

In der Gegenüberstellung der systemischen »Umweltschleifen« des Forschungshandels ordnen Wolfgang Krohn und Günter Küppers der »Institution« Konferenz den Handlungstypus informeller (mündlicher) Kommunikation zu (vgl. Abb. 2). Im Zuge dessen realisiert die Konferenz das funktionale Handlungsziel der »Information« und bewerkstelligt dergestalt eine kognitive Rückkopplung im Sinne der Selbstreflexion der Forschungstätigkeit in Selbst- und Fremdbildern.[10] Allein: Insbesondere die mündliche Kommunikation ist, wie kaum anders zu erwarten, für das Tagungsgeschehen nicht mehr rekonstruierbar und entzieht sich also dem forschenden Zugriff.[11]

[9] Die Präsentation zum Vortrag »Archäologie des FFK« am 13.03.2012 findet sich unter http://prezi.com/e422o8iyzjlr/jubilaumsprasentation-archaologie-des-ffk/ (19.07.2013).

[10] Wolfgang Krohn, Günter Küppers: *Die Selbstorganisation der Wissenschaft*. Frankfurt a.M. 1989, S. 124.

[11] Interviews mit ›Zeitzeugen‹ wurden als wenig zielführend und vom Aufwand her als nicht vertretbar erachtet.

Handlungstypus	systemfunktionales Handlungsziel	kognitive Rückkopplung	Institutionen
Kooperation	Erkenntnis-produktion	kooperative Formulierung von Arbeitszielen	Forschungsgruppen
informelle (mündliche) Kommunikation	Information	Reflexion der Forschungstätigkeit in Selbst- und Fremdbildern	Workshops, Konferenzen, Kongresse, Institutionen, Laboratorien
formelle (schriftliche) Kommunikation	Reputation	Dezentrierung des Wissens; Modellierung der Forschungsfelder; Konstruktion der historischen Kontinuität (Vergangenheit)	Reports Zeitschriften
Wissenschaftspolitik und Forschungsplanung (Aufstellen von Forschungsprogrammen)	Verfügung über finanzielle Ressourcen	Bildung neuer Forschungsfelder; Integration fachfremder und außerwissenschaftlicher Wissensziele; Entwerfen erwartbaren Wissens (Zukunft)	Hybridgemeinschaften Stiftungen Fördergesellschaften
Lehre	Rekrutierung von qualifiziertem Nachwuchs	Vereinfachung und Axiomatisierung des Wissens	Fachschulen u. a.
Praxis	Verwissenschaftlichung der Gesellschaft	Integration sozialer Präferenzen, Normen, Relevanzkriterien	wissenschaftsgestützte Industrie, Gesundheits- und Erziehungswesen
öffentlicher Diskurs	Legitimation der Wissenschaft	Integration von Werten	öffentliche Medien

Abb. 2: Systemische »Umweltschleifen« des Forschungshandels[12]

Die ebenso pragmatische wie folgerichtige Antwort lautete, dass man auf die Tagungsakten und Tagungsbände zurückgreifen müsse, stellen diese doch die einzigen substantiellen und geordneten Überbleibsel dar, die die Veranstaltung mangels ihrer institutionellen Verfasstheit hervorgebracht hat. Diese können ähnlich der bei Krohn benannten Institution der »Reports« und »Zeitschriften« als Schauplatz formeller schriftlicher Kommunikation verstanden werden, deren funktionales Handlungsziel in der »Reputation« begründet liegt. Im Sinne der kognitiven Rückkopplung des Wissenschaftssystems dienen Publikationen dabei nicht nur der Dezentrierung des Wissens, sondern auch der Modellierung von Forschungsfeldern sowie der Konstruktion der historischen Kontinuität.[13] An die letztgenannten Aspekte anschließend wurden die 17 bis dato erschienenen Tagungsbände heuristisch als diskursives Archiv begriffen, in dem Spuren und Einblicke in die Geschichte des FFK – und in diesem Zuge allgemeiner: in die Evolution der Medienforschung seit 1988 – vermutet wurden.

Die damit einhergehende methodische Schwierigkeit liegt auf der Hand: So lässt sich eine Tagung – in ihrer sozialen wie kommunikativen Funktion – freilich nur bedingt auf ihre Dokumentation reduzieren, die sich überdies insofern als lückenhaft erweist, als nicht alle Tagungsakten herausgegeben wurden und auch in den herausgegebenen Bänden beileibe nicht alle Tagungsbeiträge berücksichtigt werden konnten.[14] Weiterhin bil-

[12] Krohn/Küppers, S. 124. In anderer Ausgabe zitiert in Christian Filk: *Episteme der Medienwissenschaft. Systemtheoretische Studien zur Wissenschaftsforschung eines transdisziplinären Feldes*. Bielefeld 2009, S. 340.

[13] Vgl. ebd.

[14] Den reduktiven Status der Tagungsakten verhandeln bereits Jürgen Felix, Heinz B. Heller: Vorwort. In: Dies. (Hrsg.): *3. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium/Marburg '90*. Münster 1993, S. 5–6; S. 5: »Mehr noch als bei ähnlichen, gleichwohl thematisch eingegrenzten Tagungen müssen bei diesem Typus von Kolloquium Vortrag und Diskussion als Einheit gesehen und gewürdigt werden, um nicht dem Verdacht ausgesetzt zu sein, einem nivellierten, unverbindlichen Wissenschaftspluralismus zu frönen. Dieser Hinweis erscheint uns wichtig, weil arbeitsökonomische Gründe nur einen Abdruck der eingereichten Manuskripte, nicht aber der Diskussionsbeiträge erlauben.«

det das FFK in seiner losen Organisationsform und der Heterogenität der Beiträge keineswegs geschlossene – bzw. nur sehr bedingt schließbare – Diskurse ab, sondern bietet bestenfalls Anhaltspunkte für die Diskursstränge, Sprechpositionen und Knotenpunkte, die das heterogene Feld der Medienforschung konstituieren.

Obgleich der bestehende Korpus also durchaus Probleme aufwirft, stellt seine Analyse die einzige Möglichkeit dar, die grundlegenden Strukturen sowie die geschichtliche Entwicklung des FFK lesbar zu machen. Und desweiteren: Obwohl das Kolloquium nur bedingte Rückschlüsse auf das »allgemeine System der Formation und der Transformation der Aussagen«[15] für das gesamte Feld der medienwissenschaftlichen Forschung zulässt, scheint eine Lektüre des FFK-Archivs auch für zweierlei Fragestellungen einer allgemeinen Fachgeschichte erstrebenswert. Erstens: Welche Mechanismen disziplinärer Verschränkung lassen sich in den Beiträgen der immer wieder dezidiert als interdisziplinär verstandenen Tagung identifizieren? Diese Frage gewinnt insbesondere vor dem Hintergrund der noch relativ jungen Historie der medienwissenschaftlichen Forschung in Deutschland an Relevanz, ist sie doch geprägt vom notwendigen Bestreben einer disziplinären Verortung unter und zwischen den alteingesessenen Geistes- und Sozialwissenschaften. Die zweite Frage betrifft das Verhältnis von Wissenschaft und Gegenstand – denn wenngleich Lorenz Engell polemisch konstatiert, dass »die Medien‹ eine Erfindung der Medienwissenschaft sind«,[16] so lässt sich die Zunahme gesellschaftlicher Relevanz der unter diesem opaken Begriff subsumierten Phänomene in den letzten Jahrzehnten kaum leugnen: Letztlich gewinnen ›die Medien‹ in dem Maße an epistemischer Komplexität, in dem die medienwissenschaftlichen Disziplinen ihre Gegenstände und dabei sich selbst ausdifferenzieren. Eine differenziertere Medienforschung kann dabei einerseits als Spiegel einer heterogener werdenden Medienlandschaft verstanden werden, liefert jedoch andererseits überhaupt erst die Voraussetzungen, um die Medienlandschaft in den Begriffen von wachsender Heterogenität und Komplexität zu verstehen. Anders ausgedrückt konstituieren sich die Disziplinen der Medienforschung also nicht nur in Relation zueinander, sondern auch in Bezug auf die Gegenstände, die sie in ihrem gesellschaftlichen Kontext konstruieren (müssen). Insofern verspricht der Blick in den Korpus des FFK auch Einsichten in die Ausdifferenzierung und Transformation der medialen Gegenstände, ihre Definitionen und Zuschreibungen, die wiederum als zentraler Aspekt der Fachidentitäten betrachtet werden können. Dergestalt begreifen wir das Archiv des FFK als Disposition einer Beobachtung zweiter Ordnung – sei es mit Blick auf einzelne (Sub-)Disziplinen in der Beobachtung ihrer Gegenstände oder sei es mit Blick auf die (Sub-)Disziplinen in der wechselseitigen Selbst- und Fremdbeobachtung in der Umwelt des Wissenschaftssystems. So gesehen ergibt sich die Identität der Tagung auch aus den Knoten und Strängen der interdisziplinären Verknüpfung, die sie mitunter selbst erst ermöglicht oder zumindest kultiviert hat.

Wie erwähnt, sind diese Erkenntnisinteressen gekoppelt an eine vorgelagerte Perspektive: die Untersuchung des Tagungsarchivs unter historiographischen Prämissen und mit dem Anspruch, zu einer adäquaten Darstellung der Veranstaltung selbst zu gelangen.

[15] Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M. 2002, S. 188.

[16] Lorenz Engell: Medien waren: möglich. Eine Polemik. In: Claus Pias (Hrsg.): *Was waren Medien?* Zürich 2011, S. 103–128; S. 103.

Entsprechend kann die Frage, welche Auskünfte das FFK über Fachgeschichten und -identitäten zu liefern vermag, nur in Verbindung mit der Frage beantwortet werden, wie sich die Historie der Veranstaltung im Sinne ihrer Genealogie und Selbstdiskursivierung verstehen lässt. Mit anderen Worten: Bevor die FFK-Akten zum Erkenntnisinstrument gereichen, sollen sie zunächst als Gegenstand der Erkenntnis betrachtet werden.

Selbstbeschreibungen

Wie bereits eingangs problematisiert, erschöpft sich die Tagung nicht in den publizierten Beiträgen, während aber gleichzeitig ein Zugriff auf ihre performative Seite nicht mehr möglich ist. Was dabei zu einem großen Teil verloren geht, ist der spezifische Tagungskontext, in dem die Vorträge und in der Folge die Artikel entstehen und produziert werden. Interessanterweise kompensieren die publizierten Tagungsakten und -bände diese Leerstelle in ihrer eigenen Form und etablieren dabei einen a) quellenkritisch für das Projekt wichtigen und b) identitätspolitisch signifikanten Selbstbeschreibungsdiskurs. Dieser Diskurs hat seinen Platz im Vorwort der Bände, in dem die jeweiligen OrganisatorInnen nicht nur den Sinn und Zweck der Veranstaltung alljährlich auf ein Neues artikulieren, sondern im Zuge dieser teils äußerst formelhaften Wiederaufführung einer Textsorte auch gleichzeitig die Identität des FFK wahlweise stabilisieren oder variieren. Im Folgenden geht es deshalb um die Analyse der Vorworte, in denen sich der Selbstbeschreibungsdiskurs als fester Bestandteil der Tagungsaufzeichnungen manifestiert.

Zunächst einmal zeichnen sich die Vorworte durch einen hohen Grad an Standardisierung aus, wie sie für diese Textsorte allgemein kennzeichnend ist: Kaum eine Ausgabe entzieht sich den obligatorischen Bausteinen, wie z.B. der Bezugnahme auf die VeranstaltungsinitiatorInnen und -tradition, der überblicksartigen Darstellung der jeweiligen Inhalte sowie der finalen Danksagung an HelferInnen und UnterstützerInnen. Im Rahmen dieser seriell-redundanten Grundstruktur offenbaren sich indes spezifische und konstante Muster von Selbstbeschreibungen, welche die Wesenszüge und Alleinstellungsmerkmale des Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums zu konturieren suchen.

Diese Selbstbeschreibungen unterstreichen *erstens* unermüdlich die Differenz des FFK zu anderen (medien-)wissenschaftlichen Tagungen. Seit den Anfängen in den späten Achtzigern wird die scheinbar unbegrenzte Offenheit des Themenspektrums als besonderer Pluspunkt des FFK hervorgehoben und damit der Verzicht auf eine thematische oder methodische Selektion der Beiträge betont. Und auch wenn der besagte hohe Grad an Offenheit mitunter zur Zuschreibung von »inhärenten anarchischen Tendenzen«[17] führte oder das FFK gar als »paradoxes Unternehmen«[18] erscheinen ließ, dessen inhaltliche Disparatheit an die »Grenzen der Kommunizierbarkeit«[19] stieß, so wurde dies von den Veranstaltern positiv gewendet. Gerne wurde hierbei der »Werkstattcharakter«[20] hervorgehoben, der es v.a. auch jüngeren Wissenschaftlern erlaubt hat, ihre laufenden

[17] Felix/Heller, S. 6.
[18] Ebd., S. 5.
[19] Ebd.
[20] Ebd.

Projekte in einer, wie nahezu durchgängig betont wird, besonders diskutierfreudigen und zumindest vorgeblich hierarchiefreien Umgebung zur Debatte zu stellen. »[F]rei von Eitelkeiten, Selbstdarstellungen, herrschaftlichem Gehabe«[21], so der Tenor, konnte sich das äußerst heterogene Projekt des Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums seither als »feste[r] Bestandteil des medienwissenschaftlichen Diskurses«[22] etablieren. Wenn es einen stabilen Identitätskern des Kolloquiums gibt, so scheint es, dann ist er nicht zuletzt in dieser Differenzfigur zu verorten, die das FFK als einzigartigen Gegenpol zum sonstigen Tagungsbetrieb konturiert.

Zweitens – und mit dem oberen Prinzip verbunden – erscheint in den Selbstbeschreibungen immer wieder die Vorstellung, das FFK ermögliche gerade durch seinen Verzicht auf thematische Selektion »die ungefilterte Repräsentanz möglichst breiter medienwissenschaftlicher Forschungsinteressen«[23] und fungiere so als eine Art Prisma medienwissenschaftlicher Diskurse. Dieser Denkfigur folgend wird häufig versucht, die Bandinhalte mit aktuellen Trends in der weiteren (medienwissenschaftlichen) Forschungslandschaft zu verknüpfen. So postuliert das Vorwort des 3. FFK mit Blick auf den gleichzeitig aktuellen wie vorläufigen Charakter der Beiträge: »Eine solche Sehweise wird nicht nur individuelle Veränderungen registrieren. Bei aller Vorsicht gegenüber generalisierenden Einschätzungen scheinen sich gleichwohl auch bestimmte allgemeinere Tendenzen und Präferenzen methodischer wie gegenständlicher Art abzuzeichnen.«[24] Diese Auffassung des FFK als Kristallisationspunkt der Forschungslandschaft gerinnt im Lauf der Jahre zum kontinuierlichen Aspekt der Selbstbeschreibung: So wird in den Vorworten wiederholt auf die Spiegelung der Medienwandels in der Gegenstands- und Methodenentwicklung der FFK-Beiträge verwiesen bzw. auch andersherum von den Konjunkturen des FFK auf die fachübergreifende Zunahme medienwissenschaftlicher Fragestellungen geschlossen.[25] Entsprechend gehört es zum Selbstverständnis des FFK, dass die Summe seiner Beiträge »das sich wandelnde Selbstverständnis des Fachs in den letzten Jahren eindrucksvoll dokumentier[t]«[26], wie es im Paderborner Vorwort von 2007 formuliert wurde. Oder, um Simon Frischs Tagungsbericht des 23. FFK in Hildesheim zu zitieren, dass es sich beim Kolloquium um »eine Art Seismograf für Tendenzen in den deutschsprachigen Film- und Fernsehwissenschaften«[27] handelt.

Wie eng diese Selbstbeschreibungen mit ihrer hohen Konsistenz und nahezu rituellen Konstanz mit der tatsächlichen Organisationsstruktur des Kolloquiums verwoben sind, zeigen die in den letzten Jahren erwachsenen Richtungsdebatten, die wiederum in den Vorworten der Bände ihren Niederschlag finden: So wurde intensiv darüber diskutiert, ob die thematische Heterogenität des Kolloquiums sowie der anschließenden Publikati-

[21] Hans J. Wulff, Norbert Grob, Karl Prümm: Vorwort. In: Dies. (Hrsg.): *2. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium/Berlin '89*. Münster 1990, S. 6–7; S. 7.

[22] Burkhard Röwekamp et al.: Editorial. In: Dies. (Hrsg.): *Medien/Interferenzen. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 16*. Marburg 2003, S. 5–6; S. 5.

[23] Felix/Heller, S. 5.

[24] Ebd.

[25] Vgl. beispielsweise Röwekamp et al., S. 5.

[26] Becker et al., S. 9.

[27] Simon Frisch: Das 23. Film- und Fernsehwissenschaftliche Kolloquium, ZfM Juli 2010. http://www.zfmedienwissenschaft.de/print.php?TID=44 (05.07.2013).

on nicht die Wahrnehmbarkeit und Akzeptanz der Beiträge mindern und im schlechtesten Falle die Publikationsfähigkeit reduzieren würden:

> Die Nachteile dieses Publikationsmodus sind uns und allen Teilnehmern bestens bekannt: eine thematische Heterogenität und damit (möglicherweise) verbunden eine geringere wissenschaftliche Qualität einzelner Beiträge, eine Nichtbeachtung durch die wissenschaftliche Rezeption und – für den Verlag nicht unwichtig – ein geringeres Verkaufspotenzial.[28]

Neben den (nicht-dokumentierten) Debatten des FFK-Plenums ist das FFK in Weimar im Jahr 2008 ein sprechendes Beispiel für den Drang nach Neuausrichtung, wurde doch die Publikation erstmals unter ein thematisches Motto – namentlich »Das Neue« – gestellt. Bereits das Vorwort macht in seiner Differenz zu der sonst üblichen Form explizit, dass hier der Versuch einer thematischen Homogenisierung stattfand, die, um der Weimarer Theorieschule gerecht zu werden, durchaus als »Irritation« des Systems FFK begriffen werden kann. Die Zurichtung im Sinne einer übergreifenden Konzeption, die als Klammer und Bezug für die Einzelbeiträge dient,[29] entspricht zwar dem konventionellen Modell einer wissenschaftlichen Publikation; genau damit schien sie aber den grundsätzlich offenen und differenten Charakter der Veranstaltungs- und Publikationspraxis zu bedrohen, die für das FFK wesentlich ist.

Dies zeigte sich denn auch an der »unmittelbaren« Reaktion im Folgejahr beim Kolloquium in Passau, als man zu einer heterogenen Konzeption zurückkehrte und diese mit Verve und unter systematischer Elaboration der tradierten Grundprinzipien des FFK stärkte:

> [G]erade die bewusste thematische Offenheit sowohl bei den Vorträgen als auch bei der Publikation [ist] das Alleinstellungsmerkmal des FFK […]. Die Autoren bekommen damit die Möglichkeit, genau über das zu schreiben, was sie wirklich interessiert und fasziniert. Den einzelnen Beiträgen haftet kein einengendes thematisches oder methodisches Korsett an, keine Verwässerung durch Passendmachen oder Hintrimmen des aktuellen individuellen Forschungsgegenstandes unter eine irgendwie geartete Vorgabe.[30]

Die Rückkehr zu den ›Grundgedanken‹ des FFK erfolgte indes mit Anpassungen.[31] Seither dient beispielsweise das neu etablierte Plenum verstärkt der fachpolitischen Auseinandersetzung, wie z.B. der Diskussion über die Bedingungen der Filmwissenschaft in der gegenwärtigen akademischen Landschaft oder auch der Betrachtung der Lehr- und Forschungslage im Mittelbau. So gesehen stellen Weimar und die darauf folgende Reaktion – zumindest für die gegenwärtige FFK-Generation – eine interessante historische Wegmarke für das Selbstverständnis des Kolloquiums dar: Durch die Infragestellung des

---

[28] Stephanie Großmann, Peter Klimczak: Editorial und Dank. In: Dies. (Hrsg.): *Medien – Texte – Kontexte. Dokumentation des 22. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Marburg 2010, S. 11–15; S. 11.

[29] Vgl. Daniela Wentz, Andé Wendler: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): *Die Medien und das Neue. 21. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium (= Schriften des Internationalen Kollegs für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie Bd. 3)*. Marburg 2009, S. 7–16. Hervorzuheben ist insbesondere die theoretische Untermauerung des übergreifenden Topos des »Neuen«, wie sie sich in sonst keiner der bisherigen FFK-Publikationen finden lässt.

[30] Großmann/Klimczak, S. 11.

[31] Vgl. ebd., S. 11–15.

Bisherigen wurde eine Auseinandersetzung mit den Organisationsprinzipien notwendig, die schließlich zu einer Bestätigung des grundsätzlichen Modus und zu seiner erstmaligen Festschreibung geführt hat. In Referenz auf das Plenum des Züricher FFK von 2011 könnte man diesen Modus als eine ›Fixierung des Offenen‹ beschreiben, durch die die konstitutive, latent anti-institutionelle Autonomie des FFK gewissermaßen institutionalisiert wird.

Diese Ereignisse der letzten Jahre und ihre Diskursivierung zeigen das Kolloquium als ein sich selbst reflektierendes und reproduzierendes System, das auf ›irritierende‹ Umwelteinflüsse zu reagieren und sich selbst zu regulieren vermag. Interessanterweise wurde durch diese Selbstregulation der Veranstaltung nicht zuletzt das Bewusstsein für die Verortung des Kolloquiums in den medienwissenschaftlichen Disziplinen geweckt, sowohl im fachpolitischen als auch im wissenschaftlichen Sinne.

Themenfelder

Dergestalt verweist die Analyse der Vorworte auf die Strukturmerkmale und die Organisationsform des FFK, wodurch auch der Rahmen konturiert ist, in dem eine Analyse der Bandbeiträge die Geschichte des Kolloquiums zu (re-)konstruieren und etwaige Verflechtungen mit der Medien- und Fachentwicklung aufzudecken vermag. Um dieses Unternehmen in Angriff zu nehmen, wurde eine heuristische Methodik gewählt, die sich aus zwei verschiedenen Quellen speist. Die erste Perspektive lieferte die Diskursforschung. In Anlehnung an die klassischen Ausführungen zur Diskursanalyse von Michel Foucault,[32] das Vokabular der Kritischen Diskursanalyse nach Siegfried Jäger[33] sowie Konzept und Methode der Historischen Diskursanalyse nach Achim Landwehr[34] wurden Modelle entwickelt, um das FFK als Knotenpunkt diskursiver Stränge, Verschränkungen, Ereignisse, Positionen und Ebenen zu begreifen. Das Desiderat bildeten dabei die Identifikation von Aussageformationen und ihre Beobachtung auf der diachronen Achse. Als theoretische Erweiterung und Reflexionsfolie diente weiterhin ein systemtheoretisches Verständnis von Wissenschaft,[35] wodurch nicht nur eine Differenzierung von Wissenschaft und Gesellschaft entlang der Unterscheidung System/Umwelt ermöglicht wurde, sondern auch die Einzeldisziplinen der Wissenschaft als Unterscheidungen von System und Umwelt greifbar gemacht werden konnten.

In fünf Themenfeldern – Gender, Film, Fernsehen, Auditive Phänomene und Wissenschaft – wurde aus diesen Grundbausteinen, je nach Erfordernissen des Gegenstands, ein methodisches Gerüst konzipiert, das den jeweiligen Strang des FFK diskurshistorisch nachzuzeichnen versucht. Abgesehen vom historiographischen Eigenwert einer derartigen Gegenstandserforschung sollte dadurch auch exemplarisch aufgedeckt werden, wie in den Beiträgen aus 24 Jahren FFK einerseits die Medienforschung ihre Gegenstände diskursiv konstruiert, und wie sich andererseits die Medienforschung selbst im Zuge dessen ausdifferenziert.

---

[32] Vgl. Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M. 2002.
[33] Vgl. Siegfried Jäger: *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*. Duisburg 2001.
[34] Vgl. Achim Landwehr: *Historische Diskursanalyse*. Frankfurt a.M./New York 2008.
[35] Vgl. Filk.

Die genannten Themenfelder waren dabei nicht von vornherein vorgegeben, sondern entstanden als Resultat der Materialsichtung und zeigen so bereits, welche Phänomene sich in der Geschichte des FFK besonderer Relevanz erfreuten und bis heute erfreuen. Zur Bearbeitung der einzelnen Bereiche wurden zwei- bis vierköpfige Arbeitsgruppen gebildet, die in ihren Analysen je unterschiedliche Zugriffe auf das Verhältnis von Wissenschaft und Medien entwickelten – immer aber unter der historiographischen Leitfrage nach den Veränderungen und Kontinuitäten, die letztlich das strukturelle Gerüst der akademischen Weltwahrnehmung prägen. Aller Heterogenität des FFK zum Trotz wurden dabei überraschend deutliche Muster offensichtlich.

Die größte Konstanz lässt sich dabei im Themenfeld Gender erkennen. So identifizieren Cornelia Meißner, Carla Steinberger und Anna Zeitler im Verlauf der FFK-Historie die alles überstrahlende Lesart des Films als männlich dominiertes Medium, dessen Androzentrismus endlich überwunden werden müsse. Welch konservative und stereotype Züge diese ideologische Kritik jedoch trägt, zeigt sich an der Tatsache, dass die postulierte männliche Dominanz erstaunlich unhinterfragt verhandelt wird und so einen Kreislauf von immer gleichen Fragen und Antworten hervorruft, der zudem allein auf das filmische Medium beschränkt bleibt. Erst in jüngerer Zeit lassen sich Versuche erkennen, aus dem autopoetischen Argumentationsrahmen auszubrechen.

Jenseits seiner Verbindung mit dem Genderdiskurs hat sich innerhalb des FFK über die Jahre ein stabiles Verständnis von Film etabliert, das Josef Gerg, Lisanne Heine, Elisabeth Jung (später: Morgenstern) und Angelina Schall enthüllen und das auf vier Säulen beruht: Erstens findet eine Gleichsetzung von Film und Kinodispositiv statt, die an der historischen Tradition des Mediums festhält und neuere Entwicklungen, etwa die Auslagerung bewegter Bilder auf DVDs, ins WWW usw., tendenziell ausblendet. Zweitens steht Film als fiktionaler Spielfilm im Mittelpunkt des Interesses, wohingegen das Dokumentarische als Randphänomen erscheint. Damit einhergehend erfolgt drittens eine Gleichsetzung des Films mit westlich-abendländischem Spielfilm, während andere Kulturen weitestgehend marginalisiert werden. Schließlich dominiert viertens das Verständnis von Film als Kunst, wovon auch die bis heute ungebrochene Prominenz der *auteur*-Idee innerhalb des FFK Zeugnis ablegt.

Das zweite namensgebende Medium des Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums, das Fernsehen, wurde von Martin Herold, Katharina Spirkl und Katrin Fiedler bezüglich der Konstruktionen von Medienspezifik untersucht, die jedweder Analyse unweigerlich innewohnen. Wie die AutorInnen zeigen können, unterscheiden sich diese erheblich von den Definitionsparametern des Films, sei es im Hinblick auf strukturelle Eigenschaften wie Serialität oder Liveness oder aber auch im Hinblick auf die soziale Verortung als Welt- und Alltagsmedium durch Dokumentationen und Medienereignisse – ganz im Gegensatz zum filmisch-fiktionalen ›Eskapismus‹. Übergreifend, so der recht eindeutige Befund, wird das Fernsehen also in anderen – weil unmittelbareren – Realitätsbezügen verortet als der Film, woran sich schließlich auch erhöhte Ansprüche im Sinne normativer und moralischer Maßgaben zu knüpfen scheinen.

Film und Fernsehen begegnen sich schließlich im Feld der auditiven Phänomene, mit dem sich Michael Hörner und Thomas Schobert auseinandersetzen. Herausgearbeitet wird dabei die Entstehung zweier Traditionslinien innerhalb des FFK. Die historisch

ältere Auseinandersetzung mit Filmmusik erweist sich dabei als ambivalent, da sie einerseits nur als Randphänomen in Erscheinung tritt und andererseits vornehmlich musikwissenschaftlichen Prämissen folgt. Ab der Jahrtausendwende manifestiert sich jedoch ein vermehrt medienwissenschaftliches Interesse am Gegenstand des Musikvideos, das kurioserweise auch heute, im ›Post-MTV-Zeitalter‹ von YouTube und Konsorten, vor allem mit dem Medium Fernsehen in Verbindung gebracht wird.

Abschluss und Abrundung der archäologischen Versuchsreihe bildet eine Form von Metareflexion, der sich die Arbeitsgruppe Wissenschaft unter Beteiligung von Lukas Wilde, Hana Kus und Alena Vasilkova verschrieben hat. In einer weiteren Vertiefung der methodischen Gesamtkonzeption rücken die Ausdifferenzierung der Medienforschung sowie die darin zu identifizierenden Kategorien dieser Ausdifferenzierung in den Blick: Zum Vorschein kommen hierbei nicht nur strittige Fragen begrifflicher Natur wie z.B. die stetige Abwägung zwischen einer allgemeinen Medienwissenschaft und der Vielzahl an Einzelmedienanalysen (v.a. filmwissenschaftlicher Provenienz), sondern auch Indizien der verschiedenen (inter-)disziplinären wie auch methodischen Überlagerungen, die sich im Rahmen des Kolloquiums zugetragen haben. Während sich die konkreten Konjunkturen der einzelnen Tagungen oftmals nach bestimmten akademischen Standorten und Trends zu richten scheinen, tritt als deutliche Konstante der soziokulturelle Bezugsrahmen hervor, in dem Medienforschung nicht zuletzt als Gesellschaftsbeobachtung verstanden werden will.

Die beschriebenen Erkenntnisse entspringen allesamt der intensiven Zusammenarbeit innerhalb der Arbeitsgruppen, sind mithin als kollektive Leistungen zu verstehen und zu honorieren. Auf Grundlage dieser Erkenntnisse haben indes einzelne AutorInnen für die Produktion der finalen Beiträge die Verantwortung übernommen; Anna Zeitler, Elisabeth Morgenstern und Josef Gerg, Martin Herold, Michael Hörner und Lukas Wilde werden im Folgenden als TextverfasserInnen aufgeführt und gewürdigt. Ihrem Engagement und ihrer Akribie ist es zu verdanken, dass aus der Fundgrube von Präsentations- und Ausstellungsmaterial konkrete Publikationsbeiträge entstanden sind – Beiträge, die beschreiben, welche Theorien, Mediendefinitionen und Methoden in der 25-jährigen Geschichte des FFK relevant waren bzw. wurden und so einen exemplarischen Eindruck liefern, welche Entwicklungen Film-, Fernseh- und Medienwissenschaft im Lauf der Jahre durchlaufen haben.

Anna Zeitler

Stiefkind Genderforschung? Der Geschlechterdiskurs im Spiegel des Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums

Relevanz und Selbstlegitimation der Genderforschung innerhalb des FFK

Am Gegenstand der Geschlechts- bzw. Genderforschung[1] scheiden sich nicht nur die Geister im Allgemeinen, sondern gerade auch die Geisteswissenschaften im Speziellen. Das Gros wissenschaftlicher Reaktionen auf die Thematik rund um Männlichkeit, Weiblichkeit und deren jeweilige Verhandlungen oszilliert im Grunde unablässig zwischen müdem Gähnen oder gepflegter Anti-Haltung auf der einen und vehementen Legitimierungsansprüchen auf der anderen Seite.

Folgerichtig präsentierte sich eben jener Themenkomplex auch im Zuge der umfassenden inhaltlichen Gesamtaufarbeitung der FFK-Historie anlässlich des 25. Jubiläums 2012 als allgegenwärtig – und so ließ sich bereits im Vorfeld eine wesentliche Beobachtung machen: Der Topos des Geschlechts inklusiver aller damit verbundenen Implikationen ist und bleibt ubiquitäre Komponente verschiedenster medialer Diskurse. Bewegte sich diese Beobachtung zunächst noch auf einer recht vagen, intuitiven Ebene, so manifestierte sich schließlich tatsächlich überaus deutlich und am konkreten Material, wie sehr jenes Sujet das gesamte Kolloquium durchdringt. Gerade mediale – und hier, wie im Folgenden ersichtlich werden wird, vor allem dezidiert *filmische* – Geschlechterkonstruktionen scheinen übergreifend als anschlussfähiger und vielseitiger Analysepool zu fungieren, der verschiedenste Lesarten und mannigfaltige weiterführende Ansatzpunkte ermöglicht. Selbstredend sind beide Topoi – Gender wie Medium – in sich wie auch im gemeinsamen Diskurs hochgradig instabil und hybrid und konstituieren sich, gerade in ihrer Kombination, immer wieder aufs Neue, was ihre Wechselwirkungen einerseits recht komplex gestaltet, anderseits aber natürlich auch höchst spannende Analyse- und Diskurshorizonte ermöglicht.

Mit dem Dualismus von Produktion, Präsentation und Konstruktion auf der einen sowie Reproduktion, Repräsentation und Dekonstruktion auf der anderen Seite sind damit bereits nicht nur die maßgeblichen Schlüsselbegriffe genannt, die im Folgenden immer wieder in den Fokus rücken werden, sondern soll oberflächlich auch bereits der Aspekt der *Differenz* angerissen werden, der für dieses Sujet so wesentlich ist.

[1] Im Folgenden sei bewusst sowohl der Begriff Gender als auch der des Geschlechts gewählt, dennoch sei festgehalten, dass ersterer generell alle mit dem Themenkomplex verbundenen Implikationen – vor allem diejenigen gesellschaftlicher und medialer Zuschreibungen – kohärent in sich versammelt, andererseits aber auch auf die wissenschaftliche Disziplin der Gender Studies verweist, an deren Schnittstelle mit v.a. der Filmwissenschaft sich die meisten Korpustexte eingliedern lassen.

Der Topos der (Geschlechter-)Differenz

Im Gegensatz zu anderen Feldern bleibt die Genderthematik innerhalb des Kolloquiums tatsächlich bemerkenswert stabil und ungebrochen vertreten: Sowohl ihre quantitative Häufung wie auch die über die Jahre hinweg erstaunlich gleichmäßige Frequenz in den veröffentlichten FFK-Bänden drängten eine intensivere Untersuchung des Sujets geradezu auf. Die Bandbreite an verhandelten Themen ist dabei relativ dispers: Mit *Kinoprogrammgestaltung und weibliches Publikum im Kaiserreich*[2] stehen Aspekte der Rezeption und des Publikums gleichermaßen im Fokus wie, so etwa in *Weibliche Lebensentwürfe in den Filmen von Laetitia Masson*[3], das gesamte Oeuvre eines Filmemachers; Einzelwerke (beispielsweise Hitchcocks THE BIRDS)[4] werden ebenso verhandelt wie auch allgemeine Diskurstheorien aufgegriffen und überprüft werden (siehe unter anderem *Dekonstruktiver Feminismus in Filmtheorie und Filmgeschichte*)[5].

Zum ersten Mal explizit verhandelt wird das Thema 1994 unter dem Titel *Filmraum und sexuelle Differenz im ›primitiven Film‹: Anfänge des filmischen Erzählens* in Band 6 des Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums[6] – damit finden Verhandlungen, die sich explizit und ausschließlich der Thematik rund um Weiblich- und Männlichkeit in medialen Kontexten widmen, zwar erst verhältnismäßig spät Eingang ins FFK, präsentieren sich von diesem Zeitpunkt an aber als feste und regelmäßige Komponente. Karin Esders befasst sich in eben jenem ersten Korpustext mit der filmräumlichen und narrativ funktionalisierten Grenzziehung zwischen Mann und Frau, begreift Gender hier explizit als »bedeutungsgenerierende Kategorie […], die den Prozeß des filmischen Erzählens in Gang setzt«[7] und stellt damit bereits *den* signifikanten Begriff bereit, der sich, einem roten Faden gleich, im Grunde immer wieder augenfällig durch alle Gender-Texte des Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums zieht – nämlich den der (Geschlech-

---

[2] Andrea Haller: ›Ein Stück Leben, eine Episode – vielleicht? – auch aus unserem Dasein!‹ Kinoprogrammgestaltung und weibliches Publikum im Kaiserreich. In: Andreas Becker et al. (Hrsg.): *Medien – Diskurse – Deutungen. Dokumentation des 20. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums 2007*. Marburg 2007, S. 189–196.

[3] Silke Puschmann: Weibliche Lebensentwürfe in den Filmen der französischen Regisseurin Laetitia Masson. In: Jörg Türschmann, Annette Paatz (Hrsg.): *Medienbilder. Dokumentation des 13. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Georg-August-Universität Göttingen Oktober 2000*. Hamburg 2001, S. 121–132.

[4] Peter Rehberg: Vögel, Weiblichkeit und Blicke in Alfred Hitchcocks THE BIRDS. In: Britta Hartmann, Eggo Müller (Hrsg.): *7. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium/Potsdam 94*. Berlin 1995, S. 93–102.

[5] Hedwig Wagner: ›Daß dabei transatlantische Abgründe zu überbrücken sind…‹. Dekonstruktiver Feminismus in Filmtheorie und Filmgeschichte. In: Johannes von Moltke et al. (Hrsg.): *FFK 8. Dokumentation des 8. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Universität Hildesheim, Oktober 1995*. Hildesheim 1996, S. 33–45.

[6] Karin Esders: Filmraum und sexuelle Differenz im ›primitiven Film‹: Anfänge des filmischen Erzählens. In: Jörg Frieß et al. (Hrsg.): *6. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium/Berlin 93*. Berlin 1994, S. 120–123.

[7] Genauer heißt es hier: »Und je unverhohlener die Frau an den Rand und damit aber auch in eine exklusive, exzentrische Position gedrängt wird, desto eindeutiger tritt *Gender* als ›primum mobile‹, als fundamentale bedeutungsgenerierende Kategorie zutage, die den Prozeß des filmischen Erzählens in Gang setzt« (ebd., S. 122).

ter-)*Differenz*. In Band 9 des FFK findet sich mit Christine Hankes Text *Konstruktionen der Differenz. Feministische Filmtheorie der 70er und 80er Jahre*[8] gar ein Text, der sich genau diesen Zusammenhang von geschlechtlicher Differenz und deren Konstruktionscharakter (und damit den wesentlichen Aspekt von ›doing gender‹, also der Geschlechtszuschreibung als performatives, instabiles Produkt) schon im Titel explizit auf die Fahne schreibt.

›The Medium is the Message‹ – Der Film als vorherrschendes Medium

Bevor eben jene Differenz als grundlegender roter Faden detaillierter beleuchtet werden kann, soll allerdings noch eine weitere, wesentliche Tatsache ausführlicher Erwähnung finden, die sich ebenfalls bereits in diesem ersten Text programmatisch auswirkt: Nahezu alle Verhandlungen genderrelevanter Themen innerhalb des FFK stützen sich auf das Medium Film;[9] einzig das Hörspiel findet außerhalb der Grenzen dieser ausschließlichen Konzentration auf das Filmische Erwähnung.[10] Zu dieser bewusst konstruierten Alleinstellung des Films als *das* Medium schlechthin, in dem Gender im filmischen Kontext als fundamentale, bedeutungsgenerierende Kategorie besser als anderswo sichtbar (gemacht) werden könne, bekennen sich im Grunde sämtliche Texte. Demnach seien, so lässt sich vielerorts lesen, gerade in der kinematographisch realisierten Visualisierung von Geschlechterdifferenz Produktionsfolien geschlechtlicher Identität oder Rollen per se schon impliziert – oder ließen sich zumindest ungleich stärkere Ansatzpunkte zur Analyse herausbilden, als dies im Kontext anderer Medien möglich sei.

Dass das Fernsehen – und, nebenbei bemerkt, natürlich auch andere Medien wie beispielsweise das Computerspiel –, das als ebenfalls audiovisuelles Medium ein nicht minder breites Analysepotential böte, hier so konsequent ausgeklammert wird, lässt sich vielleicht im doch sehr abweichend gearteten Narrationsangebot des Films begründen; letztlich bleibt diese Frage aber doch nur sehr offen-spekulativ beantwort- und erklärbar. Als im Wortsinne augenscheinlich wird aber an vielen Stellen ganz konkret die Affinität der Genderthematik zum Film als audiovisuellem Medium ausgeschrieben: »Der in einem visuellen Medium unmittelbare *Unterschied* zwischen den Geschlechtern wird als Assoziationshilfe und Stütze der narrativen Intentionen funktionalisiert und in ein Mikrosystem der *Unterscheidung* transformiert«, so beschreibt Esders die filmische Differenz; damit habe »[der Film] an einer doppelten Bewegung teil: er benutzt kulturalisierte Genderkodes und markiert gleichzeitig unterschiedliche Positionen für die Geschlechter«.[11] Mediale Verhandlungen verfestigen demnach in einer Art ewigem Kreislauf verschiedene Geschlechterrollen, leisten ihren Beitrag zum ›kollektiven Geschlechtergedächtnis‹ und bil-

---

[8] Christiane Hanke: Konstruktionen der Differenz: Feministische Filmtheorie der 70er und 80er Jahre. In: Britta Neitzel (Hrsg.): *FFK 9. Dokumentation des 9. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Bauhaus-Universität Weimar, Oktober 1996*. Weimar 1997, S. 161–171.

[9] Natürlich finden Genderthemen in anderen Texten durchaus auch Erwähnung. allerdings beläuft sich diese Verhandlung ausschließlich auf randständige Erläuterungen und erfährt keinen alleinstehenden, prominenten Status.

[10] Claus Kaeseler: ›Man hat nur Nachteile, wenn man ein Mädchen ist.‹ Die Darstellung von Geschlecht in der Hörspielreihe TKKG. In: Christian Hissnauer, Andreas Jahn-Sudmann (Hrsg.): *Medien – Zeit – Zeichen. Beiträge des 19. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Marburg 2007, S. 219–225.

[11] Esders, S. 122.

den damit verschiedenste Analysehorizonte aus: Wie lassen Medien Geschlechterdiskurse entstehen, wie bilden sie sie (ab), wie forcieren, stabilisieren oder dekonstruieren sie sie?

In den filmischen Bildern und der filmischen Erzählung ist der Unterschied zwischen den Geschlechtern unmittelbar und direkt sichtbar; hier wird also im sichtbaren Körperdiskurs wortwörtlich ›vor Augen geführt‹, wie und wodurch spezifische Rollen konstruiert werden – gleichwohl eben diese Geschlechtskonstruktion natürlich stets hochgradig rückgebunden an ihren medialen Träger bleibt. Soll heißen: Der Film wird als ein Ort begriffen, in dem die Konstruktion des Geschlechts sowohl *reflektiert* (beziehungsweise reproduziert) als natürlich auch *produziert* (beziehungsweise inszeniert) wird – er erfährt hier also eine Zuschreibung als Produktions- wie auch Reproduktionssystem von Geschlechtskonstruktionen und wird in diesem Kontext mitunter gar zu einer »zentrale[n] Kategorie der Sinn- und Bedeutungsproduktion«[12] stilisiert.

(Geschlechter-)Differenz und die Dominanz des Männlichen

Dieser Dualismus führt indirekt auch zurück zum roten Faden der (Geschlechter-) *Differenz*: In allen bearbeiteten Texten wird zunächst die Unterscheidung der Geschlechter außerhalb einer rein biologischen Differenz (*gender* statt *sex*) postuliert, die als grundlegende Prämisse für Untersuchungskomponenten wie Analyseschritte fungiert. Vor allem in den frühen, zum großen Teil aber auch in den späteren Texten findet sich die mehr oder wenige dezidiert artikulierte, aus der feministischen Filmtheorie übernommene Prämisse – und damit auch der implizite Vorwurf –, der Film präsentiere sich zunächst immer als stark androzentristisch dominiertes Medium; er wird hier überwiegend als grundlegend männlich begriffen und kranke, diese Feststellung übernehmen zahlreiche Verhandlungen teils selbstverständlich, teils halb-kritisch, am Fehlen einer adäquaten weiblichen Lesart, sei er doch zum größten Teil ausschließlich auf den Mann beziehungsweise den männlichen Blick als allgegenwärtigen, dominierenden Maßstab ausgelegt.

Folglich sind auch die meisten Texte, gerade in den frühen Jahren des FFK, stark auf das Weibliche ausgerichtet (vgl. Abb. 1), das ja, wie häufig konstatiert, im filmischen Kontext stets zu kurz komme. Weiblichkeit und deren konkrete Ausformungen in (Re-) Produktion, Konstruktion und Inszenierung stehen hier stets vor dem Konstrukt vor Männlichkeit, das als so selbstverständlich hingenommen wird, dass sich kaum ein Text dezidierter mit dessen Reproduktionsverfahren beschäftigt oder es gar in Frage stellt. Das Weibliche wird also zumeist als ›das Andere‹, das Männliche als ›die Norm‹ angenommen und gelesen; eine Sichtweise, die beispielsweise Wendler unterstreicht, wenn er sich auf die Stellung des männlichen Körpers als qua Natur gegebene Herrschaftsmacht beruft:

> Man braucht eigentlich nicht viel über diese Kino-Männlichkeit zu sagen, denn ist so absolut offensichtlich, worin sie besteht: große Helden, Rettungen in letzter Minute, Macht über alle möglichen Länder und Zeiten oder wie das Kino selbst sagt: ›The World is not enough‹. […] Eine der entscheidenden Setzungen der Männlichkeit im Kino und zuweilen auch darüber hinaus ist jene

[12] Ebd.

> der Natürlichkeit. Wenn keine Erklärung mehr hilft, warum ein Mann Herrschaft ausüben kann, wenn keine biblischen Ursprungsmythen mehr hinreichen, dann kommt man auf den Körper des Mannes zurück, auf seine Natur.[13]

Der Film wird hier, das wird recht klar deutlich, also in vielen Texten nach wie vor als in erster Instanz androzentristisch angelegt gelesen, lediglich die daraus resultierenden Schlussfolgerungen und Analysekonsequenzen variieren und nehmen verschiedene Positionen ein.

Abb. 1: Schlagwortübersicht aller untersuchten Gendertexte nach Häufigkeit ihrer Nennung

Der Mann als instabile Instanz – Der späte Paradigmenwechsel des FFK

Erst ab 2002 – damit kommt dieser Wechsel im FFK wesentlich später an als im allgemeinen wissenschaftlichen Diskurs – widmen sich vereinzelte Texte relativ abrupt ausdrücklich dem Männlichen, ohne es, wie bislang geschehen, selbstverständlich als fixe Instanz anzunehmen, und reflektieren die mediale Produktion modifizierter Männlichkeitsmodelle. Soll heißen: Dort, wo das Männliche bis dato als a priori gegebenes, unumstößliches Richtmaß angenommen und die daraus resultierende schwache Position des Weiblichen quasi ›ausgeweidet‹, analysiert und angeprangert wurde, lässt sich langsam die Tendenz nachvollziehen, Männlichkeit selbst zu dekonstruieren respektive als im filmischen Kontext (de-)konstruiert wahrzunehmen und zu analysieren. Nachvollziehen lässt sich dies unter anderem etwa in den Texten von Elisabeth Gotto (*Men's Studies und Filmwissenschaft. Positionen und Perspektiven*)[14] oder Bernd Elzer (*›Manliness is not all swagger and*

[13] Andre Wendler: Stuntment/Stuntwoman. In: Daniela Wentz, Andre Wendler (Hrsg.): *Die Medien und das Neue. 21. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium*, Marburg 2009, S. 225–240; S. 227f.

[14] Elisabeth Gotto: Men's Studies und Filmwissenschaft. Positionen und Perspektiven. In: Andrea Nolte (Hrsg.): *Mediale Wirklichkeiten. Dokumentation des 15. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums, Universität Paderborn, März 2002*. Marburg 2003, S. 37–47.

swearing‹: Nicht-hegemoniale Männlichkeiten im Hollywood-Kino der 1950er Jahre)[15], in denen erstmals explizit von ›Men's Studies‹ die Rede ist und Konstruktionsweisen von Männlichkeit auf den Prüfstand gestellt werden. Gotto fasst diesen Paradigmenwechsel in ihrem Text folgendermaßen zusammen (und bezieht dort auch klar Stellung gegen Mulvey'sche Thesen):

> Die Revision der männlich-sexuellen Determinanten des Kinos anhand eines neuen Geschlechter-Repräsentationsbegriffs ist unumgänglich. Die medial vermittelte Männlichkeit erfüllt nicht stets ein eindeutiges und homogenes patriarchales Ideal, wie Mulvey behauptet. Vielmehr muss männliche Subjektivität als fluktuierende Kategorie verstanden werden, die sich aus der Kombination vielfältiger Diskurse ergibt.[16]

Auch Elzer stellt 2007 fest:

> Schon ein kurzer Streifzug durch die (westliche) Medienlandschaft genügt, um zu erkennen, dass der einst von der Frauen- und Geschlechterforschung ausgehende Diskurs über Männlichkeit seinen Weg in den Mainstream gefunden hat. Längst haben Werbeindustrie und kommerzielle Medien alternative Männlichkeitsmodelle für sich entdeckt und reproduzieren diese – wenn auch (wie so oft) auf ironisierte, kommodifizierte und banalisierte Weise.[17]

Auffallend bleibt aber, dass derlei – ohnedies schon rar gesäte – Verhandlungen von Männlichkeit thematisch sehr viel allgemeiner gehalten werden, als dies bei ihren ›weiblichen Pendants‹ der Fall ist; hier scheint es viel mehr darum zu gehen, einen übergreifenden Abriss des ›neuen‹ Feldes der Men's Studies zu schaffen, als sich konkret mit (filmischen) Einzelphänomenen und konkreten Analysehorizonten zu beschäftigen.

›It's all about…?‹ – Untersuchungskomponenten

Sowohl in den der Frauenforschung nahen Texten als auch in den Verhandlungen der Men's Studies wird der Aspekt der (Geschlechter-)Differenz anhand verschiedenster Untersuchungskomponenten dingfest gemacht und veranschaulicht. Am häufigsten, so ergab die quantitative Durchsicht, sind das *Theorien des Zuschauens*, Aspekte des männlichen beziehungsweise des weiblichen *Blicks*, das Thema von *Identität* und deren Konstruktion, der bereits mit dem ersten Korpustext dargelegte *filmische Raum*, mit den Blicktheorien korrelierende *Schaulust* und *Voyeurismus* sowie *Maskerade* und *Verkleidung*. Im wie bereits erwähnt recht breit gefächerten und thematisch heterogen angelegten Korpus finden sich damit immer wiederkehrende Analysemuster, die durchexerziert werden und den Texten eine gemeinsame Basis verleihen. Der Zusammenhang zwischen feministischer Filmtheorie beziehungsweise Genderforschung und dem geschlechtlichen Blick (siehe u.a. der Mulvey'sche »male gaze«) liegt auf der Hand; entsprechend erschöpfend werden Blickstrukturen auch in den Texten verhandelt – beispielsweise in Peter Rehbergs Text *Vögel, Weiblichkeit und Blicke in Alfred Hitchcocks* THE BIRDS, der bestimmte Inszenierungsverfahren Hitchcocks mit dem spezifisch weiblichen Blick verbindet: »Wenn es eine gemeinsame Bezeichnung für Hitchcocks ›Flirts‹ mit der Kamera gibt,

[15] Bernd Elzer: ›Manliness is not all swagger and swearing‹: Nicht-hegemoniale Männlichkeiten im Hollywood-Kino der 1950er Jahre. In: Wentz/Wendler: *Die Medien und das Neue*, S. 205–212.
[16] Gotto, S. 47.
[17] Elzer, S. 206.

muß sie in der Erkenntnis gesucht werden, daß die hypnotische filmische Disposition ›weiblich‹ ist und daß alle ihre Agenten Frauen sind – *Frauen, die zuviel wußten.*«[18] Ein ebenfalls sehr breites Feld nimmt der Aspekt der Identität ein – Karin Peters Text *Frauen mit ›Lizenz zum Töten‹. Zur filmischen Inszenierung des Geschlechterdiskurses*[19] nimmt sich als einer unter vielen der Problematik der weiblichen Filmwahrnehmung an und erörtert das fehlende wahrnehmende Subjekt im Zusammenhang mit dem Subjektbegriff der psychoanalytischen Filmtheorie (vgl. dazu auch das folgende Teilkapitel):

> Die Akzeptanz der psychoanalytischen Ausschlußmodelle eröffnet für Frauen also keine Perspektive, nicht einmal eine Begrifflichkeit für die Bestandsaufnahme der aktuellen Situation – abwesende Frauen können nicht sprechen und nicht kämpfen.[20]

Diese beiden Beispiele können hier nur exemplarisch für die gesamte Bandbreite des Korpus stehen, verdeutlichen doch aber, wie sehr die verschiedenen Analysekomponenten untereinander verlinkt sind – Theorien des Zuschauens korrelieren mit innerfilmischen Blickstrukturen, Problemfelder der Identitätskonstitution verweisen auf Aspekte der Verkleidung oder Maskerade, und das Themenfeld Körper(lichkeit) und Begehren ist unter anderem oftmals mit dem filmischen Raum oder dem männlichen Blick verknüpft.

Verhandlung von Theorien und TheoretikerInnen

Gerade die Begriffe der Schaulust, des Zuschauens und des männlichen beziehungsweise weiblichen Blicks erweisen sich nun wiederum als automatisch vernetzt mit immer wiederkehrenden Theorien, auf die sich die Texte explizit beziehen: Kaum ein Text kommt – in unterschiedlicher Ausprägung und mit unterschiedlicher Motivation – ohne den Verweis auf Mulvey, de Lauretis oder Butler aus (siehe Abb. 2). Im Großteil bleiben die Korpustexte auch tatsächlich vornehmlich (post)feministischen Theorien und deren Verhandlung verhaftet; in erster Linie seien hier wie gesagt Judith Butler mit dem ewigen Klassiker *Das Unbehagen der Geschlechter*, Laura Mulvey mit dem ebenfalls einschlägigen Werk *Visuelle Lust und narratives Kino*, in dem das Hollywoodkino als von patriarchalen Blickstrukturen dominiert ›entlarvt‹ wird, und Theresa de Lauretis mit ihren Publikationen zur Filmtheorie, die »das Problem der Repräsentation und der Subjektkonstruktion aus dem ›verkrusteten Bett phallischer Signifikation‹ befreien müsse«[21], genannt.

[18] Rehberg, S. 101.
[19] Katrin Peters: Frauen mit ›Lizenz zum Töten‹. Zur filmischen Inszenierung des Geschlechterdiskurses. In: Hartmann/Müller: *7. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium*, S. 194–202.
[20] Ebd., S. 194.
[21] Ebd., S. 195.

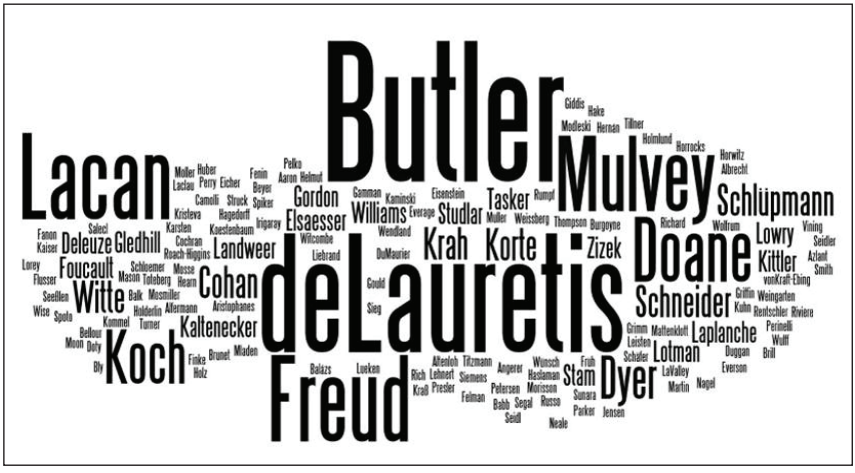


Abb. 2: ›Namedropping‹: Meistgenannte TheoretikerInnen

Zwar werden diese Theorien teilweise durchaus kritisch angewandt und auf ihre letztliche Gültigkeit hin abgeklopft, doch lassen sich die meisten dieser Gegenentwürfe eher als grundsätzlich affirmierend beziehungsweise nur geringfügig modifizierend oder weiterentwickelnd begreifen – durch ihre immerwährende, rekurrierende Verhandlung schreiben sich diese Theoretikerinnen durchgängig in alle Texte maßgeblich ein. Zwar begreifen die Korpustexte die androzentristische Ausrichtung des Films mitunter als instabiler und weniger unabdinglich, als dies unter anderem Laura Mulvey tut, von der Grundprämisse aber, dass der Film generell androzentristisch angelegt ist und bleibt, gehen die meisten – implizit oder explizit, bewusst oder unbewusst – aus.

Auf Ebene der Psychoanalyse, die ebenfalls häufig hinsichtlich ihrer Theorien zur sexuellen Differenz herangezogen wird, finden sich vor allem Verweise auf Sigmund Freud und Jacques Lacan, deren Theoreme zur Schaulust wesentliche Parameter der feministischen Filmtheorie darstellen und deren patriarchalisches Differenzverständnis vom männlichen Sexualtrieb stellenweise recht kontrovers diskutiert wird. Wagner beispielsweise geht unter der Prämisse, dass die Schnittstelle zwischen Psychoanalyse und feministischer Filmtheorie produktiv nutzbar sei, sich dadurch feministische Filmtheorie revidieren und innovativ fortschreiben lasse, affirmierend auf de Lauretis ein:

> [Sie] zeigt, daß nur die bewußte Bejahung und Umschreibung aller bisherigen psychoanalytischen Geißelungs-Bestimmungen: – der Phallus als Signifikant, die Kastration der Frau, die Nähe der Frau zu sich selbst (bzw. zum Bild) – die einzige Möglichkeit ist, die Psychoanalyse, mit der die feministische Filmtheorie gewissermaßen zwangsverheiratet ist, positiv zu nutzen […].[22]

Auch Katrin Peters bezieht sich durchweg auf de Lauretis:

[22] Wagner, S. 44.

> Das Vergnügen am Film-Sehen beruht zu einem ganz wesentlichen Teil auf Identifikationsmechanismen, und das gilt auch für Frauen. Allerdings funktioniert die Identifikation im Prozeß der Filmwahrnehmung nicht einfach über die Identifikation mit den einzelnen Figuren, sondern als Identifikation mit sich selbst als wahrnehmendem Subjekt. Unter der Voraussetzung, daß die Filme sich an die Zuschauerinnen als soziale Subjekte richten, werden weibliche Lesarten im Kino möglich.[23]

Summa summarum bleibt festzuhalten, dass die meisten der verhandelten Texte – aller thematischen Heterogenität zum Trotz – immer wieder auf dieselben Theoretiker(innen) zurückgreifen und immer wieder dieselben Vergleiche und Schnittstellen bemühen. Butler, Mulvey und de Lauretis können hier als Paradebeispiele vielzitierter und häufig erwähnter Theoretiker(innen) gelten: Mehr als die Hälfte aller Texte verhandelt (mindestens aber erwähnt) eine der drei Wissenschaftlerinnen. Zwar finden sich besagte Theoretiker(innen) über die Jahre hinweg immer wieder, doch ist deren Erörterung durchaus auch einer gewissen Zeitlichkeit unterworfen: Während beispielsweise Laura Mulvey über die Jahre hinweg relativ gleichmäßig Erwähnung findet, ebben die Verweise auf die Psychoanalytiker mit den 2000er Jahren langsam, aber stetig ab.

Genderforschung im FFK – Ein Perpetuum Mobile?

Wie bereits erwähnt, konzentrieren sich die meisten der Korpustexte immer wieder auf die als allgegenwärtig postulierte androzentristische Auslegung des Filmischen. Gleichwohl wird hier aber auch der stets wiederkehrende Anspruch laut, dass jener auf ›das Männliche‹ zentrierte Kreislauf durchbrochen werden soll oder besser gesagt muss – ein Paradoxon, verfestigen und reproduzieren doch die Texte im Grunde dadurch selbst diesen rekurrierenden Ablauf immer wieder (siehe Abb. 3). Nur wenige Texte wagen den tatsächlichen, abgenabelten Sprung aus Butler'schen oder Mulvey'schen Theoriegrenzen heraus, bekräftigen deren Vorstellungen von kinematographischer Geschlechterdifferenz letztlich aber doch unaufhörlich, verhandeln immergleiche Problemstellungen und werfen immer wieder altbekannte Fragen auf, so wie sie sich auch in ihren Antworten ähneln. Einen möglichen Ausweg aus diesem Kreislauf bieten an dieser Stelle vielleicht die bereits erwähnten vereinzelten Randphänomene, die sich mit Queer Studies, Men's Studies und expliziter Männlichkeit beschäftigen. Sie besitzen theoretisch durchaus das Potential, die Stagnation der bisherigen Debatte zu beheben beziehungsweise neue Impulse zu setzen, kamen aber wie erwähnt bislang kaum zum Zuge.

[23] Peters, S. 202.

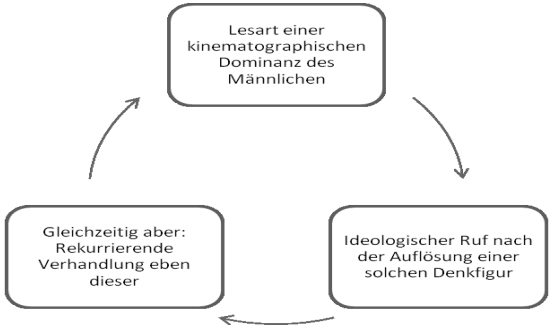


Abb. 3: Wiederkehrender Verhandlungskreislauf der Genderthematik

So sucht man im Rahmen des Gender-Diskurses im Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquium vergebens nach Heterogenität – so sehr diese auch im Begriff der Differenz der Geschlechter per se angelegt ist: Die konkrete Verhandlung der Genderthematik bleibt über 25 Jahre Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium hinweg kongruent und stabil und spiegelt dabei die letztlich immer noch und immer wieder gültige Erkenntnis wider, dass der Konnex zwischen Gender und Film in vielerlei Diskursen lebendig ist und bleibt.

Josef Gerg/Elisabeth Morgenstern

Was ist Film?
Beobachtungen zum Filmverständnis innerhalb des FFK-Diskurses

Das Medium Film erscheint innerhalb des FFK als die dominante Größe, wie die Wordcloud eindrucksvoll zeigt (vgl. Abb. 1). Sie wurde aus dem von uns bereinigten und von Hans J. Wulff erstellten Index zu allen Inhaltsverzeichnissen der uns vorliegenden Tagungsbände generiert. Ein Großteil der Texte darin beschäftigt sich also mit dem Medium Film, wie eben bereits die von den Autoren gewählten Titel ihrer Beiträge zeigen.

Abb. 1: Wordcloud aus allen Beitragstiteln

Doch obwohl der Film in derart vielen, zum Teil äußerst divergierenden Beiträgen, und aus unterschiedlichsten Perspektiven und Disziplinen beleuchtet wird, liegt fast immer eine sehr ähnliche Vorstellung des Mediums zugrunde. Im Rahmen des FFK hat sich ein erstaunlich einheitliches Filmverständnis gebildet, dem sich nur sehr wenige Beiträge widersetzen.

Kino – Dafür werden Filme gemacht?!

Liest man in die Texte, die sich mit dem Film beschäftigen, hinein, fällt zunächst einmal auf, dass das Medium oft in Verbindung mit dem Kino-Dispositiv verhandelt wird. Filme auf DVD, der Konsum über das World Wide Web oder ähnliche Phänomene finden in der Mehrzahl der Untersuchungen keine Erwähnung und scheinen somit innerhalb des FFK nicht zu existieren, oder doch zumindest keine Rolle zu spielen. Doch nicht nur diese implizite Tendenz, Film immer in Zusammenhang mit dem Kino zu setzen, ist aus

den Beiträgen heraus zu lesen. In einigen werden die Begriffe Film und Kino explizit auch synonym verwendet,[1] es ist beispielsweise nicht vom Werk eines bestimmten Regisseurs die Rede, sondern von dessen Kino. Als erstes Charakteristikum ist also die Gleichsetzung von Medium und Dispositiv, von Film und Kino, zu erkennen. Interessant daran ist, dass man innerhalb des FFK also an einer historischen Tradition festhält, als Film und Kino tatsächlich noch nicht voneinander zu trennen waren, anstatt die derzeitige Realität des Films in verschiedenen Dispositiven zu akzeptieren.

Narration und Fiktion – Und danach lange nichts

Ein nächster Punkt ist die Tatsache, dass die einzelnen Filme als geschlossene Erzählung analysiert werden, auch dann, wenn nur einzelne Aspekte, gestalterische Mittel oder bestimmte Motive in den Fokus genommen werden. Dies führt uns zur nächsten Auffälligkeit, die sich bei der Herausarbeitung des Filmverständnisses zeigt. Der Film wird, bis auf sehr wenige Ausnahmen, stets als fiktionales Erzählmedium verstanden. Die Mehrheit der analysierten Filme lässt sich dieser Gattung zurechnen, Dokumentationen bzw. non-fiktionale Filme werden fast gänzlich außen vor gelassen. Ab und an finden sich Filme, die faktische Ereignisse nacherzählen, aber eben in Form eines narrativen Spielfilms.

Es werden zwar durchaus auch filmische Mittel besprochen, die konventionell dem Dokumentarischen zugeschrieben werden. Dies geschieht häufig in Zusammenhang mit Dogma 95. Doch auch diese Beobachtungen werden meist auf den Spielfilm bezogen.[2] Wenn dokumentarische Filme analysiert werden, dann oftmals in ihrer Bedeutung für die nationale Geschichtsschreibung. Aber selbst diese historiographisch geprägten Beiträge sind eher selten. Die dominante Gattung in Zusammenhang mit dem Filmischen ist also eindeutig das Fiktionale.

Film ist Kunst – Dem Autor kann man nicht entkommen?!

Eine weitere Eigenschaft des Films ist im Rahmen des Kolloquiums seine Affinität zum ästhetischen Feld. Die Auffassung des Films als Kunst, des Regisseurs als Künstlers, scheint sich ins FFK eingeschrieben zu haben. Viele Beiträge untersuchen das Medium nach ästhetischen Gesichtspunkten, befragen einzelne Regisseure nach ihrem persönlichen Stil, einzelne Filme nach ihrem künstlerischen Wert.

---

[1] Vgl. hierzu bereits die Gleichsetzung im Titel einiger Beiträge wie z.B. Jörn Etold: Guy Debords allegorisches Kino. In: Thomas Barth et al. (Hrsg.): *Mediale Spielräume. Dokumentation des 17. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Marburg 2005, S. 24–34; Steffen Lepa, Alexander Geimer: Jenseits des Films – Postmortem-Kino als Sinnagentur für jugendliche Häretiker? In: Andreas R. Becker et al. (Hrsg.): *Medien – Diskurse – Deutungen. Dokumentation des 20. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Marburg 2007, S. 36–43; Kerstin Volland: *The Straight Story* als postmodernes Kino der Zeit. In: Burkhard Röwekamp et al. (Hrsg.): *Medien/Interferenzen. Dokumentation des 16. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Marburg 2003, S. 143–152.

[2] Vgl. hierzu z.B. Andreas Sudmann: *Julien Donkey-Boy, Tigerland, Trafic* – Was macht das amerikanische Kino mit Dogma 95? In: Andrea Nolte (Hrsg.): *Mediale Wirklichkeiten. Dokumentation des 15. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Marburg 2003, S. 7–18.

Die Beschreibung mittels des semantischen Feldes der Kunst lenkt also den Blick auf die vielbesprochenen Regisseure, die mithin über die klassischen Konzepte des Künstlers und zum Beispiel damit verbundene Biografismen oder Werkparameter beschrieben werden. Vielen Beiträgen, die sich mit einem bestimmten Filmemacher beschäftigen, sind beispielsweise Kurzbiografien vorangestellt, die dann in der weiteren Analyse auch auf das Oeuvre oder den konkreten Einzelfilm eines Regisseurs bezogen werden. Erstaunlich ist aber, dass sich im Rahmen des FFK durchaus andere Autoren herauskristallisieren als diejenigen, die diesen Stempel nun schon seit zig Jahren tragen.

Die Wordcloud (vgl. Abb. 2) zeigt die Regisseure, die in den Tagungsbänden besonders häufig Erwähnung finden. Ausgewählt wurden nur diejenigen Filmemacher, die auch in ihrer Funktion bzw. Semantisierung als Autor in einem Beitrag besprochen werden.

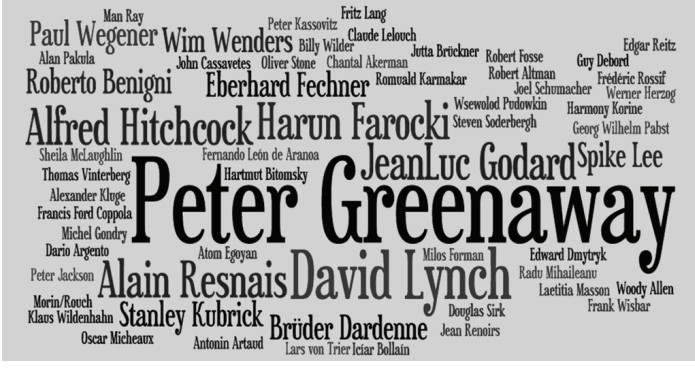


Abb. 2: Wordcloud der behandelten Regisseure

Auffällig ist nun die besonders häufige Einbeziehung des Regisseurs Peter Greenaway in die Analyse. Interessant erscheint an ihm seine Nutzung zahlreicher anderer Medien und in diesen Feldern tätigen Künstlern als Figuren und die damit verbundene Selbstreflexion des Films. Den zweiten Platz nimmt David Lynch ein, dessen Filme meist in Bezug zu den fremdartigen Welten und Räumen, die diese erschaffen, untersucht werden. Alfred Hitchcock oder Alain Resnais, die wohl eher zu den »üblichen Verdächtigen« zu zählen wären, treten erst auf dem dritten Platz in Erscheinung.

Eine der dominanten Perspektiven auf den Film und seine ästhetische Bedeutung, die sich implizit – oder auch sehr explizit – in den Tagungsbänden niederschlägt, ist die *politique des auteurs*. Simon Frisch schreibt dazu in Band 17: »Die Bedeutung der Nouvelle Vague liegt damit in erster Linie darin, dass sie die Wahrnehmung des Filmemachers und dessen Selbstverständnis verändert hat. Sie hat damit die Filmgeschichte zu einer Kunstgeschichte mit Künstlern und Werken umgeschrieben.«[3]

[3] Simon Frisch: Die Nouvelle Vague als filmhistorische Zäsur. In: Barth et al.: *Mediale Spielräume*, S. 9–16; S. 13.

Obwohl im film- und medienwissenschaftlichen Diskurs oftmals als überholt und nicht mehr zeitgemäß abgetan,[4] scheint das Konzept des Künstler- oder auch Autorengenies, verkörpert durch die Person des Regisseurs, im Rahmen des FFK nach wie vor aktuell zu sein. Auch in Beiträgen, die sich nicht explizit mit der Auteur-Theorie oder besser der Auteur-Politik auseinandersetzen, ist es oftmals der sogenannte Filmemacher, der die künstlerische Verantwortung trägt.

Selbst Beiträge, die sich kritisch mit dieser Sichtweise auseinandersetzen, scheinen ihr nicht gänzlich entkommen zu können. Sie kommen entweder zu dem Schluss, dass trotz der Probleme und der wissenschaftlichen Ablehnung des Auteurs dieser eine unumgängliche Konstante ist, mit der sich auseinander gesetzt werden muss:

> Auch wenn wir die autorenpolitische Reduktion auf das Schöpfer-Subjekt ablehnen mögen, müssen wir uns dennoch mit der Präsenz des *auteur* sowie der damit verbundenen Filmrezeption und -vermarktung auseinandersetzen, die sich auch in unsere eigene Filmwahrnehmung eingeschrieben hat.[5]

Oder sie übertragen Attribute wie den persönlichen Stil einfach auf den Kameramann.[6] Selbst Beiträge, die sich vom monozentrierten Blick auf den Regisseur hin zu einem kollektiven Entstehungsprozess wenden, scheinen doch einer gewissen Vorstellung von Autorschaft, wenn auch der kollektiven, anzuhängen:

> Was in der Software-Entwicklung also Gang und Gäbe ist, ruft im Bereich der künstlerischen Produktionen immer wieder die Frage nach der Autorschaft auf den Plan. Dabei ist kollektive Autorschaft verglichen zum Modell des individuell arbeitenden Einzelautors geschichtlich betrachtet keine Ausnahmeerscheinung.[7]

Ein weiterer, äußerst interessanter Aspekt der personenzentrierten Perspektive auf den Film ist der oben bereits angesprochene Umstand, dass Beiträgen, die diesen Blickwinkel einnehmen, oftmals Kurzbiografien der Regisseure vorangestellt sind. Dies ist jedoch nur wenig verwunderlich, ist es innerhalb der Auteur-Politik doch durchaus üblich, insbesondere thematische Schwerpunkte innerhalb eines Oeuvres an bestimmte biografische Erlebnisse des Filmemachers rückzukoppeln, als eine Art Traumabewältigung o.ä.

Diese Fokussierung auf den Autor existiert innerhalb des FFK von Beginn an kontinuierlich und ohne größere Lücken – trotz der Feststellung Werner Kamps, dass »Filmtheorie durch den Kontakt zu anderen Disziplinen ausdifferenziert wurde, während die Filmkritik ungeachtet dessen den Film weiterhin als Werk eines Autors bespricht«.[8] Der Autor erscheint als die dominante Größe. Wie sich gezeigt hat, reproduzieren selbst Beiträge, die sich explizit gegen die Autorzentrierung richten, implizit doch wieder diese

---

[4] Vgl. hierzu Werner Kamp: *Autorkonzepte und Filminterpretation*. Frankfurt a.M. 1996.

[5] Jan Distelmeyer: Vom *auteur* zum Kulturprodukt. Entwurf einer kontextorientierten Werkgeschichtsbeschreibung. In: Nolte: *Mediale Wirklichkeiten*, S. 86–97; S. 86f.

[6] Vgl. hierzu z.B. Kayo Adachi-Rabe: Intermedialität: Kazuo Miyagawas Kameraarbeit und Junichiro Tanizakis Essay *Lob des Schattens*. In: Barth et al.: *Mediale Spielräume*, S. 17–24; Robert Müller: Paint it Black: John Alton – Director of Photography. In: Hans J. Wulff, Norbert Grob, Karl Prümm (Hrsg.): *2. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium/Berlin '89*. Münster 1990, S. 77–94.

[7] Vgl. hierzu z.B. Doreen Hartmann: Wenn Elefanten träumen, bewegt sich was. Über neue Möglichkeiten im computeranimierten Film. In: Becker et al.: *Medien – Diskurse – Deutungen*, S. 85–93; S. 87.

[8] Kamp, S. 10.

Denkfigur. Im Rahmen des FFK hat sich die Politik der Autoren augenscheinlich erfolgreich durchgesetzt. Man könnte also tatsächlich zu dem Schluss kommen, dass das FFK demzufolge, zumindest in Teilen, eher als Filmkritik, denn als Filmwissenschaft zu verstehen ist:

> Diese Theorie, die im engeren Sinne gar keine ist, sondern […] einen recht willkürlichen kritischen Ansatz darstellt [...], basiert nicht unbedingt auf einem theoretischen Konzept, sondern auf der Vorliebe einzelner Filmkritiker, den von ihnen favorisierten Regisseur aus der Masse der Filmemacher herauszugreifen und aufgrund der unterstellten stilistisch wie thematischen Geschlossenheit des Werkes zum *auteur* zu erklären.[9]

Existiert Film nur im Westen?

Ein letztes Charakteristikum des Filmverständnisses innerhalb des FFK ist die Fokussierung auf den westlich-abendländischen Kulturkreis. Die Beiträge der Tagungen verhandeln zwar die verschiedensten Filmländer und -kulturen in unterschiedlichem Umfang. Auffällig jedoch ist, dass die Beschäftigung mit den einzelnen Filmnationen dabei deutlich dem Interesse und der persönlichen Motivation der Autoren entspringt. Infolgedessen weist der Themenkomplex Film im FFK eine dementsprechende Blickrichtung auf. Film im FFK-Diskurs ist deswegen nicht nur Kunst und gleichzusetzen mit Spielfilm, sondern auch dominanterweise gleichzusetzen mit westlich-abendländischem Film. Wird die Verteilung aller Beiträge zu den einzelnen Filmländern näher betrachtet, so lässt sich feststellen, dass sich eine eindeutige Mehrheit der Beiträge mit Filmen, Filmkulturen oder Filmschaffenden aus Nordamerika und Europa beschäftigt, wie die folgende Landkarte illustrativ veranschaulicht:[10]

[9] Michael Filntrop: Eine Entscheidung des Gewissens. Ist Edward Dmytryk ein ›auteur‹? In: Jörg Türschmann, Annette Paatz (Hrsg.): *Medienbilder. Dokumentation des 13. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Hamburg 2001, S. 53–64; S. 54.

[10] Es mag zur Verwunderung führen, warum auch Grönland so prominent markiert ist. Dies liegt jedoch nicht etwa an einer großen Beliebtheit des Eskimo-Films als Genre im FFK, sondern vielmehr an der politischen Zugehörigkeit zum Königreich Dänemark. Infolge der verhältnismäßig vielen Beiträge zur dänischen Filmbewegung »Dogma 95«, zeichnet sich das kleine skandinavische Land Dänemark und somit auch das im Staatsgebiet integrierte Grönland von der Landkarte ab. Zu den Beiträgen über »Dogma 95« vgl. z.B. Dietmar Götsch: *Schimmer des Vergangenen*. Überlegungen zu Thomas Vinterbergs Film *Festen*. In: Nolte: *Mediale Wirklichkeiten*, S. 19–26; Sabina Ibertsberger: *Dogma*-Regisseure: »Autoditaktische Katholiken mit kommunistischer Motivation«. In: Nicole Kallwies, Mariella Schütz (Hrsg.): *Mediale Ansichten. Dokumentation des 18. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Marburg 2006, S. 27–34.

Abb. 3: Verteilung der Beiträge zu den einzelnen Filmländern

Leerstellen bilden somit beispielsweise ein Großteil der Länder Osteuropas und Asiens, wie etwa die relevanten Filmländer China, das meist bekannt wegen seiner massenhaften Produktion an Eastern bislang mit zahlreichen Innovationen sowie Ideen durchaus Einfluss auf das internationalen Filmgeschehen ausüben konnte, oder auch das aufstrebende Südkorea, welches seit den 90ern eine Film-Renaissance genießt und immer wieder mit vielen internationalen Filmpreisen für seine Werke ausgezeichnet wird. Ebenso war weder Australien, noch irgendein arabisches Land jemals Gegenstand einer Analyse in der 25-jährigen FFK-Geschichte. Selbst in Bezug auf Afrika scheint bisher einzig und allein Südafrika von Interesse gewesen zu sein.[11] Den größten Korpus bilden generell die Beiträge über die Filmnation USA. Am zweit- und dritthäufigsten auf der Tagung vertreten sind Beiträge zu den Filmländern Deutschland und Frankreich.[12]

[11] Für Michael Eckardt gilt Südafrika aufgrund seiner engen Verbindungen zu europäischen und internationalen filmhistorischen Entwicklungen als filmgeschichtlicher Sonderfall. Vgl. hierzu Michael Eckard: Filmland Südafrika vs. Kino in Südafrika: Vom Ende der nationalen Produktionsgeschichtsschreibung zum Anfang einer transnationalen Rezeptionshistorie. In: Becker et al.: *Medien – Diskurse – Deutungen*, S. 28–35; Ders.: Der deutsche Filmexport nach Südafrika in den Jahren 1925 bis 1935: ein wirtschaftshistorischer Beitrag zur Filmgeschichte. In: Christian Hißnauer, Andreas Jahn-Sudmann (Hrsg.): *Medien – Zeit – Zeichen. Dokumentation des 19. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Marburg 2007, S. 12–19.

[12] Die hohe proportionale Präsenz der drei Nationen USA, Deutschland und Frankreich liegt womöglich in der Ähnlichkeit ihrer Kulturkreise sowie im allgemein vorhandenen Wissen über diese Länder. Die Beiträge zum Filmland USA sind dabei vielfach nur allgemein filmwissenschaftliche Analysen. Vgl. hierzu beispielsweise Daniela Casanova: Perlen der Paranoia – *The Manchurain Candidate*. In: Barth et al.: *Mediale Spielräume*, S. 35–42; Oliver Schmidt: Leben in gestörten Welten. Der filmische Raum in David Lynchs *Eraserhead*, *Blue Velvet* und *Lost Highway*. In: Becker et al.: *Medien – Diskurse – Deutungen*, S. 19–27. Ebenso verhält es sich bei den Beiträgen zu Deutschland, mit dem Unterschied, dass sich häufig im Zusammenhang mit der filmwissenschaftlichen Betrachtung auch mit der Landesgeschichte dieser Filmnation auseinandergesetzt wird. Vgl. hierzu z.B. Heiner Behring, Bettina Greffrath: Gesellschaftsbilder der zweiten Nachkriegszeit: Analyse deutscher Spielfilme 1945 bis 1949. In: Wulff/Grob/Prümm: *2. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium*, S. 325–334; Christian Hißnauer: »*Unten waren elf. Oben war ›die ganze Welt‹*« – Die Rethematisierung des Grubenunglücks von

American Idol?

Um die Aussagekraft einer These zu unterstützen, nutzen zahlreiche FFK-Autoren in ihren Beiträgen das Mittel des Vergleichs.[13] Wie stark der Fokus des FFK auf den westlich-abendländischen Bereich wirklich ist, verdeutlicht die Tatsache, dass die Filmnation USA hierbei weitaus am häufigsten als Referenzgröße für Vergleichszwecke herangezogen wird. Dahinter folgen europäische Länder wie vornehmlich Deutschland oder Frankreich, wohingegen nur äußerst selten der fernöstliche Kulturkreis als Vergleichsinstanz bemüht wird.

Die USA als dominante Vergleichsfolie wird dabei in allen möglichen Beziehungen den anderen Nationen gegenübergestellt. Diese Relationen sind vor allem positiv oder negativ geprägt. In den Tagungsbänden finden sich dazu auf positiver Ebene Differenzierungen, die der USA einen Vorbildcharakter zusprechen, etwa im Hinblick auf die fortschrittliche Technik und den kommerziellen Erfolg von US-Filmproduktionen.[14] Dagegen werden auffällig oft auch Abgrenzungen negativer Art im Hinblick auf die Angst vor kultureller Bedrohung und ökonomischer Konkurrenz vorgenommen.[15] Um eine Vorbildfunktion anderer Länder für die USA zu begründen, wird gemeinhin versucht, die Errungenschaften verschiedener Filmnationen durch unterschiedliche Maßnahmen und Mittel gegenüber den USA zu behaupten. Entweder geschieht dies durch innovative, oft von einem Kunstanspruch geprägte Ansätze oder kulturpolitisch durch Feststellungen zu Vorführregelungen oder zu Filmförderungsmaßnahmen.[16] Die Tendenz dieser Beiträge unterschiedlicher FFK-Autoren führt weitgehend zu der Erkenntnis, dass die kleineren Filmnationen zur Bewahrung ihrer kulturellen Einzigartigkeit versuchen, der offensichtlich weltweiten Übermacht des oftmals kommerziellen US-amerikanischen Kinos entgegenzutreten, indem sie verschiedene Mittel wie beispielsweise künstlerischen Anspruch für sich vorbehalten.

Lengede im Dokumentarspiel und als Gesprächsfilm. In: Hißnauer/Jahn-Sudmann: *Medien – Zeit – Zeichen*, S. 45–53. Vor allem das Interesse an der Nouvelle Vague und ihrer Auteur-Theorie scheint im FFK ungebrochen zu sein, weshalb sich dementsprechend viele Beiträge über das Filmland Frankreich wiederfinden lassen. Vgl. hierzu beispielsweise Simon Frisch: Die Kultur der Cinéphilie. Wegbereiter der Nouvelle Vague. In: Röwekamp et al.: *Medien/Interferenzen*, S. 62–72; Ders.: »*Politique des auteurs*«: der subjektive Faktor in Film und Filmkritik. In: Becker et al.: *Medien – Diskurse – Deutungen*, S. 158–165.

[13] Gemeint sind hierbei vor allem Vergleiche, die sich auf ein und dasselbe Feld beziehen, beispielsweise Ästhetik, Narratologie, Rezeption, Filmhistorie usw.

[14] Vgl. hierzu z.B. Vera Ansén: DEUTSCH-FILM-LAND. Sinn und Aufgabe nationaler Filmwissenschaft. In: Hans Krah, Eckhard Pabst, Wolfgang Struck (Hrsg.): *FFK 11. Dokumentation des 11. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Hamburg 1999, S. 280–290.

[15] Vgl. hierzu beispielsweise Rossen Milew: Neue Medien und internationale Identität in Europa: Bulgarische Erfahrungen. In: Wulff/Grob/Prümm: *2. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium*, S. 363–371.

[16] Vgl. hierzu z.B. Axel Werner Roderich: *Violent Unknown Events*. Peter Greenaways Technik der *manufacture of cinema* zwischen Spiel, Macht und Medialität. In: Barth et al.: *Mediale Spielräume*, S. 59–66; Thomas Weber: Zwischen Globalisierung und nationalspezifischer Sozialkritik. Das französische Kino der 80er und 90er Jahre. In: Türschmann/Paatz: *Medienbilder*, S. 275–286.

Festzuhalten bleibt, dass die USA als prävalente Vergleichsinstanz im FFK die Rolle des Vorbilds, der Bedrohung, der Abgrenzung, der Konkurrenz usw. einnehmen, aber nicht auf Ebene eines neutralen Unterscheidungsobjektes präsent ist.

Blick auf »fremde« Länder im FFK-Diskurs

Die einzelnen, im FFK besprochenen Filmländer werden nicht nur hinsichtlich ihrer jeweiligen Filmkultur verglichen und unterschieden, sondern sie differenzieren sich logischerweise auch hinsichtlich ihrer nationalen Spezifika. Aus diesem Grunde spielen in vielen Abhandlungen diese Spezifika eine mehr oder minder ausgeprägte Rolle.[17] Dabei zeichnen sich Beiträge, die solche Spezifika einbeziehen, meistens durch eine Kultur-, Gesellschafts- oder Geschichtsanalyse aus, welche im direkten Zusammenhang mit der filmwissenschaftlichen Betrachtung steht.

Interessant zu beobachten ist nun die Tatsache, dass die Beiträge über diejenigen Regionen, welche im FFK seltener behandelt werden, tendenziell häufiger auf nationale Spezifika der betreffenden Länder eingehen, wohingegen bei den viel-besprochenen Filmnationen meist andere Aspekte im Vordergrund stehen. So wird zum Beispiel in den Beiträgen über die USA vielfach auf allgemeine filmwissenschaftliche Analysen unabhängig von nationalen Spezifika fokussiert und in nur knapp der Hälfte aller Beiträge zur USA werden auch kulturelle, gesellschaftliche oder geschichtliche Aspekte mit untersucht. Diese Auffälligkeit zeigt sich zusätzlich deutlich an folgendem Schaubild:[18]

Abb. 4: Anteile der Beiträge, in denen nationale Spezifika von Bedeutung sind

[17] Ein treffendes Beitragsbeispiel im FFK, in welchem nationale Spezifika bei der filmwissenschaftlichen Betrachtung eine wichtige Rolle spielen, wäre unter anderem Martin Schlesinger: Stadt Land Favela. Raumkonzepte des neuen brasilianischen Films. In: Daniela Wentz, André Wendler (Hrsg.): *Die Medien und das Neue. 21. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium*. Marburg 2009, S. 165–179. Ausgehend von dem Zitat »*Our cinema is new because the Brazilian man is new and the problematic of Brazil is new and our light is new and therefore our films are born differently from the European cinemas.*« (S. 165) untersucht Martin Schlesinger, wie sich die besonderen sozialen und kulturellen Gegebenheiten in Brasilien auf die brasilianische Filmkultur auswirken.

[18] Auch in diesem Schaubild erscheint Grönland besonders hervorgehoben. Doch wie bereits bei Abbildung 3 kommt dieses Phänomen nur dadurch zustande, dass die größte Insel der Erde politisch zum Staatsgebiet Dänemark gehört und Dänemark im Fokus der FFK Beiträge steht.

Da zahlreiche Beiträge der Tagungsbände des FFK sich im Rahmen der Filmanalyse mit nationalen Spezifika wie kultur-, gesellschafts- und geschichtswissenschaftlichen Gesichtspunkten auseinandersetzen, könnte angenommen werden, dass Perspektivkonstrukte wie das »Fremde« hier eine Rolle spielen. Allerdings lässt sich diese Vermutung bei genauerer Betrachtung der einzelnen Tagungsbände nicht bestätigen. Das »Fremde« spielt höchstens innerhalb der analysierten Filme eine Rolle, ansonsten findet diese Kategorie im FFK so gut wie keine Anwendung. Der Mangel von passenden Fremdheitskonstruktionen lässt sich vermutlich auf persönliche Hintergründe der FFK-Autoren zurückführen. Dabei ist die Motivation der Autoren, die über eine »fremde« Nation referieren, oftmals durch einen starken persönlichen Bezug zum Land geprägt, welcher entweder aus der Herkunft oder einem Aufenthalt in dem entsprechenden Land resultiert.[19] Der für eine passende Fremdheitskonstruktion notwendige Abstand zum eigenen Standpunkt und zur eigenen Kultur wird dadurch unweigerlich unterlaufen.

Fazit

Es hat sich gezeigt, dass das Filmverständnis des FFK geprägt ist durch die Stilisierung bestimmter Regisseure zu Künstlern. Einige der Namen mögen zwar überrascht haben, doch ist die Perspektive, Film als Kunst zu interpretieren und unter ästhetischen Gesichtspunkten zu analysieren, äußerst dominant vertreten – und zwar ohne besondere zeitliche Lücken von Beginn des Kolloquiums bis heute. Außerdem haben sich als weitere Blickwinkel auf den Film die Analogie zum Kino und die deutliche Gewichtung auf den narrativen Spielfilm herauskristallisiert. Auch die starke Gewichtung auf den westlich-abendländischen Kulturkreis, insbesondere die USA, gefolgt von Deutschland und Frankreich, hat sich herausgebildet. Über die Zuschreibung des Kunststatus, einen dominanten Fokus auf die fiktionale Form und die weitgehende Gleichsetzung von Film und Kinodispositiv stabilisiert sich dabei das Bild eines hochkulturellen Erzählmediums, das anscheinend mit wenigen Ausnahmen hauptsächlich im westlich-abendländischen Kulturkreis anzutreffen ist. Wie sich im Folgenden zeigen wird, treten hier im Vergleich zum Fernsehen deutliche Differenzen auf, denn dem Fernsehen werden andere Eigenschaften zugesprochen.

[19] Hintergrundrecherchen ergaben, dass manche Autoren aufgrund ihrer Herkunft oder auch aufgrund unterschiedlicher Aufenthaltsgründe in den von ihnen behandelten Filmländern starke persönliche Bezüge zu den entsprechenden Nationen aufweisen. Beispiele hierfür wären unter anderem die Filmwissenschaftlerin Kayo Adachi-Rabe, welche in Hirosaki geboren ist, ihr Germanistikstudium an der Rikkyô Universität in Tokyo absolvierte und im FFK über japanische Filmarbeit schreibt (vgl. dazu Kayo Adachi-Rabe: Intermedialität: Kazuo Miyagawas Kamerarbeit und Junichirô Tanizakis Essay *Lob des Schattens*. In: Barth et al.: *Mediale Spielräume*, S. 17–24), oder auch der Kulturwissenschaftler Martin Schlesinger, welcher ein Studium der Comunicação Social an der Unversidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasilien absolvierte und sich beim FFK mit dem brasilianischen Film beschäftigt (vgl. dazu Fußnote 17).

Martin Herold

Zwischen seriellem Erzählen und Medienereignis: Fernsehen im Spiegel des FFK

Innerhalb der Archäologie des Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums (FFK) analysierte eine Forschungsgruppe die von 1988-2010 publizierten Artikel auf deren inhaltliche Relationen zum Medium Fernsehen. Während der Film auf dem FFK stark als künstlerisch anspruchsvolles, fiktionales Erzählmedium beschrieben wird, werden in den Beiträgen zum Fernsehen, dem zweiten Referenzmedium des Kolloquiums, völlig andere Schwerpunkte gesetzt. So tauchen beispielsweise häufig Artikel auf, die seriellen Erzählstrukturen oder die Verarbeitung von Realität in Fernsehformaten thematisieren.

Die Forschungsgruppe strebte eine Untersuchung der diskursiven Konstruktion der Medienspezifik des Fernsehens auf Grundlage der vorliegenden FFK-Beiträge an. Entsprechend sollte gefragt werden, welche Eigenschaften dem TV in den vorliegenden Artikeln primär zugeordnet wurden und inwiefern diese mit den spezifischen Produktions- und Rezeptionsbedingungen des Fernsehens in Relation stehen. Schon zu Beginn der Forschungsarbeit wurde indes klar, dass der zuvor definierte Korpus ausgewählter Beiträge die späteren Beobachtungen determinieren wird. Die Zusammenstellung des Korpus sollte folglich von einer sensiblen Herangehensweise und der permanenten Reflexion von Selektionskriterien und Abgrenzungsstrategien geprägt sein. Kritisch ist der Umstand, dass die Beiträge neuester Tagungen im Korpus nicht enthalten sind. Diese Artikel waren zum Zeitpunkt der Untersuchung noch nicht publiziert und fehlen nun in der Rekonstruktion der 25-jährigen FFK-Geschichte. Die Auswahl der relevanten Beiträge war bisweilen kompliziert, da eine konsequente Distanz zum Korpus anderer Forschungsgruppen (insbesondere ›Film im FFK‹) unmöglich schien. Der Beitrag »Froschperspektiven: Gestaltung und Wahrnehmung«[1] verdeutlicht beispielsweise, dass die dort verhandelten allgemeinen Fragen zur Bildgestaltung grundsätzlich Film, Fernsehen und andere visuelle Abbildungsverfahren betreffen. Ein Diagramm verdeutlicht das generelle Dilemma, das sich beim Selektionsprozess der Forschungsarbeit ergab (Abb. 1).

[1] Joachim Schmitt-Sasse: Froschperspektiven. Gestaltung und Wahrnehmung. In: Karl-Dietmar Möller-Naß, Hasko Schneider, Hans J. Wulff (Hrsg.): *1. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium/Münster '88*. Münster 1995, S. 17–24.

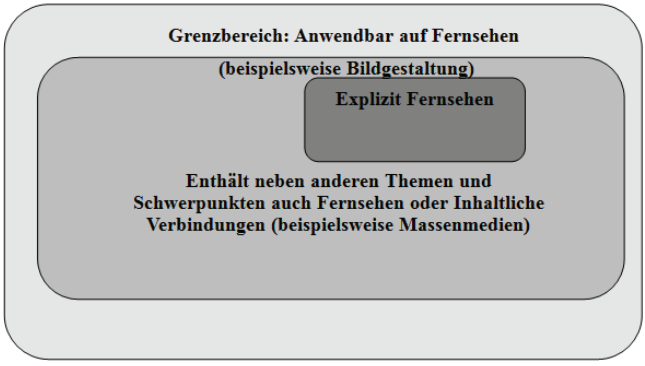


Abb. 1: Probleme bei der Abgrenzung des Korpus

In Zusammenhang mit den anderen Forschungsgruppen ist zudem problematisch, dass eine Medienspezifik meist insbesondere durch eine Abgrenzung zu bestimmten anderen Medien ausgemacht wird (erst die Abgrenzung zum Film lässt das Fernsehen beispielsweise weniger inszeniert und vorbereitet erscheinen).

Im Sinne deutlicher Untersuchungsergebnisse wurde letztlich ein schlanker Korpus gebildet, der lediglich Beiträge mit unmittelbarem Bezug zum Fernsehen berücksichtigt. Darauf aufbauend ließ eine inhaltliche Kategorisierung der ausgewählten Beiträge deutliche Schwerpunkte unter den Texten hervortreten. Wenngleich die thematische Zuordnung heterogener Beiträge auch bei der Erzeugung konkreter Kategorien problematisch bleibt, betonen diese doch zumindest die generelle Ausrichtung bei der Bearbeitung von ›Fernsehen‹ innerhalb des FFK. Bei der Auswertung aller Beiträge in den FFK-Bänden fiel auf, dass die spezifische **Behandlung der Wirklichkeit** durch diverse Fernsehformate wie Nachrichten, Magazinbeiträge oder Berichterstattungen vielfach besprochen wurde. Zahlreiche Texte finden sich auch zu **Fernsehserien**. Die Häufung von Beiträgen legitimierte schließlich eine Spezialisierung auf diese beiden Themenkomplexe in der weiteren Forschungsarbeit. Es sei darauf hingewiesen, dass in dem kleinen Korpus von Beiträgen schon geringe Häufungen einen sichtbaren Ausschlag erzeugten.

Generell wurde beobachtet, dass das Medium Fernsehen in den publizierten FFK Bänden häufig mit expliziten Kategorien im Inhaltsverzeichnis vertreten war. Beim Vergleich konkreter Beiträge fällt schnell die Zuschreibung an das Fernsehen auf, Gegensätze wie Liveness und Wiederholung, sowie Unterhaltung und Bildungsanspruch innerhalb eines Programmablaufs zu verbinden. Der gesellschaftliche und historische Wandel scheint bei dem vorrangig realitätsbezogenen Medium zudem stärker eingewoben als bei Beiträgen zum Film, die hauptsächlich fiktionale Inhalte thematisieren. Innerhalb der Forschungsarbeit wurde auf Grundlage der vorliegenden FFK-Beiträge eine Medienspezifik des Fernsehens heraus gearbeitet. Diese Konstruktion von Medienspezifik soll im Verlauf dieses Textes anhand der dominanten Themenkomplexe ›Serie‹ und ›Behandlung der Wirklichkeit‹ präsentiert werden.

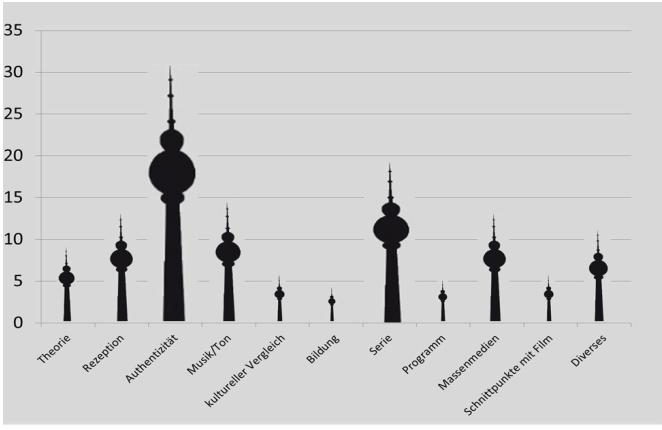


Abb. 2: Korpus der Forschungsgruppe Fernsehen

Serien

Viele der Autoren argumentieren mit hohen Einschaltquoten, Laufzeiten und der generellen Popularität einzelner Fernsehserien, um eine wissenschaftliche Beschäftigung hiermit zu rechtfertigen. Entsprechend werden Serien aufgrund ihrer Ausrichtung auf ein Massenpublikum innerhalb der FFK-Beiträge vermehrt als Teil der Populärkultur beschrieben.

Einzelserienanalysen beschäftigen sich bisweilen dezidiert mit spezifischen inhaltlichen und formalen Aspekten einer Serie. So werden vermehrt markante, innovative und wiederkehrende Elemente innerhalb der seriellen Formate analysiert. Ein Großteil der Beiträge zur Fernsehserie beschäftigt sich direkt oder indirekt mit Erzählstrukturen von Fernsehserien. In den frühen Beiträgen werden häufig Typologien für verschiedene Serienformate entworfen. An den differenten Typologien lässt sich das anfängliche Bemühen der Wissenschaftler ablesen, die beobachteten Phänomene des neuen Gegenstandes zu erfassen und zu strukturieren. Ein Beispiel wäre der Beitrag »Kontaktstreifen: Über den Zusammenhang von Rezeptionsverhalten und Erzählstrukturen bei Fernsehserien« von Lothar Mikos im ersten FFK-Band.[2] In den späteren Bänden werden meist gängige Modelle der Serienforschung auf konkrete Serienbeispiele angewendet oder dekonstruiert. So zum Beispiel in dem Beitrag »J.A.G. – Im Auftrag der Ehre. Serielle Strukturen, ihre Funktion und das Pentagon«[3].

Neben der sehr dominanten Untersuchungskategorie der Erzählstrukturen sind es vor allem für die Serie charakteristische Merkmale wie Periodizität, gleichbleibendes Personal

[2] Lothar Mikos: Kontaktstreifen. Über den Zusammenhang von Rezeptionsverhalten und Erzählstrukturen bei Fernsehserien. In: Möller-Naß/Schneider/Wulff: *1. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium*, S. 153–158.

[3] Beatrice Bacu, Peter Klimczak: J.A.G. – Im Auftrag der Ehre. Serielle Strukturen, ihre Funktion und das Pentagon. In: Andreas R. Becker et al. (Hrsg.): *Medien – Diskurse – Deutungen. Dokumentation des 20. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums.* Marburg 2007, S. 103–110.

und Setting und Rezeptionsmuster, die verhandelt werden. Da Fernsehserien als exakt auf die Disposition des Fernsehens zugeschnitten betrachtet werden, lassen sich daraus direkt Aussagen über die Konstruktion einer Medienspezifik des Fernsehens treffen. Aus der Analyse der Beiträge zur Fernsehserie gehen drei Kategorien zur Bestimmung des Mediums hervor: Die bereits angesprochene Charakterisierung als ein kommerzielles Massenmedium, die Binnenstruktur des Fernsehens und seine Alltagsverwobenheit. Bezüglich der Binnenstruktur wird häufig betont, dass serielle Formate in erster Linie über die Wiederholungsstruktur des Fernsehens funktionieren, ihre wiederkehrende Ausstrahlung in festen Programmschemata geht einher mit der Periodizität von Fernsehsendungen. Die Dramaturgie von Serien richtet sich streng nach der des Fernsehens generell: Spannungsbögen sind nach Werbepausen und Senderastern aufgebaut. Schließlich entsprechen serielle Formate auch der Endlosigkeitsstruktur des Fernsehens. Sehr stark wird schließlich die Alltagsverwobenheit des Mediums betont. Die Texte zur Fernsehserie veranschaulichen schließlich eine Differenz zur Bestimmung des Films auf dem FFK. Der beim Film so oft betonte Kunstanspruch weicht einer kommerziell orientierten Massen- und Populärkultur. Fernsehen wird darin nicht anhand qualitativer Zuschreibungen verhandelt: Der Fokus liegt vielmehr auf funktionaler Wirksamkeit und Massenkonformität. Statt stilistischer oder ästhetischer Fragen dienen hohe Einschaltquoten, Reichweite und lange Laufzeiten der Fernsehserie als Anlass zur Beschäftigung mit diesem Themenkomplex. Im Gegensatz zum (Kino)film ist das Fernsehen direkt in den Alltag seiner Zuschauer integriert und somit kann auch die Analyse von Serien – aufgrund ihrer Anbindung an das televisuelle Dispositiv – im Sinne der Alltagsverwobenheit beschrieben werden. Nicht nur, dass die Rezeption direkt im heimischen Wohnzimmer stattfindet, die Fernsehserie ist fester Bestandteil im Leben ihrer Rezipienten und wird zum Alltagsritual. Die rituellen Aspekte der Fernsehnutzung sind verknüpft mit den Eigenarten des Programmmediums. Das Fernsehen gilt als Medium, dass den Alltag komplett zu durchdringen vermag. So erreicht es Menschen auf Knopfdruck in ihrem Zuhause; jeder bekommt zeitgleich dieselben Informationen. Dabei wird in einem Artikel von Becker[4] auch der Unterschied zum Internet deutlich, da dieses einen individuelleren Gebrauch fördert und damit Informationen keine solche gezielte Massenwirkung erreichen. Gleichzeitig wird der Fernsehserie auch eine Ausbruchsfunktion aus dem (Arbeits-)Alltag zugeschrieben, wobei sie vor allem in den frühen Beiträgen als regenerativer Ausgleich zur Arbeit gesehen wird. Vor allem in den frühen FFK-Beiträgen spielen moralische Anforderungen an Fernsehsendungen eine große Rolle. Typen von Serienfiguren werden als beständige Rollenmuster für moralisches und unmoralisches Verhalten gesehen, die den Serienzuschauer über Jahre hinweg als Vorbild oder Negativfolie begleiten. Die FFK-Artikel gipfeln nicht selten in den Identifikationspotenzialen von Fernsehserien und/oder in die Integration der Serie in die Lebenswelt der Zuschauer. So wird neben dem moralischen Verhalten von Figuren auch die regenerative Funktion der Unterhaltungssendungen diskutiert. Als Beispiel hierfür kann der Text »Zur Rekonstruktion

[4] Andreas R. Becker: Netzereignis – Ereignisnetz. Zur Frage medialer Ereignisse im Internet. In: Becker et al.: *Medien – Diskurse – Deutungen*, S. 94–102.

der sozialen Realität« von Lothar Mikos heran gezogen werden.[5] Völlig ausgeblieben sind innerhalb der FFK-Bände bislang wissenschaftlich Auseinandersetzungen mit medienübergreifenden Phänomenen von Serien. Für die Formate, die zunächst ausschließlich in festen Sendeplätzen beheimatet waren, eröffnen sich in jüngerer Zeit neue Rezeptionsmöglichkeiten: On-Demand im Internet, per DVD und BluRay.

Fernsehen und Wirklichkeit

An der Anzahl der zuordenbaren Beiträge gemessen ist der Themenkomplex ›Behandlung der Wirklichkeit‹ die am stärksten vertretene Kategorie des Fernsehens in den FFK-Bänden. Die realitätsbezogenen Inhalte können somit als wesentlicher Bestandteil des Fernsehens aufgefasst werden, während ähnliche Themen im Zusammenhang mit Filmen innerhalb des FFK überhaupt nicht verhandelt werden.[6] Zunächst sollte die quantitative Verteilung der ausgewählten Beiträge innerhalb der FFK-Bände beleuchtet werden. Die Anzahl der Texte ist in der Geschichte des FFK relativ konstant: vom ersten bis zum letzten erschienen Band sind je 1–3 Beiträge zur ›Behandlung der Wirklichkeit‹ enthalten, wobei in einzelnen Jahren auch kein Beitrag mit diesem Thema enthalten ist.[7]

Innerhalb des FFK wurden beständig Fernsehformaten besprochen, die medienexterne oder prämediale Ereignisse verarbeiten. Globale Berichterstattung, die kontinuierliche Präsentation realer Zustände und aktueller Ereignisse erwecken hierbei den Eindruck, das Fernsehen sei omnipräsent. Im Zuge von Medienereignissen wird das Fernsehen häufig dahingehend problematisiert, dass es Realität einerseits abbilde, andererseits aber durch seine Darstellungsroutinen abbilde. Insbesondere im Zusammenhang mit der Darstellung von Erinnerung und Geschichte wird die televisuelle Perspektive auf die Welt im FFK problematisiert, da sie potenziell den Kenntnisstand einer breiten Öffentlichkeit determiniert. Innerhalb des FFK wird beispielsweise untersucht, wie das Fernsehen den Mauerfall[8], das Geiseldrama von Gladbeck[9] oder die RAF[10] darstellte. Das Fern-

[5] Lothar Mikos: Zur Rekonstruktion der sozialen Realität. Probleme und Perspektiven qualitativer Analyse narrativer Genres am Beispiel Fernsehserien. In: Jürgen Felix, Heinz B. Heller (Hrsg.): *3. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium/Marburg '90*. Münster 1993, S. 26–34.

[6] Es findet sich beispielsweise kein FFK-Beitrag über Dokumentarfilme ohne Bezug zum Fernsehen.

[7] Eine deutliche Ausnahme bildet der FFK-Band 3 in dem 9 Beiträge zu finden sind. Hinweise für den möglichen Grund dieses Ausschlags sind im Vorwort des dritten FFK-Bandes enthalten. Es wird das seinerzeit aktuelle Marburg-Siegener Forschungsprojekt ›Bildschirmmedien‹ beschrieben, dass »vornehmlich unter Gattungsaspekten Probleme der Fernsehprogrammgeschichte und Präsentationsformen thematisier[t]« (Jürgen Felix, Heinz B. Heller: Vorwort. In: Dies.: *3. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium*, S. 5–6; S. 5). Teilnehmer zeigten sich über die »institutionalisierten Projektzusammenhänge« erstaunt. Es scheint nicht verwunderlich, dass im FFK eine erhöhte Anzahl zum Thema des Sonderforschungsbereichs enthalten war – zumal das Kolloquium in Marburg stattfand, einem der Standorte des Forschungsprojektes.

[8] Peter Hoff: Versuch über die wechselseitige Durchdringung von Fernsehprogramm und Wirklichkeit. Die ›deutsche Wiedervereinigung‹ als Medienspektakel und Politikritual. In: Felix/Heller: *3. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium*, S. 149–154.

[9] Angela Huemer: Geiseldrama von Gladbeck, Bremen und Köln. Makabres Dokument und Medienereignis. In: Felix/Heller: *3. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium*, S. 189–194.

[10] Christian Hißnauer: Die politische Ästhetik der RAF. HeldenRhetorik und EndkampfMythos in der film- und fernsehspezifischen Erinnerung an den ›Deutschen Herbst‹. In: Stephanie Großmann,

sehen wird schließlich als maßgeblicher Faktor bei der Erzeugung von Wirklichkeit definiert. Besonders auffällig wird dies bei der Diskussion genuin medialer Ereignisse, wie beispielsweise Andreas Hepps Beitrag »Stefan Raab, Regina Zindler und der Maschendrahtzaun. Die kulturelle Produktion und Konstitution von populären Medienevents«[11] zeigt. Wenn es um diese gesellschaftsformende Kraft des Fernsehens geht, spielt wiederum die unterstellte moralische Verantwortung des Fernsehen eine große Rolle: die Macht der Inszenierung und die Gefahr der politischen Instrumentalisierung wird häufig angesprochen. Um dem entgegenzuwirken wird hierbei der Einsatz einer qualitativ-normativen Aufbereitung von Themen, wie sie dem Bildungsfernsehen, Reportagen und Fernsehdokumentationen (vor allem im Öffentlich-Rechtlichen Fernsehen) zugeschrieben wird, aufgeführt. Der Text kann »Moral Panic in den Tagesthemen« von Julia Kloppenburg kann hierbei als Beispiel genannt werden.[12] Oft wird im FFK explizit die ästhetische oder inhaltliche Umsetzung realitätsbezogener Fernsehformate untersucht, wie sich zum Beispiel in dem Beitrag »Kultur und Bildung im Fernsehen: Ästhetische und inhaltliche Erscheinungsformen. Vorschläge zu Revision«[13] deutlich zeigt. Johann Bischoff weist hierin beispielhaft auf die auf inhaltlichen und formalästhetisch standardisierten Ebenen von Bildungsformaten im öffentlich-rechtlichen Fernsehen hin. Da die Behandlung der Wirklichkeit fast immer einem Wahrheitsparadigma unterworfen ist, wird innerhalb des FFK immer wieder das authentische Erscheinungsbild und der Wirklichkeitsstatus von Fernsehbildern verhandelt. Somit rücken Authentizitätsmarkierungen und authentizitätskonstituierende Elemente, wie zum Beispiel die Liveness immer wieder in den Fokus der Untersuchungen. Ein Beispiel stellt Andrea Noltes Beitrag »Wirklichkeit auf Abwegen« dar.[14] Auch die scheinbar einfachen Produktionsbedingungen der Berichterstattung unterstützen den Eindruck, ein geringerer Eingriff bzw. eine unwesentliche Bearbeitung des Abgebildeten (insbesondere in Abgrenzung zum Film) hätte stattgefunden. Es wurde in den FFK-Artikeln auch gefragt, welche Bedeutung die Rezeptionskonventionen und der Wahrnehmungsraum bei der Beurteilung von Authentizität im Fernsehen haben. So wird die Bindung an die Wirklichkeit u.a. durch die kollektive Re-

Peter Klimczak (Hrsg.): *Medien – Texte – Kontexte. Dokumentation des 22. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Marburg 2010, S. 73–191.

[11] Andreas Hepp: Stefan Raab, Regina Zindler und Maschendrahtzaun. Die kulturelle Produktion und Konstitution von populären Medienevents. In: Jörg Türschmann, Annette Paatz (Hrsg.): *Medienbilder. Dokumentation des 13. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Georg-August-Universität Göttingen/Oktober 2000*. Hamburg 2001, S. 159–174.

[12] Julia Kloppenburg: Moral Panic in den Tagesthemen. Zur Repräsentation der RAF 2007. In: Großmann/Klimczak: *Medien – Texte – Kontexte*, S. 192–202.

[13] Johann Bischoff: Kultur und Bildung im Fernsehen: Ästhetische und inhaltliche Erscheinungsformen. Vorschläge zur Revision. In: Möller-Naß/Schneider/Wulff: *1. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium*, S. 147–153.

[14] Andrea Nolte: Wirklichkeit auf Abwegen? Zum Verhältnis von Authentizität und Inszenierung im aktuellen dokumentarischen Fernsehen am Beispiel des Formats ›Popstar‹. In: Dies. (Hrsg.): *Mediale Wirklichkeiten. Dokumentation des 15. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Marburg 2003, S. 55–67.

zeption mit Unterbrechungen unterstützt, die eine Bildung »imaginärer Räume« erschwert.[15]

Bei realitätsbezogenen Inhalten wird die moralische Verantwortung häufig auf der Produzentenseite angesiedelt, wo es um Fragen der wahrheitsgemäßen Darstellung von Ereignissen und Manipulation geht. Zudem wird ein Grundvertrauen der Zuschauer in die gezeigten Inhalte postuliert, was vor allem für die Behandlung der Wirklichkeit gilt, sich aber selbst bei der fiktionalen Serie niederschlägt, wenn es zum Beispiel um den CSI-Effekt geht, (bei dem Rezipienten unterstellt wird, die Ermittlungsmethoden für realistisch zu halten.) Aber nicht nur die Rezeption und damit verbundene Konventionen sind für die FFK-Vortragenden interessant, sondern auch die Seite der Produktion und ihrer Prozesse. Hier spielen kommerzielle und produktionsvereinfachende Aspekte eine große Rolle. Produktionsprozesse sind in den Beiträgen eng an die Wirkung der Sendungen auf ein Massenpublikum geknüpft. Im Speziellen ist das zum Beispiel die Generierung des vom Fernsehen postulierten Livenessgefühls, oder auch gezielte emotionalisierende Momente des Fernsehens, die sowohl in der televisuellen Behandlung der Wirklichkeit, als auch in der Fernsehserie auftauchen. Dies scheint eng mit der oftmals hervorgehobenen Alltagsverwobenheit des Mediums zusammenzuhängen. Das Fernsehen gilt als fester Bestandteil im Alltag der Rezipienten und auch das öffentliche Leben wird vom Fernsehen durchwirkt. Gesellschaftliche Konflikte und Themen werden dabei nicht nur in der dokumentarischen Berichterstattung des Mediums kondensiert, sondern finden auch Einzug in die fiktionalen Serienthemen wie zum Beispiel der Mauerfall in der Lindenstraße.

Die FFK-Artikel stehen spürbar im Kontext der historischen Entwicklung des Mediums Fernsehen. In den ersten Bänden ist beispielsweise eine Häufung von Beiträgen zur Qualität von Berichterstattung zu finden, wobei ein Zusammenhang zum aufkommendem Privatfernsehen und dessen zunächst fraglicher journalistischer Praxis denkbar ist. Um das Jahr 2000 ist im FFK eine Belebung von Authentizitäts- und Wirklichkeitsfragen bemerkbar. Hier besteht wahrscheinlich eine Verbindung zu gängigen Virtual Reality und Cyberspace-Debatten dieser Zeit. Durch das Aufkommen von Mockumentaries, Reanactment und Scripted Reality blieb die Debatte um den Wirklichkeitsstatus bestimmter Fernsehformate im Verlauf der FFK-Geschichte kontinuierlich präsent.

[15] Daniela Wentz: Das neue Fernsehen und die Historizität des Dispositivs. In: Dies., André Wendler (Hrsg.): *Die Medien und das Neue. 21. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium*. Marburg 2009, S. 151–164; S. 158f.

Michael Hörner

Filmmusik und Musikvideo im Aufmerksamkeitshorizont des FFK

Das Sichtbare und das Hörbare

Auditive Phänomene besitzen im Aufmerksamkeitshorizont des Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums seit seinen Anfängen einen eher schwer greifbaren Status zwischen durchaus fruchtbringendem Experimentierfeld und beiseite geschobenem Randgruppenthema. Dies ist insofern wenig verwunderlich, als sowohl die namensgebenden Film- und Fernsehwissenschaften als auch die weniger eng fokussierte, ›allgemeinere‹ Medienwissenschaft implizit eine Vorrangstellung der Visualität propagieren. Zwar wäre es übertrieben zu behaupten, das Bild gälte dem Kolloquium völlig unumstritten als permanentes Aufmerksamkeitszentrum. Dennoch lässt sich nur schwer verleugnen, dass die tendenzielle Vernachlässigung auditiver Komponenten von Medien seitens des FFK als Symptom eines medienwissenschaftlichen Bildzentrismus gedeutet werden kann, vor dem auch das Kolloquium in seiner Offenheit gegenüber neuen Ansätzen und Untersuchungsgegenständen nicht gefeit ist. Zwar werden verschiedenste auditive Phänomene durchaus interessiert in den Blick genommen, der modus operandi dieser Beschäftigung mit dem Hörbaren ist jedoch in Teilen problematisch. Um eine einheitliche, den Themenkomplex betreffende Zielrichtung zu finden, erweist sich dies mitunter als hinderlich oder gar kontraproduktiv.

Auditive Phänomene: Ein (allzu) weites Feld?

Dort wo das FFK sich auf die Spur des Hörbaren begibt, herrscht Heterogenität sowohl was die Wahl der Untersuchungsgegenstände als auch die gewählten Ansätze und Methoden zur näheren Untersuchung eben dieser angeht. Die zunächst schwer überschaubare Gesamtheit angerissener Themenfelder ist, nach eingehenderer Betrachtung, nichtsdestoweniger unterteilbar in die Subkategorien ›Filmmusik‹, ›Filmton‹, ›Musikfilm‹, ›Ton im Fernsehen‹, ›Musikvideos‹, ›Austausch von Musik‹ und ›Trägermedien‹. Die Uneinheitlichkeit des Themenspektrums kann selbstverständlich auch positiv bewertet werden. Die Verpflichtung zur Multiperspektivität ist schließlich nicht zuletzt in den Geistes- und Kulturwissenschaften eine gern gewählte Strategie, um die Bedrohung beschränkter Frage- und Antworthorizonte abzuwenden. Trotz aller löblicher Intentionen hinter dem heterogenen Gesamtbild birgt die ›Sammelleidenschaft‹ des FFK allerdings auch Schattenseiten: Ziellosigkeit, Beliebigkeit und das Ausbleiben der Weiterentwicklung von Gedankengebäuden, deren Grundstein bereits gelegt wurde, sind die offensichtlichsten Faktoren. Hinter ihnen lauert letztendlich die Gefahr, in einen circulus vitiosus bei der Textproduktion zu geraten, da die im Rahmen des FFK zum Themenkomplex entstehenden Texte z.T. wenig medienwissenschaftlichen Gehalt bieten und somit wiederum nur bedingt als Textbasis für weitere Untersuchungen taugen.

Trotz dieser Defizite bieten die Publikationen jedoch genügend Stoff, um historische Entwicklungen und ›Trends‹ innerhalb der Medienwissenschaft exemplarisch auf der Mikroebene des Kolloquiums nachzeichnen zu können. Die im Jahr 2012 veranstaltete Ausstellung zur 25-jährigen Geschichte des FFK nutzte hierfür eine Fokussierung auf zwei Themenfelder innerhalb des Bereichs ›auditive Phänomene‹, konkret: Filmmusik und Musikvideos. Eine derartige, selbst auferlegte Beschränkung erschien den Teilnehmern der Arbeitsgruppe insofern zielführend, als der Heterogenität dieses Interessenbereichs aus den oben bereits ausformulierten Gründen kaum Herr zu werden war. Ferner genießt Filmmusik innerhalb des sie betreffenden Diskurses den beinahe unantastbaren Ruf als Teil des kinematographischen Textes gleichsam unverzichtbar zu sein, während das Musikvideo einer breiten (auch wissenschaftlichen) Mehrheit als eines der letzten Experimentierfelder des Fernsehens gilt – oder zumindest galt. Den Ausschlag gab letztendlich die besondere Bindung des Kolloquiums an die beiden ›Heimatmedien‹ der auserwählten Phänomene, sprich: Film und Fernsehen, da die Mikrohistorien von Filmmusik und Musikvideo einen relevanten Teilbereich der Makrohistorie beider Namensgeber bilden.

Filmmusik: The year the music died

Musik und Film tendieren seit der Frühphase des Mediums dazu, enge Verbindungen einzugehen. Anders als es die in den frühen 30ern praktizierte Kritik an der Einführung des Tonfilms[1] vielleicht vermuten lässt, wurde die Stummheit des Films auch in seiner Frühphase nur selten vorbehaltlos akzeptiert, sondern vielmehr konsequent kompensiert. Neben dem Einsatz von parallel geführten Rahmenerzählungen und Kommentaren bot vor allem z.T. eigens für den jeweiligen Filmtext komponierte Live-Musik eine Möglichkeit, dem Schweigen der bewegten Bilder entgegenzutreten. Das musikalische Moment der Vorführungen dürfte in dieser historischen Phase erheblich zum Sensationscharakter des Dispositivs Kino beigetragen haben.[2]

Die Einführung der Tonspur eliminierte den Live-Aspekt der cineastischen Erfahrung innerhalb eines relativ kurzen Zeitraums. Das Ende der Musik läutete sie aber mitnichten ein. Im Gegenteil: Durch die Möglichkeit einer Fixierung von musikalischer Untermalung und der Option einer gezielteren Akzentsetzung, welche die Montage-Logik des Filmtextes bzw. bestimmter, hervorgehobener Kernsequenzen mitbedenken konnte,[3] wurde vielmehr eine nahezu unauflösliche Verschmelzung von Film und Musik erreicht. Nicht umsonst wird die Abwesenheit von Filmmusik (auch in filmwissenschaftlichen

[1] Als einer der prominentesten Kritiker dürfte wohl Charles Chaplin bezeichnet werden, der sich auch nach der Einführung des Tonfilms zunächst weigerte, seine Arbeit der technischen Neuerung zu unterwerfen.

[2] Man denke z.B. an die Premiere von Murnaus NOSFERATU im Marmorsaal des zoologischen Gartens Berlin im Jahr 1922.

[3] Hier sei auf das kanonische Beispiel der ›Duschsequenz‹ aus Alfred Hitchcocks PSYCHO verwiesen, in welcher sich der Wechsel der Einstellungen offenkundig am Rhythmus der von Bernard Herrmann komponierten Musik ›The Murder‹ orientiert. Die enge Verbindung von Umschnitten und musikalischer Akzentsetzung schafft hier eine quasisymbiotische Einheit von Bild und Musik, die maßgeblich für die Wirkung der Sequenz verantwortlich sein dürfte.

Kreisen), oftmals als Kuriosum bezeichnet,[4] wodurch die musikalische Komponente von Filmen implizit zum ›quasinatürlichen‹ Bestandteil eben dieser geadelt wird. Das Zusammenspiel von bewegtem Bild und Musik wurde mit der Einführung der Tonspur ferner für die Nachwelt konservierbar. Variationen, z.B. musikalische Improvisationen, und Störungen, z.B. ein Versagen der Musiker, gehörten somit gleichermaßen der Vergangenheit an. Der Analysekorpus für den an der Filmmusik interessierten Wissenschaftler zeichnet sich, neben seinem beachtlichem Umfang, also auch durch enorme Stabilität aus, da die technische Innovation der Tonspur zur Folge hatte, dass die musikalische Komponenten der Filmtexte nicht länger als relativ austauschbar angesehen werden konnten. Das mit dem Werkcharakter von Filmen einhergehende Gebot der Unveränderbarkeit der Einstellungsfolgen fand ihre Entsprechung demnach auch auf auditiver Ebene.

Umso erstaunlicher ist die eher zaghafte Begeisterung des Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums für das Thema. So enthalten die siebzehn zugehörigen Publikationen lediglich zehn Texte, die sich der Filmmusik widmen. Zwar sind in diesen zahlreiche interessante Beobachtungen festgehalten, die durch die Textanzahl geleistete Markierung als ›Randgruppenthema unter den Randgruppenthemen‹ kann dies jedoch nur bedingt ausgleichen. Die bescheidene Hochphase der Beschäftigung mit Filmmusik erstreckt sich ferner nur über die ersten beiden Publikationsbände.[5] Zwar kehrt das Thema anschließend in regelmäßigen Abständen wieder, jedoch stets in Form von Einzeltexten, die in der Gesamtheit der Abhandlungen unterzugehen drohen. Die Generierung von Anschlussbeobachtungen an die Überlegungen von Vorgängerautoren blieb in allen Fällen aus. Dabei bieten die Texte eine Vielfalt, auf die sich durchaus aufbauen ließe: Neben Analysen einzelner oder in Bezug zueinander stehender Filmtexte,[6] einem intermedialen Vergleich einer Szene aus Bizets *Carmen* und diversen Verfilmung dieser Oper[7] und der

[4] Als ein solches die filmwissenschaftlichen Gemüter erhitzendes Kuriosum wurde und wird wiederum oftmals Hitchcocks THE BIRDS angeführt, welcher sich statt Musik einer beunruhigenden Geräuschkulisse aus Vogelgeschrei bedient.

[5] Auffällig ist hier auch Wiederholungstendenz, was einen Verfasser der Beiträge angeht: Der Musikwissenschaftler Guido Heldt erwies sich in der Frühphase des Kolloquiums als produktivster Autor mit (film)musikalischen Ambitionen und somit auch als prominentester Fürsprecher des ›Randgruppenthemas‹.

[6] Vgl. z.B. Manfred Heinen: Sound & Vision: Werke Neuer Musik in THE SHINING (Stanley Kubrick, 1980). In: Karl-Dietmar Möller-Naß, Hasko Schneider, Hans J. Wulff (Hrsg.): *1. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium/Münster '88*. Münster 1995, S. 50–54; Georg Maas: King Kongs musikalischer Kammerdiener: Max Steiners Musik zu KING KONG (1933) im Blickwinkel der Kritik Hanns Eislers. In: Hans J. Wulff, Norbert Grob, Karl Prümm (Hrsg.): *2. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium/Berlin '89*. Münster 1990, S. 153–166; Guido Heldt: ›…trombones blowing raspberries‹ – Zur Instrumentation in den Filmmusiken Ennio Morricones. In: Jürgen Felix, Heinz B. Heller (Hrsg.): *3. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium/Marburg '90*. Münster 1993, S. 212–224; Mirjam Schlemmer: Musik als Darsteller. Zur Musik in Alfred Hitchcocks THE MAN, WHO KNEW TOO MUCH. In: Jörg Türschmann, Annette Paatz (Hrsg.): *Medienbilder. Dokumentation des 13. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Georg-August-Universität Göttingen Oktober 2000*. Hamburg 2001, S. 43–52.

[7] Vgl. Claudia Bullerjahn: Von der Zigarrenarbeiterin zur Bankräuberin: Überlegung zu filmischen Umsetzungen der Tabakfabrikszene in der Oper ›Carmen‹. In: Wulff/Grob/Prümm: *2. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium*, S. 167–176.

generellen Problematisierung bisher gewählter, wissenschaftlicher Zugänge zur Filmmusik[8], findet sich im achten Band auch ein relativ konstruktiver Vorschlag, wie mit der Wechselwirkung von Filmbild und Musik in Zukunft umgegangen werden könnte,[9] der aber leider im Rahmen des Kolloquiums nicht wieder aufgegriffen wurde. Auffällig ist, dass die Verfasser der Texte vorrangig der Musikwissenschaft und nicht der Film- oder Medienwissenschaft zugerechnet werden können. Hieran wird vor allem eine methodisch-theoretische Inkompatibilität der beiden Disziplinen sichtbar. So sind die zur Visualisierung dienenden Partitur-Ausschnitte, also die Transkription von Musik mittels Notensystem, und das bisweilen ausgeprägt musikwissenschaftliche Vokabular der Beiträge eher ungeeignet für die Informationsvermittlung im Rahmen eines film- und fernsehwissenschaftliches Kolloquiums. Die Ausschöpfung des vollen Potentials der Texte kann genau genommen nur nach einer Annäherung des Film- und Medienwissenschaftlers an die Begrifflichkeiten der Nachbarwissenschaft erfolgen. Ohne diese bleiben die Thesen der Verfasser für den Leser in Teilen kryptisch.

Notenbeispiel 1

Abb. 1: Vergleich Mozart/Nyman aus Heldts Text ›...breaking the sequence down by beat‹[10]

Als weiterer Ausdruck des ambivalenten medienwissenschaftlichen Umgangs mit Filmmusik kann auch die Strategie der Herausgeber gesehen werden, das Thema innerhalb der Publikationsbände oftmals in abstrakte Sammelkategorien einzuordnen und somit seinen Status konsequent zu relativieren. Dieser Subsumption von Ausführungen zur Filmmusik unter oftmals stark verallgemeinernde Überschriften[11] folgt ab dem Jahr 2000

[8] Vgl. Klemens Hippel: Mozart statt Wagner: Bemerkungen zur Musik im Film. In: Jörg Frieß et al. (Hrsg.): *6. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium/Berlin '93*. Berlin 1994, S. 89–92.

[9] Vgl. Petra Dickmann: Kann man der Zeit ein Schnippchen schlagen? Überlegung zu Musik und Film. In: Johannes von Moltke et al. (Hrsg.): *FFK 8. Dokumentation des 8. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Universität Hildesheim/Oktober 1995*. Hildesheim 1996, S. 167–177.

[10] Guido Heldt: »... breaking the sequence down by beat«: Michael Nymans Musik zu den Filmen von Peter Greenaway. In: Wulff/Grob/Prümm: *2. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium*, S. 177–188; S. 180.

[11] Als Beispiele seien genannt: ›Ton und Musik in Film und Fernsehen‹ (Felix/Heller: *3. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium*), ›Ton und Musik‹ (Frieß et al.: *6. Film- und Fernseh-wissenschaftliches Kolloquium*), ›Genre/Analysen‹ (Hans Krah, Eckhard Pabst, Wolfgang Stuck (Hrsg.): *FFK 11. Dokumentati-*

letztendlich das vollständige Ausbleiben der Beschäftigung mit dem Randgruppenthema. Der Verweis verschiedener Autoren auf die Relevanz musikalischer Komponente für die Wirkkraft des Mediums Film scheint ungehört zu verhallen. Zumindest im Aufmerksamkeitshorizont des FFK war die Filmmusik zu diesem historischen Zeitpunkt letztendlich in der Bedeutungslosigkeit angelangt. Filmmusikalisch interessierte Medienwissenschaftler konnten jedoch im Jahr 2012 nach nunmehr zwölf Jahren endlich neue Hoffnung schöpfen, da das Thema im Rahmen zweier Vorträge zu Musicalfilmen bzw. Soundtracks wieder aufgegriffen wurde.

Musikvideo: Killing the Radio Star

Auch dem zweiten Namensgeber des FFK ist die Kopplung von Musik und Bild als Ausdrucksform nicht fremd, kann das Fernsehen doch als Hauptschauplatz der Erfolgsgeschichte des Musikvideos bezeichnet werden. Auf Grund des in den 80ern und 90ern des letzten Jahrhunderts zu beobachtenden Aufstiegs des Videoclips scheint seine Bedeutung für sein ›Heimatmedium‹ außer Frage zu stehen. Spätestens mit der Aufnahme des Sendebetriebs von MTV Europe im Jahr 1987 dürfte abzusehen gewesen sein, dass die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Musikvideo für die europäische und deutsche Fernseh- und Medienwissenschaft zur Verpflichtung werden musste. Die Auseinandersetzung mit dem Videoclip scheint jedoch im Falle des FFK über eine reine ›Pflichterfüllung‹ hinaus zu gehen. So konnte das Thema bereits zwei Jahren nach dem Start von MTV in Europa eine gewisse Begeisterung für sich verbuchen, was sich nicht zuletzt in der Anzahl von sieben Texten allein innerhalb der zweiten Publikation zum Kolloquium widerspiegelt. Die relativ eindeutig als Resultat der Popularisierung des Musikvideos innerhalb der Massenmedien zu identifizierende ›Textflut‹ brachte allerdings bereits die Pluralität von Ansätzen und Methoden mit sich, die - wie bereits erwähnt - auch charakteristisch für das gesamte Feld auditiver Phänomene ist.

Anders als im Falle der Filmmusik bleibt die Gemeinschaft der Wissenschaftler, die sich auf das Experimentierfeld Musikvideo wagt, jedoch nicht auf tendenziell musikwissenschaftlich orientierte Kreise beschränkt. So legt etwa Paul-Gerhard Schank den »Versuch einer statistischen Deskription«[12] des Einsatzes von Schnitten und Blenden im Videoclip vor, während der Emotions- und Sozialpsychologe Harald Wallbott die Ergebnisse seiner Untersuchung emotionaler Reaktionen von Probanden auf Musikvideos präsentiert.[13] Neben diesen empirischen Ansätzen, die auf Seiten der Beschäftigung des FFK mit Filmmusik keine Entsprechung besitzen, dominieren im Jahr 1989 und in den

on des 11. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Christian-Albrechts-Universität Kiel/Oktober 1998. Hamburg 1999) und ›Reflexion‹ (Türschmann/Paatz: *Medienbilder*).

[12] Paul-Gerhardt Schank: Zur musikalisch-metrischen Verortung von Schnitten/Blenden in Musikvideos: Versuch einer statistischen Deskription. In: Wulff/Grob/Prümm: *2. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium*, S. 201–208.

[13] Harald G. Wallbott: Macht der Ton die ›Musik‹ oder doch eher das Bild? Eine Untersuchung zur Rezeption von Videoclips. In: Wulff/Grob/Prümm: *2. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium*, S. 209–221.

Folgejahren jedoch semiotisch bis kulturwissenschaftlich angehauchte Einzelanalysen.[14] Als auf Grund seines Abstraktionsgrades herausragend kann das ebenfalls im zweiten Band vorgelegte Klassifikationsmodell Johannes Menges bezeichnet werden.[15] Der Verfasser lieferte bereits in der Frühphase des FFK bzw. der Beschäftigung mit der medialen Ausdrucksform ein relativ kleinteiliges Einteilungsschema für Musikvideos, auf welches sich spätere Autoren und Medienwissenschaftler innerhalb und außerhalb des Kolloquiums weiterhin bezogen. Ein besonders bezeichnendes Detail des Textes: Menges Ausführungen kommen über sechs Seiten mit nur einer Endnote und zwei als Basis dienenden Texten aus,[16] was durchaus als Hinweis auf das weitestgehende Fehlen einer fernseh- bzw. medienwissenschaftlichen Basis gewertet werden könnte. Doch anders als im Falle der Filmmusik scheint die Unsicherheit in Bezug auf einen angemessenen Umgang mit der tendenziell ebenso vielschichtigen Bild/Musik-Kopplung ›Videoclip‹ nicht zu einer Scheu vor der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Thema seitens des Kolloquiums geführt zu haben. Vielmehr steht dem Desinteresse an der Beschäftigung mit der musikalischen Komponente von Filmtexten und dem Ausbleiben eben dieser seit 2000 eine beständige Wiederkehr des Videoclips gegenüber. Zwar wäre es des Optimismus zu viel, das Musikvideo als eines der Kernthemen des FFK zu bezeichnen. Nichtsdestoweniger wurden in regelmäßigen Abständen bis ins Jahr 2010 hinein immer wieder neue Ausführungen zum Thema vorgelegt.

Brüder im Geiste? – Verbindungslinien

Trotz dieser leicht gegensätzlichen Entwicklungen liegt es auf Grund der Parallelen zwischen den audiovisuellen Medien Film und Fernsehen nahe, die Frage nach der Behandlung von Querverbindungen zwischen Filmmusik und Musikvideos im Rahmen des FFK zu stellen. Schließlich herrscht auch im medienwissenschaftlichen Diskurs die Annahme vor, eine gegenseitige Beeinflussung der Teilbereiche sei mehr als wahrscheinlich. Die Zugehörigkeit der beiden Phänomene zu verschiedenen ›Heimatmedien‹ wird hierfür ebenso selten als Gegenargument bemüht wie die vereinzelt praktizierte, verkürzende Einordnung von Videoclip und Filmmusik in verschiedene Sphären des Bereichs kultureller Ausdrucksformen. Nichtsdestoweniger finden sich innerhalb der Publikationstexte

[14] Vgl. z.B. Michael Betz: Willkommen im Dschungel: Versuch der semiotischen Beschreibung eines Videoclips. In: Wulff/Grob/Prümm: *2. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium*, S. 235–248; Mathias Weiß: ›Spieglein, Spieglein an der Wand…‹ - Anmerkungen zur Verweispragmatik des Musikvideos am Beispiel von Madonnas HOLLYWOOD. In: Nicole Kallwies, Mariella Schütz. (Hrsg.): *Mediale Ansichten. Dokumentation des 18. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums, Universität Mannheim 2005*. Marburg 2006, S. 113–120; Daniel Hornuff: Wüstenfestung und Miniaturplanet. Über das Ende der Kulturkritik. In: Stephanie Großmann, Peter Klimczak (Hrsg.): *Medien – Texte – Kontexte. Dokumentation des 22. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Marburg 2010, S. 448–460.

[15] Johannes Menge: Videoclips. Ein Klassifikationsmodell. In: Wulff/Grob/Prümm: *2. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium*, S. 189–200.

[16] Interessant ist auch, dass sich Menge lediglich auf eine Abhandlung zur Entwicklung des Musikvideos beruft. Den anderen Ausgangspunkt seines Beitrags bildet indes ein Text Christian Metz' zu Problemen der Denotation im Spielfilm – ein Umstand der auf die These verweisen könnte, das Musikvideo habe seinen Ursprung im Medium Film. (Vgl. Christian Metz: Probleme der Denotation im Spielfilm. In: Franz-Josef Albersmeier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart 1979, S. 324–373).

bisweilen Umschreibungen des Musikvideos als »Werbeträger für Schallplatten«[17] oder als »televisionäre Form der Werbung«[18], welche den Videoclip auf seine kommerzielle Komponente reduzieren. Die Filmmusik scheint, wohl auf Grund ihrer Zugehörigkeit zum Medium Film, aus der Perspektive der Verfasser eher in der ›höheren Sphäre‹ der Kunst verankert zu sein. Diese angebliche Dichotomie blendet jedoch protypische Vorläufer des Clips vollkommen aus: So ist es beispielsweise sinnfällig, filmische Experimente, die sich auf Rhythmus fokussierter Montagestrategien bedienen[19] als Inspirationsquellen für bestimmte Exemplare des Videoclips zu verstehen, die laut Menges Schema als ›situative Konzept-Clips‹ zu bezeichnen wären.[20] Ferner können auch Genres wie das von Schmidt angeführte Filmmusicall[21] der 1930er oder verschiedene Musikfilme der 1970er ihren Einfluss auf das Musikvideo nicht verleugnen. Es lässt sich also von einer Traditionslinie sprechen, welche vielmehr die Verortung des Clips in der Sphäre der Unterhaltung oder gar des avantgardistischen Formexperiments nahelegt.

Im Rahmen des FFK wurden Querverbindungen zwischen Videoclip und Film zwar (trotz ihrer angeblichen Zugehörigkeit zu unterschiedlichen kulturellen Bereichen) durchaus gezogen, allerdings ausschließlich von Verfassern, welche sich der Musikvideo-Forschung widmeten. So umschreibt etwa Menge den Videoclip als Feld der Rekombination vom Film her bekannter Muster Narration, Genre und Stil betreffend,[22] während Schmidt den Film geradeheraus als Ursprungsort des Musikvideos bezeichnet[23] und Weiß immerhin auf verschiedene Zitate konkreter Filmtexte hinweist,[24] wodurch er dem Klischee des Videoclips als ›postmoderne Zitatehölle‹ einen gewissen Wahrheitsgehalt einschreibt. All diese Thesen taugen natürlich wiederum dazu, den medienwissenschaftlichen Allgemeinplatz, verschiedenste Filmtexte unterschiedlicher Genres bedienten sich nun wiederum der Ästhetik des Musikvideos, heraufzubeschwören.[25] Die Überprüfung dieser im medienwissenschaftlichen Diskurs oftmals geäußerten These bleibt das Kolloquium dem interessierten Wissenschaftler jedoch schuldig, hüllen sich die Verfasser der Texte zur Filmmusik diesbezüglich doch in Schweigen. Die Frage nach den Verbindungslinien zwischen den beiden Interessensbereichen wird also nur einseitig, sprich: von Seiten der Videoclip-Forschung, aufgegriffen, während die Filmmusik-Forscher mögliche Grenzfälle und Überschneidungen nicht thematisieren.

---

[17] Wallbott, S. 210.

[18] Weiß, S. 113.

[19] Hier wären z.B. Vertovs MANN MIT DER KAMERA oder Ruttmans BERLIN – DIE SINFONIE DER GROßSTADT zu nennen.

[20] Vgl. Menge, S. 195.

[21] Vgl. J. Schmidt: Ein Amerikaner in Paris – eine Australierin in Frankreich. In: Wulff/Grob/Prümm: *2. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium*, S. 249–256; S. 251.

[22] Vgl. Menge, S. 191.

[23] Vgl. Schmidt, S. 248.

[24] Vgl. Matthias Weiß: Frauen am Steuer. Zur Rekursivität des Videoclips am Beispiel Madonnas WHAT IT FEELS LIKE FOR A GIRL. In: Daniela Wentz, André Wendler (Hrsg.): *Die Medien und das Neue. 21. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium*. Marburg 2009, S. 29–40.

[25] Die für diese These in der Regel angeführten Beispiele reichen von Danny Boyles TRAINSPOTTING über Baz Luhrmanns MOULIN ROUGE! bis hin zu von ›Videoclip-Regisseuren‹ selbst verantworteten Spielfilmen, wie etwa Jonas Åkerlunds SPUN.

And now for something (not so) completely different: Spekulationen über die Zukunft

Wie die zukünftige Entwicklung in den Bereichen Filmmusik und Musikvideo aussehen wird, ist sowohl für den wissenschaftlichen als auch für den außerwissenschaftlichen Kontext kaum abzusehen. Massive Veränderungen das Musikfernsehen betreffend lassen jedoch einige Spekulationen zum Schicksal des Videoclips zu, die auch eine weitere Beschäftigung des Kolloquiums mit dem Thema wahrscheinlich erscheinen lassen. So kann das Abrutschen von Musikkanälen in die Bedeutungslosigkeit im Angesicht der Konkurrenz durch Online-Videoplattformen als Vorzeichen darauf gedeutet werden, dass das Musikvideo wohl noch innerhalb dieses Jahrzehnts sein ›Heimatmedium‹ hinter sich lassen und völlig in der digitalen Netzwelt aufgehen wird.[26]

Für die medienwissenschaftliche Forschung erfordert die neue Sachlage vor allem ein Umdenken in Bezug auf mediale Grundprämissen des Clips. Die Fokussierung auf die Inhaltsebene und auf die formale Gestaltung der Ausdrucksform wird wohl verstärkt durch die Miteinbeziehung seiner kontextuellen und dispositiven Einbindung ergänzt werden müssen. Schon allein die Frage; wie sich Form, Ästhetik und Inhalt des Musikvideos auf Grund der neuen Vorzeichen verändern werden bzw. verändert haben, bietet Potential für tiefgehende Forschung, das auch nach Ende des Jahrzehnts kaum ausgeschöpft sein dürfte. Bislang enthält sich das Kolloquium jedoch noch der Herausforderung, mögliche Antworten auf diese Frage zu generieren. Stattdessen wird nach wie vor bevorzugt inhalts- und formanalytisch vorgegangen und das Musikvideo zumeist als in sich geschlossener Text behandelt, dessen Deutungsvielfalt es auszuloten gilt. Die Miteinbeziehung medialer Bezugsrahmen findet bestenfalls am Rande statt. Der großangelegte Medienwechsel des Clips vom Fernsehen ins Netz scheint demnach bislang kein Interesse geweckt zu haben – ein Zustand, der sich mit hoher Wahrscheinlichkeit als unhaltbar erweisen wird. Im Vergleich zu dieser relativ schwerwiegenden, noch bevorstehenden Veränderung ist nicht absehbar, wie die künftige Beschäftigung des FFK mit seinem ›Randgruppengegenstand‹ Filmmusik genau aussehen wird. Dieser bleibt aber zumindest, da Musik immer noch als ›quasinatürlicher‹ Bestandteil von Filmen angesehen wird, als Herausforderung an zukünftige Teilnehmer des FFK erhalten.

[26] Ohnehin war in den letzten Jahren bereits eine Art Entfremdung der medialen Ausdrucksform von ihrem einstigen Hauptschauplatz zu beobachten. Am deutlichsten war diese an der Strategie MTVs abzulesen, den Sendeanteil an Musikvideos auf ein Minimum zu reduzieren und sich stattdessen pseudo-dokumentarischen Formaten (THE OSBOURNES, HOGAN KNOWS BEST, JERSEY SHORE), Spielshows im weitesten Sinne der Definition (DATE MY MOM, FIST OF ZEN), sowie gewollt provokativen Zeichentrickformaten (DRAWN TOGETHER, SOUTHPARK, FAMILY GUY) zu widmen. Zwar lebt der einstige Musiksender als Pay-TV-Angebot auch gegenwärtig weiter, jedoch lässt sich durchaus die Frage stellen, wie weit entfernt die Erfüllung der Forderung der Dead Kennedys, MTV solle doch bitte seinen Sendebetrieb einstellen, noch in der Zukunft liegen mag (siehe: Dead Kennedys: M.T.V. - Get off the Air. Album: Frankenchrist. Alternative Tentacles, 1985).

Lukas R.A. Wilde

Medien, Wissenschaft und Medienwissenschaft im FFK

Der Korpus der veröffentlichten FFK-Bände von 1988 bis 2009 ist aus medienwissenschaftlicher Sicht nicht nur deshalb hochinteressant, weil in dieser Zeit beachtliche Medienveränderungen zu verzeichnen waren. Auch innerhalb des Wissenschaftssystems kam es zu maßgeblichen Entwicklungen: der vielgenannten Adelung der Medienwissenschaft auf Augenhöhe von »Einzelmedienforschung« durch den Wissenschaftsrats 2008[1] oder der Umbenennung der »Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft« in die »Gesellschaft für Medienwissenschaft« im Jahr 2000, um nur zwei zu nennen. Demgegenüber behielt das FFK zumindest dem Namen nach seine Film- und Fernsehwissenschaftliche Identität, was einige Beobachtungen anregt.

Dieser Beitrag untersucht anhand der erschienenen FFK-Bände den Bezug einer »Medienwissenschaft« zur im Titel des Kolloquiums vertretenen Film- und Fernsehwissenschaft innerhalb des vorliegenden Korpus'. In historischer Perspektive lässt sich so der wissenschaftlichen Ausrichtung des Kolloquiums folgen und nach Konstanten und Veränderungen fragen, einerseits als Gegenstand expliziter Thematisierung (in Vorworten, Publikationstiteln und Inhaltsverzeichnissen usw.), andererseits in impliziten Präsuppositionen der 424 Beiträge selbst.

Ein erster Schritt soll dazu die Überlegungen präzisieren, was anhand der Bände als »Medienwissenschaft« verstanden werden könnte, wenn sich bereits die Herausgeber des dritten Bandes eine »ungefilterte Repräsentanz möglichst breiter medienwissenschaftlicher Forschungsinteressen« erhoffen.[2] Betrachtet man die Publikationen als klar konturierte Knotenpunkte und Schauplätze innerhalb des Diskursstrangs Medienwissenschaft, so wird dieser, wie Achim Landwehr es formuliert, »ganz wesentlich konstituiert durch intradiskursive Zusammenhänge sowie durch interdiskursive Verbindungen und Abgrenzungen«[3]. Diese sollen in einem zweiten Schritt herausgearbeitet werden. Die Frage, »was zu einem bestimmten gegenwärtigen oder früheren Zeitpunkt bzw. jeweilige Gegenwarten ›gesagt‹ wurde bzw. sagbar ist bzw. war«[4], wird auf die angesprochene Problematik der Binnen- und Fremddifferenzierung fokussiert: auf Thematisierungen von Nachbardisziplinen, sowie auf die implizite Historiographie des eigenen Fachs vermittels kanonisierter Bibliographien, und auf regelmäßig sich wiederholende Aussagetypen von gesellschaftsbezogenen Relevanzkriterien.

FFK und ›Medienwissenschaften‹

Die Frage danach, was »Medien« gewesen sind, sei nicht nur phänomenal und lebensweltlich, sondern auch ökonomisch, technisch und ästhetisch zunächst einmal völlig irre-

[1] Vgl. http://www.wissenschaftsrat.de/download/archiv/7901-07.pdf (05.07.2013).
[2] Vgl. Jürgen Felix, Heinz B. Heller: Vorwort. In: Dies. (Hrsg.): *3. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium/Marburg '90*. Münster 1993, S. 5–6; S. 5.
[3] Vgl. Achim Landwehr: *Historische Diskursanalyse*. Frankfurt/New York 2008, S. 130.
[4] Vgl. Siegfried Jäger: *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*. Duisburg 2001, S. 160.

levant, schrieb Lorenz Engell 2011 in seiner als solchen bezeichneten Polemik *Medien waren: möglich*.[5] Sie schaffe aber ihre eigenen Realitäten in der Formulierung von Ausschreibungen und Programmen, in der Förderung von Forschungsprojekten und in der Berufung von Personen.[6] Was die Konturierung der Film- und Fernsehwissenschaften anhand des FFK-Korpus' anbelangt, scheint hier gerade der Bezug zu einer allgemeinen Medienforschung aufschlussreich. Explizit thematisiert wird diese Relation in allen Bänden nur ein einziges Mal; Britta Neitzel greift sie 1994 programmatisch auf: Ausgehend von der Beobachtung, aus dem Medienwissenschaftler werde zwangsläufig ein Theoretiker,[7] wird über Verallgemeinerungen mit universalistischem Gestus und geringem Nutzwert geklagt. Gegenüber so verstandenen vereinheitlichenden Medientheorien wird von ihr die Heterogenität der Film- und Fernsehwissenschaften ins Feld geführt, deren Stärke *gerade* in interdisziplinären Verknüpfungen bestehe: »Interessant werden Theorien dann, wenn sie Anknüpfungspunkte für andere theoretischen Ansätze bieten, die Medientheorie versucht aber eben, dies zu verhindern«[8], so ihr zugespitztes Fazit.

Diesem Befund scheint bereits eine kursorische Sichtung der FFK-Bände zunächst nicht unbedingt zu entsprechen. Ab dem Jahre 2000 werden »Medien« zu obligatorischen Titelthemen aller Bände.[9] Explizit thematisieren die Paderborner Herausgeber 2007 diese Entwicklung:

> Einmal mehr wurde deutlich, dass die aktuellen Diskurse sich längst nicht mehr auf die Medien beschränken, die dem Kolloquium seinen Namen gaben. Als weiterer Schwerpunkt hat sich die Digitalität etabliert, medientheoretische Fragestellungen gewinnen weiter an Bedeutung (...) Die sich daraus ergebende Notwendigkeit zur Interdisziplinarität spiegelt sich in der Pluralität der verwendeten Ansätze.[10]

Obgleich hier – gegen Neitzel – *gerade* die interdisziplinären Anschlussstellen medienwissenschaftlicher Forschung herausgestrichen werden, können solche terminologischen und quantitativen Indizien freilich nur bedingt darüber hinwegtäuschen, dass die Frage weiterhin ein großes Explanandum bleibt, wie »Medienwissenschaft« im Einzelnen verstanden wird – und in welcher Relation sie zu einer etwaigen Einzelmedienforschung stehen könnte.

Um aus der Geschichte der FFK-Bände heraus das Zusammenspiel von Einzelmedien- und »Medialitäts«[11] -Forschung ernst zu nehmen, beginnt für diesen Beitrag Medien-

---

[5] Vgl. Lorenz Engell: Medien waren: möglich. Eine Polemik. In: Claus Pias (Hrsg.): *Was waren Medien?* Zürich 2011, S. 103–128; S. 103.

[6] Vgl. Christian Filk: *Episteme der Medienwissenschaft. Systemtheoretische Studien eines transdisziplinären Feldes.* Bielefeld 2009, S. 149ff.

[7] Vgl. Britta Neitzel: Film- und Fernsehwissenschaft - Medienwissenschaft. In: Britta Hartmann (Hrsg.): *7. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium. Potsdam '94*. Berlin 1995, S. 5–11; S. 10.

[8] Vgl. ebd.

[9] 2000: *Medienbilder*. 2002: *Mediale Wirklichkeiten*. 2003: *Medien/Interferenzen*. 2004: *Mediale Spielräume*. 2006: *Medien – Zeit – Zeichen*. 2007: *Medien – Diskurse – Deutungen*. 2008: *Die Medien und das Neue*. 2009: *Medien Texte Kontexte*.

[10] Andreas R. Becker et al.: Editorial und Danksagung. In: Dies. (Hrsg.): *Medien – Diskurse – Deutungen. Dokumentation des 20. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums 2007*. Marburg 2007, S. 9–10; S. 9.

[11] Zur strategischen Bedeutung, anstelle der »Medien« eine abstrakte »Medialität« zum Gegenstand der Reflexion zu machen, vgl. Engell, S. 106ff., auch: Christoph Ernst: Von der Schrift zum Bild – Post-

wissenschaft dort, wo es immanent nicht nur um *ein* Medium geht, und wird dann interessant, wo diese Mediendifferenz in Vergleichsoperationen thematisiert wird – wo die »Medialität« der betrachteten Gegenstände also selbst zum Gegenstand einer unterscheidenden Beobachtung wird.[12]

Es ergibt sich, dass etwa ein Viertel der Beiträge (91) medienübergreifende Gegenstands-Beobachtungen anstellen. Reine Film-Untersuchungen sind etwa doppelt so häufig vertreten (204 Beiträge), reine TV-Studien hingegen nur halb so oft (53 Beiträge). Traditionell besitzt die Beschäftigung mit Film also den höchsten Stellenwert. Gleichwohl stellen Film und Fernsehen nicht die ausschließlichen Referenzmedien des Kolloquiums dar. 42 Beiträge beschäftigen sich exklusiv mit anderen Einzelmedien, wie Hörspielen, Illustrierten, Comics, Internet oder Photographie.[13]

Innerhalb der 91 medienübergreifenden Arbeiten wiederum wird die Medialität als bedeutungstragende Differenz von über der Hälfte, insgesamt von 54 Beiträgen, thematisiert – wenn auch fast immer nur am Rande: Zumeist handelt es sich um subtile Vergleiche, um reziproke Einflüsse und Ähnlichkeiten zwischen Ähnlichem, wie bei Film/Video-Vergleichen. Beispielsweise greift Oliver Fahle im Band 13 aus dem Jahre 2000 bei seiner Analyse des Photogénie und der Poetik des französischen Films die Malerei auf. Der kurze Vergleich von Bild und Film dient ihm dabei als Einleitung in das eigentliche Thema.[14] Auch bei scheinbar »rein medienwissenschaftlichen« Texten, welche Medien im Allgemeinen behandeln, treten Mediendifferenzen kaum in den Vordergrund. Demgegenüber nimmt die Rezeptions- und Kommunikationsforschung in ihren verschiedenen Facetten einen zentralen Platz ein. So behandelt Klemens Hippel bei seinem Versuch, das Verhältnis von parasozialer und sozialer Interaktion zu klären, die »Massenmedien« wie einen homogenen Block.[15]

Dennoch machen einige Autoren Mediendifferenzen zu ihrem Hauptanliegen. Solche Beiträge folgen meistens dem gleichen Schema: »Die Medien« werden hauptsächlich in Bezug auf einen anderen Gegenstand oder ein anderes Merkmal verglichen: Beispielsweise untersucht Jana Herwig im Jahr 2002 Modalitäten der medialen Wirklichkeit (Kino, Fernsehen, World Wide Web) in ihrer Bedingtheit durch Medientechnik;[16] im Beitrag von

konstruktivistische Motive in der Diskussion um Medialität. In: Joachim Renn (Hrsg.): *Konstruktion und Geltung. Beiträge zu einer postkonstruktivistischen Sozial- und Medientheorie*. Wiesbaden 2012, S. 205–231.

[12] Vgl. Jürgen Fohrmann: Der Unterschied der Medien. In: Ders., Erhard Schüttpelz (Hrsg.): *Die Kommunikation der Medien*. Tübingen 2004, S. 5–19.

[13] Weitere 22 Beiträge schließlich beschäftigen sich mit gesellschaftlichen, juristischen oder wirtschaftlichen Phänomenen (Stunt-People, Strukturen der frühen Filmindustrie oder vertraglichen Film/Fernseh-Abkommen).

[14] Vgl. Oliver Fahle: Bewegliche Einbalsamierung. Das Photogénie und die Poetik des französischen Films. In: Jörg Türschmann, Annette Paatz (Hrsg.): *Medienbilder. Dokumentation des 13. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Georg-August-Universität Göttingen Oktober 2000*. Hamburg 2001, S. 17–26.

[15] Vgl. Klemens Hippel: Parasoziale Interaktion und Spieltheorie. Versuch einer Kombination. In: Felix/Heller: *3. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium*, S. 48–54.

[16] Vgl. Jana Herwig: Illusion, Simulation, Virtualität. Zur Modalität der medialen Wirklichkeiten von Kino, Fernsehen, World Wide Web. In: Andrea Nolte (Hrsg.): *Mediale Wirklichkeiten. Dokumentation des 15. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums Universität Paderborn März 2002*. Marburg 2003, S. 68–75.

Stefan Bläske werden Theater, Oper, Kirche, Kino und Fernsehen im Bezug auf ihren »LIVE«-Charakter gegenübergestellt.[17] Im Weiteren werden relevante Theorien oder Studien miteinbezogen. Anhand bestimmter Kriterien (öfters: Raum/Rahmung, Rezeption/Wahrnehmung) werden Differenzen oder Ähnlichkeiten, Einflüsse oder Wechselwirkungen unter den Medien ausgemacht.

Die in fast allen Vorworten beschworene Vielfalt und Heterogenität des FFK lässt sich somit, um ein vorsichtiges Zwischenfazit zu wagen, am treffendsten in der Frage beobachten, wie innerhalb des Korpus' das Verhältnis der Film- und Fernsehwissenschaften zum zunehmend virulent gebrauchten »Medien«-Begriff zu beschreiben wäre. Zwei gegenläufige Befunde stehen sich hier gegenüber: Die »Offenheit« des Kolloquiums[18] führt wohl einerseits dazu, dass die wissenschaftspolitischen und strategischen Aspekte des Begriffs, die Engell treffend zugespitzt hat, mitunter etwas in den Hintergrund geraten und einem funktionaleren Gebrauch Platz machen, der eher am jeweiligen Forschungsinteresse ausgerichtet ist.[19] Betrachtet man diesen Befund aber diachron in seiner historischen Entwicklung, ließe er sich ebenso gut umdrehen: Obgleich der »Medien«-Begriff, der bloßen Nennung nach, immer zentraler zu werden scheint (vor allem in den Jahren seit 2000), lassen die tatsächlichen Untersuchungen eher eine Kontinuität erkennen, was Auswahl und Thematisierung ihrer jeweiligen »Medien« oder auch »Medialitäten« anbelangt. Somit dürfte deren Nennung in einigen Fällen doch weniger den Gegenständen des Erkenntnisinteresses selbst geschuldet sein als vielmehr ihrer zugebilligten Funktion innerhalb des wissenschaftlichen Diskurses selbst.[20] In Engells Worten: »Die Wahrheit oder wenigstens Richtigkeit der Argumente steht immer zurück hinter ihrer Wirksamkeit.«[21]

FFK und innerwissenschaftliche Ausdifferenzierung

Wenn von einer funktionalen Differenzierung in film- und fernsehwissenschaftliche Praxis einerseits, in medienwissenschaftliche andererseits, grundsätzlich nicht die Rede sein kann, dann noch einmal von Vorne! Was wird innerhalb der FFK-Publikationen über eine Disziplin »aus dem Zentrum der Bestimmungslosigkeit und Unbestimmbarkeit«[22] sichtbar und für wen? Betrachtet man die FFK-Bände als Teil eines Diskursstrangs[23], der sich insofern recht deutlich von anderen Publikationen des wissenschaftlichen Umfelds

[17] Vgl. Stefan Bläske: ›Liveness‹. Theater, Oper, Kirche, Kino und Fernsehen zwischen Medialität und Konventionalität. In: Daniela Wentz, André Wendler (Hrsg.): *Die Medien und das Neue. 21. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium*. Marburg 2009, S. 67–80.

[18] Vgl. Felix/Heller, S. 5.

[19] Dass dies zwangsläufig mit begrifflicher Unschärfe verbunden ist, dies wäre konsequenterweise eine andere Leseart von Neitzels Kritik von 1994.

[20] Vgl. dazu auch Felix und Heller: »Andererseits sollte nicht übersehen werden: wenn eingangs von inhärent anarchistischen Tendenzen gesprochen wurde, die diesem Kolloquium konzeptionell eignen, so ist gleichzeitig daran zu erinnern, daß dazu auch ein nicht unbeträchtliches Maß an subjektiver Interessenspolitik – auch und gerade in Hinsicht auf forschungsstrategische und taktischer Hinsicht gehört.« (Felix/Heller, S. 6).

[21] Engell, S. 114.

[22] Ebd., S. 105.

[23] Vgl. Jäger, S. 160.

unterscheidet, als dass Relevanz- und Auswahlkriterien mitunter suspendiert (bzw. dem jeweiligen Autoren überlassen) sind, so bietet sich hier ein sicherlich recht einzigartiger institutioneller Kontext. Christian Filk bestimmt für die wissenschaftliche Kommunikation in seiner *Logik der Medienforschung* Referenzfaktoren, die auch in der FFK-Geschichte maßgeblich sein dürften: »Die Publikation [fungiert] als basale soziale Aktivität des Wissenschaftlers, wodurch er seine Interaktion an disziplinären Kommunikationsprozessen unter Beweis stellt.«[24] Die Kriterien für diese Binnendifferenzierung innerhalb des Wissenschaftssystems sollen damit in dreierlei Hinsicht befragt werden, stets mit Blick auf die angenommenen Pole Kontinuität vs. Wandel: Welches wissenschaftliche Umfeld wird innerhalb des Korpus' als solches bestimmt? Welche implizite Historiographie des eigenen Fachs leisten die Bände anhand ihrer zitierten Autoren der Bibliographien? Sowie schließlich: welcher Gesellschaftsbezug wird in Rekurs auf aktuelle Themen und Relevanzkriterien hergestellt?

Mit der Binnendifferenzierung gegenüber Nachbardisziplinen zu beginnen, empfiehlt sich bereits insofern, als dass eine besondere »Interdisziplinarität«, wie bereits oben angeführt, sowohl für Film- und Fernsehwissenschaft als auch für Medienforschung positiv geltend gemacht wurde. Dabei ist klar, dass eine solche Perspektive auf die wissenschaftliche Umwelt keinerlei objektiven Kriterien folgen kann.

> Die inhärante Struktur der Wissenschaft und die Relation des sozialen Funktionssystems Wissenschaft zu einer gesellschaftlichen Umwelt sind dadurch gekennzeichnet, dass eine jedwege Disziplin die innerwissenschaftliche Umwelt in einem hochgradigen Maße selektiv wahrnimmt und diese aus diesem Grunde für eine jede Disziplin zwangsläufig eine andere ist.[25]

Anders gesagt, ergibt sich die Autonomie einer Disziplin in Relation zu ihren wahrgenommenen Nachbarn, oder mit Rudolf Stichweh: »Das ganze durch die Pole ›Konkurrenz‹ und ›Kooperation‹ definierte Spektrum möglicher interdisziplinärer Beziehungen wird verfügbar, bei gleichzeitiger gesteigerter Autonomie jeder Disziplin in der Selektion ihrer Umweltbezüge.«[26]

Sucht man anhand des FFK-Korpus nach dem Charakter solcher Bezüge, so ergibt sich ein etwas überraschendes Bild. Zwar sind innerhalb der Beiträge zahlreiche exotische Verschaltungen zu finden, wie architekturhistorische, musikwissenschaftliche, mathematisch-spieltheoretische oder wirtschaftshistorische Untersuchungen, der Großteil aller als solcher markierten Interdisziplinarität findet sich jedoch (mit 19 Beiträgen) zum Themenfeld der Psychologie hin.

[24] Filk, S. 166.
[25] Filk, S. 158.
[26] Rudolf Stichweh: *Zur Entstehung des modernen Systems wissenschaftlicher Disziplinen*. Frankfurt a.M. 1984, S. 49.

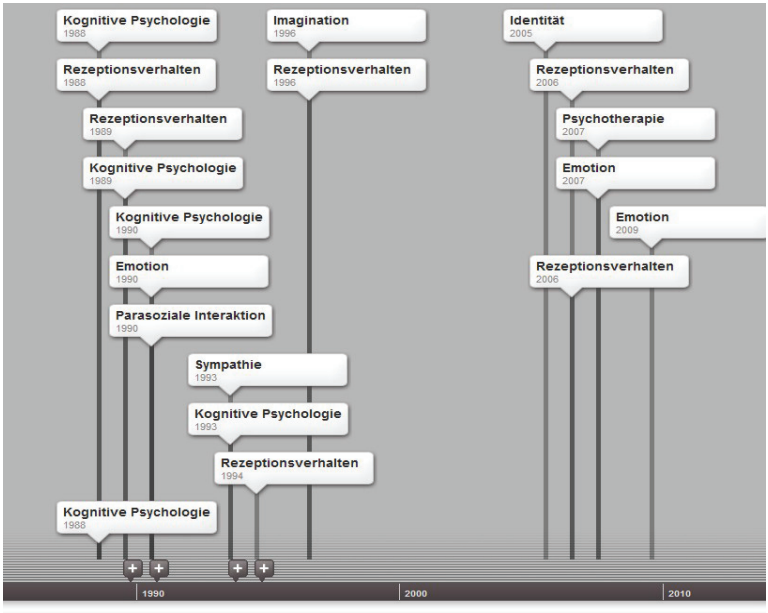


Abb. 1: Interdisziplinäre Bezüge zu psychologischer Forschung

Gerade in den ersten Jahren ist hier eine Häufung zu beobachten: 1988 wird der Komplex Psychologie gar im Inhaltsverzeichnis noch als eigene Sparte geführt. Die Schnittstelle zeigt sich nicht nur in der Verwendung des Fachvokabulars und der Fragestellungen, sondern auch in der Anwendung psychologischer Methoden auf den Bereich der Filmwissenschaft. Vor allem das Feld des Experiments und der empirischen Forschung nimmt in den ersten Jahren eine große Rolle ein. Die Frage nach Filmwahrnehmung, Filmwirkung und -Rezeption sind hier Hauptforschungsfelder. Trotz dieser starken Präsenz thematisieren die jeweiligen Autoren der Beiträge eine psychologisch orientierte Filmforschung stets als eine noch bestehende Leerstelle, als Desiderat, dem doch die zumeist an ästhetischen Fragen alleine interessierte Realität gegenüberstünde. Peter Wuss etwa stellt im dritten Band fest, dass seine psychologisch orientierte Untersuchung der Gattungsspezifik des Films, »einem Problemkreis, der im Moment kaum im Gespräch ist und überhaupt ziemlich abstrakt ist und praxisfremd scheint [, angehört ...]. Gemeint ist die Annäherung von Filmtheorie und Psychologie.«[27]

In Band 6 aus dem Jahre 1993 finden wir indess letztmalig eine eigene Kategorie für das beobachtete Phänomen: »Experimentelle Psychologie und Film/Fernsehen«. In den nächsten Jahren ist ein starker Rückgang der Thematik zu beobachten. Nicht nur, dass in den Inhaltsverzeichnissen keine eigene Kategorie »Psychologie« mehr auftaucht (verein-

[27] Peter Wuss: Ansatzpunkte für eine psychologisch orientierte Untersuchung der Gattungsspezifik des Films. In: Felix/Heller: *3. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium*, S. 18–25; S. 18.

zelt noch Unterkategorien wie »Zuschauen« oder »Rezeption«) und auch die bisherigen prominenten Vertreter keine Beiträge mehr liefern. Das Themenspektrum öffnet sich. Möglicherweise ist der Rückgang explizit psychologischer Film-Forschung auf die zunehmende Integration kognitivistischer Ansätze in die allgemeine Filmtheorie zurückzuführen, so dass die Relevanz genuin psychologischer Ansätze nachlässt: David Bordwell etwa wird mit seinen neoformalistischen Studien zum zweithäufigsten zitierten Autor *aller* Bände, obgleich er in den ersten drei Jahren noch nicht einmal Einzug in die Top20 finden konnte.

FFK und historiographische Kanonbildung

Mit der Bibliographie nähert man sich indess einem anderen Aspekt des Diskursstrangs an, welchen man im FFK vermuten könnte.

> Jede Veröffentlichung leistet damit ein gewisses Minimum an ›historiographischer‹ Tätigkeit: sie rekonstruiert die eigene Fachgeschichte. Dies geschieht nicht interesselos; die Rekonstruktion ist eine Stilisierung, die der Anknüpfbarkeit der gegenwärtigen Forschung dient.[28]

Kommen einige Beiträge in den ersten Bänden, ganz dem Leitgedanken des experimentellen und unabgeschlossenem Austauschs folgend, noch gänzlich ohne Fußnoten und Verweise aus, verorten sich spätestens ab Band 3 alle Untersuchungen innerhalb ihrer Forschungslandschaft und verleihen ihr damit Kontur. Die nachfolgenden »Wordclouds« zeigen die jeweils 100 meistzitierten Autoren in historischer Abfolge. Insgesamt sieht die Rangliste der Gewährsmänner damit so aus: Hans-Jürgen Wulff (41 Nennungen), David Bordwell (38 Nennungen), Gilles Deleuze (36 Nennungen), Knut Hickethier (31 Nennungen), und Roland Barthes (30 Nennungen).

[28] Wolfgang Krohn, Günter Kuppers: *Die Selbstorganisation der Wissenschaft*. Frankfurt a.M. 1989, S. 84.

1988-1990 (#1-3):

1993-1995 (#6-8):

1996-2000 (#9-13):

Abb. 2: Die jeweils 100 meistzitierten Autoren 1988–2000

2001-2003 (#15-17):

2003-2005 (#18-20):

2006-2007 (#21-22):

Abb. 3: Die jeweils 100 meistzitierten Autoren 2001–2007

Aus einer quantitativen Analyse der verwendeten Literatur aller FFK-Beiträge geht keineswegs hervor, dass der Umgang mit den zitierten Autoren sehr verschieden ausfällt. Vor Allem verschlucken die »Wordclouds«, auf wie viele *verschiedene* Arbeiten der Autoren sie sich beziehen. Obgleich man sich auf Hans-Jürgen Wulff und David Bordwell in annähernd gleich vielen Beiträgen beruft[29], kennt man von Bordwells Schriften offenbar fast nur zwei Werke: *Narration in the Fiction Film* und *The Classical Hollywood Cinema* (auf die sich in insgesamt 19 bzw. 8 Beiträgen berufen wird). Die unterschiedlichsten Projekte, seien sie historischer, psychologischer oder strukturalistischer Art, finden hier jeweils passende Theorie-Bestandteile.[30] Obgleich eine rein quantitative Häufigkeit von Namensnennungen somit noch nichts über die tatsächliche wissenschaftliche Relevanz von Autoren innerhalb der Beiträge aussagt, lassen sich doch Veränderungen und Verschiebungen beobachten: In den ersten Jahren nehmen eher medienunspezifische Verortungen im Kontext von Umberto Eco, Theodor W. Adorno oder Neil Postman eine wesentlich stärkere Rolle ein als später; Gilles Deleuzes' Schriften zum Kino scheinen erst 2003, immerhin fast 15 Jahre nach ihrer deutschen Erstveröffentlichung, im Kanon »angekommen« zu sein (kurz darauf steigt auch Lorenz Engell in die »Top 5« auf). Georg Seeßlen wiederum, der bis ins Jahr 2000 noch sehr häufig zitiert wurde, spielt seither in der Bibliographie fast gar keine Rolle mehr, was vielleicht für eine zunehmende Ausdifferenzierung der wissenschaftlichen von einer eher publizistischen Filmforschung sprechen könnte.

FFK und gesellschaftliche Relevanzkriterien

Wenn ein zunehmend ausdifferenzierter Wissenschaftsbereich, wie es die Film-, Fernseh- und Medienforschung mittlerweile darstellt »nicht mehr auf Impulse aus der Umwelt der Wissenschaft angewiesen ist«[31] und das gesellschaftliche Konkretum der Gegenstandsbewandtnis sukzessive »durch disziplinkonstituierende Problemorientierungen und -

[29] Ein solcher Kontrast ist hier natürlich bereits deswegen wenig aussagekräftig, da Wulff (als zeitweiliger Organisator und langjähriger Begleiter der Veranstaltung) sich auch häufig selbst in seinen Beiträgen zitiert. Mit insgesamt acht veröffentlichten FFK-Beiträgen hält er zusammen mit Lisa Gotto auch den Rekord als aktivster Teilnehmer.

[30] Wulff hingegen ist mit einem wesentlich breiteren Korpus rezipiert worden. Zwar gibt es auch bei ihm einen favorisierten Referenztext (*Phatische Gemeinschaft/phatische Funktion. Leitkonzepte einer pragmatischen Theorie des Fernsehens* von 1993, mit Erwähnungen in acht Aufsätzen), doch decken die Nennungen seines Namens insgesamt nicht weniger als 29 *verschiedene* Texte ab (bei Bordwell zum Vergleich insgesamt nur acht). Diese hohe Zahl erklärt sich auch dadurch, dass Wulff zumeist auch mit mehreren zitierten Quellen im selben FFK-Beitrag vertreten ist (was sich in dieser Zählung nicht niederschlägt). Statt sich auf ein stets passendes ›Hauptwerk‹ zu berufen, ziehen die Autoren einen jeweils geeignete Einzelaufsatz Wulffs für ihre Forschung heran. Innerhalb von Gilles Deleuze' Werk verhält es sich – wenig überraschend – ähnlich wie bei Bordwell: Offensichtlich besitzen nur die beiden Bände *Kino 1 & Kino 2* filmwissenschaftliche Relevanz, allenfalls als Stichwortgeber für »rhizomartige Strukturen« wird auf einen anderen Text des Autoren verwiesen (mit Guattari: *Rhizom*). Die hohe Zahl an Barthes-Nennungen wiederum erklärt sich dadurch, dass sein Name in vergleichbarer Häufigkeit dafür Gewähr leisten muss, wenn von den sehr unterschiedlichen Themenkomplexen Ideologiekritik (»Mythen des Alltags«), Autorschaft (»Tod des Autors«) oder Film-Phänomenologie und Faszination (»Punktum«, »entgegenkommenden Sinn«) die Rede ist.

[31] Filk, S. 154.

expositionen ersetzt wird«[32], so gilt dies auch besonders für den Medienwissenschaftler.[33] Dass dieses Paradigma jedoch Erfolg hat, verdanke es nach Engell aber der simultanen, expansiven Gegenbewegung, über Relevanzkriterien eben doch einen ständigen Gesellschaftsbezug herstellen zu können: »weil es (...) neben der notwendigen Selbstreferenz auch noch die Fremdreferenz im Auge hatte und beider Differenz zu handhaben, genauer: in den Aufbau eigener Komplexität zu investieren wusste«.[34]

In diesen Fremdreferenzen, die als regelmäßig auftauchende und funktionstragende Bestandteile[35] der Publikationen zu werten sein werden, wird sich die vielleicht stärkste Konstante gegenüber den zuvor festgestellten Verschiebungen ausmachen lassen. Ein Blick in den zweiten Band verweist bereits auf eine filmwissenschaftliche Traditionslinie: »Unmittelbare Einsicht in die Mentalität einer Nation« eröffne der Film; die »Tagträume« der Menschen seien im Guten wie im Schlechten als »bedeutsame gesellschaftliche Produktivkräfte« anzusehen. So zitieren Heiner Behring und Bettina Greffrath in ihrem Beitrag von 1989 Siegfried Kracauer, der quasi als Ahnherr einer ganzen Gattung von filmwissenschaftlichen Projekten in insgesamt 22 Aufsätzen zitiert wird.[36] Greffrath und Behring untersuchen die Mentalität im Nachkriegsdeutschland anhand des Trümmerfilms und beziehen sich damit, wie viele andere Autoren auch, auf die von Kracauer beschworene Befähigung des Films zur Zeugenschaft gesellschaftlich wirksamer Semantiken. Ihr Interesse gilt dabei den Filmen nur insofern, als dass sie exemplarisch oder symptomatisch diskursive Wirklichkeiten abbilden, deren Isolierung und nähere Bestimmung das erklärte Erkenntnisinteresse ausmacht. Ein solch diskursanalytisches Verständnis von Film- und Fernsehforschung lässt sich mit einiger Trennschärfe als Makrostruktur der Texte[37] bestimmen und von anderen Zugängen separieren: Nach der Formel »die Konstruktion/Darstellung von X in den Filmen Y« bilden sie eine auffällig leicht identifizierbare Konstante seit dem ersten FFK-Band des Jahres 1988. Bereits in Band 2 und 3 wird die »verstärkte Repräsentanz empirischer und historisch-hermeneutischer Analysen angesichts der vormals dominierenden strukturalistischen Methodik«[38] von den Herausgebern bemerkt; während die Dominanz empirisch-psychologischer Studien, wie zuvor bemerkt, in den Folgejahren schnell schwinden wird, gilt dies nicht für den anderen, hier bemerkten Schwerpunkt: Lässt man Grenzfälle außen vor[39] und zieht nur solche Beiträge

[32] Ebd., S. 157.
[33] Vgl. Engell, S. 114.
[34] Ebd., S. 117.
[35] Vgl. Landwehr, S. 110.
[36] Vgl. Heiner Behring, Bettina Greffrath: Gesellschaftsbilder der zweiten Nachkriegszeit: Analyse deutscher Spielfilme 1945 bis 1949. In: Hans J. Wulff, Norbert Grob, Karl Prümm (Hrsg.): *2. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium/Berlin '89*. Münster 1990, S. 325–334; S. 328.
[37] Vgl. Landwehr, S. 113.
[38] Felix/Heller, S. 5; vgl. auch Hans J. Wulff: Vorwort. In: Ders./Grob/Prümm: *2. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium*, S. 5–7; S. 5.
[39] Klar ist, dass die Frage nach der Darstellung von Inhalten oft auch auf filmische Funktionen bezogen wird. Gerade am Topos der Motivgeschichten lässt sich oft nur schwer entscheiden, ob eine Untersuchung an der filmischen Konstruktion der verwendeten Motive oder deren anschließende funktionale Verwendung (etwa zur Gattungsbestimmung) interessiert ist, – oft zumeist beides, wie in Hans Krahs Untersuchung des Utopie- und Endzeit-Motivs (in: Ders., Eckhard Pabst, Wolfgang Stuck (Hrsg.): *FFK 11 Dokumentation des 11. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Christian-*

heran, deren Erkenntnisinteresse erklärtermaßen diskursanalytisch oder hermeneutisch, auf jeden Fall aber auf eine immanent *gesellschaftliche* Dimension ausgerichtet ist, so stößt man auf immerhin 93 Beiträge – etwa 23% des Gesamtkorpus aller FFK-Aufsätze, und das über die Jahre hinweg konstant.

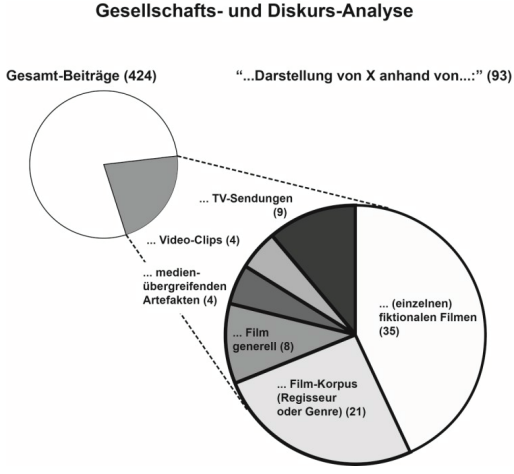


Abb. 4: Bezüge auf gesellschaftliche Semantiken

Verschiedene Funde sind dabei auffällig. Fast immer wird nur der (fiktionale Kino-)Film herangezogen, sucht man nach »Darstellungen« bestimmter gesellschaftlicher Realitäten. Obgleich Fernsehformate, Serien und auch Videospiele insgesamt häufig behandelt wurden, stehen dort zumeist strukturelle, taxonomische oder generische Fragen im Vordergrund. Nur sieben der genannten Untersuchungen wenden sich an (nicht-fiktionales) Fernsehen, Serien wird gar nur zweimal – in allerjüngster Vergangenheit – eine Bedeutungsbildung zugestanden. Eine auffällige Ausnahme stellt hier der Videoclip dar, den man bereits im zweiten Band auf die Darstellung von »gehobenem Lebensstandart«[40], später unvermeidlich auf die Konstruktion von Weiblichkeit,[41] dann auf »Musikgenie und Künstler«[42] oder das »Star-Image« von Michael Jackson[43] hin untersucht.

Albrechts-Universität Kiel Oktober 1998. Hamburg 1999, S. 191–211). Nichtsdestotrotz ist sehr häufig bereits dem ersten Absatz eines Beitrags zu entnehmen, ob der Blick grundsätzlich, im Sinne Kracauers, auf das Verständnis von Gesellschaft, oder auf den medialen Gegenstand und seine Funktionsmechanismen selbst gerichtet ist.

[40] Vgl. Michael Betz: Willkommen im Dschungel. In: Wulff/Grob/Prümm: *2. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium*, S. 235–248.

[41] Vgl. Kerstin Schmidt: Who's that Girl? In: Jörg Frieß et al. (Hrsg.): *6. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium/Berlin '93*. Berlin 1994, S. 54–60.

[42] Vgl. Jens Schröter: Dilemma des Schweigens. In: Johannes von Moltke et al. (Hrsg.): *FFK 8. Dokumentation des 8. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Universität Hildesheim/Oktober 1995*. Hildesheim 1996, S. 190–201.

Inhaltlich lässt sich die Metapher vom methodischen »Seismographen« umkehren: So, wie die FFK-Bände selbst in den Vorworten als Indices und Frühanzeiger für wissenschaftliche Entwicklungen und Veränderungen der Forschungsperspektiven beschrieben werden, ebenso ziehen zahlreiche Untersuchungen Medienbefunde für tagesaktuelles Geschehen oder sogenannte Diskursive Ereignisse[44] heran – etwa, wenn gleich 1990 die »Inszenierung der Wiedervereinigung« im Fernsehen[45], oder im »RAF-Jahr« 2009 die Darstellung der deutschen RAF-Wahrnehmung in verschiedenen Medienformaten untersucht wird.[46] Auffällig ist aber auch, dass nicht wenige Beiträge einen hochgradig kulturspezifischen Fokus aufweisen. Nicht weniger als 11 Beiträge widmen sich der deutschen NS-Vergangenheit. Während über internationale Diskurs-Ereignisse (wie etwa den 11. September, der anderswo auch eine starke wissenschaftliche Attraktivität besitzt) fast nichts zu finden ist, erhalten Spezialthemen wie die »berufstätige Frau im Film der NS-Zeit«[47] oder die »politischen Dimensionen von Autorennsport-Inszenierungen im Dritten Reich«[48] intensive Aufmerksamkeit; auch die Analyse des Nachkriegs- oder »Trümmerfilms«, der neben dem eingangs erwähnten Beitrag drei weitere Male Beachtung findet (zumeist unter dem Begriff »Aufarbeitung«[49]), bleibt ein Thema. Zieht man zusätzlich in Betracht, dass in insgesamt drei Bänden Untersuchungen zur (neueren) Darstellungen des Holocaust im Film Einzug fanden,[50] so nimmt die Beschäftigung des FFK mit der deutschen Vergangenheit eine kontinuierlich starke Rolle ein.

Zusammenfassend scheint die Selbstorganisation der FFK-Diskursstränge, so man sie als solche verstehen möchte, somit teilweise stark an Entwicklungen des wissenschaftlichen Umfelds gekoppelt, wie es im Falle des zunehmenden Rekurses auf »Medien« und »Medialitäten« der Fall ist. Einer dem gegenüber eher gegenläufigen – bemerkenswerten! – Konstanz, was die tatsächlichen Untersuchungsgegenstände (und Untersuchungs-

[43] Vgl. Claudia Bullerjahn, Mohini Krischke-Ramaswamy, Christian Mädler: Vom Wunderkind zum wunderlichen Künstler. In: Türschmann/Paatz: *Medienbilder*, S. 175–196.

[44] Vgl. Jäger, S. 162.

[45] Vgl. Peter Hoff: Versuch über die wechselseitige Durchdringung von Fernsehprogrammen und Wirklichkeit. In: Felix/Heller: *3. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium*, S. 149–154.

[46] Vgl. die jeweiligen Beiträge von Christian Hißnauer, Cordia Baumann und Julia Kloppenburg in: Stephanie Großmann, Peter Klimczak (Hrsg.): *Medien – Texte – Kontexte. Dokumentation des 22. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Marburg 2010, S. 156–202.

[47] Vgl. Christiane Pohlmann: Die berufstätige Frau im Unterhaltungsfilm der NS-Zeit. In: Britta Neitzel (Hrsg.): *FFK 9. Dokumentation des 9. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Bauhaus-Universität Weimar. Oktober 1996*. Weimar 1997, S. 68–79.

[48] Vgl. Uwe Day: Mythos ex machina. ›Silberpfeile‹ als massenmediale Ikonen einer NS-Modernisierung. In: Türschmann/Paatz: *Medienbilder*, S. 219–234.

[49] Vgl. Heiner Behring, Bettina Greffrath: Gesellschaftbilder der Nachkriegszeit. In: Wulff/Grob/Prümm: *2. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium*, S. 325–334; Frauke Göttsche: Der ›Trümmerfilm‹ als Scherbenhaufen von Religion und Mythos. In: Krah/Pabst/Struck: *FFK 11*, S. 76–87; sowie Karl Juhnke: Vom Volks- zum Leidgenossen. In: Nolte: *Mediale Wirklichkeiten*, S. 132–143.

[50] Vgl. Martina Thiele: Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film. In: Türschmann/Paatz: *Medienbilder*, S. 197–218; Catrin Corell: Holocaustfilme an der Schwelle zum 21. Jahrhundert. In: Nolte: *Mediale Wirklichkeiten*, S. 121–130; sowie Tobias Ebbrecht: Sekundäre Erinnerungsbilder. In: Christian Hißnauer, Andreas Jahn-Sudmann (Hrsg.): *Medien – Zeit – Zeichen. Beiträge des 19. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums FFK*. Marburg 2007, S. 37–44.

Medien) angeht, tut dies keinen Abbruch. Eine solche Konstanz macht sich auch im Bezug auf die Thematisierung der außerwissenschaftlichen Umgebung bemerkbar, die im FFK durchgängig stark selektiv als deutscher Kontext erscheint. Wo man diese Forschungspraxis auch zwischen Film-, Fernseh- oder Medienwissenschaft verorten mag: Wenn sich hier tatsächlich eine etwas eigene Identität konturiert, so lässt sich eine solche auch in ihrer bibliographischen Kanonbildung (etwa um Hans-Jürgen Wulff), sowie ihrer speziellen Wahrnehmung des interdisziplinären Umfelds (einem vor Allem in den ersten Jahren starken Fokus auf psychologische Forschungen) vermuten. Inwiefern diese Identität – oder ihr Wandel – nun »seismographisch« für die sonstige Film-, Fernseh- oder gar Medienwissenschaft im deutschsprachigen Raum stehen mag, muss hier gänzlich offen bleiben.

Film I: Die Inszenierung filmischer Details – Enthüllung, Verschleierung, Exzess

Sergey Harutoonian

»Der schwarze Tod wird euch holen!« Das mittelalterliche Fresko als handlungs-konstituierendes Element in Ingmar Bergmans Film DAS SIEBENTE SIEGEL

Der vorliegende Text setzt sich mit der Funktion von religiösen Wandmalereien als narrativem Impetus in Ingmar Bergmans 1957 entstandenem Werk DAS SIEBENTE SIEGEL auseinander. Die darin enthaltenen Bezüge zu moralisierenden mittelalterlichen Fresken und Holzschnitten visualisieren die im Laufe der Handlung aufgeführten Pest- und Totentanz-Inszenierungen auf einer bildhaften Ebene. Die Vorwegnahme der Einzelschicksale durch die Detailaufnahmen dieser Mahnbilder wird dabei sowohl für den Zuschauer als auch für die Protagonisten selbst zu einem zentralen Moment der Erkenntnis.

Im Rahmen dieser Arbeit soll zunächst synopsenartig auf den Filminhalt eingegangen werden, um daraufhin einen spezifischen Ausschnitt heranzuziehen, der einen der Protagonisten – den Knappen Jöns – in den Fokus rückt und dessen Gespräch mit einem Kirchenmaler. Deren abstrakte Diskussion über Sinn und Zweck von diversen furchteinflößenden Fresken, die episodenhaft im kirchlichen Raum aufgeführt werden, weicht im Zuge der Handlung einer konkreten Bewahrheitung des piktorial Dargestellten. Die unmittelbar darauffolgende Einstellung mit dem Protagonisten Antonius Block im Kirchenraum wird durch eben diese Wandmalereien verknüpft, die hier in ähnlicher Weise auftauchen. Der Raum der Bildproduktion wird gegenübergestellt mit der *Black box* des liturgischen Raumes. Die Analogie zum Kino wird in dieser Einstellungsfolge evident, gleicht doch die Aufgabe des Wandmalers dem eines Filmvorführers. Als Betrachter wird man damit einerseits Zeuge des Entstehungsprozesses des Bildes und andererseits seiner angestammten Form im liturgischen Kontext.[1]

Im Folgenden sollen deshalb die Auseinandersetzung mit dem filmischen Detail des Bildes in Form des Freskos und dessen reale Inszenierung im Film als handlungskonstituierendes Element behandelt werden. Darüber hinaus stellt sich die Frage, ob die Malerei im vorliegenden Film auch eine reflexive Wendung im Sinne einer *Mise-en-abyme*-Bewegung[2] im diegetischen Zusammenhang einnehmen kann oder sogar konträr: Die Handlung im weitesten Sinne eine filmische Variante des *Tableau vivant* verkörpert. Parallel zu der Analyse wird zugunsten des besseren Verständnisses die filmische Umsetzung

---

[1] Die Parallelen zu Platons Höhlengleichnis liegen in der beschriebenen Szene nahe: Sind es bei Platon die Menschen in der Höhle, die getäuscht werden, aber dennoch gebannt das Schattenspiel an den Wänden verfolgen, so findet sich in diesem Fall nicht nur der Zuschauer in dieser Rolle wieder, sondern auch der Protagonist des Geschehens, Jöns. Siehe hierzu: Jean-Louis Baudry: Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks. In: Claus Pias et al. (Hrsg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart 2004, S. 381–405; S. 399.

[2] Thomas Elsaesser, Malte Hagener: *Filmtheorie. Zur Einführung*. Hamburg 2007; Peter Wuss: *Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums*. Berlin 1990, S. 96.

der Fresken vergleichend herangezogen, die in Form von aussagekräftigen *screenshots* präsentiert werden.

Die Handlung des Films spielt im Jahre 1351, zur Zeit der Kreuzzüge und der großen Pestepidemien. Mit den Klängen eines mittelalterlichen Hymnus für Totenmessen beginnt der Film an einem Küstenstrand bei Sonnenaufgang (Abb. 1)[3]. Der Kreuzritter Antonius Block (Max von Sydow) und sein Knecht Jöns (Gunnar Björnstrand) kehren nach zehn Jahren von den Kreuzzügen zurück. Bei ihrer Rückkehr müssen sie feststellen, dass ihre schwedische Heimat von der Pest und von fanatischen, religiösen Gruppierungen, den Flagellanten, heimgesucht wird. Während der morgendlichen Rast erscheint dem Kreuzritter eine mönchsähnliche Person, die sich als der Tod (Bengt Ekerot) vorstellt. Dieser teilt ihm mit, dass seine Zeit gekommen sei und er mit ihm mitkommen müsse. Block kann sich jedoch einen zeitlichen Aufschub beschaffen, indem er den Tod zu einer Schachpartie überredet, deren Ausgang schließlich über sein Schicksal entscheiden soll (Abb. 2). Während der Dauer der Partie darf Block weiterleben. Falls er verlieren sollte, muss er mit dem Tod mitgehen, bei einem Sieg würde der Tod von ihm ablassen und Block wäre zumindest vorläufig wieder frei. Im Laufe der Handlung stellt sich heraus, dass Block durch die jahrelange Abwesenheit von seiner Frau und das sinnlose Töten während der Kreuzzüge den Glauben an Gott verloren hat. Seine Begegnung mit dem Tod veranlasst ihn schließlich dazu, die kurze Zeit, die ihm noch bleibt für die Suche nach einem irdischen Beweis der göttlichen Existenz zu nutzen. Die Begegnung mit einer jungen Gauklerfamilie (Nils Poppe, Bibi Andersson) und deren Rettung vor dem Tod durch die Hilfe Blocks kann als Metapher für diesen Beweis dienen (Abb. 3). Der Ritter selbst und seine Wegbegleiter können jedoch nicht dem Tod entrinnen (Abb. 4). In der Schlusseinstellung werden sie am Horizont vom Tod persönlich, gleich einem Totenreigen, angeführt (Abb. 5).

In DAS SIEBENTE SIEGEL zeigt Bergman dem Zuschauer eine apokalyptische Welt, die durch eindeutige christliche Symbolik und allegorische Andeutungen geprägt ist. Die angewendete Bildlichkeit, mit der Bergman seine Vorstellungen umgesetzt hat, verweist auf die künstlerische Epoche, in der die Handlung spielt – nämlich die des Mittelalters. In der überdeutlichen Darstellung seiner Botschaft wirkt der Stil des Films betont illustrativ und verdeutlicht darin Bergmans Anliegen, einen Film zu drehen, der in seiner teils naiv anmutenden Ikonografie den mittelalterlichen Fresken ähnelt, die im Film dargestellt sind. Der französische Regisseur Eric Rohmer stellt hierbei fest, dass der Film gerade aus dieser Naivität seine Bedeutung bezieht, denn wie »jede Fabel besitzt DAS SIEBENTE SIEGEL eine gewisse Naivität«, die für die dargestellte Epoche des Mittelalters passend erscheint.[4]

In der Konzeption seiner Protagonisten Antonius Block und Jöns lässt sich außerdem Bergmans damalige intensive Auseinandersetzung mit der existentialistischen Philosophie des 20. Jahrhunderts und deren Hauptvertretern Jean Paul Sartre und Albert Camus

[3] Filmstills: DAS SIEBENTE SIEGEL, S 1957, R: Ingmar Bergman.

[4] Eric Rohmer: Avec Le septième sceau Ingmar Bergman nous offre son Faust. In: *From Arts* April 23–29, 1958. Gesehen in: Birgitta Steene (Hrsg.): *Focus on the Seventh Seal*. Englewood Cliffs 1972.

erkennen.[5] Seine persönliche Sinnsuche macht er zum Gegenstand des Films, indem er seine Alter Egi Block und Jöns auf die beschwerliche Suche nach dem Sinn des Lebens schickt (Abb. 6 und 7).[6] Die positivistisch-materialistische Einstellung des Knappen Jöns wird der religiös-konservativen Denkweise seines Herrn Antonius Block gegenübergestellt. Dessen verlorener Glaube wird in der Darstellung seines Wesens skizziert, die von Sprachlosigkeit und Resignation geprägt ist. Seine Glaubenszweifel und der physische Beweis für die Existenz Gottes, die Rettung der Gauklerfamilie vor dem Tod, stehen im Mittelpunkt der Handlung. Die Thematisierung der beiden unterschiedlichen Positionen kommt speziell in dem nun folgenden Filmausschnitt zur Geltung, der diese unterschiedlichen Ansichten visualisiert und darüber hinaus die Schnittstellen zwischen der Malerei und dem filmischen Medium verdeutlicht.[7]

Nach der Ankunft in Schweden und der ersten Begegnung mit dem Tod kommen der Kreuzritter Block und sein Knappe Jöns an einer kleinen Kirche vorbei, wo sie eine kurze Rast machen. Während sein Herr den Gebetsraum der Kirche aufsucht, inspiziert Jöns das Umfeld und begegnet dabei in einem Nebenraum dem Kirchenmaler bei der Ausübung seiner Arbeit (Abb. 8).

Aus der Aufsicht gefilmt, tritt Jöns in einer kurzen Begleitfahrt in den anfangs diffus inszenierten kleinen Raum hinein und läuft geradeaus, bis er schließlich die Präsenz des Malers bemerkt. Dieser steht im Hintergrund auf einem Malgerüst und ist gerade dabei ein Wandgemälde auszuführen (Abb. 9). Um die dunklen Lichtverhältnisse in dem Raum auszugleichen, hat der Maler auf seinem Gerüst einen provisorischen Kerzenständer aufgestellt. Dieser erzeugt eine scharf umrisse Silhouette des Malers auf der gegenüberliegenden Wand (Abb. 10). Neugierig wird der Maler von Jöns auf das Wandgemälde angesprochen, mit dem der gerade beschäftigt ist. Im Folgenden wird durch eine *Schuss-Gegenschuss*-Einstellung das Gespräch der beiden Personen intensiviert. Der Maler erklärt Jöns, dass es sich um eine *Totentanz*-Darstellung handelt. Gereizt über dessen Intention, fragt ihn Jöns – in Aufsicht dargestellt – was der Maler denn von seiner »Kleckserei« erwarte, denn durch derartige Bilder wird er das ohnehin von der Pest gebeutelte Volk nicht glücklicher machen. Der Maler, in Untersicht in Szene gesetzt, erwidert vehement mit einer Gegenfrage, warum man denn die Menschen immer glücklich machen soll, denn es sei schließlich weitaus wichtiger den Menschen so oft wie möglich mitzuteilen, dass sie unter die Erde kommen werden. Jöns meint dazu lapidar, dass die Menschen ohnehin nicht hinsehen werden, woraufhin der Maler ihn unterbricht mit dem Argument, dass sie gewiss hinsehen werden, da »der Tod mehr Aufmerksamkeit auf sich zieht als nackte Frauenzimmer«. Jöns wirft dem Maler daraufhin Kalkül vor, da er mit seiner Ausübung die Menschen in Scharen in die Arme des Pfarrers treiben wird. Das ginge ihn nichts an, antwortet der Maler, da er »nur den Totentanz *male*«.

In der Folge des Gesprächs konzentriert sich die Aufmerksamkeit der beiden Figuren auf die weiteren Wandbilder, die die gegenwärtige Pestepidemie und das daraus resultierende Phänomen der Flagellanten thematisieren. Während Jöns besorgt die Bilder be-

[5] Jean-Paul Sartre: *Der Existentialismus ist ein Humanismus. Und andere philosophische Essays 1943–1948*. Hamburg 2007, S. 16–17.

[6] Laura Hubner: *The Films of Ingmar Bergman: Illusions of Light and Darkness*. Basingstoke 2007, S. 45.

[7] 00:15:27 – 00:17:56.

trachtet, schwenkt die Kamera in einer Dreiviertel-Ansicht über seine Schulter hinweg zu den Wandbildern (Abb. 11). Parallel dazu erklärt der Maler seine furchteinflößenden Bilder, indem er beispielsweise den Krankheitsverlauf der Pest detailliert beschreibt. Die von ihm dargestellten Figuren krümmen sich vor Schmerzen auf dem Boden und hinterlassen einen bleibenden Eindruck auf Jöns. Abgestoßen von der Vorstellung der Pest, fragt Jöns den Maler über ein weiteres Bildnis aus, das zahlreiche Personen enthält. Die Kamera setzt an diesem Punkt für einen kurzen Moment die angesprochene Malerei in den Fokus, parallel dazu beginnt der Maler mit seiner Erklärung (Abb. 12). Er führt aus, dass es sich bei den Personen um »Flagellanten« handelt, die die Pest als ein Strafgericht Gottes betrachten und sich deshalb geißeln. Während seine Ausführungen zunächst nur aus dem *Off* zu hören sind, tritt er nach kurzer Zeit unmittelbar vor das Bild, um gestikulierend seine Erklärungen weiter auszuführen (Abb. 13). Schockiert von diesem Phänomen bittet Jöns den Maler um einen Schluck Branntwein, da er »so durstig ist, wie ein Kamel im Wüstensand«.

Mittels einer Abblende wendet sich die Handlung als nächstes Antonius Blocks Erzählstrang zu, der sich im Kircheninnenraum abspielt. Mit einem *Master-shot* in Szene gesetzt, werden die karge Einrichtung und die bedrückende Atmosphäre innerhalb der Kirche verdeutlicht (Abb. 14). Aus einer halbtotalen Einstellung sieht man zentral in der vertikalen Bildmitte den Ritter aus der Rückansicht stumm vor dem Altarraum stehen. Dieser wird von einem Rundbogen eingerahmt, der mit religiösen Bildmotiven verziert ist und sich über die gesamte horizontale Länge des Bildraums erstreckt. Es werden zwischen dekorativ-floralen Motiven der biblische Kampf zwischen dem Teufel und Gottvater um die menschliche Seele visualisiert. Der Teufel wird als Ziegenbock dargestellt, der sich auf der linken Seite des Rundbogens befindet und sich an das rechte Bein des Menschen klammert. Der Mensch wird mittig auf dem Bogen aufgeführt und verweist damit auf seine Schlüsselrolle in der dargestellten Handlung.

Die Wandmalereien sind denen aus der vorherigen Einstellungsfolge, die der Kirchenmaler ausgeführt hat, ähnlich. Demzufolge wird nicht nur mit einer Überblendung zwischen den zwei unterschiedlichen Einstellungsfolgen eine Verbindung hergestellt, sondern auch in Form einer *piktorialen* Verknüpfung. Weiterhin dient diese zweite Einstellung dazu, die streng symmetrische Anordnung der kirchlichen Räumlichkeit in Szene zu setzen, die in ihrer zentralperspektivischen Konzeption auf mittelalterliche Malereien verweist. Den Fixpunkt bildet ein hölzernes Kruzifix, das sich hinter dem Altar befindet und im weiteren Verlauf noch in diversen Nahaufnahmen in Szene gerückt wird. Lediglich zwei schmale Öffnungen in der Apsis lassen spärlich das Tageslicht herein und verstärken durch die Lichtverhältnisse die inszenatorische Strenge des Bildaufbaus, die sich in dieser Hinsicht antithetisch, also inhaltlich gegensätzlich verhält zu der vorangehenden Szene mit Jöns und dem Maler.

Bevor das Kernthema der Wandmalerei als filmisches Detail behandelt wird, soll zunächst ein augenfälliger Aspekt der beschriebenen Einstellungsfolge hervorgehoben werden, der die Rahmenverhältnisse für die Wechselwirkung von Malerei und Film in einem hypodiegetischen Sinne andeutet: Es geht dabei um Bergmans inszenatorische Gestaltung der Räume, die geprägt ist von einem Changieren von Innen und Außen; offen und geschlossen. Der gemeinsame Gang durch das Eingangstor der Kirchenmauer

markiert dabei den Ausgangspunkt der beiden Protagonisten Block und Jöns, deren Stellung als Antipoden hinsichtlich ihrer Weltsicht durch ihre konträren Episoden vor Augen geführt wird. Während Jöns Weg zielstrebig in den Nebenraum führt, wo er Zeuge wird von dem Entstehungsprozess der moralisierenden Wandgemälde des Kirchenmalers, sucht sein Herr, wie wir in der darauffolgenden Episode zu sehen bekommen, den liturgischen Raum auf.

Das erste Fresko mit der Darstellung eines Totentanzes, an dem der Maler gerade arbeitet, kommentiert Jöns noch nüchtern und zynisch als ein Werk mit manipulativen Absichten. Diese Beurteilung ist sicherlich auf die noch unvollendete Illusion des Bildes zurückzuführen, da ihm unmittelbar die Künstlichkeit dieses Bildträgers vor Augen geführt wird und er daher von der morbiden Bildaussage unberührt bleibt. Als sich das impulsive Gespräch zwei anderen Bilder zuwendet, die erstens bereits vollendet sind und zweitens mit einer irdischen Thematik – nämlich dem Elend der Pestkrankheit und der Flagellanten – besetzt sind, wird die Rolle von Jöns mehr und mehr in die eines Zuschauers gedrängt. Die Kamera verschiebt sich in eine Rückansicht, so dass der Zuschauer in die Rolle des Knappen versetzt wird. Der Kommentar des Malers, der in dieser Einstellung im weitesten Sinne die Rolle eines Erzählers bzw. eines *voice-overs* übernimmt, trägt zu dem Effekt bei, dass die entstehende Ohnmacht des Knappen, ergänzt durch die *over-shoulder*-Kameraeinstellung, auf den Betrachter transferiert wird. Seine stumme und passive Aufnahme der Ausführungen des Malers ist mitentscheidend für die Wahrnehmung des Zeitgefühls in der beschriebenen Szene, die Parallelen aufweist zu der von Gilles Deleuze geprägten Bezeichnung des *Zeit-Bildes*, dessen Ursprung auf die Katastrophe des Holocausts und den damit einhergehenden filmischen Umbrüchen zurückzuführen ist.[8] Jöns externer Blick auf die Bilder, die seine Unfähigkeit enttarnen mit der dargestellten Materie umzugehen, wird durch eine zunehmende Sog-Wirkung verstärkt, die durch die Fokussierung der Kamera ermöglicht wird (Abb.15).

Bei der ersten Darstellung der Wandgemälde – dem Totentanz – wird in gewissem Maße das Drumherum – die Kadrierung des Bildes – offensichtlich. Dementsprechend ist die Atmosphäre zwischen den beiden Gesprächspartnern heiter und ausgeglichen. Die nötige Distanz ist nämlich durch die noch existente Künstlichkeit – also die Präsenz des Malers, seines Gerüsts und vor allem seiner Silhouette – gegeben. Jedoch kippt dieser Eindruck zunehmend, als die weiteren vollendeten Malereien im Sinne einer geschlossenen Illusion in den Mittelpunkt rücken. Durch die stetige Konzentration auf den Inhalt der Wandgemälde richtet sich auch die Kamera auf diese Veränderung ein und Jöns wird beständig in die Rolle des Zuschauers gedrängt. Die Verwendung der Malereien stellt in diesem Sinne eine filmische Variante der *Mise-en-abyme*-Bewegung dar, nur dass die Abbildungen nicht unmittelbar als Bild im Bild erkennbar sind, sondern mit zeitlicher Verzögerung mit Entwicklung der Handlung auftreten.

Dieses Vorgehen verweist dabei auch vom technischen Standpunkt aus auf die dem Film inhärenten Eigenschaften. Die exzessiven Details der Wandgemälde werden schließlich in die reale Zeit der Filmhandlung übertragen (Abb. 16, 17 und 18) und können damit als handlungs-konstituierend begriffen werden. Béla Balázs Gedanke, dass der Film sich buchstäblich selber reflektiert, zeigt sich in seiner Feststellung, dass »der Geist

[8] Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt 1991, S. 278f und 338.

der Zeit sich in den Formen unseres Lebens und unserer Künste spiegelt, so spiegelt sich in der Kamera diese Spiegelung, und wird so bewusst«.[9] Diese Vorstellung berücksichtigend, betrachten wir die Situation in dem vorgestellten Raum mit den Wandgemälden erneut und erkennen, dass Bergmans gesamte Konzeption diesen Gedanken aufgreift, wenn auch in verklausulierter Form der Fresken. Im Fall von DAS SIEBENTE SIEGEL scheint sich dieser Gedanke jedoch umzukehren: Der Film reflektiert nicht die Wirklichkeit, sondern das Bild/Fresko nimmt die Realität *vorweg* und kündigt sie vielmehr an. Die eigentliche Reflektion übernimmt also die nachfolgende Filmhandlung.

Rudolf Arnheims These, dass die filmische Leinwand einem Rahmen gleicht, wird in dieser Szene auf das malerische Medium übertragen, wobei die geschlossene Form nur begrenzt vorhanden ist, da Bergman die Werke als Vorahnungen der weiteren Narration einsetzt.[10] So gesehen scheint die vorgestellte Szene eine Art Selbstreflexion über Bergmans eigenes Handwerk, dem Filmemachen, zu sein. Zieht man bei dieser Betrachtungsweise die Rolle des Kirchenmalers heran, so fällt dessen prominente Inszenierung innerhalb der Handlung auf. Der Verweis zum Film, respektive Kino, wird von Bergman in der Einführungseinstellung verdeutlicht, als der scharf umrissene Schatten des Kirchenmalers effektvoll in Szene gesetzt wird. Diese Intermedialität zwischen malerischem und filmischem Raum wird schließlich am Ende des Filmausschnitts offensichtlich, als nach einer Abblende Antonius Block im finsteren Innenraum des Mittelschiffs in den Fokus rückt (siehe Abb. 11 und 14): Während sein Knappe Jöns die Rolle eines externen Betrachters übernimmt, der die mittelalterlichen Darstellungen begutachtet, wird durch die Bildkomposition des einführenden *Master-shots* bei Blocks Episode ein größtmöglicher Gegensatz geschaffen. Völlig allein und stumm vor dem Altar stehend, hinterlässt Block vielmehr den Eindruck *innerhalb* eines Bildes zu stehen und nicht Teil eines offenen filmischen Umfelds zu sein. Die Rahmung in dieser Einstellung durch die Wandmalereien auf dem Rundbogen unterstreicht diesen Eindruck der geschlossenen Komposition. Die Parallelen zu einem *Tableau vivant* sind bei dieser Betrachtungsweise evident, wobei der Vergleich nur in abstrakter Weise geltend gemacht werden kann, da Ingmar Bergman nicht von einer realen Vorlage ausgeht, sondern stattdessen dem Zuschauer nur den vagen Eindruck vermittelt. Der allgemein gehaltene Titel des Drehbuchs – TRAMÄLNING (übersetzt Holzschnitt) – verstärkt diese filmische Bezugnahme zur bildenden Kunst.

Es lässt sich nun anschließend festhalten, dass Bergman in der präsentierten Einstellungsfolge nicht nur das filmische Detail der Wandmalerei als erzählerisches Mittel einsetzt, sondern darüber hinaus eine Art Metadiskurs hinsichtlich der Eigenschaften des gemalten Bildes und dem filmischen Raum führt. Ist bei einem Bildwerk gerade die eingegrenzte Fläche mit festgelegten Parametern das kennzeichnende Merkmal, so offenbart sich bei den genannten Fresken eine zusätzliche narrative Erweiterung, die sich in der Vorwegnahme der Filmhandlung zeigt. Gleichzeitig wird der filmische Raum – bei der Szene mit Antonius Block – in seiner Gestaltung als geschlossenes Bild mit den Eigenschaften eines Gemäldes ausgestattet. In diesem Sinne kann man die präsentierte Einstellungsfolge als eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit dem Prozess des Se-

[9] Béla Balázs: *Der Geist des Films*. Frankfurt 2001, S. 41.
[10] Rudolf Arnheim: *Film als Kunst*. Frankfurt 2002, S. 38f.

hens beziehungsweise Erkennens festhalten, der sowohl auf der Ebene der filmischen Diegese, als auch auf der Realitätsebene des Zuschauers als Spiegelung im Lacan'schen Sinne fungiert.

Abb. 1

Abb. 2

Abb. 3

Abb. 4

Abb. 5

Abb. 6

Abb. 7

Abb. 8

Abb. 9

Abb. 10

Abb. 11

Abb. 12

Abb. 13

Abb. 14

Abb. 15

Abb. 16

Abb. 17

Abb. 18

Sebastian Knoll

Actionscan – Zeitlupe, Mikroskopie und Röntgenaufnahme: Der naturwissenschaftliche Blick im Martial-Arts-Film

»Es ist vielleicht nützlich, die Kompliziertheit hervorzuheben,
die mit Worterklärungs-Versuchen von Bewegung verbunden ist.«
Rudolf von Laban[1]

»Nur ein Narr kann glauben,
Action im Kino sei eine Sache für Grobiane.«
Andreas Kilb[2]

Einführung

In der rasanten Action Komödie THE GREEN HORNET (USA 2011) von Michel Gondry ist die zweite Hauptfigur Kato (Jay Chou) ein schier unbezwingbarer Kämpfer. Im Kampf gegen mehrere Angreifer gleichzeitig, sieht er in der Raserei des Kampfes die Waffen und Bewegungen seiner Gegner stets *bevor* sie gegen ihn eingesetzt werden können. Die Detailaufnahme eines seiner Augen ist den Actionsequenzen stets vorangestellt (Abb. 1), um anschließend den Blickwinkel des effizient reagierenden Kämpfers einzunehmen (Abb. 2). Zeit und Raum werden hier wortwörtlich gedehnt und originell in die Subjektive seines Helden überführt. Mit der analytischen Präzision eines Meisterdetektivs registriert Kato blitzschnell die Gefährlichkeit der Angreifer um Sekunden später deren Attacken abzuwehren. Die subjektive Kamera repräsentiert dabei für einen Moment die fast insektenhafte, weil blitzschnelle Wahrnehmung Katos und hebt die jeweils bedrohlichen Waffen und Manöver der Gegner farblich deutlich hervor. Diese blitzschnellen Manöver einer übermenschlichen Auffassungsgabe gleichen einer martialischen »Wahrscheinlichkeitsrechnung«: Wer im näheren Umkreis der umstehenden Angreifer kann als erstes wie und mit welcher Waffe gefährlich werden und wie ist diesen Angriffen zu begegnen?

In diesem speziellen Stilmittel von THE GREEN HORNET steckt vielleicht die Essenz der Verwendung der Zeitlupe, sowie der veränderten Zeitwahrnehmung als solches im Martial Arts Film überhaupt: Die Bewegung bzw. die ganze Welt wird beinahe bis zum Stillstand verlangsamt, aber erst dadurch wird sie analysierbar, werden die rasanten Manöver der Kämpfer für den Zuschauer genau betrachtbar, die Folgen für die Figuren der Fabel beschreib- und nachvollziehbar. Die überragenden kämpferischen Fähigkeiten des Helden, seine Reflexe und schnelle Auffassungsgabe treten überdeutlich hervor. Darüber hinaus bewirkt der Wechsel von Verlangsamung und Beschleunigung eine rhythmische Gestaltung der Kampfsequenzen. Die Auswirkungen der Gewalt wie sie in der Zeitlupe

[1] Rudolf von Laban: *Kinetografie – Labanotation: Einführung in die Grundbegriffe der Bewegungs- und Tanzschrift*. 1955. Wilhelmshaven 1995, S. 25.

[2] Andreas Kilb: Zwei Schwerter für ein Ave Caesar: Kommt der Sandalenfilm zurück? »Der Adler der Neunten Legion« fliegt voraus. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (Feuilleton), 02. März 2011, S. 29.

sichtbar wird, birgt darüber hinaus das Pathos oft vollendeter Bewegung im kämpferisch-athletischen Vollzug. Diese Beobachtung scheint sich auf den ersten Blick mit der primären Seherfahrung von Actionfilmen ganz allgemein gesprochen zu widersprechen: Analytischer Zugang und Kontrolle über Kraft und Bewegung scheinen im krassen Gegensatz zur euphorisierenden Wirkung der ekstatischen Sogwirkung von Actionsequenzen zu stehen. Der *Actionfilm* als zunächst noch allgemein gefasstes filmisches Genre stellt die Spektakularität seiner Bewegungselemente in den Mittelpunkt und verhilft ihnen durch geschickte dramaturgische Inszenierung und Montage zu einer Bildwirkung, die durch ihre attraktiven Schauwerte die Aufmerksamkeit des Zuschauers bündeln.[3] Susanne Rieser bringt es auf den Punkt, wenn sie über das moderne Actionkino schreibt:

> Actionkino lebt von Actionsequenzen. [...] Ihre Pracht entfalten sie [...] in den sekunden- bis sekundenbruchteilkurzen Einstellungen, in denen sich die Bilder vom narrativen Kontext emanzipieren, sich der Figuren und Gegenständlichkeiten entledigen: in der ikonographischen Anarchie von Explosionen und Implosionen, Eruptionen und Detonationen, Aufprall und Auflösung.[4]

Richard Dyer beschreibt in seinem Essay über die eigene Seherfahrung beim Betrachten von Actionfilmen gerade die Momente attraktiver Bewegungsdynamik als signifikant für das Genre, sogar für das Medium des Films insgesamt.[5] Anknüpfend an die oft kolportierte Legende der in Panik geratenen Zuschauer beim Anblick des Films des einfahrenden Zuges (L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT) der Gebrüder Lumière von 1895 konstatiert er die im Film vermittelte Bewegungsdarstellung als die eigentliche, vom großen Publikum lustvoll wahrgenommene Energiequelle des populären Unterhaltungskinos:

> [...] be it vast or tiny, train crashes or water fleas [...]; such staged delights as the Keystone Cops, cowboys and Indians, Fred and Ginger, climaxes *à la* Griffith; and all those attempts to make cinema move analogously to music, as in animated abstract ballets or ›symphonies‹ of the great modern cities.[6]

Und weiter: »The triumph of the word ›movie‹ over the more static ›pictures‹ or evocative ›flicks‹ is not just a product of US cultural imperialism; it also catches something of the sensation we expect when we go to the cinema.«[7]

Zuschauerpsychologisch gesprochen »[...] dominiert [...] im Actionfilm zunehmend der Schock-Effekt und die viszerale Überwältigungsstrategie des Spektakulären die narrative Plausibilisierung und psychologische Motivation der Charaktere«[8].

---

[3] Eine umfassende und vertiefende Definition bzgl. des Actionfilms als filmisches Genre, siehe auch Michael Gruteser: Eintrag: »Actionfilm«. In: Thomas Koebner (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2002, S. 13–15.

[4] Susanne Rieser: Absolute Action. Zur Politik des Spektakels. In: *Film und Kritik: Action, Action...* 4, 1999, S. 5–20; S. 5f.

[5] Vgl. Richard Dyer: Action! In: José Arroyo (Hrsg.): *Action/Spectacle Cinema. A Sight and Sound Reader*. London 2000, S. 17–21.

[6] Ebd., S. 18.

[7] Ebd.

[8] Thomas Morsch: Die Macht der Bilder: Spektakularität und die Somatisierung des Blicks im Actionkino. In: *Film und Kritik: Action, Action...* 4, 1999, S. 21–43; S. 30.

Kurz: Die filmwissenschaftliche Behandlung des Actionfilms hat oft und zuerst auf das »überwältigende«, das chaotisch-unkontrollierte des Actionfilms geblickt. Eine Komponente, die äußerst wichtig zum Verständnis etlicher Filme dieses Genres ist. Der vorliegende Text unternimmt den Versuch gerade in der hysterischen Dynamik von Kampfhandlungen in Martial Arts Filmen ordnende filmische Verfahren zu untersuchen die das Chaos der Zusammenstöße gliedern, ihnen Struktur und informellen Gehalt verleihen. Mit dieser Methode der quasi-wissenschaftlichen Organisation des Blicks, knüpft der Martial Arts Film an eine lange Tradition des wissenschaftlichen Films an, bedient sich zeitweise dessen narrativer- und visueller Strukturen.

In diesem Zusammenhang ist es wichtig zu wissen, dass der Martial Arts Film häufig filmische Bilder zur Darstellung seiner dynamischen Abläufe von äußerster Präzision gebraucht. In der kriegerischen Unruhe eines Kampfes in einem Martial Arts Film gibt es Momente in denen der Blick auf das Detail inmitten der Kämpfenden hervorgehoben wird. *Martial Arts* Film meint hier: Die Gruppe all jener – zumeist, aber nicht ausschließlich ostasiatischer – Filme, in denen komplex arrangierte Kampfhandlungen zwischen den Protagonisten stattfinden und einen wichtigen Anteil sowohl an seiner filmischen Struktur sowie an seinen Vermarktungsmechanismen haben. Die visuellen Strategien zur Umsetzung rasanter Kampfaktionen sind Ausdruck eines konzentrierten Interesses an der Darstellung kinetischer Manöver.

Auf den ersten Blick scheint die Methode der Präzisierung von »Action« erstaunlich: Die filmischen Verfahren zur genauen Darstellung rasanter Bewegungsabläufe scheint der archaischen Dynamik eines Zweikampfes scheinbar entgegenzustehen. Die Strategie durch die Verlangsamung der Bewegung den Informationsgehalt der kinetischen Aktionen zu steigern, hat der Actionfilm ebenso mit dem wissenschaftlichen Film, dem Experimentalfilm, wie mit der filmischen Sportreportage gemeinsam. Die manipulierte Veranschaulichung soll nähere Erkenntnisse über kinetische Prozesse, Auswirkung und/oder Wettkampfergebnisse und Spielverläufe bringen.

Die Auflösung dieser Kämpfe in verschiedene Einstellungsgrößen, Aufnahmewinkel und Wiedergabegeschwindigkeiten blickt auf eine mittlerweile lange Tradition filmrethorischer Möglichkeiten zurück. Oder anders: Der Umgang mit Film war stets geprägt von inhaltlichen und ästhetischen Entscheidungen die das dort Abgebildete zum Gegenstand einer Untersuchung werden ließen. Filmischer Raum und filmische Zeit »[...] unterwerfen sich ganz und gar dem Filmschaffenden [...]« und erweisen sich als »[...] elastisch und gefügig [...]«[9], wie Wsewolod Pudowkin bereits 1926 in seiner Schrift *Filmregisseur und Filmmaterial* feststellte.

Und wie in kaum einem anderen Medium erweist sich Film hier als geeignetes »Werkzeug«, welches uns »[...] das normalerweise nicht Sichtbare sehen läßt [...]«. Und wird so zu einer »[...] Erweiterung unseres Sinnesorgans, wie auch das Mikroskop eine Erweiterung bedeutet. [...] Dieses Zeit/Raum-Analyseinstrument Film kann unser Verständnis

[9] Wsewolod Pudowkin: *Die Zeit in Großaufnahme: Aufsätze, Erinnerungen, Werkstattnotizen.* Hermann-Ernst Schauer (Übers.). Berlin 1983, S. 233.

der Zeit/Raum–Beziehungen in der Welt verändern«[10], wie der Experimentalfilmer und Sammler optischer Medien Werner Nekes diagnostiziert.

In den hier ausgewählten wenigen Beispielen wird es um die detaillierte Schilderung kinetischer Prozesse gehen, wie sie im Laufe unterschiedlicher Stadien eines Kampfverlaufs ansichtig werden. Die fotografischen und tricktechnischen Mittel nutzend, ist im Martial Arts Film gelegentlich ein ausgeprägtes Interesse an einer Montage mit Einstellungen zu beobachten, die in die Imitatio eines medizinisch- naturwissenschaftlichen Blickes treten. Die analytischen Perspektiven und Einstellungen innerhalb rasanter Kampfsequenzen fügen sich wie die strukturierende Interpunktion eines schriftlichen Textes in das kinetische Geschehen etlicher Martial Arts Filme. Gewiss: Neu ist das nicht. Bereits 1936 stellt Walter Benjamin in seinem »Kunstwerkaufsatz« die analytischen Fähigkeiten der Filmkamera heraus. Für ihn machen die filmtechnischen Möglichkeiten erst die hohe Analysierbarkeit des im Film dargestellten aus: »Unter der Großaufnahme dehnt sich der Raum, unter der Zeitlupe die Bewegung.«[11] Der Kameramann wird bei ihm zum Chirurgen, der durch seine Arbeit »... tief in das Gewebe der Gegebenheit eindringt«[12]. Die fotografischen Bilder der Filmkamera sind daher »vielfältig zerstückelte, deren Teile sich nach einem neuen Gesetze zusammen finden«[13].

Hieraus ergibt sich folgende Überlegung: Könnte es sein, dass der Martial Arts Film als Teilbereich des Actionfilms gerade diese analytische Fähigkeit, seine wissenschaftliche Verwertbarkeit benötigt, um bestimmte Aspekte der kinetischen Energie der Kampfhandlungen sowohl zu ästhetisieren als auch durch Kenntlichmachung einzelner Teile – sprich: durch eine Form filmischer »Versachlichung« – in den Fokus der Aufmerksamkeit des Betrachters zu rücken? Hier entblättert sich das Detail, scheint im Moment der Einstellung kurz auf, um wichtige Informationen über den Stand der Kampfhandlung preiszugeben. Das ist insofern interessant, da man auf den ersten Blick meinen könnte, dem Martial Arts Film dessen größter Attraktionsgehalt die kämpferischen Begegnungen seiner Protagonisten darstellen, sei es um eine derart präzise »Berichterstattung« nur gering bestellt.

Die vielleicht präziseste Untersuchung der Zeitlupe in Bezug auf den Actionfilm hat Jürgen Keiper angestrengt. Keiper verteilt die Funktion der Zeitlupe nach seinem Verständnis auf zwei wesentliche Bereiche: Auf den Authentizitätsanspruch der Zeitlupe aus ihrem dokumentarischen Geltungsanspruch heraus sowie auf »[...] bestimmte psychische Erscheinungsformen«[14]. Aufbauend auf Pudowkin ist hier die intrapsychische Erfahrung der Protagonisten unter extremen Bedingungen gemeint: »Insofern überlagern sich in den Großaufnahmen der Zeit zwei verschiedene Realitätsbezüge innerhalb eines fiktionalen Systems.«[15]

---

[10] Werner Nekes: Was geschah wirklich zwischen den Bildern? In: Walter Schobert (Hrsg.): Uliisses: ein Film von Werner Nekes. Köln 1987, S. 7–37; S. 37.

[11] Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. [Sonderausgabe]. Frankfurt 2003, S. 36.

[12] Ebd., S. 32.

[13] Ebd.

[14] Jürgen Keiper: Zeitlupe – Die Ästhetik des Schmerzes, der Zerstörung und des Todes. In: *Film und Kritik: Action, Action*... 4, 1999, S. 83–89; S. 88.

[15] Ebd.

Tatsächlich aber baut gerade das Spektakuläre der Gewalttätigkeit auf eben jene Detailversessenheit und Abschilderungsgenauigkeit welches analytische Montage und Zeitlupe mit sich bringen. Anders ausgedrückt: Umso genauer wir das sehen können, was sich unseren Augen normalerweise entzieht, desto größer ist der Respekt vor der energetischen Kraft der Kampfereignisse.

Im Folgenden sollen bestimmte Aspekte dieser Präzisierungsstrategien – Detailaufnahme, Zeitlupe und simuliertes Röntgen – genauer untersucht werden.

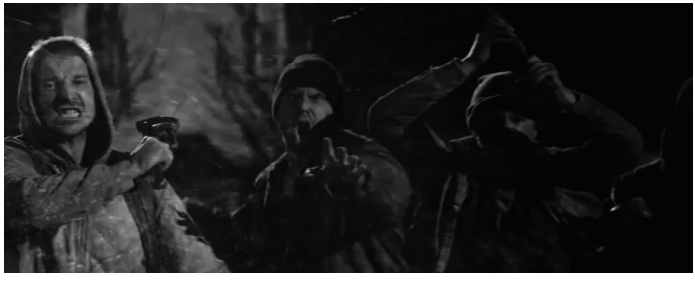


Abb. 1&2

Zeitlupe und Detail

Gerade die »verlangsamte« Geschwindigkeit durch die Zeitlupendarstellung von tatsächlich sehr schnellen und daher für das menschliche Auge nur sehr ungenau zu erfassenden Bewegungen stellt ein faszinierendes Element dar, dessen sich der Martial Arts Film immer wieder gerne bedient. Sei es um Spektakuläres sichtbar zu machen, oder um für den Betrachter etwa zu schnelle Bewegungen und Kampfmanöver nachvollziehbar zu machen.[16] Erst in der technisch raffinierten fotografischen Schilderung des Geschehens

[16] Der Kampfchoreograph und Stuntman John Kreng erkennt einen derartigen Gebrauch der Zeitlupe in den Filmen ONG BAK (Thailand 2003) und ENTER THE DRAGON (HK/USA 1973). In ONG BAK beschreibt er eine Stelle, an der die Kampftechnik des Hauptdarstellers Tony Jaa zu schnell gewesen wäre, um sie vollständig wahrzunehmen. ENTER THE DRAGON zitiert Kreng als Beispiel für die Verwendung der Zeitlupe für die Präsentation einer – für die damalige Zeit – neuartigen und exotischen Kampftechnik, die nur verlangsamt dargestellt vollständig wahrgenommen werden konnte (vgl. John Kreng: *Fight Choreography*: *the Art of Non-Verbal Dialogue*. Boston 2008, S. 400).

wird oft erst sichtbar, um was es wirklich geht: Die Kraft und Geschwindigkeit des Kämpfers entscheidet über dessen Sieg oder Niederlage. Im Endkampf des Martial Arts Klassikers THE PRODIGAL SON (HK 1981) von Sammo Hung wird die Aufmerksamkeit vor allem auf einzelne Körperteile, Hände und Füße gelenkt, um die Wichtigkeit des ausgeübten Kampfstils zu unterstreichen. Der passgenaue und in Zeitlupe gefilmte Tritt unter das Kinn des Gegners (Abb. 3) sowie dessen Antwort darauf mit einem Kopfstoß gegen die Stirn des Kontrahenten (Abb. 4) bilden eine rhetorische Figur, an deren Ende die Zermürbung beider Parteien steht. Ähnlich frappant: die geballte Faust des vom Helden Su Can (Vincent Zhao) imaginierten Kampfes gegen den Wushu Gott (Jay Chu) in TRUE LEGEND (VC 2010) von Yuen Woo Ping. Su Cans Faust schrammt an der Bekleidung des überlegenen Gegners entlang und sorgt in der Detailaufnahme für deutlich sichtbaren Abrieb an dessen Ärmel (Abb. 5&6). Rasche Bewegungsabfolgen sowie ihre verlangsamte Darstellung wechseln sich im Verlauf dieses Kampfes in schneller Folge ab. Der Kampf gewinnt somit seine visuelle Qualität durch den permanenten Wechsel von (fotografischer) Verlangsamung und anschließender Beschleunigung durch die Rückführung in die gewohnte Geschwindigkeit schneller Abläufe.

In KUNG FU HUSTLE (HK 2004) von Steven Chow wird der Kern der in den Kampfkünsten enthaltenen Bewegungskonzeption beim Namen genannt: »In der Welt des Kung Fu ist Schnelligkeit die höchste Kunst«, sagt einer der Hauptschurken (Bruce Leung), nachdem er zur Demonstration seiner Macht eine aus nächster Nähe selbst abgefeuerte Revolverkugel zum Kopf zwischen Zeige- und Mittelfinger aufgefangen hat. Die Lehre dieser gefährlichen Demonstration für alle Umstehenden ist schnell umrissen: Derjenige Kämpfer mit den schnellsten Reflexen ist der im Kampf überlegene. Durch dieses selbstmörderische Unterfangen demonstriert der zur Unterstützung der Kriminellen herbeigerufene legendäre Kung Fu Meister »Beast« seine Überlegenheit über seine künftigen Gegner, wie seine Auftraggeber. Doch in der parodistischen Übertreibung steckt bereits ein filmisches Grundmuster eines ganzen Genres: Um die Größe des Augenblicks erfassen zu können, wird die übermenschliche Schnelligkeit des Meisters in kristallklaren Zeitlupenbildern inszeniert. Vom Auslösen des Abzugs, über den Ausstoß von Treibladung und Projektil aus dem Lauf, bis zum lässigen Auffangen der Kugel zwischen Zeige- und Ringfinger des Meisters herrschen praktisch filmisch arrangierte Laborbedingungen (Abb. 7).

Der Zeitlupe, Groß- und Detailaufnahme fallen somit im Fluss der Montage oft die Funktion eines exakten und empirisch gesicherten Analyseinstruments zu. Die Detailaufnahme verdichtet Informationen über den jeweiligen Stand des Zweikampfes und schafft so einen eigenen, mikrosphärischen Informationsraum, der dem Betrachter in der Dynamik des Gefechts Klarheit über den Zustand der Situation verschafft. Die Zeitlupe hingegen schafft Klarheit über komplexe Bewegungsverhältnisse durch den zusätzlichen Beobachtungsraum, den sie für den Betrachter herstellt. Durch die artifizielle, sprich »filmische« Verlangsamung der Bewegung führt sie deren tatsächliche »Geschichte« – also ihre Verortung in der Welt »normaler« Geschwindigkeitswahrnehmung – jedoch stets mit sich.

Abb. 3–6

Bilder vom Inneren des Körpers – Röntgenbilder, Magnettomographie, Mikroskopie

Einen Schritt weiter geht der Martial Arts Film in seiner Intensivierung der kinetischen Prozesse der Zweikämpfe, wenn sich der Blick der Detailaufnahme auf Bereiche in das Innere des Körpers verlagert. Auf diese Weise gelingt etwas Sonderbares: Indem er sich der medizinischen bildgebenden Verfahren auf dem jeweiligen Stand der Technik bedient, stellt der Film eine Verbindung zur technologischen Gegenwart seiner Herstellungszeit her. Der Betrachter erkennt das medizinische Bild im »Kampfbild« und integriert es problemlos im Fluss der Aktionsmontage.

Hier gelingt ein Brückenschlag in zwei Richtungen: Zur technischen Gegenwart des empirischen Blicks, ebenso wie zurück zu den historischen Anfängen des Films. Die Frühzeit des Kinos kennt sowohl in wissenschaftlichen Salons, ebenso wie auf dem europäischen Jahrmarktkino die Betrachtung wissenschaftlich-exakter Körperbilder: Ein Röntgenfilm eines verdauenden Magens (Abb. 11) sowie eines schlagenden Herzens wurde bereits durch die Dr. MacIntyre-Filme[17] zwischen 1896 und 1909 einem größeren Publikum zugänglich gemacht (Dr. MacIntyre's X-Ray Films). Die Faszination der teilweise heute noch erhaltenen Röntgenfilme[18] liegt vor allem darin, dass im Gegensatz zur herkömmlichen Röntgenfotografie der untersuchte Gegenstand nicht statisch, sondern im Rahmen seiner natürlichen Bewegungsausführungen gezeigt werden konnte.

Eine weitere These lautet nun, dass sich der Martial Arts Film diesen medizinischen Blick gewissermaßen aneignet, um das verwirrende Hin und Her des Kampfgeschehens mit »harten« Fakten anzureichern, um somit Ursache und Wirkung nachvollziehbar zu machen. In dem Film THE CONDEMNED (HK 1976) von David Chiang wird für den Bruchteil einer Sekunde der Blick auf den Teil eines Skeletts gewährleistet, dessen entsprechende Partien durch einen gezielten Fußstoß brechen. Die Montagefolge folgt dabei von der Naheinstellung von außen auf das Geschehen (Abb. 8) ins »Körperinnere« des Skelettapparates (Abb. 9). Der Arm des Opfers wird für einen Augenblick in einer Art anonymen »Versuchsraum« gezeigt; der Umschnitt schildert wieder die Schmerzartikulation des Getroffenen. THE CONDEMNED stellt vielleicht das früheste Beispiel einer wissenschaftlich- »medizinischen Montage« in einem Martial Arts Film dar.

Gelegentlich wird der alles offenlegende Blick der Röntgenfotografie oder der Computertomographie genutzt, um die zerstörerische Wirkung der Schläge und Tritte kenntlich zu machen. Die unbestechliche Qualität des naturwissenschaftlichen »Kameraauges« schiebt sich im Tumult der Montage für einen Augenblick vor den Ablauf der Filmac-

[17] Der schottische Arzt, Forscher und Filmpionier Dr. John Mcintyre (1859-1928) experimentierte bereits ab 1897 als einer der ersten Wissenschaftler mit dem Anfertigen von Aufnahmen, die innere Organe und Gelenkfunktionen aus der Perspektive von Röntgenaufnahmen wiedergaben. Die von Mcintyre überlieferten Filme zeigen die Bewegungen eines Froschbeines, den Magen eines verdauenden Menschen, sowie ein schlagendes menschliches Herz. Mcintyre präsentierte seine Aufnahmen sowohl vor Fachpublikum, ebenso wie auf öffentlichen Screenings. Mehr zu John Mcintyre unter: http://www.victorian-cinema.net/macintyre.

[18] Ein Video des Dokuments kann auf der Webseite des Scottish Screen Archives angesehen werden: http://ssa.nls.uk/film.cfm?fid=0520 (Jan. 2013), (x-ray pictures of frog's knee joint and human heart beat // Full record for ›DR. MACINTYRE'S X-RAY FILM‹).

tion. Für Sekunden wird hier der Blick aus der analytischen Praxis des medizinischen Labors eingenommen und wie selbstverständlich sind diese Eindrücke in dem choreographierten Durcheinander der Geschehnisse integriert. Der Informationsgehalt dieses Stilmittels suggeriert dabei wissenschaftliche Überprüfbarkeit. Nicht allein die individuellen Affekte des Geschädigten führen hier zur gewünschten Empathie beim Zuschauer, vielmehr erfährt die Inszenierung des Schmerzes seine Steigerung durch die exakte »Beweiseinstellung« der Schmerzursache. Ein Paradoxon der besonderen Art: Empathie mit dem Geschädigten wird beim Betrachter offenbar auch und gerade dort geweckt, wo der Verletzte für die Dauer einer Einstellung zur bloßen Messgröße instrumentalisiert wird. Diese Form der »Materialprüfung« am lebenden Menschen wird durch die kalten Kontrollinstanzen der optischen Apparate erst gewährleistet. Die Röntgenfotografie, die Rekonstruktion des Skelettapparates, oder die Kamerafahrt vom Schädel über die Wirbelsäule hinab bis ins Steißbein durch das simulierte Computertomogramm im Endkampf von ROMEO MUST DIE (USA 2000) von Andrzej Bartkowiak »tauchen« in den Körper ein, um die Erkenntnisse über die verheerenden Auswirkungen eines Fußtritts an den Kopf vor Augen zu führen. Wie ein Brandherd folgt die Schockwelle von der zerberstenden Schädeldecke über die Halswirbelsäule hinunter bis ins Steißbein (Abb. 10). Die Kettenreaktion des Traumas wird durch die farbige CGI Aufnahme deutlich hervorgehoben.

Abb. 7&8

Abb.9–11

Schluss

Wie die frühen Röntgenfilme McIntyres zeigen, ist das Staunen über die Filmbilder vom Innern des Körpers, seiner Details und Funktionen so alt wie das Medium des Films selbst. Die Geschichte der bewegten Bilder beinhaltet zugleich seine wissenschaftliche Nutzbarmachung. Das Interessante dabei ist nun, dass sich der Martial Arts Film mit seinem ausgeprägten und genreeigenen Interesse an Bewegung und Körperlichkeit für die analytische Ordnungskraft des wissenschaftlichen Blicks besonders zu eignen scheint. Überpointiert könnte man die »Verwissenschaftlichung« der Kampfhandlungen im Martial Arts Film geradezu als eine »Schule filmischen Sehens« definieren. Erst die exakte Schilderung auch schnellster Bewegungen und innerer körperlicher Vorgänge lenkt den Blick auf die kinetischen und kämpferischen Kräfte. Erst die »Kamera« und somit das gesamte Arsenal filmischer und tricktechnischer Mittel »erschafft« den Kampf vor der Kamera. Was die Kamera nicht »sieht«, bleibt auch für den Zuschauer unzugänglich. Aber der Zuschauer wird sensibilisiert für die Vielfalt filmischer Montage und fotografischer Mittel. Die trockene Semantik der zugrunde liegenden Untersuchungsmethoden findet sich offensichtlich nicht mehr in den daraus resultierenden Bildern. Die unterschwellige Wissenschaftlichkeit haftet der Filmaction als miniaturisiertes Fragment an, als Gedankenblitz: Ein visueller Code, der die geballte Energie der schlagenden und tretenden Helden als ästhetisierte Information entlässt. Der Martial Arts Film, der die Mittel des wissenschaftlichen Blicks als Simulation schon frühzeitig in sein Repertoire filmischer Ausdrucksmöglichkeiten aufgenommen hat und in den Momenten seiner größten kinetischen Augenblicke – mitten im Kampfgeschehen – die Bilder der medizinischen Analyse präsentiert, verweist dabei zugleich auf die Möglichkeiten des Mediums selbst. Die Filmaction sucht häufig die Analyse seines eigenen gewalttätigen Tumults, gerade dort wo es zu faszinierenden Momenten körperlicher Entgleisungen kommt. Das archaische Geschehen des Kampfes wird überhaupt erst geformt und beherrschbar gemacht durch die Elemente seiner kontrollierenden filmischen Verfahren. Damit hat sich der Martial Arts Film – und in vielen Bereichen der gesamte Actionfilm an sich – erfolgreich den untersuchenden Blick empirischer Fotografie angeeignet und erfolgreich in sein ästhetisches Programm gewalttätiger Konfrontationen integriert. Die wissenschaftlichen Montageelemente stehen, wie gezeigt wurde, nicht für sich alleine, sondern sind oft in ein Netz filmischer Rhetorik eingebettet, das die Rasanz der dargebotenen Aktionen unterstützt.

Dabei sollte allerdings ein Aspekt nicht aus den Augen gelassen werden: Der geschickt eingesetzte Röntgenblick sowie das mikroskopische Präparat während der Kampfsequenzen arbeitet für die Dauer eines Augenblicks an der optischen Zersetzung des Kämpferkörpers. Die gepanzerte, verhärtete Körperarchitektur des Kämpfers tritt zurück hinter eine diaphane, in der Auflösung begriffenen Körperlichkeit. Der Blick durch das Mikroskop bzw. auf die Röntgenfotografie zeigt: Im Innern des Körpers des Kämpfers herrschen die gleichen fragilen Zustände wie bei jedem anderen Menschen auch – Knochen und Organe (z.B. THE CONDEMNED, ROMEO MUST DIE), Sehnen und Bänder (z.B. REVENGE OF THE WARRIOR) ein schlagendes Herz (z.B. NINJA BUSHIDO) oder ein empfindlich im Schädel schwimmendes Gehirn (z.B. STORY OF RICKY). Insofern stellt der Blick ins Innere des Körpers zugleich die Radikalisierung dessen dar, was bereits in

Zeitlupe, Groß- und Detailaufnahme angelegt war. Der Frage, wie etwas *genau* funktioniert, wird hier mit größtmöglicher Präzision nachgegangen. Ein Paradoxon der besonderen Art: Während den asiatischen Kampfkünsten bzw. demjenigen der sie vollendet beherrscht und ausübt stets eine geheimnisvolle Stärke anhaftet, wird das Kampfgeschehen in den hier gezeigten Beispielen nach Möglichkeit vollständig »auserklärt«. Der Martial Arts Film wird so zu einer Art visuellem Grenzerlebnis, das den Schlüssel zu einer Welt birgt, in der sich die scheinbar klar voneinander getrennten Pole zwischen subjektiver Wahrnehmung, wissenschaftlicher Beweisführung, Innen und Außen aufzulösen beginnen und ersetzt werden durch eine rhythmisch strukturierte Mischform eines hyperbolischen Bilderflusses.

Eva Lenhardt

»Je ne vois pas«: Zur Darstellung des Unsichtbaren in Jean-Luc Godards HÉLAS POUR MOI[1]

Das Unsichtbare erkennen und darstellen – dieses Paradox durchzieht Jean-Luc Godards HÉLAS POUR MOI (1993) sowohl auf inhaltlicher als auch formaler Ebene. Doch worum geht es in dem Film? Wenn man von einer Handlung sprechen kann, dann ereignet sich diese im Jahr 1989 in einem kleinen Ort am Ufer des Genfer Sees. Das Paar Simon (Gérard Depardieu) und Rachel Donnadieu (Laurence Masliah) trennt sich für eine Nacht, da Simon zu einer Geschäftsreise aufbricht. Früher als erwartet kehrt er zu Rachel zurück. Er ist für sie nicht mehr derselbe und sie lehnt seine körperliche Zuneigung ab.

Dies mag zunächst als skizzenhafte Einleitung in den narrativen Rahmen von HÉLAS POUR MOI dienen, stellt jedoch nur eine Variation der in diesem Film vorgestellten Möglichkeiten der Geschichte von Simon und Rachel dar.[2] Godard verweist mit dieser Erzählung auf den Amphitryon-Mythos, dessen 1929 uraufgeführte Bearbeitung durch Jean Giraudoux den Titel *Amphitryon 38* trägt und als Vorlage für Godards Drehbuch diente.[3] Mit der Nummerierung »38« betont Giraudoux seine fiktive Position innerhalb einer langen Tradition von Bearbeitungen dieses mythologischen Stoffes, und auch in HÉLAS POUR MOI geht es um die gewandelte Rezeption des Amphitryon-Mythos und somit um die Frage nach Erzählinstanzen und deren filmischer Darstellung. Der mythologische Stoff, der Godard und Giraudoux als Vorlage diente, besitzt einen inhaltlichen Kern, der von der ersten erhaltenen Fassung des römischen Komödiendichters Plautus über Molière bis hin zu Kleist nahezu jede Bearbeitung kennzeichnet:[4] Während sich der thebanische Feldherr Amphitryon im Feldzug gegen die Teleboer befindet, wird seine Gattin Alkmene von Jupiter verführt. Sie weiß nichts von dessen wahrer Identität, da Jupiter die Gestalt Amphitryons angenommen hat und sich mit der Behauptung der frühzeitigen Rückkehr aus dem Krieg eine gemeinsame Nacht mit Alkmene erhofft. Dieser Wunsch Jupiters erfüllt sich bei den meisten Bearbeitungen des Stoffes, jedoch

---

[1] Der hier publizierte Vortrag wurde im Rahmen des Panels »Die Inszenierung filmischer Details: Enthüllung, Verschleierung, Exzess« gehalten und entstand im Rahmen der Vorbereitungen zu einem Magisterprojekt mit dem Titel *»À la recherche d'une question perdue«. Untersuchungen zur filmischen Darstellung von Erinnerung in Jean-Luc Godards* Hélas pour moi.

[2] Zu den Variationen dieser Geschichte, die sich auf die unterschiedlichen Erinnerungen der einzelnen Figuren gründen, vgl. Trias-Afroditi Kolokitha: Geschichten des Sehens in Jean-Luc Godards Hélas pour moi. In: Dies.: *Im Rahmen. Zwischenräume, Übergänge und die Kinematographie Jean-Luc Godards*. Bielefeld 2005, S. 139–162; S. 139f.

[3] Als weitere Vorlage bzw. Referenz nennt Godard das 1821 von Giacomo Leopardi verfasste Gedicht *Au patriarche* aus *L'Histoire des hommes et de la nature humaine*, vgl. Antoine de Baecque: *Godard. Biographie*. Paris 2010, S. 723.

[4] Vgl. Joachim Schondorff (Hrsg.): *Amphitryon. Plautus, Molière, Dryden, Kleist, Giraudoux, Kaiser. Vollständige Dramentexte mit einem Vorwort von Peter Szondi*. München 1964, S. 9ff.

werden die damit einhergehenden Probleme unterschiedlich entwickelt und gedeutet. Die Unsicherheit Alkmenes bei der Rückkehr ihres ›richtigen‹ Ehemannes und der resultierende Streit ob ihres unverschuldeten Ehebruchs werden bei vielen späteren Bearbeitungen (u.a. Kleist) kaum mehr als komödiantisch, sondern tragisch dargestellt im Sinne einer Identitätskrise, die aus dem scheinbaren Verlust der Erinnerung bzw. Erkenntnisfähigkeit Alkmenes resultiert.[5]

Auch in HÉLAS POUR MOI scheint Gott für eine Nacht auf die Erde hinabgestiegen zu sein, um in der Gestalt Simons die körperlichen Freuden der Menschen erleben zu können. Es bleibt jedoch bis zum Schluss des Films unklar, ob es sich wirklich so zutrug wie in dem antiken Amphitryon-Mythos, oder ob Simon, wie er behauptet, zu Rachel zurückkehrte und sie für die Dauer einer Nacht einen anderen in ihm sah.[6] Wie in den meisten literarischen Vorlagen des Stoffes kann sie sich jedenfalls an nichts erinnern. Auch HÉLAS POUR MOI kreist also um dieses Moment der Unsicherheit, die sich aus der Unverfügbarkeit der Erinnerung ergibt und thematisiert zugleich die Frage nach den Möglichkeiten der filmischen Darstellung von Erinnerung, Vergessen und Gedächtnis.

Godard erdachte aufgrund des problematischen Drehs[7] die Figur des Verlegers Abraham Klimt (Bernard Verley), der als Alter Ego Godards[8] bzw. des Zuschauers versucht, aus den fragmentarischen Erzähl- und Erinnerungssträngen die »fehlenden Seiten« der Geschichte von Rachel und Simon herauszuarbeiten. In der Art eines klassischen Ermittlers möchte er durch die Befragung der Dorfbewohner und Bekannten von Rachel und Simon herausfinden, was sich an jenem 23. Juli 1989 ereignete, als sich das Paar voneinander verabschiedete. Eine der Befragten ist die Schülerin Aude Amiel, die die Verwandlung Gottes in Simon miterlebte. Mit einer konkreten Erzählung des Geschehens kann sie Klimt jedoch nicht weiterhelfen: Eine Vision sieht man nicht, wie sie sagt. Ihr poetischer Zugang erlaubt es ihr jedoch eher, eine Ahnung des Ereignisses zu vermitteln, als dies für Klimt möglich ist, der auf rationalem Weg nach Fakten und Bildern sucht.[9]

Diese Gegenüberstellung zweier Zugänge zu einem Ereignis wird auch im Kontext des Details offensichtlich, das im Fokus dieses Beitrags stehen soll. Es handelt sich hierbei um die pornographische Darstellung eines Geschlechtsaktes (Abb. 1), der auf überspitzte Weise den Ehebruch Rachels als inhaltlichen Kern der mythologischen Vorlage

---

[5] Die erste (erhaltene) Bearbeitung des Amphitryon–Mythos durch Plautus (um 250–184 v. Chr.) beinhaltet bereits dieses tragische Moment, vgl. Monika Schmitz-Emans: Die Doppelgänger der Doppelgänger. In: Gerhard Binder (Hrsg.): *Das antike Theater. Aspekte seiner Geschichte, Rezeption und Aktualität*. Trier 1998, S. 295–344.

[6] Vgl. Godards Anmerkungen zur Uneindeutigkeit dieses narrativen Elements in Alain Bergala (Hrsg.): *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome 2: 1984–1998*. Paris 1998, S. 272.

[7] Depardieu verließ das Set früher als vertraglich vereinbart. Godard musste sich deshalb überlegen, wie er die fehlenden Einstellungen ersetzen kann, vgl. de Baecque, S. 722ff.

[8] Vgl. Alain Bergala: Hélas pour moi, ou de légères corrections au présent. In: Ders.: *Nul mieux que Godard*. Paris 1999, S. 171–182; S. 180.

[9] Zur Gegenüberstellung von fiktionalen und dokumentarischen Elementen durch die Charaktere Aude Amiel und Abraham Klimt vgl. Laetitia Fieschi-Vivet: Investigation of a Mystery. Cinema and the Sacred in Hélas pour moi. In: Michael Temple (Hrsg.): *The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985–2000*. Amsterdam 2000, S. 189–206.

des Films illustriert. Dieses Detail hat indes eine solche Kürze, dass es als lediglich zwei Sekunden andauernder und aus mehreren Einstellungen bestehender ›Blitz‹ für den Betrachter eher als Überstimulierung, denn als wahrnehmbares Bild erfahrbar ist.

Der Reiz an der isolierten Betrachtung dieses Details mit seiner ›Rahmung‹ durch die vorangehenden und nachfolgenden Einstellungen liegt darin begründet, dass sich hier zentrale Gestaltungsmerkmale von HÉLAS POUR MOI bündeln. So arbeitet Godard mit verschiedenen Erzähl- und Zeitebenen, vielschichtigen Vernetzungen zwischen Bild und Ton, Zwischentiteln und literarischen Zitaten, die – und erst das grenzt diesen Film formal und inhaltlich von anderen Werken Godards ab – anhand des Amphitryon-Mythos sowohl dessen implizite Problematiken (Erinnerung, Identität) darstellen, als auch mythisches Erzählen mit den Mitteln des Films aufzugreifen versuchen.

Bevor dieses Detail genauer betrachtet wird, soll knapp die Bedeutung von Mythen erläutert werden. Als Erzählungen, die einen »nicht beweisbaren, jedoch kollektiv wirksamen Sinn stiften«[10], berichten sie in meist mündlicher Überlieferung davon, wie die Gegenwart in der Vergangenheit begründet ist und erklären in vorwissenschaftlicher Weise die Entstehung der Götter, des Kosmos und der Menschen. Wie bei dem skizzierten Amphitryon-Stoff ersichtlich, beschäftigen sich Mythen auch mit zeitlosen Fragen und Problemstellungen, sodass die Rezipienten (Schriftsteller, Dramenautoren, bildende Künstler) den Mythenstoff abhängig von ihrem sozialen und historischen Kontext umdeuteten und variierten.

Die Rezeption von Mythen und ihre Funktion wandelten sich stark, es kann im Rahmen dieses Beitrags jedoch kein historischer Abriss der Mythentheorien geleistet werden. Zu betonen ist, dass sich Mythen in keine klare Sprache überführen lassen und stets bildhafte Elemente in sich tragen. In Opposition zu *lógos* (als der vernünftig argumentativen) steht der Mythos laut Matuschek für die unbeweisbare, fiktional-erzählende Rede.[11] Cassirer versteht den Mythos als eine eigene symbolische Form neben der Sprache und den exakten Wissenschaften.[12]

Ein Mythos als solcher existiert jedoch nicht. Er ist – wie Hans Blumenberg sagt – immer schon in seinem Rezeptionsprozess befindlich.[13] Das heißt, wir haben es stets mit unterschiedlichen Formen der Überlieferung und Interpretation zu tun. Insbesondere diesen Aspekt des Rezipierens und Veränderns gilt es hier zu betonen, um zugleich auf die Verschränkung der Zeit- und Inhaltsebenen in HÉLAS POUR MOI und deren Bedeutung für die Erzählstruktur dieses Films zu verweisen.

Die pornografische Darstellung des Geschlechtsaktes, deren Einbettung in die filmische Narration im Folgenden untersucht werden soll, ist beim ersten Betrachten des Films nicht wahrnehmbar – man muss den Film eigentlich anhalten, um diesen kurzen Moment zu fassen. Es stellt sich die Frage, welche Bedeutung diesem Detail zukommt, das zwar Rachels Ehebruchs darstellt, dessen Umstände Klimt zu rekonstruieren ver-

[10] Vgl. Stefan Matuschek: Mythos. In: Dieter Burdorf et al. (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur*. Stuttgart 2007, S. 524–525; S. 524.

[11] Matuschek, S. 524.

[12] Vgl. Ernst Cassirer: *Schriften zur Philosophie der symbolischen Formen*. Marion Lauschke (Hrsg.). Hamburg 2010, S. 66ff.

[13] Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a.M. 1979.

suchte, das jedoch von solch einer Kürze und gleichzeitigen Überstimulierung des visuellen, auditiven und intellektuellen Aufnahmevermögens ist, dass es der Aufmerksamkeit des ersten Blickes entgehen *muss*. Dieser Moment ist somit faktisch als Bild in dem Film vorhanden – er kann aber aufgrund seiner Kürze und Vieldeutigkeit schwerlich rezipiert werden und somit zunächst nicht die ihm eigentlich innewohnende inhaltliche Wichtigkeit für die Rekonstruktion der Geschichte übernehmen. Auch die Einbindung dieses Details in die Einstellungsfolge trägt bei zu dessen (trotz aller pornografischen Offenheit) eher verschleierndem Charakter.

Wie wird also dieser Moment innerhalb der Szenenfolge umfasst und mit Bedeutung aufgeladen und welche Deutungsmöglichkeiten ergeben sich ausgehend von diesem Ausschnitt einer Sequenz für die erzählerischen Muster von HÉLAS POUR MOI? Dabei rücken folgende Aspekte in den Fokus: Auf welchen bildlichen, sprachlichen und auditiven Ebenen zeigt sich das Ambivalente des Erkenntnismomentes als etwas Nicht-Darstellbares, Nicht-Sagbares? Mit welcher Symbolik verbildlicht der besprochene Filmausschnitt diese Thematik von Erkenntnis und zugleich Erinnerung, Vergessen, Gedächtnis?

Beginnen wir mit dem Schwarzbild, das diese Einstellungsfolge einleitet und den folgenden Zwischentitel präsentiert: »Je ne vois pas«. Dies lässt sich übersetzen als »Ich sehe nicht«, wobei Sehen nicht bloß als Prozess der optischen Wahrnehmung verstanden wird, sondern zugleich als Erkennen und Verstehen: »Ich verstehe nicht«. Diese schriftliche Betonung des Nicht-Sehens erscheint im Kontext des Schwarzbildes redundant, da in diesem Moment tatsächlich nichts zu sehen ist. Es weist jedoch als Nicht-Verstehen bereits auf den narrativen Kern des Amphitryon-Mythos hin, der von Klimt entschlüsselt werden soll, und kommentiert zugleich die vorangegangene Szene, in der Klimt und die Schülerin Aude Amiel über die Eigenart des Ereignisses sprechen, das sich zwischen Rachel und Simon zutrug. Audes Erklärung aus dem Off erläutert dies: Das, wonach Klimt suche, sei nicht zu sehen, da es sich eben nicht um ein Ereignis handelte, das eintrat und nun in bildlicher Form fassbar sei.

Auf der Ebene der musikalischen Begleitung ist festzustellen, dass die von hier an erklingende sakrale Orgelmusik einen assoziativen Bezug zum Nicht-Darstellbaren im Christentum herstellt: Bereits zu Anfang des Films wird durch das Zitat »Credo quia absurdum est«[14] auf den Streit um die Beweisbarkeit der Existenz Gottes verwiesen.[15] Nach der Orgelmusik ertönt in den folgenden Einstellungen stetig Donnergrollen, das als Attribut Jupiters vermutlich auf den ursprünglich römischen Amphitryon-Mythos verweist

[14] »Ich glaube es, gerade weil es widersinnig, widervernünftig ist«. Zur Bedeutung der negativen Theologie in HÉLAS POUR MOI vgl. Christina Scherer: *Ivens, Marker, Godard, Jarman. Erinnerung im Essayfilm*. München 2001, S. 258ff.

[15] Dies erinnert daran, dass sich Godard in den 80er und 90er Jahren vermehrt mit religiösen Themen auseinandersetzte, beispielsweise mit der unbefleckten Empfängnis Mariens in dem Film JE VOUS SALUE, MARIE (1985). Auch hier wurden die filmischen Darstellungsmöglichkeiten des Flüchtigen und Nicht-Greifbaren dieses christlichen Mythos ausgelotet.

und damit zugleich die Präsenz der (wenn auch christlichen) Gottheit in den darauffolgenden Szenen symbolisiert.[16]

Abb. 1–4

Bevor das Detail des Geschlechtsaktes zu sehen ist (Abb. 1), spricht Rachel mit dem vermeintlichen Gott in Gestalt Simons rückblickend über ihre gemeinsame Nacht und Rachel versucht die Befriedigung Gottes bezüglich seines gelungenen Plans zu schwächen, indem sie ihn darauf hinweist, dass seine Erfahrungen menschlicher Freuden ohne Simons Körper keine Bedeutung hätten. Gott antwortet darauf mit einer Schilderung der Entdeckung der Dunklen Materie durch den niederländischen Astronom Jan Oort. Diese astrophysikalische Erweiterung der filmischen Handlung durch die Erwähnung einer Materie, die zu wenig Licht aussendet, reflektiert oder absorbiert, um beobachtbar zu sein, die aber die Hälfte der Anziehungskraft ausmacht, verbildlicht erneut die in HÉLAS POUR MOI variierten Bedeutungsebenen des Unsichtbaren. Gott spricht von der Dunklen Materie aus dem Off zeitgleich zu einem Schwarzbild, das erst nach einigen Sekunden eine Figur freigibt: Es ist dies ein Ausschnitt von Rachels nacktem Körper, der erst beim

[16] Torsten Hoffmann: Gewitter/Blitz und Donner. In: Günter Butzer, Joachim Jacob (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart 2008, S. 129–130; S. 129f.

Schein einer Funken sprühenden Wunderkerze erkennbar wird (Abb. 2).[17] Während jedoch auf der Tonspur Gottes Worte weitergeführt werden, ist nun in der nächsten Einstellung Klimt zu sehen (Abb. 3), der ja eigentlich retrospektiv auf die Ereignisse schaut: Die Ebenen der Vergangenheit und Gegenwart legen sich übereinander und bilden einen Bedeutungskomplex. Gott bezeichnet die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse einer allgegenwärtigen, aber nicht sichtbaren Materie nun als tägliches Gebet.[18] Dies veranschaulicht, dass sich Godard in den Filmen, die religiöse Aspekte aufgreifen, nicht aus Glaubensgründen auf das Christentum bezieht, sondern aus Interesse für eine Denkrichtung.[19] Wenn also an dieser Stelle die astrophysikalische Erkenntnis über das Phänomen des Nicht-Sichtbaren mit einem routinierten Glaubensritual zusammengebracht wird, dann übernimmt Godard vielleicht die Gewissheit um das Nicht-Wahrnehmbare in die Praxis der alltäglichen Welt-Wahrnehmung.

Klimt wird in diesen Sinnzusammenhang eingebunden, da er parallel zu dieser Erklärung Gottes zu sehen ist. Sein (retrospektiver) Blick aus dem regenverschleierten Fenster eines Restaurants hinaus in die Nacht scheint auf etwas gerichtet zu sein, obwohl Klimts visuelle Erkenntnisfähigkeit auf doppelte Weise behindert wird: durch die Schlieren des Regens und die Dunkelheit der Nacht. Dieses Schauen bezieht sich also womöglich auf das davor bzw. parallel Gesagte über die Dunkle Materie; es kann aber auch ein imaginäres Schauen sein in die nun folgende Detaildarstellung des Sexualaktes, der durch das Angebot eines vermeintlichen eyeline-matches mit Klimt in Verbindung gesetzt wird. Die Idee, dass es sich bei den nun folgenden Bildern um Vorstellungen Klimts handelt, wird durch die Weiterführung des Regengeräuschs verstärkt, das bei der Darstellung Klimts zunächst noch diegetisch begründet war.

Die Aufnahme des nackten weiblichen Körpers (Abb. 4) wird überlagert von einem Standbild, das Sonnenspiegelungen auf einem Gewässer zeigt. Das Gedicht »Do not go gentle into that good night« von Dylan Thomas, das in der Rezitation des Pastors während dieses Bildes gesprochen wird, geht in eine assoziative Bedeutungserhöhung über, als die Passage »Since their words lack clarity, they cannot penetrate without violence« zu hören ist, die direkt mit der expliziten Darstellung des Sexualaktes zusammenkommt (Abb. 1). Der Moment dieses physischen Eindringens wird also assoziiert mit dem geistigen, auf Erkenntnis begründeten Eindringen von Worten im Sinne eines Erkennens. Dass die Erkenntnismöglichkeiten durch Sprache jedoch problematisch sind, wird durch dieses Zitat, das von Godard verändert wurde, ebenfalls angemerkt. Christina Scherer schreibt in ihrer Untersuchung zu Erinnerung im Essayfilm, dass diese Stelle auf sehr verschlüsselte Art selbstreflexiv sein könne, schließlich treffe die durch Kompression

[17] Zur Bedeutung der Schwarzbilder vgl. Sally Shafto: Myth and Narration in Godard's Hélas pour moi. In: *Framework* 46, 2005, S. 4–21; S. 17. Sie versteht die vierundvierzig Zwischentitel von HÉLAS POUR MOI als Verbindung dieses Films zur Kunst des Erzählens, während die »blackouts« für eine Kunst des Zeigens stehen, jedoch im negativen Sinne, da sie das Unaussprechliche/Unbeschreibliche ausdrücken.

[18] »Voici, quelle sera la prière de chaque jour.«

[19] Vgl. Jean-Luc Godard und Youssef Ishaghpour: *Archäologie des Kinos. Gedächtnis des Jahrhunderts*. Zürich [u.a.] 2008, S. 73.

und Kondensation erreichte »größtmögliche Sinnaufladung« in den Gedichten von Dylan Thomas auch auf die Vorgehensweise von Godard zu.[20]

Die Symbolik der eingeblendeten (und blendenden) Sonne (Abb. 5), die der expliziten Sexdarstellung vorausgeht und sie einmal unterbricht, kann hier nur angerissen werden. Dass sie als Bedingung des Sehens zugleich Grundlage ist für das auf optische Wahrnehmung gründende Erkennen, wird in dieser Einstellung fast ad absurdum geführt. Denn gerade visuell kann man beim ersten Wahrnehmen kaum etwas erkennen. Setzt man die *Sonne*, die in Verbindung mit dem scheinbar von einem Bildschirm abgefilmten Geschlechtsakt aufscheint (Abb. 1), jedoch in Bezug zu dem vorhergehenden Bild des weiblichen Körpers, der hinter das Standbild eines *Sonnenlicht* reflektierenden Gewässers gelegt ist (Abb. 4), so zeigt sich im Wechselspiel dieser beiden Einstellungsfolgen ein Bild-Abbild-Verhältnis. Dies verweist auf die erkenntnistheoretisch grundlegende Frage, in welchem Verhältnis Urbild und Abbild zueinander stehen und verbildlicht somit die in HÉLAS POUR MOI wiederkehrende Frage nach der Darstellbarkeit und Möglichkeit eines objektiven Erinnerungsbildes. Dass die Sonne aber in ihrer Reflektion auf einer Wasseroberfläche (Abb. 4) oder als Zwischenschnitt bei der Darstellung des Geschlechtsaktes (Abb. 1 und 5) zugleich als visuelle Maske und damit Verschleierung fungiert, betont die Ambivalenz dieser kurzen Sequenz und stellt das auf Sehen begründete Erkennen in Frage.

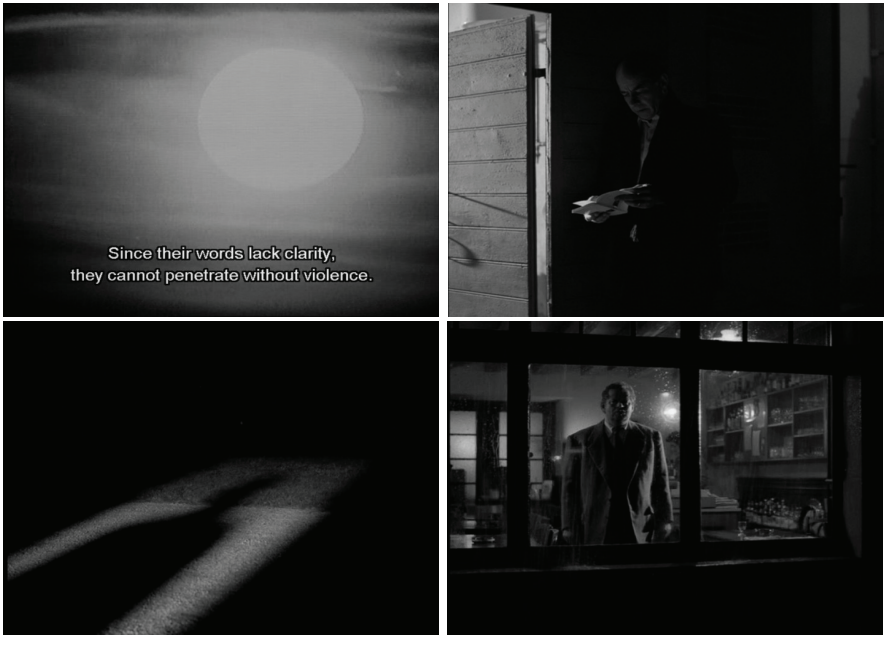


Abb. 5–8

[20] Scherer, S. 248.

Der Pastor (Abb. 6), der dies nun rückblickend durch die Lektüre und Rezitation eines poetischen Textes nachzuvollziehen hofft, wird konfrontiert mit der Nicht-Sichtbarkeit des Gewesenen: Sein Blick, der nun hinaus in die Nacht schweift, trifft nur auf seinen eigenen Schatten, der Rest liegt im Dunkeln (Abb. 7).[21] Auch in dieser Einstellung treffen verschiedene Zeit- und Erzählebenen aufeinander: Während der Pastor von den Tränen spricht (»Bénis-moi à présent avec tes larmes violentes«), sind Regengeräusche zu hören und er geht zurück ins Haus. Auf der bildlichen Ebene sind jedoch keine Spuren des Regens wahrzunehmen, das Geräusch verweist bereits auf die nächste Einstellung, die die beschriebene Szenenfolge einrahmt, da nun wieder Klimt zu sehen ist, der wie zuvor aus dem Fenster schaut (Abb. 8).[22] Dieses Fenster kann symbolisch gefasst werden als Struktur, die das Zusammenspiel von Wahrnehmung, Erinnerung, Vorstellung und Dichtung symbolisiert. Auffällig ist jedoch auch, dass Klimt in der ersten der beiden Einstellungen, die ihn beim Blick in die Nacht zeigen, durch ein Fenster schaut, dessen Rahmung außerhalb des Bildbereichs liegt (Abb. 3). In der zweiten Einstellung blickt er durch dasselbe Fenster, nun ist jedoch die Rahmung zu sehen (Abb. 8). Es scheint, als habe Godard mit dieser Gegenüberstellung nicht nur eine inhaltliche Rahmung des zuvor Beschriebenen bewirkt, sondern zugleich eine Gegenüberstellung der beiden filmtheoretischen Konzepte des Fensters bzw. Rahmens evoziert. Mittels dieser beiden Darstellungsmöglichkeiten des nachdenkenden Ermittlers bzw. Verlegers Klimt wird also auch filmhistorisch an die in HÉLAS POUR MOI entwickelten Ideen eines konstrukthaften und eines (scheinbar) transparenten Blicks angeknüpft.[23]

Die ›Überladung‹ des nur zwei Sekunden andauernden Details des Geschlechtsaktes mit symbolischem Gehalt und ihre Interdependenz zu den umliegenden Einstellungen offenbart die Dialektik dieser Sequenz: Zum einen führt sie die Thematik des Erinnerns als Gehalt des Films zusammen, zum anderen verweigert sie dem Zuschauer dieses Verständnis, da es nicht möglich ist, die Vielzahl der Bezüge in der Kürze der Einstellung und der resultierenden visuellen Überreizung wahrzunehmen. Die Einfassung des Details von einem dokumentarisch-wissenschaftlichen Zugang (durch den Ermittler Klimt und die Erkenntnisse Oorts), sowie einem poetisch-religiösen Zugang (durch das Gedicht von Dylan Thomas und die Figuren des Pastors und der Schülerin Aude) versinnbildlicht dennoch zwei mögliche Wege der Erkenntnis, die erst in ihrer Verbindung dem Moment näherkommen, den Klimt während des gesamten Films zu entschlüsseln ver-

[21] Das Gedicht »Do not go gentle into that good night« von Dylan Thomas wird in HÉLAS POUR MOI in folgenden Text-Ausschnitten zitiert und dabei leicht verändert: »N'entre pas sans violence dans cette bonne nuit. Bien que les hommes sages à leur fin sachent que l'obscur est mérité, / parce leurs paroles n'ont nul éclair, ils / n'entrent pas sans violence dans cette bonne nuit. / Les hommes graves, près de mourir, qui voient de vue aveuglante / que leurs yeux aveugles pourraient briller comme météores, / ragent, s'enragent contre la mort de la lumière. / Et toi, mon père, ici sur la triste élévation / maudis, bénis-moi à présent avec tes larmes violentes, je t'en prie. / N'entre pas sans violence dans cette bonne nuit.«

[22] Zur Vermischung der Zeitebenen und dem damit verbundenen Erinnerungsbild vgl. Scherers Erläuterungen zu einer weiteren filmischen Darstellung von Erinnerungs-Rekonstruktionen in HÉLAS POUR MOI: Scherer, S. 246f.

[23] Vgl. Volker Mergenthaler: Fenster. In: Butzer/Jacob: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, S. 99–100; S. 100.

sucht. Das dabei entstehende individuelle Erinnerungsbild wird jedoch »von fremden Bildern und Texten durchsetzt«[24].

Die Erinnerung kann in HÉLAS POUR MOI nicht rekonstruiert werden, sie zeigt sich in der besprochenen Sequenz als vieldeutiger, überstimulierender Blitz und erinnert damit an den Geschichtsbegriff Walter Benjamins: »Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.«[25] Vielleicht kann Klimts Ausspruch, mit dem er am Ende des Films die Geschichte von Simon und Rachel zusammenfasst, auch die Ambivalenz dieses Details begreifen: »Der Rest spielte sich ab jenseits von Geschichten und Bildern.«

[24] Scherer, S. 248. Hiermit ist das vom Pastor vorgetragene Gedicht von Dylan Thomas gemeint sowie die von einem Bildschirm abgefilmten Bilder, die Scherer jedoch nicht als Darstellung des Geschlechtsaktes erkennt.

[25] Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. In: Ders: *Gesammelte Werke II*, Frankfurt a.M. 2011, S. 957–966; S. 958.

Nina Rind

Rhythmusfilm als Metafilm: Untersuchung zu Hans Richters RHYTHMUS 21

RHYTHMUS 21 wurde zum Inbegriff des deutschen Avantgardefilms der 1920er Jahre. Hans Richter selbst ist an dieser Kanonisierung des Avantgardefilms und seiner eigenen Bedeutung nicht unbeteiligt. In der Fachliteratur und in aktuellen Ausstellungen werden Richters RHYTHMUS-Filme als abstrakte, absolute, dadaistische, konstruktivistische, sogar als dem Surrealismus nahe Filme gezeigt. Wie kommt es, dass Richters RHYTHMUS-Filme so schwer zu fassen sind? Dass sich ganz unterschiedliche Konzepte und Kontexte nicht unbedingt ausschließen müssen, zeigt Hans Richter in Persona. Als Maler kam er, bevor er sich mit Film beschäftigte, vom Kubismus über den Dadaismus zum Konstruktivismus.

Hans Richters RHYTHMUS-Filme zeugen durch die Reduktion auf Rechteck und Quadrat von einer elementaren Formensprache und sind somit auf den ersten Blick den abstrakten, konstruktivistischen Formen ähnlich. Doch wird bei Richter darüber hinaus der Film als neues, künstlerisches Medium befragt. Durch die Gegenüberstellung von zweidimensionalen und dreidimensionalen Räumen sowie durch das bewusste Spiel mit dem Rhythmus der Formenbewegung, der Bild- und Themenabfolge und unter Verwendung einfachster Filmtricks wird Film in seinen elementaren Möglichkeiten vorgeführt. Da jede der seltenen Avantgarde-Vorführungen selbst als ein ganz besonderes Ereignis, als »Triumph des Moments«[1] inszeniert wurde, sei jeder Film der Avantgarde der Zwischenkriegsjahre nach Malte Hagener per se dadaistisch. RHYTHMUS 21 ist jedoch neben allen Zuordnungen als Metafilm für (Richters) weitere Filmgestaltung zu lesen.

Im Folgenden wird ausgehend von der Kontextualisierung und der Analyse von RHYTHMUS 21 versucht, Richters ergebnisoffene und in stetiger Transformation begriffene Idee von Film als Kunst zu fassen. Dabei wird das oft thematisierte Problem der Datierung der RHYTHMUS-Filme nur am Rande behandelt.

Betrachten wir zunächst Richters künstlerisches Umfeld etwas genauer: Nachdem er sich auf Wunsch des Vaters mit architektonischen Grundlagen bekannt gemacht hat, beginnt Richter sein eigentliches Kunststudium. Dieses eher klassische Studium sowie ein kurzer Aufenthalt an der Academie Julién in Paris, bilden die Grundlage mit der Richter sich zuerst an kubistischen Gemälden versucht. Vor dem ersten Weltkrieg in Berlin zeigt sich sein besonderes Talent zunehmend in der Präzision der Zeichnungen, die er für verschiedene Ausgaben der Zeitschriften *Die Aktion* und *Der Sturm* anfertigt. Kriegsverletzt in Zürich beheimatet – also im direkten Umfeld der Dadaisten – reduziert Richter seinen Strich zu abstrakten Bildern. Die Serie der *Visionären Portraits* entsteht. Richter ist darüber hinaus aktiv an Dada-Soiréen beteiligt und publiziert Texte in der Zeitschrift Dada.

---

[1] Malte Hagener: *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture 1919-1939*. Amsterdam 2007, S. 70.

Unterstützt durch Kontrapoststudien – angeregt durch den Komponisten Ferrucio Busoni – und der gemeinsamen Arbeit mit dem Schweden Viking Eggeling an einem Generalbass der Malerei bzw. einer universellen Sprache erarbeitet Richter einen elementaren Formenkanon.

Der Wunsch Bilder bzw. Kunstwerke in Bewegung zu setzen, ist Ende der 1910er Jahre in der Kunstwelt allgegenwärtig. Die Geschwindigkeit, Mobilität und Industrialisierung der Alltagswelt soll sich mit der Bildenden Kunst verbinden. Auch Richter und Eggeling machen Versuche mit Zeichnungen auf langen Bildrollen, bevor sie sich für eine Umsetzung ihrer ›Formenevolutionen‹ im Film entscheiden. Dies bleibt, wie bei so vielen Künstlerkollegen auch, vorerst nur ein Vorhaben. Doch gelingt es beiden durch Fürsprecher und Sponsoren die Ufa zu überzeugen, im Trickstudio der Kulturfilmabteilung mit Hilfe von Svend Noldan ihre Rollenbilder in Film umzusetzen. Etwa zeitgleich bekommen sie Besuch vom De Stijl-Künstler Theo van Doesburg, mit dem sie mehrere Tage über abstrakte Gestaltung und die Möglichkeiten des Films als Kunst diskutieren. Dieses Zusammentreffen führt bei Richter zu einer Neuausrichtung. Als dann das Ergebnis ihres ersten gemeinsamen Filmexperiments wenig zufrieden stellend ausfällt und finanzielle Unstimmigkeiten hinzukommen, trennen sich Richter und Eggeling. Beide versuchen fortan ihre Filmideen eigenständig zu realisieren. Bei Richter intensiviert sich der Kontakt zu Theo van Doesburg und zu dessen Schüler Werner Graeff. Dieser wird in der Folgezeit so etwas wie Richters Assistent, dank dessen phototechnischen Kenntnissen Richter neue Filmexperimente umsetzen kann. Van Doesburg bestärkt Richter in dem Vorhaben eine eigene Zeitschrift zu publizieren. *G – Material zur elementaren Gestaltung* erscheint zwischen 1923 und 1926 sechsmal. In diesen Ausgaben formuliert Richter sein Filmkonzept und arbeitet von nun an verstärkt mit Konstruktivisten, wie dem Architekten Mies van der Rohe und Künstlern wie El Lissitzky, Henryk Berlewi, Sándor Bortnyik, u.a. zusammen.

Die Ähnlichkeiten zwischen Bildern Van Doesburgs (*Komposition XVIII in drei Teilen*, 1920), Berlewis (*Mechano-Faktura*, 1924), Lissitzkys (*Proun 1C*, 1919), Bortnyik (*Geometrische Formen im Raum*, 1924) und Richters RHYTHMUS-Filmen sind offensichtlich. Auch die Nähe zu den Grundrissentwürfen Mies van der Rohes z.B. für Potsdam-Neubabelsberg (1924) ist sichtbar.

Liest man Richters Aufsatz *Demonstration des Materials* in *G – Material zur elementaren Gestaltung (*Nr. 1, 1923) so ist die Orientierung an Mondrians Neoplastizismus und Theo van Doesburgs Elementarismus ebenfalls herauszulesen. Richter versucht, die von Mondrian für die Bildfläche formulierten horizontal-vertikalen Flächenverhältnisse, auf den Filmraum als dreidimensionalen Raum zu übertragen. Auch die Auseinandersetzung mit Licht als Gestaltungsmittel, was besonders die Künstler des Bauhaus, wie Laszlo Moholy-Nagy, propagieren, greift Richter hier auf:

> Dieser Film hat den Charakter einer gestalteten Demonstration, in der bestimmte elementare Filmmöglichkeiten elementar entfaltet werden. Das Auftreten und die Dauer der einzelnen Figuren und Filmgruppen ist methodisch.
> Der Film ist ein Spiel von Lichtverhältnissen.
> Die Lichtverhältnisse haben qualitativen und quantitativen Charakter: Helligkeitsgrade – Proportionen etc. etc.

> Die auftretenden ›Formen‹ sind de facto Begrenzungen von Vorgängen in verschiedenen Dimensionen (oder von Dimensionen in verschiedener Zeitfolge).
> Die Linie dient zur Begrenzung bei Flächenvorgängen (als Material der Flächenbegrenzung), die Fläche als Begrenzung bei Raumvorgängen.
> Linie ohne praktische Breite, Fläche ohne Begrenzung ist nicht darstellbar; daher verbreiterte Linie (längliche Fläche), und Quadrat (als einfachste und ökonomischste Form der Begrenzung).
> [Hier ist im Original ein kleines Quadrat abgebildet, N.R.] und [Hier ist im Original eine Linie abgebildet, N.R.] sind Hilfsmittel.
> Das eigentliche Konstruktionsmittel ist das Licht, dessen Intensität und Menge.
> Die Gestaltung der Lichtnatur im Sinne einer zusammenfassenden Anschaulichkeit ist die Aufgabe für das Ganze.
> Dieser Film ist also prinzipiell nicht ein solcher, der das [Hier ist im Original ein kleines Quadrat abgebildet, N.R.] und die [Hier ist im Original eine Linie abgebildet, N.R.] als Kompositionsmittel gebraucht – etwa orchestriert und entwickelt, sondern ein solcher, in dem [Hier ist im Original ein kleines Quadrat abgebildet, N.R.] und [Hier ist im Original eine Linie abgebildet, N.R.] als Hilfsmittel auftreten.
> Der einzelne sinnliche Gehalt der Fläche etc., – die ›Form‹ (ob abstrakt oder natürlich) – ist vermieden.
> Die auftretenden Formen sind weder Analogien noch Symbole, noch Schönheitsmittel.
> Der Film vermittelt in seinem Ablauf (Vorführung) ganz eigentlich die Spannungs- und Kontrastverhältnisse des Lichts. Diese Verhältnisse bestehen zwischen hell und dunkel, groß und klein, schnell und langsam, horizontal und vertikal etc. etc.
> Es ist versucht, den Film so zu organisieren, dass die einzelnen Teile untereinander und zum Ganzen in aktiver Spannung stehen, sodaß das Ganze in sich geistig beweglich bleibt.
> Berlin[2]

Vergleicht man nun Richters Filmexperimente von 1922, die einem Brief an Tristan Tzara beigelegt waren,[3] mit den Abbildungen zu dem oben genannten Text in *G – Material zur elementaren Gestaltung*, so wird deutlich, wie stark Richter sein Konzept in dem einen Jahr verändert hat. Ähneln die Formen von 1922 noch sehr den Zeichnungen auf seinem Rollenbild *Präludie* von 1919, das in der Zusammenarbeit mit Viking Eggeling entstand, so sind die Filmausschnitte von 1923, die auch in der heutigen Fassung von RHYTHMUS 21 zu finden sind, vielmehr jene von Richter beschriebene Reduktion der Formen auf Linie/Rechteck und Fläche/Quadrat, wie sie von den De Stijl Künstlern und den Konstruktivisten vertreten wurde. Noch in Rudolf Kurtz: *Expressionismus und Film* (1926) sind die Experimente von 1922 neben späteren Filmausschnitten als verschiedene RHYTHMUS-Filme bezeichnet.[4] In den 1920ern sah Richter diese Experimente als eine kontinuierliche Entwicklung oder besser eine Weiterbearbeitung der grundlegenden Probleme von Rhythmus, Kontrast, Analogie und Spannung. Erst nach der Vorführung von FILM IST RHYTHMUS auf der *Matinée des absoluten Films* im Mai 1925 in Berlin, kommt es wiederum zu einer grundlegenden Neuausrichtung in Richters Arbeit. Richter beginnt entgegen dem oben genannten Manifest in *G – Material zur elementaren*

---

[2] In Hans Richter: Demonstration des Materials. In: *G – Material zur Elementaren Gestaltung* 1923, S. 2–3 (Nachdruck: München 1986).

[3] Abbildung in Brigitte Hein, Wulf Herzogenrath (Hrsg.): *Film als Film. 1910 bis HEUTE*. Köln 1978, S. 23.

[4] Rudolf Kurtz: *Expressionismus und Film*. Berlin 1926. Nachdruck: Christian Kiening, Ulrich Johannes Beil. Zürich 2007, S. 57, 93, 99.

Gestaltung nun mit gegenständlichen Bildern zu arbeiten. FILMSTUDIE, INFLATION, VORMITTAGSSPUK, RENNSYMPHONIE sowie BAUEN UND WOHNEN werden 1928 uraufgeführt.

Doch zurück zu RHYTHMUS 21. RHYTHMUS 21 ist schwarz-weiß, stumm mit nachträglicher Musikbegleitung, die in den Vorführungen variierte.[5] Die Länge der Kopie der Deutschen Kinemathek Berlin beträgt 3107 Bilder, das entspricht ca. 3,5 Minuten. Die Credits lauten: »*RHYTHM 21* / *1921* / Un film de Hans Richter / Réalisé en 1921 / fin«.

Wie schon andere Kollegen nachgewiesen haben, gibt es berechtigte Zweifel an dem Entstehungsjahr 1921.[6] Dennoch spricht einiges dafür, dass sich Richter ab 1921 mit Experimenten zu den heutigen RHYTHMUS-Filmen beschäftigte. Inhaltlich unterschieden sich die überlieferten Filmausschnitte, wie oben angesprochen, jedoch stark von den heute vorliegenden Filmversionen. Wann der heute vorliegende Schnitt der Filme RHYTHMUS 21 und RHYTHMUS 23 erfolgte, kann jedoch nicht mehr nachvollzogen werden. Auch die tatsächliche Existenz eines RHYTHMUS 25 ist nicht belegt. An dieser Stelle sei angemerkt, dass die nachträgliche Umdatierung und Veränderung des Titels in der Kunstgeschichte keine Seltenheit ist. Auch ist das nicht abgeschlossene Kunstwerk mit seinem immanenten Experimentcharakter besonders für die konstruktivistischen Arbeiten der 1920er Jahre programmatisch. Selbst unter dadaistischem Einfluss wäre es zu begründen, ein Werk immer wieder weiterzuentwickeln, zu verändern und einem stetigen Prozess zu unterziehen. Man denke nur an Kurt Schwitters *Merz-Bau*.

Die vorliegende Analyse bezieht sich auf den heute als Kopie der Deutschen Kinemathek Berlin existierenden Film. Diese Kopie geht auf eine 16mm Kopie aus den 50er Jahren des MoMA in New York zurück, der wiederum eine Nitro-Kopie zugrunde liegt, die von Hans Richter 1937 an das MoMA übergeben wurde. Diese Nitro-Kopie ist inzwischen zerstört. Die 35mm-Kopie aus den 40er Jahren und alle weiteren Kopien im Anschluss weisen starke Abnutzung, Kratzspuren und Verunreinigungen auf. Das Entstehungsjahr dieser Kopie ist also demnach vor 1937 anzunehmen.

Der Film RHYTHMUS 21 ist ein Trickfilm in Legetechnik. Über die genaue technische Umsetzung ist leider kein Nachweis erhalten. Welche Kamera und welchen Tricktisch Richter verwendete, ist nicht bekannt. Thomas Tode gibt an, dass Richter Papierquadrate verschiedener Größe verwendet habe.[7]

Für die Analyse ist eine Einteilung in Handlungssequenzen wie bei Spielfilmen nicht möglich, da es ein abstrakter Film ohne narrative Handlung ist. Auch das Aufzeigen verschiedener Einstellungen ist nicht möglich. Nichts desto trotz lässt sich der Film durch die Raum-/Flächenbehandlung und aufgrund der verwendeten Formen in mehrere Teile unterscheiden. Ich nehme für meine Analyse achtundzwanzig Teile an.

---

[5] Siehe hierzu Holger Wilmesmeier: *Deutsche Avantgarde und Film: Die Filmmatinee »Der absolute Film« 1925*. Münster [u.a.] 1994, S. 17ff., 75ff.

[6] Siehe auch Jeanpaul Goergen: Die Rhythmus-Filme. In: *Hans Richter. Film ist Rhythmus*. *Kinemathek* 40, 2003, S. 87ff. sowie Wilmesmeier, S. 17ff., 75ff.

[7] Thomas Tode: Hans Richter. In: Hans-Michael Bock (Hrsg.): *CineGraph. Lexikon zum Deutschen Film*. Bd. 5. München o.J., S. D1–D5.

Diese Teile beinhalten vier grundlegende Formenthemen [Abb. 1, Formenthemen][8], die sich jedoch in Details unterscheiden, sodass im ganzen Film zehn verschiedene Motive festzuhalten sind. Diese Motive werden durch Wiederholung bzw. Variation multipliziert, sodass achtundzwanzig Teile entstehen. Durch die Position in der Verteilung der einzelnen Teile über die Gesamtlänge des Films werden inhaltliche Klammern, Spangen, Parallelen, Wiederholungen, etc. erzeugt, die den Inhalt eines Teils mit dem des kommenden aber auch mit dem gesamten Film verbinden. Der Betrachter erkennt immer wieder schon Gesehenes in variierter oder wiederholter Form und es entsteht der Eindruck eines komponierten Ganzen.

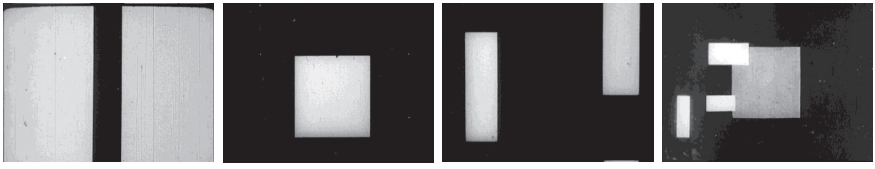


Abb. 1: Formenthemen

In allen Teilen ist das zentrale kompositorische Moment das Spiel mit Rhythmus, Analogie und Kontrast. Es ist das durchgängige Hauptmotiv des Films. Analogie und Kontrast kommt innerhalb der Formen eines einzelnen Teils, aber auch im Verhältnis der verschiedenen Teile untereinander vor. Wobei die aufeinander folgenden Teile in direktem Verhältnis stehen.

Unten stehende Unterschiede können grundlegend festgehalten werden und diese gelten für die einzelnen Teile in unterschiedlich starker Gewichtung. Mal steht die Art der Formbewegung im Vordergrund, ein andermal das Variieren der Formen durch Spiegelung und Drehung u.ä. [Abb. 2, Struktur: Teile 1–28]:

1. Wiederholung eines ganzen Teils bzw. einzelner Bildfolgen
2. Variation eines vorangegangenen Teils durch
2.1. Ergänzung/Weglassen einzelner Bilder
2.2. Invertieren/Negativ-Material-Verwendung
2.3. Spiegelung
2.4. Drehung
3. Entweder zweidimensionaler Bildraum oder dreidimensionaler Bildraum
4. Bewegung im Bildraum oder über den Bildrahmen hinaus
5. Rhythmus der Formbewegung
5.1. ruckhaft
5.2. fließend
5.3. mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten einzelner Formen
6. Anschluss zweier aufeinander folgender Teile
6.1. hart
6.2. weich

[8] Alle Filmbilder sind Hans Richters RHYTHMUS 21 entnommen. Fassung der Freunde der Kinemathek Berlin.

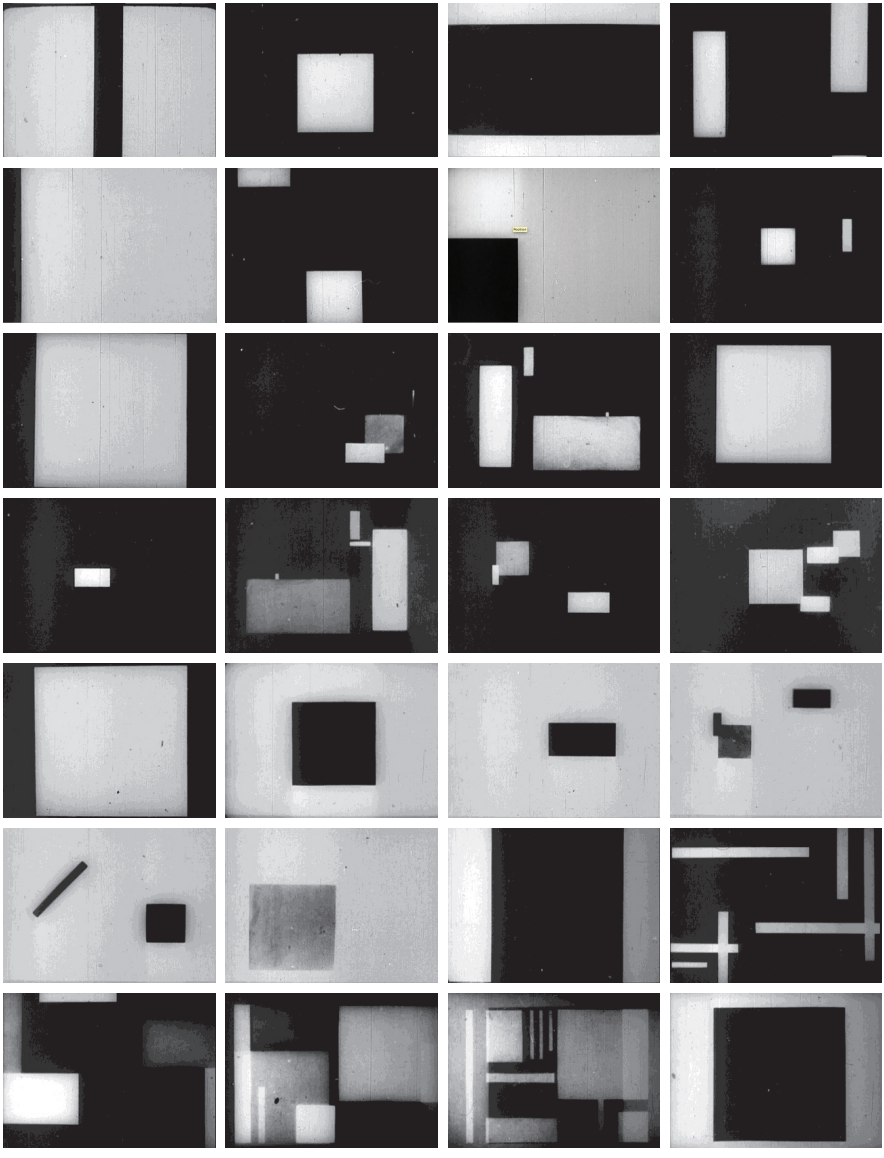


Abb. 2: Struktur: Teile 1–28

Es ist auffällig, dass die Teile mit zweidimensionalem Bildraum auch die Teile sind, bei denen die Bewegung über den Bildraum hinaus geht und die Formen im dreidimensionalen Bildraum in den Grenzen dieses Bildraumes verbleiben. Eine weitere Besonderheit ist, dass die Formen sich im Bildraum immer linear bewegen. Es gibt keine Kreisbewegung, Kurven oder Ellipsen.

Was nicht anhand von Standbildern gezeigt werden kann, ist, dass die unterschiedlichen Formen, besonders in den Teilen mit mehreren Formen, ihre Geschwindigkeit während der Projektion wechseln. Aber die verschiedenen Formen können sich auch unterschiedlich schnell bewegen, wobei die Bewegungsgeschwindigkeit einer einzelnen Form konstant bleibt.

Über diese verschiedenen Analogien und Kontraste zwischen den einzelnen Teilen schafft Richter eine komplexe, rhythmische Metastruktur. Die, ohne eine Geschichte zu erzählen, dennoch einen narrativen Charakter hat. Die Klammer fasst den Film zu einem geschlossenen Ganzen zusammen. Auch ist eine Klimax in den Teilen 8–19 vorhanden. In der durch die Verwendung vieler Formen die Komplexität der Kontraste gesteigert wird. Diese Klimax wird durch Variation bzw. Wiederholung in invertierter Farbgebung über die Teile 17–19 geschwächt um gegen Ende des Films eine neue Spannung durch Einführung neuer bisher noch unbekannter Teile aufzubauen. Mit der Überblendung in Teil 26/27 wird diese noch mal zu einer zweiten Klimax gesteigert, die dann am Schluss durch die Klammer zu Teil 2 abbricht.

Anhand der mittleren Teile 8–19 möchte ich hier einige Beispiele mit Abbildungen für Variation, Wiederholung, Drehung sowie Spiegelung der Einzelbildrichtung bei Beibehaltung der Bildreihenfolge aufzeigen [Abb. 3, Struktur: Teile 8–19]:

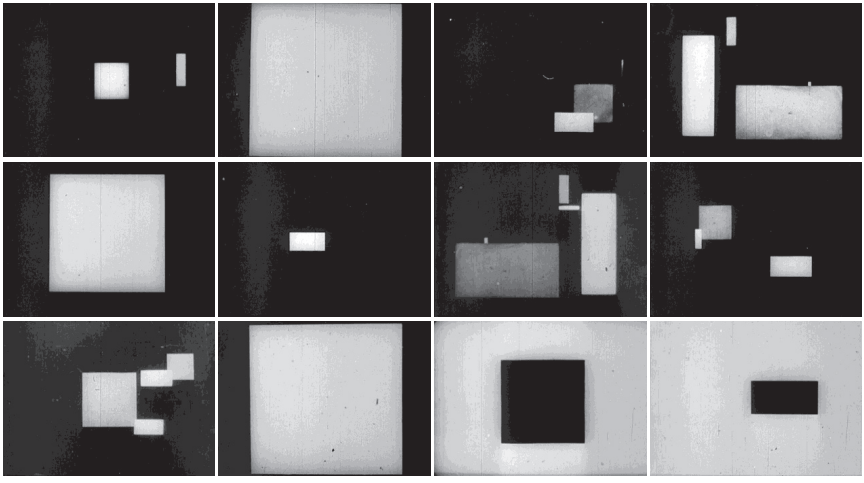


Abb. 3: Struktur: Teile 8–19

Teil 8) Ein größeres, weißes Quadrat und zwei weiße Rechtecke auf schwarzem Grund. Eins vertikal, eins horizontal. Alle Formen bewegen sich in unterschiedlichen Geschwindigkeiten vor und zurück.
Teil 9) Ein weißes Quadrat auf schwarzem Grund. Es springt ruckhaft vor und zurück bzw. das Bild wechselt zwischen einem kleineren Quadrat und einem großen.
Teil 10) Ein kleines, graues Quadrat und ein horizontales, weißes Rechteck bewegen sich auf schwarzem Grund vor und zurück. Das Rechteck verdeckt teilweise fast ganz das Quadrat. Innerhalb dieses Teils wird zu Beginn ein Stück gedreht und gespiegelt wiederholt, wobei auch die Bildabfolge umgekehrt wird. Dies spricht dafür, dass ein ganzes Stück Filmstreifen gedreht wurde. Im hinteren Teil wird ein kleineres Stück identisch wiederholt.
Teil 11) Zu Beginn sind es zwei weiß-graue Rechtecke auf schwarzem Grund. Eins horizontal, eins vertikal. Es kommen immer mehr kleinere Rechtecke und ein Quadrat hinzu. Die Formen bewegen sich mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten vor und zurück. Ein kleineres Stück ist bereits in Teil 8 verwendet worden und wird hier in gespiegelter Form wiederholt. Es werden kleinere Rechtecke ein- und ausgeblendet, ohne dass sie ihre Lage verändert haben.
Teil 12) Ein großes weißes Quadrat wird fließend kleiner und wieder größer. Dieser Teil kann als Variation von Teil 9 gesehen werden. Die Art der Bewegung jedoch ist eine andere, die Form und deren Position ist jedoch identisch.
Teil 13) Ein horizontales, weißes Rechteck wird kleiner und größer. Dieser Teil wird später in invertierter Form als Teil 18 wiederholt.
Teil 14) Wiederholung des Teils 11, nur dass die Einzelbilder gespiegelt sind, während die Bildreihenfolge beibehalten wurde. Dies spricht dafür, dass die Filmbilder einzeln gedreht wurden bzw. der duplizierte und gespiegelte Teil in Einzelbilder zerlegt wurde, bevor er wieder in der in Teil 11 vorgegebenen Reihenfolge zusammengesetzt wurde.
Teil 15) Variation von Teil 10, jedoch wurden weitere rechteckige Formen hinzugefügt, die teilweise nur ein- und ausgeblendet werden. Auch hier gibt es eine gespiegelte Wiederholung im hinteren Bereich dieses Teils.
Teil 16) Wiederholung von Teil 10.
Teil 17) Überblendung des weißen Quadrats in sein eigenes Negativ-Bild: schwarzes Quadrat auf weißem Grund.
Teil 18) Ein horizontales, schwarzes Quadrat auf weißem Grund bewegt sich vor und zurück. Wiederholung von 13 als Negativ.
Teil 19) Ein größeres, schwarzes Quadrat und zwei schwarze Rechtecke auf weißem Grund. Eins vertikal, eins horizontal. Alle Formen bewegen sich in unterschiedlichen Geschwindigkeiten vor und zurück. Wiederholung von Teil 8 als Negativ.

Der heute existierende Film RHYTHMUS 21 spricht durch seinen Aufbau, aber auch in seinen Details für ein hohes technisches Verständnis. Die Möglichkeiten der Montage sind hier bestmöglich vorgeführt. Es stellt sich die Frage, ob Richter diese vor 1925 in dem Maß bereits kannte bzw. beherrschte. Denn erst nach der *Matinée des absoluten Films* (1925) und somit in Kenntnis der französischen Beiträge (Fernand Légers IMAGES MOBILES, später BALLET MÉCANIQUE genannt und René Clairs ENTR'ACT) und nach der deutschen Uraufführung von Sergej Eisensteins PANZERKREUZER POTEMKIN (1926) ist

in Richters Schriften eine Beschäftigung mit Montage nachzuweisen.[9] Ohne hier die Datierungsfrage lösen zu können, sollte aber die Bedeutung dieser letzten Fassung von Richters Film RHYTHMUS 21 für sein weiteres Filmschaffen deutlich werden. Bemerkenswert ist der elementare Umgang mit Raum und Zeit, um die Möglichkeiten des filmischen Gestaltens zu verdeutlichen, ebenso wie der Einsatz einfachster Tricktechniken. Diese Kombination erst macht den Film RHYTHMUS 21 zu einem Metafilm. Hier findet sich die grundlegende Struktur angelegt, auf die er seine weiteren Filme aufbaut. Eine Datierung um 1928 wäre denkbar. Sicher kommen in Filmen, wie FILMSTUDIE (1928) oder VORMITTAGSSPUK (1928) weitere Filmtricks zur Verfremdung der Bilder hinzu, doch der Umgang mit dem Filmmaterial selbst als Gestaltungsmaterial ist bereits in Richters RHYTHMUS 21 existent. Die oben beschriebene narrative Struktur trotz abstrakter Filmbilder ohne erzählte Geschichte findet sich in allen Filmen Richters.

Die einfachen Kameratricks ohne Hilfsmittel sind bereits aus der Anfangszeit des Kinos wie z.B. bei Méliès belegt, der bezeichnenderweise 1928 von der Filmavantgarde wiederentdeckt wurde. Auch die französischen Avantgardefilmer wie Man Ray, René Clair und Fernand Léger verwenden diese einfachen Tricks. Richter jedoch, der als Maler von der zweidimensionalen, statischen Flächengestaltung kommt und selbst keine Erfahrung mit Foto- und Filmtechniken hatte, beginnt in den RHYTHMUS-Filmen sich diese Möglichkeit der Gestaltung mit dem Material erst anzueignen und in seinem weiteren Werk zu vertiefen. Richters Begeisterung für die Möglichkeiten der filmischen Gestaltung geht weit über die Gestaltung der sichtbaren Projektionsfläche hinaus und ist eng Verbunden mit den manipulativen Möglichkeiten des Materials. Dies wird grundlegend für seinen weiteren Umgang mit Film. Auch in seinen Schriften räumt er bis zuletzt der Montage die höchste Bedeutung bei der Filmgestaltung ein.[10] Damit befindet sich seine Vorstellung von Film als Kunst in direkter Nähe zu den dadaistischen Fotocollagen einer Hannah Höch oder eines Raoul Hausmann und nicht zuerst zu den politisch motivierten Montagen der russischen Filmer.

1946 in einem Brief an Frank Stauffacher, dem Organisator der *Art in Cinema* Show in San Francisco kommentiert Richter RHYTHMUS 21 zum ersten Mal seit den 1920er Jahren wieder und nennt diesen hier »naiv und primitiv«: »I can't say that I am very delighted that you show my RHYTHM 21! It was not meant at that time for distribution. Its naivety and primitivity make it very abnoxious against the technical perfect films of 10 or 20 years later.«[11]

Doch im selben Brief scheint bereits die zukünftige Kanonisierung der RHYTHMUS-Filme als Beginn der europäischen Filmavantgarde auf:

> Eggeling and I were painting and drawing variations of abstract themes in counterpoint in the years before 1919 and (annoyed about having our little sheets of paper, one besides the other, lying on the floor in a kind of melodious continuity) – we decided to make them on long scrolls –

[9] Siehe u.a. Hans Richter: *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen*. Frankfurt 1981, S. 24. Geschrieben 1929 zur Ausstellung *Film und Foto* des Deutschen Werkbund 1929 in Stuttgart.

[10] Ebd. sowie in Richters weiteren Büchern: *Kampf um den Film*. München 1976; *Dada – Kunst und Antikunst*. Köln 1964 und *Begegnungen von Dada bis heute*. Köln 1973.

[11] Scott MacDonald: *Art in Cinema. Documents Toward a History of the Film Society*. Philadelphia 2006, S. 34.

> we were surprised about the real movement they ›made‹ and decided to make them in film. Which we did. And that was the birthdate of the Avantgarde movement.[12]

Auch die Betonung der Musikalität dieser Bildfolgen wird zu einem wichtigen Referenzpunkt in der zukünftigen Konnotation dieser Filme durch Richter selbst. In der Literatur zum abstrakten Film findet sich vielfach die Idee einer Musik-Analogie.[13] Dabei ist die Musik-Analogie der RHYTHMUS-Filme eher im Sinne von Hugo Münsterberg zu verstehen:

> Wenn der Film sich über die Welt von Raum, Zeit und Kausalität erhebt und von deren Grenzen befreit ist, so ist er jedoch gewiß nicht ohne Gesetz. Daß die Freiheit, mit der die Bilder einander ablösen, in hohem Maße mit dem Sprühen und Strömen musikalischer Klänge vergleichbar ist, sagten wir schon. Das Sich-Überlassen dem Spiel der seelischen Kräfte, der Aufmerksamkeit und Emotion, wie es in den Filmbildern empfunden wird, ist in musikalischen Melodien und Harmonien, in denen die Töne bloß Ausdruck der Vorstellungen, Gefühle und Willensantriebe des Geistes sind, noch vollkommener. Deren Harmonie und Disharmonie, ihr Verbinden und Verschmelzen wird von keiner äußeren Notwendigkeit beherrscht, sondern allein von der inneren Einstimmigkeit und Unstimmigkeit unserer freien Eingebungen. Und doch ist in der Welt musikalischer Freiheit alles völlig von ästhetischen Notwendigkeiten beherrscht.[14]

Richters RHYTHMUS 21 lief in damaliger Fassung auf der *Matinee des absoluten Film* in Berlin unter dem Titel FILM IST RHYTHMUS zunächst ohne Musik. Viking Eggelings Film SYMPHONIE DIAGONAL ebenso. Die Künstler hatten sich bewusst für eine Präsentation ohne Musik entschieden, denn ihre Filme seien als Musik für die Augen im Münsterberg'schen Sinne zu verstehen.

Mit Einführung des Tonfilms eröffnen sich auch auf diesem Gebiet neue Möglichkeiten, für die Avantgarde zu experimentieren. Richter selbst setzte sich 1928 mit den Möglichkeiten des Tonfilms auseinander, als er zu der Deutschen Kammermusik Baden-Baden eingeladen wird. Ein Vormittag wurde hier reserviert für Experimente in Film und Musik. Hierzu waren im Vorfeld sowohl Filmer als auch Komponisten der Neuen Musik zu einer Zusammenarbeit eingeladen. Es entstand Richters VORMITTAGSSPUK mit Musik von Paul Hindemith. Auch dieser Film wäre ohne die Hilfe von Werner Graeff nicht denkbar gewesen. Wie um die Verbindung von Film und Musik zu stärken, spielt neben Hans Richter und Werner Graeff, unter anderem auch der Komponist Darius Milhaud als Darsteller mit. Diese erste Zusammenarbeit führte zu einer intensiven Einbindung von Komponisten der Neuen Musik in Richters spätere Filme. Filmkritiker Heinrich Strobel stellt 1928 in seinem Kommentar zu Richters und Hindemiths Zusammenarbeit fest: »Aber das Wesentliche: die Möglichkeit einer weit über die Illustration hinausreichenden organischen Verbindung von Musik und Film ist erwiesen.«[15]

Analysiert man Richters VORMITTAGSSPUK, so wird deutlich, dass die in den RHYTHMUS-Filmen vorgestellte Metastruktur hier in ähnlicher Form wieder zu finden ist. Auch

---

[12] Ebd.

[13] Siehe hierzu Wilmesmeier, S. 78ff.

[14] Hugo Münsterberg: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie und andere Schriften zum Kino* [1916]. Jörg Schweinitz (Hrsg. und Übers.). Wien 1996, S. 309f.

[15] Jeanpaul Goergen: Texte zur Aufführung 1928. In: *Hans Richter. Film ist Rhythmus. Kinemathek* 40, 2003, S. 97.

hier ist der Aufbau geprägt von Rhythmus, Analogie und Kontrast, Variation einzelner Teile, Verwendung von Spangen und Klammern, ohne dass Richter der erzählten Handlung zu viel Raum im filmisch-abstrakten Rhythmus zugesteht.

Wenn in experimentellen Filmen die lineare Handlung und Erzählform ganz (wie in den RHYTHMUS-Filmen) oder partielle (wie in VORMITTAGSSPUK) verlassen wird, sind die raum-zeitlichen Zäsuren gewollt und zwangsläufig wesentlich deutlicher als in Spielfilmen. Sie unterbrechen nicht die Kontinuität des Raumes bzw. der Zeit, um letztlich doch in einer kontinuierlichen Dramaturgie aufzugehen. Sondern mit den Zäsuren stehen nunmehr Raum, Zeit und Handlung gleichermaßen zur Disposition. Es geht in Richters Filmen um die dem Medium Film immanenten Möglichkeiten an sich.

Svetlana Svyatskaya

Parodie und Politik. »Erecciones generales« in Pedro Almodóvars PEPI, LUCI, BOM Y OTRAS CHICAS DEL MONTÓN

»PEPI, LUCI, BOM... ist ein Film voller Fehler, aber wenn ein Film ein oder zwei Fehler hat, ist das nur ein unvollkommener Film, wenn dagegen diese Fehler derart Überhand nehmen, wird es zum Stil.«[1] So beschreibt der spanische Regisseur Pedro Almodóvar den Stil seines ersten Films PEPI, LUCI, BOM Y OTRAS CHICAS DEL MONTÓN (1980) rückblickend in einem Interview mit Frédéric Strauss aus dem Jahr 1988.

Fünf Jahre nach dem Ende der Franco-Diktatur entstanden, illustriert der Film ein Spanien zur Zeit der *transición*, des langsamen Übergangs zur parlamentarischen Demokratie. Madrid als Zentrum der lang ersehnten politischen, sozialen und kulturellen Neuerungen wurde zu dem Ort, an dem die Grenzen des Reformprozesses ausgetestet werden konnten.[2] Entgegen der Erwartung an die Jugend, sich nun mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen, entwickelte sich eine hedonistische Gegenkultur, die sog. *Movida Madrileña*[3]. Deren Anhänger ließen sich von der amerikanischen Importkultur inspirieren und unternahmen erste Versuche, in den Bereichen Musik, Film, Malerei und Comic eigene Ausdrucksformen zu finden. Kriterien wie Homogenität oder Qualität waren dabei nebensächlich, vielmehr standen das Moderne und Innovative im Vordergrund.

Der damals noch unbekannte Pedro Almodóvar war nicht nur einer der Hauptakteure und Initiatoren der *Movida*,[4] sondern machte ihre Kunst- und Lebenspraktiken für den Film fruchtbar. Die fiktionale Narration um die drei titelgebenden Frauen Pepi, Luci und Bom wird von Szenen ergänzt, die Konzerte und Proben der Band *Kaka de Luxe* – im Film unter dem Namen *Bomitony* – zeigen. Almodóvar besetzt die Rollen mit Freunden und bekannten Personen der *Movida* und bindet reale Treff- und Wohnorte der Bewegung als Kulisse in den Film ein. Die Handlung des Films lässt sich wie folgt zusammenfassen: Die moderne selbstbewusste Pepi wird von einem Polizisten, dem Ehemann von Luci vergewaltigt, wodurch sich die beiden Frauen anfreunden. Als masochistische Ehe- und Hausfrau wünschte sich Luci, er hätte es ihr angetan, und flüchtet sich in die homosexuelle Beziehung mit Pepis Freundin Bom in die Madrider Underground-Szene. Schließlich weiß der Polizist seine Frau mit Gewalt nach Hause zu bringen. Doch Pepi,

---

[1] Pedro Almodóvar: *Filmen am Rande des Nervenzusammenbruchs. Gespräche mit Frédéric Strauss.* Frankfurt a.M. 1998, S. 28.

[2] Vgl. Walther L. Bernecker: *Geschichte Spaniens. Von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*. Köln 1997, S. 368.

[3] *Movida Madrileña* hat sich als die Bezeichnung der Madrider Subkultur in der Phase von 1977 bis zu ihrer Institutionalisierung, Kommerzialisierung und der damit verbundenen Spaltung im Jahr 1985 etabliert. Vgl. hierzu Noltes 3-Phasen Modell der *Movida*-Entwicklung. Julia Nolte: *Madrid bewegt. Die Revolution der Movida, 1977-1985*. Frankfurt a.M. 2009.

[4] Vgl. José Luis Gallero, Nanye Blázquez: *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*. Madrid 1991.

die die Abenteuer der drei nun als Filmstoff verarbeiten möchte, und die verlassene Bom bleiben zuversichtlich: denn sie leben nun in einem Land der vielen Möglichkeiten.

Besonders im zweiten Teil des Films fällt auf, dass Szenen aneinander gereiht werden, die kaum in Bezug zur Narration stehen. Der Grund hierfür liegt in der durch zusätzliche Finanzierung ermöglichten Erweiterung des Films von anfänglichen 40 Minuten auf Spielfilmlänge, für welche weitere *Movida*-Charaktere hinzugefügt wurden.[5] Zusammen bilden sie eine Collage aus Stereotypen und Lebensmodellen des spanischen Bürgertums und der Subkultur: Der Underground soll im Film sowohl in seinen Facetten semidokumentarisch präsentiert als auch in seinem realen Umfeld positioniert werden.

Paradigmatisch für dieses Vorgehen ist die Sequenz, in der auf einer Party ein Erektions-Wettbewerb stattfindet. Der Titel »Erecciones generales« entstammt dabei der unveröffentlichten und als Vorlage für den Film angedachten Fotonovelle[6] und kann als Kernszene des Films verstanden werden. Nicht nur organisierte der Regisseur für die Szene eine *Movida*-Party[7] und trat selbst als Maestro des Wettbewerbs auf, sondern kontrastiert diese durch eine Parallelmontage mit einem karikiert dargestellten bürgerlichen Szenario: Im inneren eines Wohnzimmers spielt sich ein Ehestreit ab. Die Ehefrau Elisa fordert von ihrem Gatten Pablo den ehelichen Geschlechtsverkehr ein, während dieser vor ihr seine Homosexualität verbirgt und vielmehr am Erektions-Wettbewerb auf der Party interessiert ist, den er im Übrigen finanziert hat, und nun mit einem Fernglas aus seinem Fenster verfolgt. Unterdessen reihen sich die Freiwilligen auf der Party in einem Vorgarten zum Wettbewerb auf und lassen vom Maestro Länge und Umfang ihrer Erektion ausmessen, die Pepi nicht immer korrekt mit ihrem Taschenrechner multipliziert. Der Teilnehmer mit dem besten Ergebnis wird zum »König der Nacht« gekürt, als Preis wird ihm von einem der Teilnehmer oder der Teilnehmerinnen ein sexueller Wunsch erfüllt.

---

[5] Diese Feststellung erfolgt aus einem Vergleich des Films mit dem unveröffentlichten Drehbuch, welches als Manuskript in der Biblioteca Nacional in Madrid eingesehen werden kann. Es ist überliefert, dass beispielsweise die Figur Roxy, die im Drehbuch noch fehlt, auf den Wunsch des Produzenten Pepon Corominas hinzugefügt wurde. (Estève Riambau: *Pepón Corominas, unj productor con carisma*. Madrid 1999, S. 128.) Dadurch ergibt sich der Grund zur Annahme, dass dieses Drehbuch vor der zweiten Drehphase entstand. Speziell in der zweiten Hälfte des Films tauchen neue Figuren einmalig auf, die im Drehbuch noch fehlen, was die Vermutung nahelegt, dass diese mit der Erweiterung des Films auf Spielfilmlänge hinzufügt wurden (vgl. Pedro Almodóvar: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. (Drehbuch). Madrid 1981. Standort: Madrid, Biblioteca Nacional, Signatur: SM 2811-1981).

[6] Häufig wird die Fotonovelle »Erecciones generales« in der Zeitschrift *El Vibora* als Vorlage für den Film angegeben. Allerdings wurde diese nie veröffentlicht, erst 1982 erschien in der Doppelausgabe 31/32 eine Fotonovelle zu seinem zweiten Film LABERINTO DE PASIONES (Pedro Almodóvar: Patty Diphusa en Toda Tuya. In: *El Vibora* 31/32, 1982, S. 72–82). Die Angaben zu der Novelle stammen aus einem 14 Jahre nach dem Film geführten Interview zwischen Almodóvar und Strauss, welches in mehreren Sprachen erschien (Almodóvar 1998, S. 26). Vergleicht man dieses mit dem Interview mit *Contracampo* von 1981 und dem mit Vidal von 1987, stellt man fest, dass Almodóvar zunächst selbst die Anfrage für die Fotonovelle für die Zeitschrift *Star* beschrieb, dieses aber nie angefangen zu haben angibt. (Juan I. Francia, Julio Pérez Perucha: Primera película. Pedro Almodóvar. In: *Contracampo* 23, 1981, S. 5–7 und Nuria Vidal: *El cine de Pedro Almodóvar*. Barcelona 1990, S. 21.)

[7] Für den Dreh dieser Szene hat Almodóvar eine Party mit *Movida*-Mitgliedern organisiert. Einige Figuren wie der Sänger Fabio McNamara alias Roxy spielen ausschließlich sich selbst. Neben den Filmfiguren Luci und Bom taucht ein bekannter Szene-Sänger der Band *Ejecutivos Agresivos* auf.

Das inszenierte Spektakel bemüht sich nicht um den Erhalt einer filmischen Realität und stellt den eigenen Dilettantismus offen heraus. Häufig kommt die Vermutung auf, dass einige der technischen Ungereimtheiten bewusst die mangelnde Erfahrung und fehlende Ausstattung ergänzen. Die leicht verwackelte Kamera schneidet Maestro den Kopf ab, eine Hand versperrt für einen Moment die Sicht auf das Bild, falsche Blickanschlüsse erschweren die Raumorientierung und die Aufnahmen wiederholen sich teilweise. Es ist ein semidokumentarischer Eindruck, der in der Darstellung des Underground-Festes angestrebt wird: Vergleicht man das auffällig artifiziell inszenierte Agieren von Pepi und Maestro mit den Einstellungen des Publikums, wird der angestrebte Kontrast zwischen den Filmfiguren und denjenigen, die sich selbst spielen, eindeutig (Abb. 1–3).

Abb. 1–3

Die zahlreichen Achsensprünge sind gleichfalls nicht nur räumlich motivierte, sondern bewusst eingesetzte »Regelverstöße«. Die Aufnahmen der nackten Genitalien der Wettbewerbsteilnehmer werden vermieden und ihre Entblößung durch die Aufnahmen der nackten Hinterteile sowie durch die bewundernden Blicke von Maestro, Pepi und den Beifall des Publikums bezeugt. Almodóvar braucht zumindest auf der visuellen Ebene keine Tabus mehr zu brechen, da es Ende der 70er Jahre einen Boom der pornografischen und erotischen Filmproduktion der Kategorie S – die für pornografische und erotische Filmproduktionen steht – in den spanischen Kinos gab.[8] Auch hier zählt gerade nicht die schockierende Zurschaustellung pornografischer Details, sondern die Einbindung provokativer Handlungen in den konkreten gegenwärtigen Kontext. Die Bezeichnung des Wettbewerbs »erectiones generales« (allgemeine Erektionen) spielt auf die im Jahr 1977 stattgefundenen ersten demokratischen Wahlen »elecciones generales« (allgemeine Wahlen) an. Diese Metapher der gesellschaftlichen Verhältnisse in Spanien legt eine politisch-parodistische Lesart der gesamten Szene nahe. Almodóvars Parodie erschöpft sich allerdings nicht im eindeutigen Zweifel an der politischen Potenz, sondern erweitert diese für den kundigen Zuschauer um Parodien der bisherigen Filmkonventionen, welche wiederum weitere Anhaltspunkte für die Interpretation seiner eigenen Inszenierung bieten. Insbesondere in der Szene des Erektions-Wettbewerbs wird sowohl explizit das klassische Hollywood-Kino zitiert, als auch das amerikanische Underground-Kino von Andy Warhol mit Paul Morrissey persifliert.

[8] Erst ab dem Jahr 1983 gibt es gesonderte Kinos für die Filme der Kategorie S. Vgl. Mirja Viehweger: *Goodbye Franco. Vergangenheitsbewältigung im spanischen Kino.* Saarbrücken 2008, S. 50.

Im Juni 1979 fand eine erste Aufführung der Andy-Warhol-Filme FLESH (1968) und TRASH (1970) im *Circulo de Bellas Artes* in Madrid statt.[9] Man kann davon ausgehen, dass diese Filme Almodóvar spätestens ab diesem Zeitpunkt bekannt waren.[10] Die im vorläufigen Drehbuch fehlende und erst nach 1979 hinzugefügte Figur des Transvestiten Roxy[11] ist eine deutliche Referenz auf die Protagonisten von Warhol. Die jungen Männer spricht er auf Englisch mit dem Satz »I know you from New York« an, womit die ausdrückliche Anspielung auf die amerikanische Szene geliefert wird. Die Unterhaltung zwischen den jungen Männern über Prostitution scheint sowohl inhaltlich als auch in ihrer lockeren Selbstverständlichkeit von einem ähnlichen Dialog in FLESH inspiriert zu sein. Auch die Nahaufnahmen der entblößten Gesäße und der Fellatio rufen ähnliche Bilder von Warhol ins Gedächtnis.

Doch auch diese Zitate des *New American Cinema* werden mit Augenzwinkern versehen: so sticht beispielsweise der Wettbewerbsgewinner Moncho unter den Teilnehmern als ein naturblonder Bursche heraus. Dies kann als eine Parodie der zahlreichen, einem Fetisch gleichenden Aufnahmen von Joe Dallesandro in den Filmen von Warhol gelesen werden.[12] Für ein parodierendes Zitat spricht auch, dass der Teilnehmer Toni, ein erfahrener Callboy, die Popularität von Moncho in der Prostitution bezweifelt, da in Spanien – wohl im Gegenteil zu New York – »objetos tropicales« (»exotische Typen«) bevorzugt werden. Auch die Inszenierung des Geschlechtsteils bildet eine zu Warhol konträre Be-

[9] Die erste Ausstrahlung der Werke von Andy Warhol fand in Spanien im Jahr 1975 in der *Galerie G* in Barcelona statt, seine Bücher wurden ebenfalls in dieser Zeit veröffentlicht. Vgl. Héctor Foce Rodríguez: *El futuro ya está aqui: música pop y cambio cultural en España, Madrid, 1978/1985*. Madrid 2002, S. 42.

[10] Es kann nicht belegt werden, ob Almodóvar auch die früheren Filme von Warhol gesehen hat, man kann jedoch davon ausgehen, dass er über ihre Inhalte informiert war. Zur Zeit der Entstehung von PEPI, LUCI, BOM kam ein weiterer Underground-Film, ARREBATO (1979), in die spanischen Kinos, bei dessen Dreharbeiten Almodóvar anwesend war. Der Regisseur Ivan Zulueta war selbst in New York in der *Warhol Factory,* sein Film weist stärkere Bezüge zum *New American Cinem*a auf. Vgl. Rodríguez 2004, S. 28–30. Sein Film unterscheidet sich jedoch sowohl in der Narration als auch in der Filmästhetik von Almodóvars Werk. Durch die Zusammenarbeit mit Zulueta, der später auch für Almodóvars zweiten Film LABERINTO DE PASIONES ein Plakat entwarf, kann ein Austausch über die Filme des *New American Cinema* vermutet werden.

[11] An dieser Stelle könnte die Vermutung aufkommen, dass die im Drehbuch noch nicht vorhandene Figur von Roxy im Laufe der Dreharbeiten und nachdem die beiden Filme von Warhol in Madrid zu sehen waren aus dem Grund hinzugefügt worden ist, den Film mit einer Figur »à la Warhol« zu ergänzen. Fabio McNamara verkörperte später in der Fotonovelle von 1982 und in den Abbildungen zur Almodóvars Kolumne in der Zeitschrift *La Luna* seine literarische Figur, den »internationalen Pornostar« Patty Diphusa. In der Einleitung zum später veröffentlichen Buch spricht er davon, dass seine Patty »eine Cousine von dieser ganzen Legion abgedrehter *chicas* ist, die die Filme des Duos Warhol-Morrissey bevölkern«. (Pedro Almodóvar: *Patty Diphusa und andere Texte*. Hamburg 1997, S. 9).

[12] Stephen Koch schreibt über die Aufnahmen von Joe Dallesandro in Warhols Filmen: »Joe Dallesandro is the center of *Flesh* and *Trash*: His naked body, curving buttocks, gangling genitalia, classic torso, and good-boy face are *the* center of the camera's erotic attention. Everything else is farce. The camera's task is simply to pay attention to that body, and the relation between camera and object couldn't be simpler.« (Stephen Koch: Blow-Job and Pornography. In: Bill Nichols (Hrsg.): *Movies and Methods, an Anthology*. Berkeley 1976, S. 308).

trachtungsweise: Während bei Warhol der Körper von Joe Dallesandro mit einem nicht erigierten und so auf dessen Impotenz anspielenden Glied präsentiert wird, betont Almodóvars Parodie ausgerechnet überdimensionale Erektion und Potenz (Abb. 4–9).

Abb. 4–9

Wie bei Warhol werden bei Almodóvar unglaubwürdige Situationen kreiert, die Realität zu sein vorgeben. Seine Inszenierung hat indes einen stärker betonten ludischen Charakter und beschränkt sich nicht auf die Subkultur, sondern integriert ihre Elemente in Situationen, die das bürgerliche Dasein karikieren und zugleich Referenzen zum klassischen Kino enthalten. Dabei ist es bezeichnend, dass sich die Parallelen zum amerikanischen Underground in der Inszenierung des Madrider Undergrounds finden, während die Zitate des klassischen Kinos zur Charakterisierung des bürgerlichen Rahmens genutzt werden.

Kaum zu übersehen sind die Verweise auf die Filme CAT ON THE HOT TIN ROOF (1958) von Richard Brooks und Alfred Hitchcocks REAR WINDOW (1954) in der beschriebenen Szene. Weniger explizite Inhalte dieser beiden Filme werden in der parodierenden Hommage innerhalb der Narration und der Gestaltung des diegetischen Raums verarbeitet. Die bei Brooks dezent angedeutete Homosexualität des Hauptdarstellers Brick, gespielt von Paul Newman, wird bei Almodóvar zu der vordergründigen Charakterisierung seiner Figur Pablo. Auch das Ausbleiben des Geschlechtsaktes zwischen Brick und seiner Ehefrau Maggie wird durch Almodóvars Figur Elisa schonungslos in Worte gefasst: »Wir haben seit 40 Tagen und 40 Nächten nicht gevögelt, ich bin wie eine Katze auf dem heißen Blechdach.« Das bei Brooks omnipräsent inszenierte Ehebett mit einem imposanten Goldrahmen wird bei Almodóvar zu einem nebensächlichen und in den Hintergrund gerückten Requisit: Dennoch ist auffällig, dass dieses Requisit mal in Form einer goldenen Trompete, mal als geschwungene Treppe im Hintergrund auftaucht. Die Inszenierung der Hollywood-Diva Elisabeth Taylor, wie sie sich vor zahlrei-

chen Spiegeln schminkt und umzieht, wird durch ihr bärtiges Pendant Elisa karikiert, die sich stattdessen vor diesem rasiert und betrinkt (Abb. 10–14).

Abb. 10–14

Die Figur von Jeff, gespielt von James Stewart, in REAR WINDOW verleiht Pablo in PEPI, LUCI, BOM seine voyeuristischen Züge. Der Geschlechtsakt am Schluss der Szene entblößt gleichwohl die bei Hitchcock angedeutete Impotenz seiner Figur: Seine hübsche von Grace Kelly gespielte Geliebte besucht diesen abends in seiner Wohnung, wird jedoch von dem mittlerweile vom Beobachtungsdrang besessenen Jeff kaum beachtet (Abb. 15–18).

Abb. 15–18

Almodóvars Interpretation der genannten Filme greifen die in dieser Zeit kursierenden filmtheoretischen Debatten auf. Die beiden Autoren der Publikation *Live Flesh. The male body in the contemporary spanish cinema* deuten an, dass der Film auf die Thesen des 1975 erschienenen und umstritten diskutierten Textes von Laura Mulvey,[13] *Visual pleasure and narrative cinema,* reagiert.[14] In ihrer Betrachtung beziehen sie sich auf die hier untersuchte Szene: »As the young men line up in front of the audience [...], waiting for their penises to be measured, it seems clear that Mulvey's mid-1970s argument that, the male figure cannot bear the burden of sexual objectification' is negated by the gaze encouraged here.«[15] Hitchcocks Figur Jeff war schon bei Mulvey ein Beispiel der sadistischen Skopophilie, welche die Identifikation des Zuschauers mit dem Hauptdarsteller beschreibt. Die daran angelehnte Figur Pablo ist jedoch ein versteckter Homosexueller, wodurch er als eine Identifikationsfigur für den Zuschauer nur bedingt funktioniert. Auch die Tatsache, dass der Wettbewerb von ihm beobachtet wird, problematisiert die von Mulvey angesprochenen Geschlechterbilder. Ihr heterosexistisches Argument, dass das Bild der Frau im Film als Schauobjekt für den männlichen Blick konstruiert wird, und die Homosexualität unberücksichtigt lässt, wird hier verkehrt. Während die weibliche Hauptfigur Pepi ein »Angesehen-werden-wollen« durch einen auf ihrem Dekolleté aufgeklebten Pfeil, der in Richtung ihrer Brust weist, provoziert (Abb. 19), sind die Objekte der Betrachtung die entblößten Hintern. Das Objekt der allgemeinen Begierde, der Phallus wird den Kinozuschauern, vorenthalten. Stattdessen müssen diese den Blicken anderer, in die Filmdiegese eingebunden Personen – bewundernde Blicke von Pepi, Maestro, den Teilnehmern, des Publikums und Pablo – glauben. Weiterhin appelliert die Szene direkt an den Zuschauer durch die Gegenüberstellung des Exhibitionismus der Partygäste mit dem Voyeurismus und der Verklemmtheit des Bürgertums.

Abb. 19

[13] Laura Mulvey: *Visuelle Lust und narratives Kino*. In: Gislind Nebakowski, Heike Sander, Peter Gorsen (Hrsg.): *Frauen in der Kunst.* Bd.1. Frankfurt a.M. 1980, S. 30–46.

[14] Vgl. Santiago Fouz-Hernández, Alfredo Mertínez-Expósito: *Live Flesh, The Male Body in Contemporary Spanish Cinema.* London 2007, S. 232.

[15] Fouz-Hernández, S. 199.

Doch wie lassen sich diese Verweise, Filmzitate und ihre Verkehrungen mit der Kritik der politischen Potenz vereinen? Wie und warum werden hier ausgerechnet die demokratischen Wahlen, welche die neuen Freiheiten politisch verankern, und nicht die Gesellschaft unter der Diktatur karikiert?

Der Ausspruch Elisas »Ich habe seit 40 Tagen und 40 Nächten nicht gevögelt, ich bin wie eine Katze auf dem heißen Blechdach«, verbindet das Filmzitat mit einem Hinweis auf die katholische Fastenperiode, die unmittelbar auf den Karneval folgt. Karnevaleske Feierlichkeiten, die als ein Teil innerhalb der spanischen »Kitsch-Kultur« verankert sind, sind ein fester Bestandteil des filmischen Sammelsuriums.[16] Die Wesenszüge solcher karnevalesker Festlichkeiten wurden von Michael Bachtin in seinem Werk *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*[17] in ihren Ursprüngen in der mittelalterlichen Lachkultur aufzeigt und gingen längst in die Debatten der Kulturtheorie bei den Untersuchungen der Populärkultur ein. Auch für die hier besprochene Szene bieten diese ein fruchtbares Vokabular und Untersuchungsmuster, um die Parodie der gegenwärtigen spanischen Gesellschaft sowie die alternative Lebensform der *Movida* zu beschreiben und zu interpretieren sowie ihre politische Dimension zu diskutieren.

Die Karnevalskultur, welche Bachtin oft als »umgestülpte Welt« bezeichnet, bietet für den mittelalterlichen Menschen eine vom alltäglichen Dogmatismus und von Furcht befreite Plattform. Die so erlangte Freiheit findet ihren Ausdruck in einem universellen Lachen, welches sich gegen alle herrschenden Normen wendet: gleichermaßen über das Offizielle, das Nicht-Offizielle und über sich selbst lacht sowie sich der Formen der Parodie bedient.[18] Auf der Party agieren die Protagonisten innerhalb eines von franquistischer Diktatur, Zensur, der Frauenunterdrückung, dem Katholizismus etc. befreiten Raums: »Benehmen, Geste und Wort lösen sich aus der Gewalt einer jeden hierarchischen Stellung (des Standes, der Rangstufe, des Alters, des Besitzstandes), von der sie außerhalb des Karnevals voll und ganz bestimmt wurden.«[19] Die *Movida Madrileña* wird als eine vom Alter und Herkunft unabhängige Gruppe inszeniert, in deren Rahmen alle gesellschaftlichen Tabus ausgeblendet und das Vulgäre in Verhalten und Sprache zum Normalzustand erklärt wird. Insbesondere die soziale Ordnung wird darin subvertiert, dass sich beispielsweise die bürgerliche Hausfrau an der Party beteiligt und ausgerechnet diejenige ist, die den Wettbewerbs-Gewinner öffentlich oral befriedigen wird. Nur im Rahmen der *Movida* kann sie ihren sonst unerfüllten Masochismus ausleben. Der Gewinner Moncho, ist ein Stricherjunge, der aufgrund seiner Erektion – einem Element des grotesken Körpers – zum König ernannt wird. Die zusammengehörende Erhöhung und

[16] Als Ausdruck volkstümlicher Feste vor allem der spanischen Provinzen erscheinen die Mitglieder der *Bomitony Grup* in einer der Szenen in traditioneller Verkleidung des San-Isidoro-Festes. Dies ist ein Fest, welches dem Stadtpatron von Madrid gewidmet ist und bei dem neben Stierkämpfen auch Umzüge mit verkleideten Menschen stattfinden, die übergroße karikierende Pappmaché-Hüte tragen, etc. In der Sequenz singen die Protagonisten zusätzlich einen bekannten Bolero der Sängerin Olga Guillot.

[17] Michail M. Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt a.M. 2006.

[18] Vgl. Michail M. Bachtin: *Literatur und Karneval, zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt a.M. 1990, S. 32.

[19] Bachtin 1990, S. 48.

Erniedrigung, die Bachtin im Karneval diagnostiziert, sind auch Kennzeichen der *Movida* Gemeinschaft, die alles relativiert und über alles lachen kann.

In beiden Teilen der Sequenz lassen sich einzelne Züge des karnevalesken Verständnisses Bachtins auffinden. Wesentlich scheint jedoch die Tatsache, dass hier nicht die dafür typische Universalität gilt, da gerade nicht die Vereinigung aller Figuren dargeboten wird. Eine Welt der Feierlichkeit und eine desjenigen, der sie beobachtet sich aber nicht zur Teilnahme entschließen kann, werden thematisiert. Die Freiheit, die für Bachtin aus einem Zusammenschluss aller und dem »Lachen über das Ganze« resultiert, ist bei Almodóvar begrenzt und kann sich lediglich im Rahmen des Festes entfalten. Der *almodóvareske* Karneval wird nicht innerhalb eines zeitlich begrenzten Raums, sondern innerhalb einer bestimmten, sich dazu bekennenden sozialen Schicht realisiert.

In seiner ausführlichen Untersuchung von Bachtins Theorie und ihrer Anwendung auf den Film formuliert Robert Stam die Bedeutung des Karnevals im heutigen Verständnis, welche die *Movida Madrileña* treffend beschreibt:

> Carnival, in our sense, is more than a party or a festival; it is the oppositional culture of the oppressed, a countermodel of cultural production and desire. It offers a view of the official world from below – not the mere disruption of etiquette but as a symbolic, anticipatory overthrow of oppressive social structures. On the positive side, it is ecstatic collectivity, the joyful affirmation of change, a dress rehearsal for utopia. On the negative, critical side, it is a demystificatory instrument for everything in the social formation which renders collectivity impossible: class hierarchy, sexual repression, patriarchy, dogmatism, and paranoia.[20]

Als sexuell frustriert und gehandikapt versinnbildlicht das bürgerliche Ehepaar die Demokratie, auf die sich eben diese Eigenschaften aus der Parodie der Referenzfilme übertragen lassen. Obwohl die Abschaffung der Zensurbeschränkungen, Religions- und Sexualzwänge politisch verankert werden, kann der langsame Prozess der *transición* keine wirkliche Befreiung der Masse bedeuten. Bezogen auf die gesellschaftliche Akzeptanz der politischen Veränderungen versagen die Reformen, die befreite Welt kann sich zunächst nur in einem Underground entfalten.

Im Gegensatz zum Vorwurf, dass die *Movida* apolitisch sei, ist die Bewegung, wie Julia Nolte es treffend beschreibt, antipolitisch.[21] Sie will weder Für- noch Gegensprache zur Politik halten, sondern kann und will sich in Form einer Parodie über diese amüsieren. Der Erektions-Wettbewerb parodiert den demokratischen Wechsel als eine offizielle Repräsentation des modernen Spaniens, welche in seiner wenig radikalen und provokativen Form als langsamer Übergang keine schnell sichtbare Veränderung bezweckt. Die »umgestülpte Welt« von Bachtin ist hier die antipolitische Welt, die sich vom Ernsten und vermeintlich Politischen distanziert, in Spaß verkehrt und gerade dadurch thematisiert.

Die Inszenierung des gemeinsamen Lachens und Klatschens beim Erektions-Wettbewerb könnte als eine Parodie der blinden Fürsprache des Demokratisierungsprozesses gelesen werden. Die größte Erektion scheint bei Almodóvar beinahe nützlicher, da diese zumindest einen sexuellen Wunsch erfüllt, als der Demokratisierungsprozess:

---

[20] Robert Stam: *Subversive Pleasures, Bachtin, Cultural Criticism, and Film*. Baltimore 1989, S. 95.

[21] Vgl. Nolte, S. 58–60.

> This is clearly a parodic pointer to the plebiscite recently celebrated when the script was written; but it is also a blatant assertion of the autonomy of pleasure and of the triumph of libidinal anarchy over the pieties of political progressives [...].[22]

Die karnevaleske Inszenierung des Underground-Festes in dieser Sequenz und die Elemente der Parodie, die darin realisiert werden, stehen exemplarisch für den gesamten Film. Die Grenze zwischen Alltag und Fiktion wird ständig durch die Verschmelzung der Inszenierung und der Dokumentation überschritten: Bei Almodóvar werden die Aspekte einer solchen in der spanischen Filmlandschaft neuartigen Filmästhetik im Rahmen des Undergrounds gelebt und ihre noch erfolglose Überschreitung in die spanische Alltagswelt kritisch inszeniert. So reflektiert der Regisseur in seiner Rolle als Maestro Monchos Erektion mit den Worten: »Fantasiere ich? Ist das die Realität, die ich vor mir erblicke, oder ist es eine Illusion?« (Abb. 20).

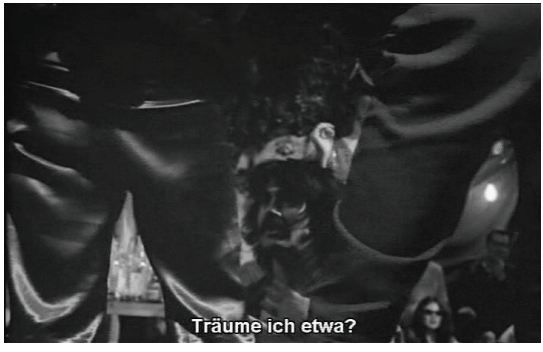


Abb. 20

Ehrfürchtig und nicht weniger ironisch steht er dabei zwischen den Beinen des Teilnehmers, unterhalb der genannten Potenz und weist darauf hin, dass die politischen Kalkulationen ähnlich Pepis konfusen Multiplikationen nur im Bereich der medialen und filmischen Illusionen zur Realität erklärt werden können.

[22] Paul Julian Smith: *Desire Unlimited. The Cinema of Pedro Almodóvar*. London [u.a.] 2000, S. 16.

Film II: Analysen

Ates Gürpinar

Die Vermittlung historischer Ereignisse: Der Film ARARAT

Einleitung

Im Folgenden versuche ich den Spagat, aus einer medienreflexiven Analyse des Films ARARAT von Atom Egoyan eine moralische Aussage zu gewinnen. Augenscheinlich eröffnet der Film von 2002 eine altbekannte Debatte: Er verweist auf die Unmöglichkeit einer Geschichte bzw. die Notwendigkeit interpretierungsbedürftiger Medien bei der Vermittlung von Geschichte. Diese Medien sind allerdings notwendig, um Zeit zu überbrücken. Dennoch lohnt sich ein Blick auf den Film, weil hier einerseits die altbekannte Problematik zugespitzt wird, der Film andererseits jedoch – im Gegensatz zum andauernden Beschwören opaker Medien in der Medienwissenschaft, in denen darüber hinaus allerdings weder weitere Fragen, geschweige denn Antworten gewonnen werden – einen Versuch beschreibt, wie mit medialer Geschichtsvermittlung umzugehen ist. Dieser Versuch ist jedoch durchaus kritisch zu hinterfragen.[1]

Ich beschränke mich in diesem Rahmen auf die Analyse des Films ARARAT und beschreibe damit einhergehende theoretische Implikationen, ohne jedoch im Einzelnen passende Theorien auszubreiten: So lassen sich mit ARARAT die Verbindung von Film und der Konstruktion von Geschichte[2] erkennen. Auch ist der Film ein Paradebeispiel für Medienreflexion im Film.[3] Bezüglich moralischer Implikationen lassen sich insbesondere Überlegungen von Levinas und Habermas einbeziehen.[4] Das Spezifische jedoch liegt in der Verbindung dieser Überlegungen, die an sich jeweils nicht neu sind, aber gerade durch ihre gegenseitige Beziehung und die Radikalität eine gewisse Einzigartigkeit erlangen.

Nach einer kurzen Wiedergabe der Erzählstränge wird erläutert, wie in ARARAT die Probleme medialer Vermittlung historischer Ereignisse über Zeit und Raum durch verschiedene Medien beschrieben werden. Dies geschieht exemplarisch anhand der Darstellung von Produktion und Rezeption des Kunstwerkes *The artist and his mother* von Arshile Gorky und des Fotos, auf dem das Kunstwerk augenscheinlich beruht. In einem dritten

---

[1] Vor mittlerweile fünf Jahren beschäftigte sich bereits Rania Gaafar auf dem FFK mit ARARAT. Sie griff insbesondere filmtheoretische und -philosophische Implikationen von Deleuze auf: vgl. Rania Gaafar: Zeitbilder in melancholischen Zwischenräumen: Identitäten der Erinnerung in den Filmen Atom Egoyans. In: Andreas R. Becker (Hrsg.): *Medien – Diskurse – Deutungen. Dokumentation des 20. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums 2007*. Marburg 2007, S. 263–270.

[2] Vgl. Robert A. Rosenstone (Hrsg.): *Revisioning History. Film and the Construction of a New Past*. Princeton, NJ 1995.

[3] Vgl. Kay Kirchmann, Jens Ruchatz (Hrsg.): *Medienreflexion im Film. Ein Handbuch*. Bielefeld 2014. Angedacht ist dies in Jens Ruchatz: Zeit des Theaters/Zeit der Fotografie. Intermediale Verschränkungen. In: Ders. et al. (Hrsg.): *Theater und Medien/Theatre and the Media. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld 2008, S. 109–116.

[4] Vgl. Emmanuel Levinas: *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*. 5. Aufl. Freiburg [u.a.] 2007; das zweibändige Werk von Jürgen Habermas: *Theorie des kommunikativen Handelns*. Frankfurt 1981.

Teil werden die Probleme der Vermittlung historischer Ereignisse im eigenen Medium, dem Film, dargestellt. Anstatt hier mit der Unvermittelbarkeit einer Geschichte einen pessimistischen Schlussstrich zu ziehen, geht der Film weiter. Bei einer nicht-vermittelbaren eindeutigen Geschichte verweist er auf die Notwendigkeit der Anerkennung von Geschichten: Die Geschichte, die eine andere Person vermittelt, kann im Widerspruch stehen zur bisher als wahr anerkannten Geschichtsvermittlung. Dies treibt der Film radikal weiter bis zum letzten, scheinbar direkt vermittelnden ›Medium‹, dem Tastsinn. Die Forderung nach Anerkennung anderer Geschichten möchte ich als eine moralische Forderung verstehen.

Mehrere Erzählstränge bestimmen den Film: Sie sind bezüglich ihrer innerfilmischen Zeit klar voneinander unterscheidbar, aber filmtechnisch teilweise ineinander so verwoben, dass die Erzählebenen – in Erzähltheorien wären das Diegesen und Metadiegesen –, ununterscheidbar sind. Der in der Story am frühesten stattfindende Erzählstrang ist vor allem dargestellt durch den Film-im-Film, welcher die Ereignisse um die Stadt Van im Jahr 1915 beschreibt und hierbei insbesondere den noch jungen armenischen Maler Arshile Gorky begleitet. Der zweite Erzählstrang zeigt die Entstehung des Bildes in den 30er Jahren in Gorkys Studio. Ein weiterer erzählt von der Entstehung eines Films über den Völkermord an den Armeniern im Ersten Weltkrieg, an dem mehrere Charaktere beteiligt sind, die sich in privaten schwierigen Verhältnissen zueinander befinden. Zuletzt wird die Einreise von Raffi gezeigt, einem Mitglied der Filmcrew, der von der Türkei kommend nach Kanada einfliegt, während der Film-im-Film Premiere feiert.

Bild und Foto als Übertragungsversuche historischer Gegebenheiten

Der Plot beginnt mit dem zunächst als metadiegetisch zu beschreibenden Erzählstrang im Studio von Gorky 1934. Zu Beginn der Titelsequenz zeigt eine Kamerafahrt die verschiedenen für die Entstehung des Bildes nötigen Produktionsmittel: Außer einem Foto sind dies verschiedene Pinsel, Skizzen, Zeichnungen, Farbtuben und die Leinwand. Zunächst scheint sich in dieser ersten Kamerafahrt zu bestätigen, dass der Maler Gorky etwas übertragen möchte. Die Informationen, die die Fotografie von seiner Mutter und ihm hergibt, möchte er in ›sein‹ Medium einschreiben. Dazu nutzt er die typischen Mittel zur Produktion eines Bildes, die in dieser Kamerafahrt gezeigt werden.

Doch bereits hier werden weitere Entitäten offensichtlich, die, wie sich zeigen wird, ihren Einfluss auf das Bild haben oder hatten, haben könnten oder gehabt haben könnten:[5] Der Maler selbst wird erst am Ende der Kamerafahrt gezeigt. Zunächst ist ein Knopf zu sehen, der später eine recht wichtige Rolle erhält. Nach der Fotografie und einer Skizze fährt die Kamera langsam nach unten und wird zugleich unscharf. Rosen erscheinen im Bildausschnitt. Als erster überhaupt farblicher Eindruck in der Kamerafahrt könnten sie zumindest bedingt einen Einfluss auf die Farbgebung des Bildes ha-

[5] In der Akteur-Netzwerk-Theorie würde dies sicherlich als Beweis der verschiedenen, nur gemeinsam zu einer Handlung fähigen Akteure beschrieben werden, vgl. Bruno Latour: Über technische Vermittlung: Philosophie, Soziologie und Genealogie. In: Andréa Belliger, David J. Krieger (Hrsg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld 2006, S. 483–528.

ben, auch wenn diese als Informationsgeber für die Übertragung des Fotos, eine Übertragung tatsächlich Gewesenes, irrelevant sein müsste. Die Fotografie ist selbstverständlich schwarz-weiß, das spätere Bild nicht.[6] In der Kamerafahrt folgt anschließend eine in Stein gehauene Darstellung von Jesus am Kreuz. Der religiöse Bezug des Bildes wird später im Film wieder aufgenommen. Nach Pinseln und Farbtube fährt die Kamera bei sich verändernder Schärfe nach oben. Das eigentliche Bild erscheint.

Die erste Darstellung des Plots von 1934 steht zeitlich eigentlich am Ende der Binnendiegese, weil das Bild hier schon beendet ist.[7] Es ist keine Handlung bzw. keine Bewegung zu sehen. Dennoch liefert die Darstellung Möglichkeiten zur Interpretation für die Bildentstehung. Neben offensichtlich Handelnden wie der Maler Gorky und ihn beeinflussende oder für die Produktion des Bildes notwendige Entitäten, so das Foto, Farbtuben, Pinsel und Leinwand, bleiben Jesus am Kreuz, der Knopf und die Rosen als mögliche beeinflussende Akteure. Die Kamerafahrt deutet deren Einfluss auf das Endprodukt an. Außerdem werden sie alle im Laufe des Films aufgegriffen. Zwar wird keine eindeutige Interpretation geliefert, allerdings wird das Andeuten verschiedener Beeinflussungsmöglichkeiten in einer Metadiegese, die hier auch noch den Film eröffnet und eine Entstehungsgeschichte eines Bildes liefert, bestimmend für den weiteren Film. Die Bildentstehung und das Bild haben auf drei Ebenen Relevanz: in der Metadiegese selbst sowie in der fiktionalen Gegenwart des Films, allerdings auch in seiner tatsächlichen faktualen Existenz. Diese Darstellung einer Entstehungsgeschichte in der Metadiegese – das wird zu zeigen sein – steht als eine Interpretationsmöglichkeit neben anderen. Die Vielfalt der Produktionsmöglichkeiten wird vor einer eindeutigen Antwort des Films scheitern.

Im Mittelpunkt der Rezeption steht auch von ihrer normativen Relevanz her die Interpretation der Kunsthistorikerin Ani. In einem ihrer Vorträge steht eine biographisch orientierte Herangehensweise im Mittelpunkt ihrer Analyse. Sie versteht die Entstehung des Bildes analog zu der Vernichtung des armenischen Volkes, welches damit in seiner Entwicklung unvollendet bleiben musste. Das Bild sei absichtlich nicht vollendet, um dies auszudrücken. Das Fehlen der Hände der Mutter deute auf ein Fehlen der »earthly sensuality« bei Gorky und dem armenischen Volk hin, das seinen Ursprung verloren habe. Die mit Ani streitende Stieftochter Celia unterbricht diesen Vortrag, um darauf hinzuweisen, dass Gorky das Bild im lange andauernden Produktionsprozess auch zunächst vollendet und dann absichtlich wieder zerstört haben könnte: »He needed to destroy what he made.« Laut Story bzw. der Metadiegese im Studio von Gorky 1934 behält Celia Recht. Hier sieht man zunächst das fertige Bild und schließlich die Vernichtung der Hände bzw. das Übermalen mit weißer Farbe.

---

[6] Natürlich ist es der Maler, der die Farbe überträgt und durch Farben, Formen und der Ausgestaltung des Bildes seiner Kreativität insgesamt freien Lauf lässt. Damit wird allerdings auch deutlich, dass dies eben keine reine Übertragung des Bildes ist. Dass den Farben der Blumen als erste Farbeindrücke im Film überhaupt eine Relevanz zugeschrieben wird – eventuell zusätzlich als Verweise auf die Blume, die Gorky auf dem Foto hält –, scheint mir naheliegend.

[7] Ich gehe davon aus, dass im Film nicht die beiden faktual existierenden Bilder in ihrer Entstehung gezeigt werden. Das würde aber an der Interpretation auch nur wenig ändern.

Der Widerspruch scheint nicht sonderlich groß und nicht sonderlich von Belang. Ani versucht auch gar nicht, sich zu verteidigen. Für das Endprodukt macht es auch keinen relevanten Unterschied, ob etwas absichtlich nicht beendet wurde oder ob etwas zerstört wurde, was schon vollendet war. Allerdings ließen sich hier zum einen andere Interpretationen des Bildes entwickeln. Zum anderen ist es wichtig, dass Celia, welche von Kunst nicht sonderlich viel Ahnung hat und auch eher aus persönlichen Gründen Ani widerspricht, dennoch im Recht ist bzw. dass die Metadiegese, der Erzählstrang 1934, ihr Recht gibt. Es zeigt sich, dass anhand des Bildes eine Vielfalt an Deutungen bestehen kann, die jedoch durch die mächtigere Position Anis nicht in den Blickpunkt der Diskussion rücken.

Ähnlich verhält es sich mit dem Foto selbst, welches als Vorlage für das Bild gilt. In der Metadiegese der Ereignisse um Van werden der noch junge Gorky und seine Mutter auf dem Weg in ein kleines Dorf gezeigt, wo sie auf den Fotografen und seinen Sohn treffen. Nachdem sie sich vor einer bemalten Leinwand aufgestellt haben, positioniert der Fotograf Mutter und Sohn. Die Mutter bemerkt einen fehlenden Knopf am Mantel des Sohnes und trägt ihm auf, einen Blumenstrauß davor zu halten. Schließlich wird das Foto gemacht. Die Positionierung der Blumen vor dem fehlenden Knopf sowie das Positionieren der Personen deuten auf das einfache Faktum hin, dass Fotos generell ›gestellt‹ sind. Der Film verweist auf das Künstliche während der Produktion des Fotos.[8]

Die Differenz zwischen Produktion und Rezeption wird deutlich, als Ani – nur aus dem ›Off‹, auf der Tonebene, einen Vortrag über die Fotografie von Gorky hält, während sich auf Bildebene Gorky und seine Mutter für das Foto positionieren. Ani erzählt vom Ursprung des Kunstwerkes, das »on a photograph that was taken in 1912« basiere. Es sei »the only image that exists of the artist's early life in his native land«. Die filmische Einstellung endet mit einer dem Foto nur fast identischen Kadrierung. Ausgerechnet nach dem Verweis auf »native land« wird auf der Bildebene auf einen Vortragssaal geschnitten, in dem Ani vor einem Plenum eben diese Worte referiert. Das Foto ist auf eine Projektorleinwand projiziert. Die Kadrierung der letzten Einstellung des Films und die Kadrierung des Fotos unterscheiden sich im Format. Der Film verweist durch seinen breiteren Ausschnitt rechts des Bildes auf das Ende der Hintergrundleinwand und damit auf die Künstlichkeit des Fotos und relativiert Anis Rede vom ›native land‹.

Ani deutet währenddessen die Intention des Bildes. Es sei für den abwesenden Vater bestimmt. Sie meint, Gorky schaue feierlich, während die Mutter mutig blicke, »challenging her absent husband«, weil dieser in den USA sei und sie zurückgelassen habe. Hier wird sie von Celia unterbrochen, die im Plenum sitzt und der Meinung widerspricht, der Blick der Mutter sei herausfordernd. Sie meint, dass er in der Absicht in die USA ausgewandert sei, »to prepare a life for his family«. Celia glaubt, dass das Foto gemacht worden sei, »to let him know they're still alive«. Ani unterbricht sie und widerspricht: Gorky habe nie verstanden, warum der Vater nicht zurückgekommen sei. Obwohl diese Antwort Anis unstimmig ist, da der herausfordernde Blick der Mutter nicht

[8] Bemerkenswert ist auch ein weiteres Foto, dass von Ali im Kostüm des Jevdet Bey, das nach einem Drehtag aufgenommen wird, um wahrscheinlich für die Nutzung als Fotografie des armenischen Fotografen in Saroyans Film Verwendung zu finden. Ali beschwert sich über das Tragen eines Schwertes, weil es im Film selbst nicht zum Kostüm gehört.

mit einem Unverständnis Gorkys begründet werden kann, wird ihre Version, die der Kunsthistorikerin, als wahr angenommen. Celia wird von dem ebenfalls zuhörenden Saroyan zum Hinsetzen aufgefordert. Auf vereinzeltes Klatschen nach der Aufforderung verlässt Celia den Saal.

Eine weitere Interpretation liefert die Mutter Gorkys nach der Rede von Clarence Ussher, in der er die Kinder beauftragt, Hilfe zu holen. Auf armenisch spricht sie zu Gorky:[9]

> Do you remember when we took this photo to send to your father? […] If the Turks capture you, you will never give up your faith. You will never forget your mother tongue. If you survive it will be to tell this story [sic!]. Of what has happened here. Or what will happen. […] Take this picture with you. You will not forget me.

Hier spielt, abgesehen von der ehemaligen Intention, das Foto an den Vater zu schicken, die Beziehung von Erinnerung und Fotografie eine große Rolle. Das Foto in seiner physischen Präsenz soll Gorky als Erinnerung dienen, an den Glauben, die Muttersprache, die Geschehnisse und die Mutter selbst. Hierbei ist bemerkenswert, dass das Foto nicht nur als Erinnerung für Geschehnisse nach dem Entstehen des Fotos zählt, was auf das Foto als Symbol der Übergabe und Verabschiedung von Mutter und Sohn hindeuten könnte, sondern auch für Ereignisse der Zukunft.

Jevdet Bey wiederum, der das Foto vom jungen Gorky und seiner Mutter sieht, als dieser von den Türken gefangen genommen wird, interpretiert die Funktion des Bildes gänzlich anders. Zunächst erkennt er eine der Intentionen der Mutter: das Foto als Symbol, sich an sie zu erinnern. Er fordert Gorky auf, sich das Bild anzuschauen und erklärt, dass die Mutter den Sohn herangezogen habe mit einem bestimmten Bild über Türken als blutdürstige, rachsüchtige und ignorante Menschen. Gorky solle sich diesen überlegen fühlen. Er wiederum ›lehrt‹ ihn, dass die Armenier durch ihre Gier an ihrem bevorstehenden Schicksal selbst Schuld trügen.

Wichtig sind nicht die Aussagen selbst, sondern ihre große Differenz. Hier wird wieder Wahrheit produziert, gewissermaßen in ein Foto eingeschrieben, durch die Instanz der Mutter einerseits, die noch nicht Geschehenes schon unvergesslich machen möchte, durch Jevdet Bey andererseits.

Deutlich wird anhand dieser zwei Beispiele, die manche Parallelen aufweisen, dass diese Medien nicht der reinen Vermittlung von Geschehenem dienen können. Fotografie und Bild sind etwas Gemachtes, Produziertes. Es obliegt der Interpretation einzelner Menschen, deren Meinung qua Funktion als wahr anerkannt wird, was die Medien nun übertragen. Andere Meinungen werden dagegen zurückgewiesen. Meinung wird qua Deutungshoheit als Wahrheit akzeptiert.[10]

In einem Vergleich zwischen dem Medium Film und den Medien Bild und Fotografie ist ersteres überlegen. Der Film verweist auf den Entstehungs- und Rezeptionsprozess des Bildes und – dies scheint für die folgende Diskussion wichtig – welche davon innerdiegetisch als wahr anerkannt werden. Hier wird die Verknüpfung von Wahrheit und

[9] Übersetzung nach englischem Untertitel.

[10] Hier kann Foucault herangezogen werden, insbesondere Michel Foucault: *Dispositive der Macht. Michel Foucault. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin 1978.

Macht dargestellt, aber in zweifacher Hinsicht: Zum einen stellt es dar, inwiefern in der Wissenschaft Wahrheit produziert wird – schließlich ist Ani Kunsthistorikerin. Zum anderen erfährt der Film eine – wie später zu sehen sein wird zeitlich begrenzte – Erhebung über das Medium Bild. Es stellt durch die Möglichkeit, den Produktionsprozess zu zeigen, die Vielfalt der Deutungsmöglichkeiten vorübergehend ein und negiert die Vormachtstellung Anis, indem er selbst die Wahrheit produziert, dass Celia Recht hat und nicht Ani.[11]

Ununterscheidbarkeit zum Film-im-Film

Der Film im Film, so habe ich bereits angedeutet, erzählt die Geschehnisse 1915 in Van. Die Mutter des Regisseurs Saroyan war eine Überlebende. Dieser Film-im-Film wird auf ähnliche Weise dargestellt und demontiert wie die anderen medialen Übertragungen, die dargestellten wissenschaftlichen, ästhetischen und irgendwie zwischengelagerten dokumentarischen Medien und Formate. Allerdings kommt hinzu, und dies ist für den Medienvergleich wiederum interessant, dass es durch die Gleichartigkeit von Film-im-Film und Film möglich wird, auch den Film selbst zu demontieren. Durch die Vermischung der Ebenen von Metadiegese und Diegese wird es unmöglich, Egoyans Film von Saroyans Film-im-Film zu unterscheiden. Die als Wahrheitsträger verwendeten Mittel für den Film-im-Film werden demontiert. Damit werden allerdings auch die für den Film selbst verwendeten, gleichen Träger zumindest unsicher. Der Film verweist dadurch auf seine eigene Unzulänglichkeit.

Die Vermischung wird deutlich an einer Kamerafahrt, die zunächst im Bild nicht auf einen Drehort verweist, diese jedoch offenlegt und damit, durch das Zeigen von Kamera und Crew, explizit die Produktion des Films-im-Film anspricht. Die eigentliche Szene allerdings beginnt an einem anderen Drehort, betitelt mit »Outside the city of Van, Eastern Turkey, 1915«. Eine türkische Stellung wird von bewaffneten Armeniern beobachtet, sie eröffnen das Feuer auf heranrückende türkische Soldaten und werden ihrerseits beschossen. Ein Kanonenschuss trifft einen Armenier, der von zwei anderen Armeniern aufgehoben wird. Dann folgt ein Bildschnitt; zwei armenische Soldaten bringen einen verletzten Kameraden in eine Siedlung. Dort sieht sich Ussher die Verletzung an und beauftragt die armenischen Kinder und Jugendlichen, das Dorf zu verlassen, um die Geschehnisse bekannt zu machen und Hilfe zu erhalten. Diese erste Kamerafahrt offenbart zugleich die Uneindeutigkeit, ob dies nun Film oder Film-im-Film sein soll. Die Szene beginnt an einem anderen Drehort mit einer schriftlich fixierten Ortsangabe, die – ähnlich wie die Musik – nicht innerdiegetisch motiviert sein kann, also nicht Teil des Films-im-Film ist. Die Musik könnte zwar sowohl metadiegetisch – Teil des Films-im-Film – als auch diegetisch motiviert sein, allerdings nur bis zu dem Zeitpunkt, als im Bildkader eine Kamera und die Crew mit Regisseur Saroyan sichtbar werden. Die Montage schließlich vermittelt eine Kohärenz zwischen Film und Film-im-Film: Die Kampfszene wäre ohne die Szene innerhalb der Siedlung unvollständig. Erst die Kamerafahrt, die das Set offenbart, verdeutlicht, dass es sich um einen Film-im-Film handelt; damit wird jedoch

[11] Ansatzweise werden solche Vergleiche auch mit anderen Medien – z.B. mit dem Buch – durchgeführt.

die sonst als wahr anzunehmende Schrift am Anfang der Kampfszene, die auf Jahr und Ort verweist, irreführend. Als These anzunehmen wäre zunächst, dass sich der Rezipient während der Aufnahmen, in denen das Set nicht als Set zu erkennen ist, als im Kino sitzend zu verstehen hat und den fertigen Film sieht. Gegen solch eine eindeutige Lesart spricht jedoch, dass Set und Crew immer – nicht nur in der besagten Szene – durch eine Kamerafahrt, nicht durch einen Schnitt, ›offengelegt‹ werden, die vor der offen legenden Fahrt noch metadiegetisch motiviert gewesen wäre. Damit kann das Kino nicht als Ort angenommen werden. Außerdem scheinen innerhalb der Ereignisse, die von 1915 gezeigt werden, gleichzeitige Handlungen der Person an verschiedenen Orten stattzufinden.[12] Letztlich ›umgreift‹ die Musik sowohl Metadiegese und Diegese. Saroyans Film und die eigentliche Diegese ergänzen und widersprechen sich, teilweise jedoch verschwimmen sie miteinander. Es ist nicht eindeutig, ob alle Geschehnisse von 1915 über den Film-im-Film gezeigt werden oder nicht doch Rückblenden sind. So etwas ist – logischerweise – nur im gleichen Medium möglich. Diese Vermischung der verschiedenen Diegesen lässt sich fortführen, in geringerem Maße auch bei dem Erzählstrang des erwachsenen Malers Gorky.[13]

Damit einhergehend, dass der Film-im-Film als zumindest interpretierenswert, manchmal auch einfach als falsch dargestellt wird, mit der eigentlichen Diegese jedoch teilweise ununterscheidbar verschwimmt, werden alle Interpretationen zu einer Geschichte, die der Film anbietet, als potentielle entlarvt. Selbst beim Film funktioniert Geschichtsvermittlung nicht eindeutig.[14]

---

[12] Der junge Gorky ist sowohl bei der Rede Usshers dabei als auch kurze Zeit später auf dem Schlachtfeld selbst.

[13] Im Drehbuch ist eine Szene zu lesen, in dem sich die Figur des erwachsenen Gorky mit Ani an Saroyans Filmset unterhält und sie anklagt, dass er bzw. seine Figur nur benutzt wird. Aus dem Drehbuch geht allerdings nicht eindeutig hervor, ob er nun ein Teil von Saroyans Film ist oder Ani sich das Gespräch nicht vielmehr, als Gewissenslast, vorstellt, zumal die Szene fast direkt der Zerstörung des Kunstwerkes durch Celia folgt (vgl. Atom Egoyan: *Ararat*. New York 2002, S. 75). Diese Szene ist im Film nicht mehr zu sehen, womit jeglicher Bezug der Binnendiegese um den erwachsenen Gorky als Teil des Films-im-Film fehlt. Der den erwachsenen Gorky darstellende Schauspieler ist allerdings bei der Premiere des Films-im-Film zu sehen, was auch darauf hinweisen könnte, dass dieser Teil zum Film-im-Film gehört. Allerdings verfolgt Egoyan laut Kommentarspur den Gedanken, dies als Vision Anis zu sehen.

[14] Damit wird aber auch deutlich, dass weder die Rezeption von Ani noch von Celia bzgl. Interpretation von Fotografie und Bild richtig sein müssen, wenn Film und Film-im-Film nicht über alle Zweifel erhaben sind. Es ist sogar widersprüchlich. Während der Regisseur Saroyan, Herr über die Aussagen des Films-im-Film, Ani Recht zu geben scheint, zeigt der Film-im-Film selbst eher die Interpretation von Celia. Die einzige Szene übrigens, die nur als Rückblende innerhalb der eigentlichen Diegese erklärbar ist, wird auch verschieden interpretiert, wobei hier diejenige, von deren Erinnerung die Rückblende offensichtlich erzählt wird, weil sie bei der gezeigten Handlung dabei war, in der Gegenwart nicht die naheliegende Erklärung darlegt. Ani beschreibt den Tod von Celias Vater als Unfall. Celia meint zunächst, Ani hätte ihren Vater umgebracht, behauptet dann aber, dass dies ein Selbstmord gewesen sei. Letzteres zumindest scheint durch die Rückblende näherliegend, die Handlung bleibt aber im filmischen Off und damit unergründlich. Nachdem Ani ihre Trennung gegenüber Celias Vater offenbart, verlässt er aktiv den für den Zuschauer sichtbaren Bildkader. Ein Unfall in diesem Moment wäre möglich, aber nicht sehr wahrscheinlich.

Somit stellt sich der Film nur bedingt über die Medien, mit denen er sich vergleicht. Er kann zwar die anderen Medien bloßstellen, verweist aber auf seine eigene Unzulänglichkeit, Geschichte vermitteln zu können. Wird dies weitergedacht, nimmt dies seinen problematischen relativistischen Höhepunkt direkt vor dem Abspann. Hier erscheint in Schriftform die Aussage »The historical events in this film have been substantiated by holocaust scholars, national archives, and eyewitness accounts, including that of Clarence Ussher«, gefolgt von »To this day, Turkey continues to deny the Armenian Genocide of 1915«. Der Film erlaubt keine eindeutige Aussage darüber, was Film ist und was Film-im-Film, er erlaubt also keine Unterscheidung zwischen Metadiegese und Diegese. Dadurch, dass vor dem Abspann jedoch nochmals – und zwar mit dem Medium der Schrift, welches schon einmal irreführend wirkte, aber in der Schriftart des späteren Abspanns, welches definitiv Faktualität ausdrücken soll – direkt auf die Metadiegese verwiesen wird, die zuvor ständig ›entlarvt‹ wird, muss dieser Text, der sonst auf den faktualen Bereich zurückverweist, anders gemeint sein.

Was ist aber damit anzufangen? Egoyan will sicherlich seine letzte Einstellung nicht als fiktional begriffen wissen, was einem vollständigen Relativismus gleichkäme. Vielmehr wird eher eine andere, meines Erachtens moralische Forderung deutlich, der auf die Anerkennung auch anderer Geschichten abzielt. Diese ist dennoch durchaus diskutabel, weist aber über die sonst so pessimistischen Aussagen mancher Medientheorien hinaus.

Anerkennung von Geschichten

Um zu diesem Aspekt zu kommen, radikalisiert ARARAT seine Aussage jedoch nochmals, indem er auch Mittler demontiert, die zumindest in den jeweiligen Momenten über jeden Zweifel erhaben sind: die Sinne. Stattdessen nimmt er die Anerkennung von Geschichten als Grundlage für Verständnis an.

Dies wird im letzten anfangs erwähnten Erzählstrang deutlich, der Wiedereinreise Raffis nach Kanada. Hier trifft er auf den Grenzbeamten David, der in einer langen Diskussion die Geschichte Raffis zu ergründen sucht. Raffi hat in seinem Gepäck Filmdosen, welche bei Licht nicht geöffnet werden dürfen. David vermutet in den Dosen Heroin.

Hierbei werden zwei Sinne explizit angesprochen: der Geruchssinn der Spürhunde und der menschliche Tastsinn. Beide bieten die Möglichkeit, den Inhalt der Filmdosen zu überprüfen, ohne das Filmmaterial zu beschädigen. Allerdings wehrt sich David gegen den Einsatz der Spürhunde, obwohl diese die Wahrheit feststellen könnten und unterhält sich mit Raffi. Ähnlich untrüglich wie der Geruchssinn der Hunde scheint der menschliche Tastsinn. Nach der Erzählung Raffis, die David mehrfach hinterfragt und der er mehrere Fehler nachweisen kann, beschließt er, die Filmdosen zu öffnen. Um die eventuell existenten Filmrollen nicht zu beschädigen, gehen Raffi und David in einen abgedunkelten Raum. Hier kontrolliert David den Inhalt der Büchsen mit den Händen, weil er sie nicht mehr sehen kann. Somit kontrolliert David mit dem Tastsinn, was sich in den Büchsen befindet. Er stellt fest, dass Raffi Drogen geschmuggelt hat, die Unter-

haltung also nicht der erfühlten ›Wahrheit‹ entspricht und Raffi eine Geschichte erzählt hat.[15]

Trotz der fassbaren bzw. für den Rezipienten nur sichtbaren ›Wahrheit‹, die im Gegensatz zu den anderen Medien Film, Foto und Bild nicht zeitlich versetzt ist, handelt David nicht danach. Noch bevor dem Zuschauer vermittelt wird, ob Raffi Drogen geschmuggelt hat oder nicht, verlässt er die Räume. Auch wenn Raffi während des Gesprächs teilweise bewusst gelogen hat und die ›Wahrheit‹ ›auf dem Tisch‹ ist, entlässt David ihn in Freiheit.[16] Auch wenn Raffis Geschichte, die David durch Sprache, im Dialog, über das Telefon sowie durch Videoaufnahmen vermittelt wird, nicht gänzlich wahr sein kann, glaubt David sowohl Teile der Geschichte als auch, dass Raffi selbst zumindest Teile glaubt. Er nimmt ihm dies ab, obwohl das, was durch ihn erspürt wurde, was er für gewöhnlich als Wahrheit annimmt und Teil seiner eigenen Geschichte sein würde, etwas anderes erzählt.

Hier lässt der Film, der sich zunächst selbst die Möglichkeit der Wahrheitsvermittlung abgesprochen hatte, doch eine Lösungsmöglichkeit. Für ein Verständnis, für eine Anerkennung ist ein anderer Ansatz vonnöten. Dieser Ansatz wird im Dialog zwischen David und Raffi sichtbar. David versucht, den Anderen, in dem Fall Raffi, mit seiner Geschichte zu verstehen bzw. anzuerkennen. Dabei spielt die Art der Vermittlung bei einer Geschichte keine große Rolle mehr. Somit macht ARARAT dadurch, dass er die Unmöglichkeit *einer* Geschichte aufzeigt, den Versuch, den Anderen mitsamt seiner Geschichte anzuerkennen. Die Entscheidung des Grenzbeamten David, entgegen der ›wahren‹ Aussagen zu handeln, zeigt sich als die Anerkennung einer nach seinen Erfahrungen nicht richtigen Geschichte. Auch wenn er gegen die nur durch Sinne vermittelte ›Wahrheit‹ handelt, handelt er nicht ›falsch‹, sondern hält die Handlung für ›richtig‹.[17]

---

[15] Dem Publikum wird das Tasten wiederum nur medial vermittelt, was – selbstverständlich – an den Formmöglichkeiten des Filmmediums liegt. Für eine Medienreflexion im Film spannend ist, dass das Filmmedium gewissermaßen dem Vergleichsmedium zurücksteht: Das Publikum kann die Drogen nicht ertasten, sondern nur sehen. Dazu wird ihm im Moment der Öffnung der Filmrollen durch die Verdunklung auch der Blick genommen.

[16] Das Geschehen lässt sich nicht auflösen. Es bleibt unklar, ob Raffi wusste, dass er Drogen schmuggelt.

[17] Inwiefern dieser Lösungsversuch große Probleme mit sich bringt, kann nur angedeutet werden. Dies anzumerken scheint mir als Mensch deutsch-türkischer Herkunft von besonderer Relevanz. Dennoch hat die Idee der Anerkennung der Geschichte des Anderen mit rechtem Gedankengut gerade nichts gemein. Schließlich fordern Auschwitzlügner zuvorderst, dem Anderen die Geschichte abzuerkennen – was an dem Begriff ›Auschwitzlüge‹ offensichtlich wird. Dennoch, so kann eingewandt werden, ließen sich sicherlich Menschen finden – oder als Gedankenexperiment konstruieren –, deren Glaube an die Auschwitzlüge wirklich als deren ›Wahrheit‹, als Teil deren Geschichte anzuerkennen wäre. Hierbei muss jedoch berücksichtigt werden, dass Egoyan und der Film ARARAT gerade keine relativistische Sicht erlauben oder ermöglichen wollen. Dies macht die Schrift am Ende des Films mehr als deutlich. Vielmehr – so behaupte ich – wird postuliert, dass es zunächst anzuerkennen ist, dass Menschen existieren, die an einer solchen Geschichte festhalten. Ein Annehmen dessen, dass der Andere diese Geschichte glaubt, auch wenn diese noch so falsch ist bzw. erscheint, ist zunächst vonnöten, um ein Verstehen des Anderen zu ermöglichen. Wenn dies nicht versucht wird, entsteht das Unverständnis, welches im Ali-Raffi-Dialog durchgespielt wird. Eine gänzlich andere

Zusammenfassung

Die Beschäftigungsmöglichkeiten mit ARARAT wurden bewusst eingeschränkt und auf einige Aspekte zugeschnitten, um diese differenzierter beleuchten zu können. Hier standen insbesondere die Unmöglichkeit der Geschichtsvermittlung bzw. die Unwahrscheinlichkeit einer ›wahren‹ Geschichte im Vordergrund, die in der Medienwissenschaft schon länger relevant ist. Der Film problematisiert durch die filmspezifischen Möglichkeiten der Medienreflexion im Film Geschichte. Er geht jedoch weiter als in üblichen Medienreflexionen, indem er sich selbst nur als potentiell und fiktional entlarvt, obwohl er ständig das Faktuale, das Tatsächliche behauptet. Indem er auch die Sinne einbezieht und ihre vermittelte Wahrheit, die weder Zeit noch Raum überwinden, setzt er der Suche nach der einen Geschichte einen recht radikalen Entwurf, der Anerkennung von Geschichten, obwohl sie ›nachweislich‹ falsch sind, entgegen.

Der Film hat als andauerndes Vergleichsmedium im Gegensatz zu Bild und Fotografie zwar die Möglichkeit, seine eigene Wahrheit auszustellen. Er macht dies zunächst auch und produziert seine Geschichte. Dadurch jedoch, dass auch der Film-im-Film widerlegt wird und sich zwischen Film und Film-im-Film keine klare Trennungslinie aufzeigen lässt, wird auch dem Medium Film die Möglichkeit der wahren Geschichtsvermittlung abgesprochen. Als letzte Vermittlerinstanz einer Wahrheit werden schließlich die Sinne abgewiesen. Anstelle des strikten Nachgehens der Sinne tritt die Anerkennung anderer Geschichten in den Vordergrund. Der Andere, so lässt sich aus dem Film schließen, muss in seiner Andersheit mit seiner anderen Geschichte anerkannt werden, nur so kann ein Zusammenleben von Menschen auf Augenhöhe funktionieren, die verschiedene Geschichten mitbringen.

Frage freilich ist, ob es moralisch immer korrekt ist, den Anderen überhaupt in jeder Hinsicht verstehen und anerkennen zu wollen, wiewohl ich dies als sinnig erachte.

Julia Kinzler

»Video et Taceo«: Macht und Überwachung in Shekhar Kapurs Elisabeth-Filmen

»›Video et Taceo‹ – Ich sehe und schweige.« In einem ihrer berühmten Leitsätze reflektiert Elisabeth I., Königin von England, das Wesen ihrer Autorität und verweist implizit auf die Bedeutung von Spionage und Überwachung. In der vorliegenden kulturwissenschaftlichen Diskussion wird die Repräsentation von Macht[1] und Überwachung[2] im historischen Film anhand von Shekhar Kapurs Elisabeth-Filmen (ELIZABETH, ELIZABETH: THE GOLDEN AGE)[3] auf verschiedenen Ebenen und unter Einbezug von kulturhistorischen Diskursen untersucht. Beide Filme bedienen sich einer Rhetorik der Überwachung – sowohl auf der thematischen als auch auf der formalen Ebene.[4]

Film und Überwachung sind durch eine komplexe Geschichte und Beziehung verbunden. Als visuelles Medium verfügt Film über voyeuristisches Potential.[5] Thomas Mathiesen beschreibt eine Komplementärbeziehung zwischen Massenmedien und Überwachungstechnologien: Beide entstehen im frühen 19. Jahrhundert. Während das paradigmatische Panopticon von Jeremy Bentham dadurch eine Kostenminimierung er-

---

[1] Die Filme präsentieren einen komplexen Nexus aus Souveränitätsmacht und Panoptismus bzw. Disziplinarmacht (vgl. Michael Ruoff: *Foucault-Lexikon. Entwicklung, Kernbegriffe, Zusammenhänge*. Paderborn 2007, S. 146–155). Durch die Fokussierung der Figur der Monarchin verbleibt die Repräsentation von Macht jedoch im Bann der Monarchie (vgl. Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen*. Frankfurt a.M. 1977, S. 110). Die Elisabeth-Filme können als Beispiel dafür gelesen werden, dass nicht nur im politischen Denken und in der politischen Analyse (so Foucault) sondern auch in kulturellen (massenmedialen) Diskursen »der Kopf des Königs noch immer nicht gerollt« ist (ebd.). Als moderne Repräsentationen sind die Filme jedoch durchdrungen von Formen strategischer Macht wodurch die Figur der Monarchin sowohl zum Objekt als auch zum Subjekt von Macht wird.

[2] Obwohl sich Überwachung einer eindeutigen Definition entzieht, soll das Phänomen in der vorliegenden Analyse im Rahmen zentraler Diskurse der »Surveillance Studies« und im Anschluss an David Lyon als »Phänomen der Schaffung, Steuerung und Erhaltung gesellschaftlicher Ordnung« gelesen werden (Lyon in Nils Zurawski: Einleitung. Surveillance Studies. Perspektiven eines Forschungsfeldes. In: Ders. (Hrsg.): *Surveillance Studies. Perspektiven eines Forschungsfeldes*. Opladen 2007, S. 7–24; S. 9). Überwachung beinhaltet »routinemäßiges und systematisches Überprüfen und Beobachten persönlicher Daten durch Datenspeicherung aller Art, um zu kontrollieren, zu managen, Zugänge zu regeln oder Prozesse zu beeinflussen« (ebd.). Lyon betont, dass Überwachung stets im Zusammenhang mit einem besonderen Zweck steht (vgl. David Lyon: *Surveillance Studies. An Overview*. Cambridge 2007, S. 15). Außerdem deutet er auf die dem Phänomen inhärente Ambiguität hin, die dessen Faszination ausmacht: Das Überwachungskontinuum beinhaltet »care and control« und so kann beispielsweise die elterliche Sorge für ein Kind zum Einsatz von Überwachungstechnologien führen (Lyon 2007, S. 3).

[3] ELIZABETH, GB 1998, R: Shekhar Kapur, B: Michael Hirst; ELIZABETH: THE GOLDEN AGE, GB 2007, R: Shekhar Kapur, B: Michael Hirst, William Nicholson.

[4] Vgl. Thomas Y. Levin: Rhetoric of the Temporal Index. Surveillant Narration and the Cinema of ›Real Time‹. In: Ders. (Hrsg.): *CTRL [Space]. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*. Karlsruhe 2002, S. 578–593; S. 581.

[5] Vgl. Christian Metz: *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and Cinema*. London 1982.

möglicht, dass wenige Aufseher für den Gefängnisbetrieb notwendig sind, sieht Mathiesen diese Struktur symmetrisch in der Struktur von Massenmedien gespiegelt, wo in umgekehrter Weise eine große Anzahl von Menschen nur einige wenige beobachtet – Mathiesen nennt dieses Phänomen »Synopticon«.[6] Der technische Apparat des Films erfüllt als Aufnahme- und Speichermedium mindestens zwei Funktionen, die essentiell für jedes Überwachungssystem sind: die Analyse von Bewegung oder einer Situation (was passiert?) zum Zweck der Kontrolle (was soll passieren?).[7]

Die von John Michael Archer in seiner kulturhistorischen Studie zu Souveränität und Spionage in der englischen Renaissance entworfenen Konfigurationen von Überwachung im elisabethanischen Zeitalter dienen der vorliegenden Auseinandersetzung als historische und theoretische Grundlage. Diesem Rahmen folgt die Analyse von Shekhar Kapurs Elisabeth-Filmen als filmische Diskussionen von historischen Überwachungsphänomenen. Dabei fügen die Filme dem Leitsatz der historischen Elisabeth eine weitere Dimension von Überwachung hinzu und entwerfen komplexe filmischen Repräsentationen von Macht sowie deren Subversion. Nachdem das Sujet der Filme in einer Epoche weit vor dem Informationszeitalter angesiedelt ist, demonstrieren sie außerdem die Existenz von Überwachungsdiskursen in einer Vielfalt von filmischen Repräsentationen.[8]

»Wissen ist Macht« – diese Aussage wird für gewöhnlich dem frühneuzeitlichen Philosophen Francis Bacon zugeschrieben. Michel Foucaults Theorie zufolge produzieren Wissen und Macht sich gegenseitig. Im frühneuzeitlichen England waren, so deutet John Archer an, diese Bereiche durch die gegenseitig produktive Beziehung zwischen Souveränität und Spionage innerhalb einer Kultur der Überwachung verbunden.[9] Sowohl im mittelalterlichen politischen Denken als auch im Tudor-Stuart-England war der Souverän Archer zufolge mit »angelic intelligence«[10] ausgestattet, einer idealen Eigenschaft von intellektuellen Kräften, die für andere Sterbliche unerreichbar waren.[11] In der Praxis war politische Macht jedoch stets mit fehlerhaftem menschlichem Wissen gepaart. Somit wurde aus einer »angelic intelligence« im Sinne des idealen Wissens des Souveräns in der Praxis Wissen als Folge von Spionage[12].[13] Infolgedessen waren Souveränität und Spionage in einer Kultur der Überwachung vereint, die hauptsächlich durch das Leben am Hofe, also durch dessen Praktiken und Gewohnheiten definiert wurde. Letztendlich lag

---

[6] Thomas Mathiesen: *Silently Silenced. Essays on the Creation of Acquiescence in Modern Society*. Winchester 2004, S. 98.

[7] Vgl. Dietmar Kammerer: Video Surveillance in Hollywood Movies. In: *Surveillance & Society* 2, 2004, S. 464–473; S. 464.

[8] Für eine detaillierte Auseinandersetzung mit den Überwachungsaspekten des Kinos siehe Kammerer, S. 464–473.

[9] John Michael Archer: *Sovereignty and Intelligence. Spying and Court Culture in the English Renaissance.* Stanford 1993, S. 2.

[10] Ebd.

[11] Die Verbindung des Monarchen zur göttlichen Sphäre entstammt der platonischen Denktradition des Philosophen-Königs (vgl. Archer, S. 2).

[12] Archer spricht hier von »intelligence« als Spionage und Staatskunst, obwohl gleichzeitig das trügerische Versprechen von vollkommener politischer Einsicht zum Ausdruck kommt (vgl. ebd., S. 3).

[13] Vgl. ebd.

frühneuzeitliche Spionage in den Händen von Aristokraten, die sich am Hofe der Königin befanden.[14]

Michel Foucaults *Überwachen und Strafen* (1977) zufolge, müssen die Konzepte Souveränität[15] und Überwachung voneinander unterschieden und einander folgenden historischen Perioden zugeordnet werden.[16] Für Archer drückt sich der Hauptunterschied in Foucaults Konzeption von Macht in visueller Form aus:

> […] the power of sovereignty rests in the display of the sovereign's person, […] by contrast, the power of the modern state rests in the discipline imposed by surveillance, which renders the majority of its subjects visible while keeping its own operations out of sight.[17]

Jedoch ist Archer zufolge Foucaults Konzept von Souveränität nicht ausreichend, um die Komplexität des politischen Lebens vor der Entwicklung des modernen Staates zu erfassen.[18] Archer postuliert, dass sich Souveränität und Überwachung durch eine stärkere Kontinuität auszeichnen als Foucaults dichotome Periodisierung andeutet und dass Überwachung als eine Verfeinerung von Institutionen und Praktiken betrachtet werden müsse, die die Entstehung des modernen Staates ermöglichten.[19] So lassen sich bereits in der frühen Neuzeit Disziplinierungsmechanismen in institutioneller Form nachweisen.[20] David Lyon bestätigt diese These in seiner Monographie *Surveillance Studies* (2007). Zur Verdeutlichung seiner Argumentation führt Lyon hier das Beispiel von archäologischen Funden an, die darauf hindeuten, dass eine Relativierung von Foucaults Behauptungen in Bezug auf den einzigartigen, modernen Charakter von Überwachung notwendig sei. Lyon erweitert sein Argument, indem er auf postmoderne und poststrukturale Konzepte wie Dynamik und Fluidität rekurriert, die Vorstellungen von abgeschlossenen Zeiträumen aufbrechen und Periodisierungen infrage stellen.[21]

Überwachung im elisabethanischen Zeitalter stellt einen ungewöhnlichen Gegenstandsbereich dar, da es sich um eine besondere Phase in der Entwicklung des Konzepts handelt. Archer zufolge war es das Zeitalter, in dem es in England zu einem Wachstum von sowohl einer komplexen höfischen Kultur, als auch den ersten großflächigen Spionagenetzwerken kam.[22] Michael Shapiro konstatiert, dass das elisabethanische England im 16. Jahrhundert eine Herrschaft des Staatsterrors erlebte, die teilweise durch den Bruch mit dem römischen Katholizismus provoziert wurde.[23] Dieser Staatsterror unter

---

[14] Vgl. ebd., S. 3–4.

[15] Foucault definiert Souveränität als zentriertes politisches Machtsystem, in dessen Zentrum z.B. die Figur des Königs steht (vgl. Ruoff 2007, S. 146).

[16] Vgl. Archer, S. 7.

[17] Ebd., S. 6.

[18] Vgl. ebd.

[19] Ebd.

[20] Auch Tricomi vertritt die These, dass Disziplinartechnologien auf eine wesentlich längere Geschichte zurückblicken. Er fordert die Abkehr von Foucaults Periodisierung und plädiert für eine Methode, die auch Übergänge in kulturellen Entwicklungen miteinschließt (vgl. Albert H. Tricomi: *Reading Tudor-Stuart Texts Through Cultural Historicism*. Gainesville 1996, S. 42–43).

[21] Vgl. Lyon, S. 57.

[22] Vgl. Archer, S. 25.

[23] Vgl. Michael J. Shapiro: Every Move You Make: Bodies, Surveillance, and Media. In: *Social Text* 23, 2005, S. 21–34; S. 24.

der Leitung von Staatssekretär William Cecil führte zu der Etablierung einer frühneuzeitlichen Version des nationalen Sicherheitsstaates durch die Erweiterung seiner militärischen Operationen sowie durch die Entwicklung eines internen Sicherheitsnetzwerkes aus Informanten.[24]

Laut John M. Archer war die elisabethanische Form der Spionage weit vom zentralisierten Ideal des modernen Nationalstaats entfernt. Es gab weder einen professionellen Geheimdienst noch einen systematischen Überwachungsapparat im In- oder Ausland. Vielmehr lässt sich der Bereich der Spionage als ein besonders obskurer Sektor des breiteren Feldes von Patronage[25] verstehen. Im Rahmen dieses Patronage-Systems erhielt die Königin Informationen von ihren mächtigsten Dienern und belohnte diese im Gegenzug mit Prestige und Autorität.[26] Im Zentrum der Regierung von Elisabeth I. befand sich der Staatssekretär. Zu den einflussreichsten Staatssekretären des elisabethanischen Hofes zählten William Cecil in den frühen Jahren der Regentschaft und Sir Francis Walsingham ab Mitte der 1570er Jahre bis zu seinem Tod im Jahre 1590. In ihren Aufgabenbereich fiel die Beschaffung von Informationen für Königin und Kronrat sowie die Überwachung der täglichen Staatsgeschäfte und der staatlichen Sicherheit.[27] Neben dem Staatssekretär trug eine ganze Reihe von Institutionen zur Kultur der höfischen Überwachung bei; diese reichten von Mitgliedern des Kronrats bis zu Bischöfen, die Spione und Boten für ihre Zwecke beschäftigten.[28]

Shekhar Kapurs ELIZABETH und ELIZABETH: THE GOLDEN AGE können als filmische Repräsentationen von Überwachungsdiskursen gelesen werden. Überwachung und Verschwörung scheinen in beiden Filmen allgegenwärtig am königlichen Hof. Die Filme scheinen die allgemeine Paranoia heraufzubeschwören, die am historischen elisabethanischen Hof vorhanden war und laut Curtis Breight ein paradoxes Klima von Verschwörung erzeugte.[29] Dieses Klima der Verschwörung durchzieht sowohl inhaltliche als auch formale Aspekte des Films. Allerdings wird Überwachung in beiden Filmen anders repräsentiert und thematisiert: Während Überwachung in ELIZABETH die Machtbasis für die junge Monarchin bildet,[30] kann ELIZABETH: THE GOLDEN AGE als ein Beispiel von fehlgeschlagener Überwachung oder vielmehr von erfolgreicher Gegenspionage verstanden werden, die im Angriff der Spanischen Armada kulminiert.

Die vorliegende Analyse konzentriert sich auf drei spezifische Aspekte, die zentral für die Repräsentation von Macht und Überwachung in beiden Filmen sind: die Darstellung von Sir Francis Walsingham als Meisterspion und zentrale Figuration von Überwachung,

[24] Vgl. Shapiro, S. 24.

[25] Patronage bezeichnet hier eine bestimmte Form der Beziehung zwischen zwei Menschen mit unterschiedlicher Klassenzugehörigkeit und Ressourcen; der Förderer tauschte Prestige oder Geld gegen eine Dienstleistung des Geförderten. Archer zufolge entwickelten sich zwangsläufig Formen von Spionage aus diesem vielschichtigen System von gegenseitiger Verpflichtung (vgl. Archer, S. 45–46).

[26] Vgl. Archer, S. 4–5.

[27] Vgl. Stephen Alford: Some Elizabethan Spies in the Office of Sir Francis Walsingham. In: Robyn Adams, Rosanna Cox (Hrsg.): *Diplomacy and Early Modern Culture*. New York 2011, S. 46–62; S. 47.

[28] Ebd.

[29] Curtis C. Breight: *Surveillance, Militarism and Drama in the Elizabethan Era*. New York 1996, S. 51.

[30] Zurawski beschreibt Überwachung als integralen Bestandteil von Macht- und Herrschaftssicherung (vgl. 2007, S. 8).

die »Schlüssellochperspektive« die die Filme einnehmen und die Adaptation des *Rainbow Portraits* (ca. 1600), das einen Nexus von Wissen und Macht präsentiert.[31]

Die zentrale Figur der Überwachungsdiskurse in beiden Filmen ist Sir Francis Walsingham. Von Staatssekretär Sir William Cecil an den elisabethanischen Hof gerufen, um für die Sicherheit der jungen Königin zu sorgen, wird er zum Inbegriff von Überwachung und Spionage in beiden Filmen. Um Elisabeth als Verkörperung von Unschuld und Reinheit zu konstruieren – sie durchläuft später die Verwandlung zur ikonischen *Virgin Queen* –, verlagert der Film die vermeintlich negativen Aspekte von Macht wie Überwachung und Spionage auf die Figur Walsingham. Trotz dieser Verlagerung werden Überwachung und die damit verbundenen Techniken als legitime Elemente von Politik und Machterhaltung etabliert.[32] In ELIZABETH ist Walsingham aber nicht nur ein Untergebener im Dienst der Königin. Er agiert als autonomer Drahtzieher hinter den Kulissen und stärkt die Position der Königin, indem er durch Observation und Spionage u.a. Verschwörungspläne gegen sie aufdeckt und deren Ausführung verhindert. Am deutlichsten wird dies in der Sequenz, welche die Verabschiedung der Uniformitätsakte – ein Gesetz zur Einführung des *Book of Common Prayer* – zeigt. Hier ist es Walsingham, der heimlich den einzigen politischen Erfolg der Königin, den der Film zeigt, sicherstellt. Zwar soll diese Sequenz die rhetorischen Fähigkeiten der jungen Monarchin betonen, doch ermöglicht sie auch einen Einblick in die verborgenen Machtmechanismen: Walsingham hat die potentiellen Gegner der Gesetzesvorlage gefangen genommen, um ein positives Wahlergebnis zu gewährleisten. Folglich wird er zum Motor des Triumphs der Königin, was wiederum die Bedeutung von Überwachung und Verschwörung im Kontext von Elisabeths Regentschaft bekräftigt. Somit kann die Figur Walsingham als Überwachungsmedium verstanden werden: Er hört ab, er überbringt Botschaften, befragt Informanten und Gefangene. Außerdem befehligt er eine Gruppe von Spionen, die als zusätzliche Informationsquellen fungieren.

In ELIZABETH: THE GOLDEN AGE wird Überwachung im Kontext des sogenannten Babington Plots und dem Angriff der Spanischen Armada repräsentiert. Auf ungewöhnliche Art und Weise verbindet der Film diese historisch disparaten Ereignisse kausal: Das Ziel des historischen Babington Plots war die Ermordung Elisabeths. Der Mordversuch schlug jedoch fehl und resultierte letztendlich in der Exekution von Maria Stuart aufgrund ihrer nachgewiesenen Verwicklung in das Mordkomplott. In THE GOLDEN AGE dagegen findet eine Verknüpfung von innen- und außenpolitischer Bedrohung statt, da in der filmischen Logik die Exekution Maria Stuarts zur Grundlage für die Invasion der Spanischen Armada wird. Diese Neuinterpretation hat fundamentale (narrative) Konsequenzen: Erneut steht Sir Francis Walsingham im Zentrum von Spionage und Überwachung am elisabethanischen Hof, diesmal jedoch in der offiziell legitimierten Funktion des Staatssekretärs. Seine Anstrengungen konzentrieren sich auf die Aktivitäten von Maria Stuart, Königin von Schottland und Elisabeths Cousine, die auf Fotheringhay Castle

[31] Vgl. Renée Pigeon: ›No Man's Elizabeth‹. The Virgin Queen in Recent Films. In: Deborah Cartmell, I.Q. Hunter, Imelda Whelehan (Hrsg.): *Retrovisions. Reinventing the Past in Film and Fiction*. London 2001, S.8–24; S. 14.

[32] Aus Sicht der feministischen Filmanalyse bedeutet diese Aufteilung die Perpetuierung der traditionellen westlichen Blickökonomie, die das männliche Subjekt privilegiert.

gefangen gehalten wird. Sie steht dort unter konstanter Überwachung, da der Staatssekretär darauf wartet, einen Beweis für ihr verräterisches Verhalten zu finden. Aus diesem Grund wird die geheime Korrespondenz zwischen Maria Stuart und ihren katholischen Mitverschwörern, die mit dem spanischen König verbündet sind, von Walsingham und seinen Männern abgefangen, die sich in einer überlegenen Position wähnen. Sie werden jedoch von den katholischen Verschwörern überlistet. Der Plot der katholischen Verschwörer sieht vor, den alternden Staatssekretär Walsingham in die Irre zu führen und ihn von der Verwicklung Maria Stuarts in das Mordkomplott zu überzeugen.[33] Während der Zweck des historischen Babington Plots die Ermordung Königin Elisabeths war, zielt er in der filmischen Neuinterpretation darauf ab, den beabsichtigten ›heiligen Krieg‹ des spanischen (katholischen) Königs Philipp II (durch das vollstreckte Todesurteil Maria Stuarts) gegen die protestantische englische Königin zu legitimieren. Da Walsingham sowohl in die Beschaffung als auch in die Interpretation von Geheiminformationen involviert ist, sind keine Strukturen vorhanden, die eine Trennung der Bewertung von Informationen von der eigentlichen Politikgestaltung ermöglichen. Spionage ist somit eine politische Aktivität und das Sammeln von Informationen eng mit der Politik des elisabethanischen Hofes verbunden. Dieser Mangel an Distanz und Struktur führt zu fehlerhaften Einschätzungen und skrupellosem politischem Aktivismus, besonders in Zeiten von politischen Unruhen, die hier durch die konstante katholische Bedrohung entstehen.[34] THE GOLDEN AGE kann demzufolge als eine Illustration des Spannungsfelds zwischen Überwachung und Gegenüberwachung gelesen werden. Dabei ist es überraschend, dass der Feind aus diesem »spy game« als Sieger hervorgeht. Zwar endet der Angriff der spanischen Armada mit deren Niederlage und dem Sieg Englands, doch dieser ist nur durch die »göttliche Macht« der *Virgin Queen* möglich, die die Elemente zu kontrollieren scheint und die Schiffe der Angreifer an Englands Klippen zerschmettert.[35] Der Film präsentiert folglich die Koexistenz von verschiedenen Machtstrukturen. Im Rahmen des Babington Plots wird das Konzept Überwachung an sich problematisiert: Nach der Exekution Maria Stuarts erkennt Walsingham sein Versagen und muss die Überlegenheit der katholischen Verschwörer einräumen. Der Film konstruiert also ein fehleranfälliges Spionagesystem, wobei er Archers Argument aufzugreifen scheint, dass im frühneuzeitlichen England politische Macht stets mit fehlerhaftem menschlichem Wissen verbunden war und dass Wissen im Sinne des ›idealen Wissens‹ des Souveräns in der Praxis zu Wissen durch Spionage wurde.[36] Wie durch dieses Ereignis deutlich wird, verfügt die Figur der

[33] Der geplante Mordanschlag auf Elisabeth sollte nie erfolgreich sein, sondern dazu dienen, Elisabeths Ratgebern die Grundlage für Maria Stuarts Todesurteil zu liefern. Obwohl Walsingham erkennt, dass die Waffe, die die Königin töten sollte nicht geladen war, ist er nicht in der Lage dazu, den vertrackten Plot der katholischen Verschwörer zu entwirren. Erst als es zu spät ist und die spanische Armada bereits gegen England in See gestochen ist, erkennt er, dass er in seinem eigenen Netz (von Spionage und Überwachung) gefangen ist.

[34] Vgl. Alford, S. 48.

[35] In Analogie zum *Ditchley Portrait* (Marcus Gheeraerts, c. 1592) positioniert der Film die Königin im weißen Gewand auf den Klippen bei Tilbury in erhöhter Position. Bildkomposition und musikalische Untermalung führen zu einer Sakralisierung der Figur, der die Elemente (Wasser, Wind und Feuer) zu Füßen liegen und den spanischen Angreifer abwehren.

[36] Vgl. Archer, S. 3.

Königin nicht über »angelic intelligence«, weshalb der Sieg über die spanische Armada zu einem kontingenten Ereignis wird. Indem Walsingham als Verkörperung von Überwachung und Spionage konstruiert wird, zeigen die Filme eine Tendenz zur Reduktion des komplexen Systems von Patronage am frühneuzeitlichen Hof, das komplexe und effiziente Spionagenetzwerke beinhaltete.[37]

Der zweite Fokus der vorliegenden Analyse liegt auf der paradoxen Form von Überwachung der Monarchin als Folge der »Schlüssellochperspektive«, die die Filme gegenüber der Geschichtsdarstellung einnehmen und damit den Zuschauer mit hinter die Mauern des Palastes nehmen und voyeuristische Einblicke in das Leben der Monarchin ermöglichen.[38] Foucaults Theorie zum Panoptismus fasst Überwachung primär als Relation zwischen dem der sieht und dem der gesehen wird: Der Beobachtete wird einem Blick unterworfen, den er nicht erwidern kann.[39] Die voraufklärerische Konfiguration von Macht beschreibt Foucault als charakterisiert durch die Ausstellung der Person des Souveräns. Die Filme jedoch, scheinen diese »culture of display« zu pervertieren. Sie appropriieren anachronistische (moderne) Vorstellungen des Öffentlichen und des Privaten, die die Vorstellung von Sichtbarkeit, die mit dem Konzept der frühneuzeitlichen Souveränität verbunden ist, komplizieren. In den Filmen erfolgt nicht nur eine öffentliche Darstellung der Monarchin, sondern auch eine Ausstellung des Souveräns in Situationen, die beim Publikum Assoziationen mit Privatheit und Intimität hervorrufen. Damit erfolgt eine Verschiebung der Blickökonomie und die Monarchin ist nicht länger die beobachtende Person, sondern die beobachtete Person, was auf der Rezeptionsebene zu einer verstärkten synoptischen Situation führt und die Macht-Asymmetrie umkehrt, die dem konventionellen Herrschaftskonzept zugrunde liegt. Aus feministischer Perspektive wird die neue Positionierung der Monarchin zusätzlich kompliziert, da sie sich nun in einer Position der »to-be-looked-at-ness« befindet und der Film damit erneut patriarchale Blickstrukturen aufgreift.[40]

Die Schlüssellochperspektive der Filme wird durch den skopischen Trieb der Filmkamera verstärkt, die in das Innenleben ihrer Subjekte blickt und die Unterscheidung zwischen privat und öffentlich unterläuft.[41] Diese voyeuristische Perspektive ist ein charakteristisches Merkmal der jüngsten Monarchie-Filme, die, um die Figur des Monarchen zu entmystifizieren, dem Publikum Zugang zu den privaten Momenten des Monarchen

[37] Im elisabethanischen Zeitalter besteht Überwachung laut Curtis Breight nicht nur aus einem Spionagenetzwerk. Es umfasst Phänomena wie Gesetze über Verrat, Propaganda und Folter. Überwachung sei nicht einfach ein System, sondern vielmehr ein Diskurs, dessen institutionelle Manifestationen auf Geheimhaltung basieren und eine Quelle der Macht darstellen (vgl. Breight, S. 70). Beide Filme greifen diesen Diskurs auf und nutzen neben Spionagenetzwerken noch weitere Möglichkeiten der Informationsbeschaffung: Walsingham nutzt Folter als Methode, um an Informationen über konspirative Vorgänge zu gelangen, insbesondere in Bezug auf Figuren mit Verbindungen zum Lager der katholischen Verschwörer in THE GOLDEN AGE.

[38] Vgl. Pigeon, S. 14.

[39] Vgl. Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a.M. 1976, S. 258–260.

[40] Laura Mulvey: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: *Screen* 16.3, 1975, S. 6–18; S. 11.

[41] Vgl. John S. Turner: Collapsing the Interior/Exterior Distinction: Surveillance, Spectacle and Suspense in Popular Cinema. In: *Wide Angle* 4, 1998, S. 93–123; S. 94.

verschaffen. Die Schlüssellochperspektive lässt sich auf Handlungs- und Rezeptionsebene der Filme feststellen. Auf Handlungsebene nimmt das Publikum in ELIZABETH am voyeuristischen Vergnügen von Elisabeths Hofdamen teil, die die Königin und ihren Liebhaber beim Liebesspiel beobachten. Dies wird durch die Ankunft von Cecil, dem Staatssekretär unterbrochen. Überwachung bleibt jedoch zentral in dieser Sequenz, da Cecil die Hofdamen instruiert, dass er die Bettlaken der Königin täglich inspizieren müsse: »Her majesty's body and person are no longer her own property. They belong to the state.«[42] In Cecils Anordnung der »Kontrolle der Körpertätigkeiten« demonstriert der Film die Ausübung von Disziplinarmacht auf den Körper der Königin.[43]

In THE GOLDEN AGE folgt der Zuschauer der Königin in die privaten Gemächer, wo man sie beim Ablegen ihrer Kleider und Perücken beobachten kann; daneben wird sie auch in einer vertraulichen Konversation mit ihrer Hofdame gezeigt. Außerdem nutzt THE GOLDEN AGE eines der intensivsten selbstreflexiven Verfahren der klassischen Narration: die hoch stilisierte, eigentlich unmögliche und allwissende Einstellung, die die Königin aus einer Perspektive, die innerhalb der Feuerstelle lokalisiert ist, dabei beobachtet, wie sie das Objekt ihrer Begierde, Sir Walter Raleigh, küsst.[44] Obwohl es ein traditionelles erzählerisches Verfahren ist, rückt es die inhärente Ambiguität der Position des Zuschauers in den Vordergrund.

Die Schlüssellochperspektive auf die Renaissance steht im Zusammenhang mit der filmischen Adaptation des *Rainbow Portrait* in ELIZABETH und THE GOLDEN AGE. Louis Montrose zufolge ist das zentrale Thema des *Rainbow Portraits* der Nexus aus Wissen und Macht.[45] Es zeigt die schönen und verführerischen Merkmale der Königin und eine Fülle von eigentümlichen Dingen, die sie umgeben und schmücken.[46] Die in diesem Kontext bedeutsamsten Symbole sind der Regenbogen, die in sich selbst verschlungene Schlange und die entkörperlichten Augen und Ohren auf dem Mantel der Königin. Montrose interpretiert diese als Embleme von Wissen und Staatskunst.[47] Während der Regenbogen die Einheit zwischen Gott und Menschheit verkündet, die durch Elisabeths Herrschaft sichergestellt ist, ist die Schlange das Symbol für Weisheit und die Augen und Ohren bezeichnen die Kontrolle über ihre Herrschaftsgebiete durch die Macht der Überwachung.[48] Folglich handelt es sich bei diesem Gemälde um eine Repräsentation von Überwachung, die als Attribut von Souveränität präsentiert wird.[49]

Beide Filme adaptierten das Porträt; jedoch in völlig unterschiedlichen Kontexten und in unterschiedlichen Modi. In ELIZABETH rekurriert das Muster der Vorhänge am Bett der Königin auf die Ikonographie des Porträts, während sie eine Liebesnacht mit Robert Dudley verbringt. Die Adaptation des Porträts in dieser Sequenz ist eine Inversion der Bedeutung des Motivs. Die Blickökonomie verschiebt sich und die Augen und Ohren

[42] ELIZABETH, GB 1998, R: Shekhar, B: Michael Hirst.
[43] Vgl. Foucault 1976, S. 175.
[44] Vgl. Levin, S. 589.
[45] Vgl. Louis Montrose: Idols of the Queen: Policy, Gender, and the Picturing of Elizabeth I. In: *Representations* 68, 1999, S. 108–61; S. 142.
[46] Vgl. Montrose, S. 140.
[47] Ebd.
[48] Ebd.
[49] Vgl. Albert H. Tricomi: *Reading Tudor-Stuart Texts Through Cultural Historicism*. Gainesville 1996, S. 64.

blicken nun auf die junge Königin, was impliziert, dass sie sich unter konstanter Überwachung befindet – sogar in Momenten größter Intimität. Dies subvertiert die Souveränitätsmacht der jungen Monarchin. In THE GOLDEN AGE erscheint das Gemälde – diesmal in seiner ursprünglichen Form als Gegenstandsreferenz – erst zum Ende des Films nach dem Sieg über die Spanische Armada über dem Totenbett von Walsingham. Die Königin besucht ihren Staatssekretär und als sie den Raum verlässt, kann der Zuschauer das *Rainbow Portrait* über Walsinghams Bett hängend entdecken. Das Gemälde scheint über ihn zu wachen und die Komposition der Szene nimmt das Motiv der Augen und Ohren auf, denn die Präsenz des Bildes deutet auf die Dienste Walsinghams und seines Spionagenetzwerks hin.[50] Es kann angenommen werden, dass es auch aufgrund des nostalgischeren Grundtons des Filmes diesmal zu keiner Bedeutungsumkehrung kommt. Im Gegenteil, die Platzierung des Gemäldes über Walsinghams Sterbebett scheint die überlegene Position der Königin noch zu verstärken.

Der Titel dieses Aufsatzes zitiert einen Leitsatz der historischen Königin Elisabeth I. von England: »Video et Taceo‹ – Ich sehe und schweige.« Indem es auf akustische und visuelle Wahrnehmung Bezug nimmt, ist das Motto thematisch mit den entkörperlichten Augen und Ohren auf dem Mantel der Königin im *Rainbow Portrait* verbunden. Das gemeinsame Motiv umfasst eine geschlechterspezifische Dimension, die impliziert, dass die Königin das Schweigen aufrechterhält, welches als angemessen galt für eine Frau in einer Zeit, in der Frauen unerbittlich dazu angewiesen wurden, keusch, schweigsam und gehorsam zu sein.[51] Das Motto wird also zum Inbegriff des paradoxen Zustands der zwei Körper der Königin, da es die königliche Macht ihres *body politic* mit der weiblichen Zurückhaltung ihres *body natural* kombiniert.[52] In Bezug auf die analysierten Filme lässt sich abschließend feststellen, dass die Figur Elisabeth auf beiden Seiten des Panoptikons lokalisiert werden kann: einerseits befehligt sie ein Netzwerk aus Spionen und nutzt Techniken der Überwachung zur Erhaltung der eigenen Macht; andererseits ist sie Überwachungsobjekt. In verschiedenen Situationen wird sie von anderen Figuren oder dem Publikum beobachtet bzw. überwacht, manchmal sogar in privaten oder intimen Momenten. Deshalb handelt es sich bei ELIZABETH und ELIZABETH: THE GOLDEN AGE um komplexe Repräsentationen von Überwachung, in denen sich die (partielle) Subversion der Souveränitätsmacht der Königin und die Präsenz von strategischer Macht bzw. Disziplinarmacht manifestiert, sodass Elisabeths I. Parole wie folgt zu modifizieren wäre: »Video et Videor‹ – Ich sehe und werde gesehen.«

[50] Vgl. Archer, S. 4.

[51] Vgl. Mary Thomas Crane: ›Video et Taceo‹. Elizabeth I and the Rhetoric of Counsel. In: *Studies in English Literature, 1500-1900* 28, 1998, S. 1–15; S. 2.

[52] Vgl. Montrose, S. 145.

Beatrice Bacu/Peter Klimczak

Raymond, mon amour!
Die Vereinigung des Gegensätzlichen in Claude Berris LUCIE AUBRAC (1997)

Claude Berris Film ist offensichtlich nur für den frankophonen Raum produziert. Es gibt ihn weder in deutscher oder sonstiger Synchronfassung noch ist er mit deutschen Untertiteln zu bekommen.[1] Damit setzt der Film insbesondere französische Rezipienten voraus, die über das historische Wissen um die Okkupationszeit, die Résistance und die Widerstandskämpferin Lucie Aubrac notgedrungen verfügen; auch deswegen, weil diese Persönlichkeit nach dem Krieg und zeitlebens medial präsent geblieben ist.[2] Lucie Aubrac wird in Frankreich zweifelsohne mit der Résistance im Zweiten Weltkrieg in Verbindung gebracht, wenn nicht gar als Heldin der Widerstandsbewegung angesehen.[3]

Der Film behandelt zwei Ereignisse: erstens das angebliche Schwarzmarktdelikt vom 15. März 1943 und damit die Festnahme ihres Ehemannes Raymond Aubrac und dessen Befreiung durch Lucie zwei Monate später; zweitens thematisiert der Film Raymonds Verhaftung am 21. Juni 1943 anlässlich der geheimen Versammlung ranghoher Résistance-Mitglieder sowie dessen Befreiung am 21. Oktober 1943 wiederum durch Lucie mit Hilfe einer Gruppe von Widerstandskämpfern. Dementsprechend besteht Berris Film aus zwei aufeinanderfolgenden Befreiungsgeschichten.

Die Handlung des Films
Die erste Befreiungsgeschichte

Der Film beginnt mit einer erfolgreichen Attacke der Résistance gegen die technisch und personell weit überlegenen deutschen Besatzer. Ein deutscher Zug, voll beladen mit schwerem Kriegsgerät, wird von nur wenigen Franzosen in die Luft gesprengt (0:03).

Erst die folgenden Szenen stellen Lucie vor. Während Raymond noch mit seinem Sohn im Ehebett spielt, verlässt sie als erste das Haus, um in die Arbeit zu fahren (0:05). Allein schon dadurch wird die Protagonistin als selbstständige, emanzipierte, berufstätige Ehefrau dargestellt, was dann durch die darauffolgende Szene in Lucies Unterricht auch bestätigt und bestärkt wird. In der von ihr gehaltenen Geschichtsstunde geht es um die Stellung der Frau im alten Ägypten (0:07).

Inzwischen verlässt auch Raymond das Haus (0:08) um sich mit mehreren ebenfalls aus der ersten Sequenz bekannten Widerstandkämpfern zu treffen. Während drei der Männer, darunter auch Raymond, von der Miliz abgeführt und gefesselt in Autos gebracht werden, biegt Maurice, der als letztes zum verabredeten Treffen erscheint, in die Straße (0:11) ein. Ohne sich seine Erregung anmerken zu lassen, geht er jedoch weiter die Straße entlang und auch die Verhafteten haben sich in dieser Situation absolut unter

[1] Lediglich englische Untertitel können eingeblendet werden, was jedoch dem Standard entspricht.
[2] Vgl. http://fr.wikipedia.org/wiki/Lucie_Aubrac (23.01.2013).
[3] Vgl. Laurent Douzou: *Lucie Aubrac*. Paris 2009.

Kontrolle – sie schauen sich nicht Hilfe suchend nach ihrem Freund Maurice, der an ihnen vorbeigeht, um. Anschließend läuft Maurice in die Mädchenschule und berichtet Lucie von dem Vorfall, die ihrerseits nach außen hin bemerkenswert standhaft bleibt (0:12).

In der nächsten Szene übergeben die französischen Milizen die drei Gefangenen an die Deutschen (0:13). Beim darauf stattfindenden Verhör lassen Serge, Raymond und Lassagne, um nicht aufzufliegen und auch das Netz der Widerstandsbewegung zu schützen, alles nach einem Schwarzmarktdelikt aussehen und gestehen geschlossen Schwarzmarkthandel betrieben zu haben. Da alle Aussagen übereinstimmen, ist anzunehmen, dass sie auf die Eventualität einer solchen Lage gut vorbereitet sind. Entscheidend für die Handlung ist jedoch, dass sie infolge des derart inszenierten Vergehens wieder an die französischen Behörden übergeben werden (0:14). Diese sind für den Widerstand kalkulierbarer bzw. manipulierbarer als die Gestapo, sodass eine Haftentlassung wahrscheinlicher wird.

Am dritten Tag nach der Verhaftung verfasst Lucie einen Brief an Raymond (0:15). Dieser ist bezüglich der weiteren Handlung zwar von geringer Bedeutung, dafür aber umso wichtiger hinsichtlich des Aussagegehalts des Films. Sie zählt die Nächte auf, die sie allein in dem großen Bett verbringen musste und beschreibt ihre Sehnsucht nach der Wärme seines Körpers. Allerdings ist sie zuversichtlich, diese Wärme bald wiederzufinden. Über Raymonds eigentliche Situation zeigt sie sich hingegen nicht besorgt. Sie ist sich absolut sicher, dass sowohl der Untersuchungsrichter wie auch der Staatsanwalt von seiner Unschuld überzeugt sein werden. Das einzige Problem ist die ihr aufgezwungene sexuelle Enthaltsamkeit. Ihr fester Glauben an einen positiven Ausgang resultiert dabei aus ihrer unerschütterlichen Liebe. Diese sei nämlich so stark, dass niemand sie jemals trennen könne, weshalb Raymond auch bald aus dem Gefängnis entlassen werden wird müssen. Der Film jedenfalls bestätigt diese Sichtweise durch die Erfüllung ihrer Vorhersagen. Allerdings muss sie dafür doch noch einmal tätig werden.

Von ihrem Rechtsanwalt erfährt Lucie, dass der Untersuchungsrichter zwar keine Probleme mache, der Staatsanwalt jedoch nicht an die Schwarzmarktgeschichte glaube (0:16). Für ihn sind die drei Männer Widerstandskämpfer. Aus diesem Grund weigerte er sich bereits zwei Mal die Entlassungsdokumente zu unterschreiben. Dies hat zur Folge, dass die Männer bis auf Weiteres in Haft bleiben müssen. Daraufhin rät der Anwalt bis Juli zu warten, da der Staatsanwalt Ferien mache, um es dann mit der Urlaubsvertretung erneut zu versuchen. Dem widerspricht jedoch Lucie energisch, da sich die beiden das Versprechen gegeben haben, jeden 14. Mai ihres Lebens, dem Tag ihres ersten Geschlechtsverkehrs, gemeinsam zu verbringen (0:17). Die zur Schau gestellte Intimsphäre des Paares und die Kompromisslosigkeit bei der Einhaltung des Schwurs exemplifiziert die Exeptionalität der Beziehung.

Lucie geht aber noch weiter. Um dem 14. Mai gerecht zu werden, riskiert sie nicht nur ihr Leben, sondern auch das ihres Mannes und der anderen Widerstandkämpfer. Persönlich sucht sie den »widerspenstigen« Staatsanwalt auf und droht ihm als Vertreterin De Gaulles (0:18). Obwohl sich damit die Befürchtungen des Staatsanwalts, dass die Männer dem Widerstand angehören, mit Lucies Besuch bewahrheiten und er nunmehr problemlos ihren aller Tod erwirken könnte, lässt er sie aus Angst um sein Leben allesamt frei.

Raymond wird auf diese Weise am Morgen des 14. Mai aus der Haft entlassen und Lucie hat ihren Liebesschwur einhalten können. Während der an diesem Tag mehrmals stattfindenden Geschlechtsakte kommt es auch zur Befruchtung Lucies (0:20).

Die zweite Befreiungsgeschichte

Nach einem glücklichen Kurzurlaub am Meer (0:22) ereilt die Aubracs eine schlechte Nachricht: General Delestraint, der Chef der *Armée secrète*, ist in Paris von der Gestapo inhaftiert worden (0:26), was einen schweren Schlag für die Résistance bedeutet. Um den Führungsstab der Widerstandbewegung neu aufzustellen, ist ein geheimes Gipfeltreffen geplant (0:31). Beim anstehenden Treffen wird die neue Führungsschicht, zu der Raymond als neuer Inspekteur der *Nordzone* nunmehr auch gehört, von der Gestapo unter der Führung von Klaus Barbie verhaftet (0:39).

Fest steht, dass der Widerstand einen schnellen Befreiungsversuch wagen muss, solange der ebenfalls verhaftete Jean Moulin noch nicht als höchster Repräsentant der Résistance identifiziert ist (0:45). Sein Schicksal ist jedoch für den Handlungsverlauf des Films nur von geringem Interesse. Er wird im Gefängnis nur noch dreimal kurz im Vorbeigehen an Raymond gezeigt: stets nach seiner Verhörung durch Barbie. Raymonds Situation im Gefängnis wird dagegen komplett dargestellt: Sowohl sein Aufenthalt in der Zelle als auch das Verhör samt der Folterungen ist zu sehen (0:48).

Währenddessen debattiert die Résistence über den möglichen Verräter (0:58). Alle sind sich einig, dass nur René Hardy als solcher in Frage kommt, sodass sie seine Tötung beschließen, weil er für den Widerstand zu gefährlich geworden ist. Ohne zu zögern übernimmt Lucie diese Aufgabe (0:59). Die im Film präsentierte Szenenreihenfolge (Raymonds Folterung durch Barbie und der Beschluss der Eliminierung des Verräters Hardy) weisen dabei Lucies Entscheidung Hardy zu töten als Racheakt für Raymonds Qualen aus. Lucie kennt bei der Ausführung der Tat auch tatsächlich keine Skrupel. Es sind bei ihr keinerlei Hemmungen bzw. Gewissensbisse feststellbar.

Als nächstes versucht sie Kontakt mit Raymond und den anderen Gefangenen aufzunehmen, wozu sie sich auf die im damaligen französischen Recht vorhandene *mariage in extremis* beruft, d.h. die Heirat von zum Tode Verurteilten oder sogar die Heirat »post mortem«. Mit der Geschichte vom verführten Mädchen, das von dem Verurteilten geschwängert wurde und diesen deswegen auch heiraten muss, stellt sich Lucie bei Barbie vor (1:02). Dieser lehnt ihr Begehren aber ab, sodass sie nur über eine Bestechung von Dritten erfährt, dass Raymond immer noch lebt (1:06).

Die darauffolgende Szene mit den Schwiegereltern Lucies kann dann als dramatischer Höhepunkt der vergangenen Ereignisse gelten, weil hier die präsentierte Diskrepanz zwischen Lucies Handeln und dessen Wahrnehmung am deutlichsten zum Ausdruck kommt. Sie erzählt nicht von ihrem zum Tode verurteilten Mann, sondern lügt sie gemäß der Wunschvorstellung dieser an, dass er in London bei de Gaulle sei (1:09). Der Stolz auf ihren Sohn und die nur randständige Wahrnehmung ihrer Schwiegertochter zeigen deutlich, wie sehr sie die Widerstandskämpferin Lucie unterschätzen und in der traditionellen Frauenrolle sehen. Immerhin ist es die hochschwangere Lucie, die an ihrem Hochzeitstag zusammen mit einer Gruppe von Widerstandskämpfern die Befreiung Raymonds und diejenige von dreizehn weiteren Inhaftierten erreicht (1:27).

Mit einem »Wir haben gewonnen«[4] seitens Lucie, einem »Danke« von Raymond und dem reibungslosen Abflug der Familie nach London endet dann auch der Film (1:47).

Rekurrente Strukturen
Finalität vs. Zyklizität

Das Ende ähnelt stark dem Anfang des Films: Ebenso wie Raymond nach der erfolgreichen Sprengung des Zuges in der ersten Szene den Ort der Handlung nach getaner Arbeit auf dem Rücksitz des Wagens zurücklässt, so verlässt die Familie Aubrac, nach erfolgreichem Kampf gegen die Gestapo das französische Territorium per Flugzeug. Die erfolgreiche Sprengung des Zuges steht somit programmatisch für den ganzen Film und nimmt gewissermaßen auch das Ende des Films vorweg: Raymond und Lucie werden den Besatzern Widerstand leisten; ihre Arbeit wird von Erfolg gekrönt sein und sie werden den Deutschen letzten Endes auch entkommen.

Am deutlichsten sichtbar wird die Gleichzeitigkeit von Zyklizität und Finalität aber an den beiden Befreiungsgeschichten, wobei die zweite Befreiungsgeschichte eine Steigerung der ersten ist: zum einen bezüglich der Liebe: Während die erste Befreiungsgeschichte mit dem besonderen Datum des 14. Mai korelliert ist, ist es in der zweiten Befreiungsgeschichte das gemeinsame Kind, das in Lucie heranwächst. Zum anderen wird auch die Schwere des Delikts und damit auch die Strafe gesteigert: Wenn Raymond beim ersten Mal wegen Schwarzmarkthandels nur in Untersuchungshaft kommt, wird er beim zweiten Mal wegen Mitgliedschaft im Widerstand bzw. wegen sog. Terrorismus zum Tode verurteilt. Gleiches gilt in Bezug auf die Auswirkungen auf die Résistance und die Befreiungsaktionen: Dass Serge, Lassagne und Raymond wegen Schwarzmarkthandels verhaftet werden, hat für die Résistance zum damaligen Zeitpunkt (März 1943) kaum Auswirkungen, wenn man bedenkt, das Raymond und seine Gefährten noch keinen großen Verantwortungsbereich innerhalb des Widerstands haben. Erst mit Delestraints Verlust soll ihnen ein großer Verantwortungsbereich überantwortet werden. Deren zweite Verhaftung sowie die Identifizierung von Jean Moulin stellt für die Résistance dann aber einen schweren Schlag dar.

Auch ist es zunächst nur Lucie allein, die Raymond durch Aufsuchen des Staatsanwalts befreit. Ihre einzige Waffe ist das »Wort«, die »Sprache«, mit der es ihr gelingt, den Staatsanwalt zu bedrohen. Die zweite Befreiung Raymonds bedarf hingegen einer umfangreicheren Organisation; neben Lucie sind viele andere Widerstandskämpfer beteiligt, die jetzt eine bewaffnete Aktion durchführen.

Authentizität vs. Hypokrisie

Rekurrent ist in beiden Geschichten auch die Opposition von Täuschung und Nicht-Täuschung, von Wahrheit und Nicht-Wahrheit, kurz: von Schein und Sein. Dies beinhaltet schon die Tatsache, dass Raymond und Lucie (wie alle in der Résistance), um als Widerstandskämpfer zu überleben, ständig ihre Identität mit Hilfe von falschen Papieren ändern müssen. Das betrifft natürlich auch Lucies und Raymonds Doppelleben, die den Schein nach außen als gut integrierte Lyoner Bürger wahren, auf der anderen Seite aber

[4] Bei sämtlichen deutschen Zitaten aus dem Film handelt es sich um unsere eigenen Übersetzungen.

im Widerstand stark engagiert sind. Auf diese Weise gelingt es den Aubracs in vier entscheidenden Situationen ihre Gegner zu täuschen: Erstens macht Raymond zusammen mit Serge und Lassagne den französischen Milizen und dem deutschen Oberst weis, dass sie Schwarzmarkthändler sind. Zweitens findet Barbie trotz Folterung nicht Raymonds richtigen Namen bzw. seine jüdische Herkunft heraus. Lucie wiederum blufft nicht nur den Staatsanwalt, indem sie sich als die Repräsentantin de Gaulles ausgibt, sondern sie täuscht mit ihrer erfundenen Heiratsgeschichte sogar die Gestapo.

Bei jedem Besuch, sei es bei Barbie oder sonstigen Vertretern des Besatzungsregimes fällt immer wieder auf, dass Lucie ihr Aussehen verändert. Die sonst schlicht gekleidete und unauffällige Lucie stellt sich bei den Deutschen immer stark geschminkt, elegant gekleidet mit dazu passenden roten Absatzschuhen, rotem Hut, roten Lederhandschuhen, roter Handtasche und auffälligen goldenen Ohrringen vor.[5]

Rationalität vs. Emotionalität: die Résistants

Während die Täuschung als die wichtigste Überlebensstrategie des Widerstandes und als das Kampfmittel schlechthin dargestellt wird, ist die oberste Tugend der Widerstandkämpfer die absolute Kontrolle über ihre Gefühle.

Beispielhaft kann hier die Szene gelten, in der sich Lucie und andere Résistance-Kollegen auf dem Gelände eines Rangierbahnhofs versteckt halten und so aus nächster Nähe eine Deportation mit ansehen können (0:54). Obwohl sie unter den in Viehwagons gepferchten jüdischen Männern, Frauen und Kindern auch ihnen bekannte Widerstandkämpfer entdecken, zeigt keiner der Beobachter auch nur eine emotionale Regung. Bemerkenswert gefasst nehmen Lucie und ihre Helfer das Gesehene auf. Auch die Tatsache, dass Lucie eine junge Frau mit einem Säugling im Arm aus der Menge offensichtlich persönlich und namentlich kennt – es fällt der Name Jeanine – bringt sie nicht aus der Fassung. Lucies (Nicht-)Reaktion im Film ist dabei deshalb so aufschlussreich, weil sie von der der historischen Lucie Aubrac signifikant abweicht:

> Eine ehemalige Schülerin von mir ist darunter, Jeanine Crémieux. Sie hat 1941 geheiratet und hat dieses Frühjahr ein Kind bekommen. Sie hält den Säugling im linken Arm, einen Koffer in der rechten Hand. Die erste Stufe ist hoch über dem steinigen Bahndamm. Sie stellt ihren Koffer auf das Trittbrett, klammert sich mit einer Hand an den Türpfosten, kann sich nicht hochziehen. Der Feldwebel kommt brüllend an und versetzt ihr einen Tritt. Sie verliert das Gleichgewicht, schreit auf, das Baby ist zu Boden gefallen, ein jämmerliches wimmerndes weißes Bündel. Ich werde nie erfahren, ob es verletzt worden ist, denn die Kameraden haben mich nach hinten gezogen und mir die Hände festgehalten, als ich schießen wollte. Heute lerne ich den Haß kennen, den echten Haß […].Während ich mir große Mühe gebe, den Ekel zu beherrschen, der mich überkommt, höre ich in einer Ecke des Waggons Julien, der sich geräuschvoll übergibt. Er hat fünf Kinder, er ist Eisenbahner und Mitglied unseres *Groupe-Franc*.[6]

[5] Dass es sich lediglich um Maskerade handelt, wird insbesondere an ihrem Verhalten nach Verlassen des entsprechenden »Tatortes« sichtbar: Entweder nimmt sie ihre Ohrclips ab (1:04) oder wischt sich die rote Farbe von den Lippen (1:37).

[6] Lucie Aubrac: *Heldin aus Liebe. Eine Frau kämpft gegen die Gestapo*. München 1996, S. 111. Das französische Origninal erschien mehr als zehn Jahre vor der deutschen Übersetzung: Lucie Aubrac: *Ils partiront dans l'ivresse*. Paris 1984.

Selbstverständlich handelt es sich hierbei nur um die Selbstaussage Lucie Aubracs, die basierend auf ihrer Erinnerung, anlässlich des Barbie-Prozesses in Frankreich 1984 (!) als Tagebuch herausgegeben wurde, sodass von einer (Selbst-)Inszenierung auszugehen ist. Der eklatante Unterschied zwischen Buch und Film macht jedoch deutlich, wie die Widerstandskämpfer im Film erscheinen sollen: als stets rational, niemals emotional handelnde Figuren. Sogar in Extremsituationen haben sie ihre Affekte vollkommen unter Kontrolle und können folgerichtige Entscheidungen treffen. Sie wissen auch immer, wann es zwecklos ist einzugreifen. Außerdem gehen sie bei der gewissenhaften Planung von Attacken strategisch vor und sind dabei extrem effizient: mit wenigen Mitteln bewirken sie ein Maximum an Erfolg bei der Bekämpfung des Besatzers. Darüber hinaus beobachten sie unauffällig aber sehr genau ihr Umfeld und führen ein beispielloses Doppelleben mit zwei Identitäten. Untereinander zeichnen sich die Widerstandskämpfer durch engen Zusammenhalt und gute Zusammenarbeit aus und zögern nicht, sich auf eigene Gefahr hin für die Befreiung von Kameraden einzusetzen; sie sind allesamt außerordentlich intelligente, selbstbewusste, selbstlose und mutige Persönlichkeiten und bilden eine professionelle Kampftruppe.

Auffällig und problematisch zugleich ist die Tatsache, dass die allermeisten der im Film auftretenden Franzosen Widerstandkämpfer oder Helfer der Aubracs sind. Die wenigen »anderen« Franzosen sind Verräter und Kollaborateure; hierzu zählen die drei Milizen, die Raymond und seine Kollegen das erste Mal verhaften (0:09) und derjenige, der Raymonds Körperöffnungen nach geschmuggelten Gegenständen durchsucht (0:14), der Staatsanwalt, der ihn nicht entlassen möchte (0:16) sowie René Hardy (0:58). Allen diesen Figuren ist gemeinsam, dass sie nur sehr kurz gezeigt werden – also nur eine im Vergleich zur filmischen Erzählzeit quantitativ marginale Rolle einnehmen. Auch wenn die Auswirkungen des Verrats dieser Kollaborateure für die Résistance enorm sind, so erweckt der Film auf diese Weise den Eindruck, dass Kollaborateure nur »Einzelfälle« bzw. ein Randphänomen in der französischen Gesellschaft gewesen sind. Menschen zwischen den beiden Polen, also Franzosen, die keinen Widerstand leisten aber auch nicht mit den Deutschen zusammenarbeiten, sind überhaupt nicht vertreten.

Nur ein Kollaborateur wird im Film länger thematisiert, der Verräter der zweiten Befreiungsgeschichte Hardy. Obwohl die Schuld des historischen Hardy an der Verhaftung der damals Anwesenden nicht nachgewiesen ist,[7] wird er unzweideutig als Verräter der Versammlung dargestellt (0:58). Diese Inszenierung ist aber aus dramaturgischen Gründen notwendig: zum einen zur spezifischen Inszenierung von Lucie, zum anderen führt die Reduktion auf diesen einen Verräter zur Verdeutlichung der Tragik des Geschehens, wodurch wiederum der Mythos der Résistance heraufbeschworen wird.

Emotionalität vs. Rationalität: die Aubracs

Dennoch hat Berri nicht primär einen Film über die Résistance gedreht. In erster Linie geht es um wahre Liebe, deren Rahmen die Okkupationszeit mit den Höhen und Tiefen

[7] Die Filmproduzenten sind verpflichtet worden die Aussagen des Films bezüglich Hardy insofern zu »korrigieren«, als dass der zweimalige Richterspruch, der Hardy wegen unzureichender Beweise freisprach, nach dem Film eingeblendet wurde (1:48).

der Résistance bildet. Hauptthematik bleibt aber die Liebesbeziehung zwischen Raymond und Lucie.

Das ist grundlegend daran zu erkennen, dass das Paar – und das ist auffällig – solange es nicht getrennt ist, im Ehebett gezeigt wird. So beginnt die Sequenz nach dem Güterzuganschlag und damit die eigentliche Handlung des Films mit dem schlafenden, liebevoll sich umarmenden Paar. Die zweite Bettszene erfolgt nach Raymonds Freilassung am Morgen des 14. Mai, wo beim zweiten Geschlechtsverkehr ihre Tochter Cathérine gezeugt wird (0:20). Im Urlaub in Carqueiranne sieht man beide in einer leidenschaftlichen Liebesszene im Meer.[8] Am darauf folgenden Morgen errechnet Lucie im Bett den Geburtstermin ihres Kindes und offenbart dem gerade aufgewachten Raymond ihre Schwangerschaft (0:24). Die letzte dieser intimen Bettszenen befindet sich am Ende des Films, und zwar als Raymond bitterlich in Lucies Armen wegen der Verhaftung seiner Eltern weint (1:43). Überhaupt gibt es nur drei Szenen, in denen beide gemeinsam auftreten, ohne dass dabei ihre Liebe zueinander im Zentrum der Darstellung steht.[9]

Lucie und Raymond werden als junges, sexuell aktives und glückliches Liebespaar inszeniert. Zwar ist Lucie bereits Mutter, doch übernimmt meist Marie, das Kindermädchen, die Betreuung des Kindes (0:08). Nur so kann der Film das Paar stärker als Liebespaar denn als Familie mit Kind inszenieren und Lucies zweite Schwangerschaft den besonderen Status der ersten Schwangerschaft zuschreiben.

Dieses zweite, noch ungeborene Kind symbolisiert in der zweiten Befreiungsgeschichte die Zusammengehörigkeit des Paars ebenso, wie dies der 14. Mai in der ersten Befreiungsgeschichte getan hat. Allerdings wird der 14. Mai auch im zweiten Teil des Films wieder aufgegriffen. Explizit thematisiert wird dies dann im Zusammenhang mit Paul Lardanchet, dem Mithäftling von Raymond, der entlassen wird und Lucie über Raymonds Zustand beruhigen kann. Weil Raymond bereits ahnte, dass Lucie dem Fremden misstrauen würde, hat er seinem Mithäftling viele Details aus ihrem Liebes- bzw. Familienleben erzählt, anhand derer Lardanchet bei Lucie Vertrauen wecken soll:

> Sie haben am 14. Dezember 1939 geheiratet. Nach Ihrer Hochzeit haben Sie zehn Tage im Hotel in der Rue Madame verbracht. Ihr Lieblingsaperitif ist der Porto Flip. Die älteste Tochter ihrer Schwester heißt Martine. Für Ihre Hochzeit hat Ihnen ihr Schwager »Toi et Moi« von Paul Géraldy geschenkt. Ihr Ehegatte kann »le bateau ivre« auswendig aufsagen. Er hat mir sogar anvertraut, dass Sie am 14.Mai 1939 in Straßburg das erste Mal miteinander geschlafen haben und dass Sie sich seit dieser Nacht geschworen haben, jeden 14. Mai Ihres Lebens miteinander zu verbringen. (1:24)

Mit der erneuten Thematisierung des 14. Mai innerhalb dieses Kontextes wird automatisch auf den Verlauf der ersten Befreiungsgeschichte Bezug genommen und Raymonds

[8] Weil die Protagonisten nach dem »Baden« im Meer am Strand (Raymond übrigens mit dem Kopf auf Lucies Schoß) liegen und in der Sonne schlafen, möchten wir auch diese Szene metaphorisch als »Bettszene« betrachten.

[9] Das sind zum einen die beiden Parkszenen, als die Aubracs im *Parc de la Tête d'Or* Jean Moulin treffen (0:29) wie auch der Spaziergang im Park des Sanatoriums, wo über den Verräter Hardy gesprochen wird und Raymond von der Verhaftung seiner Eltern erfährt (1:44). Zum anderen ist es die Fahrt im überfüllten Zug ans Meer (0:21) sowie der kurze Ausschnitt über die Besichtigung der Ferienunterkunft mit der Zimmerwirtin (0:23), die aber zur unmittelbar vorausgehenden Szene der Zugfahrt dazugezählt werden kann.

neuerliche Befreiung impliziert. Dieses Mal ist es jedoch Raymond, der trotz des Todesurteils an die »Macht der Liebe« glaubt, die alles Übel von dem Paar abwenden kann. Lardanchet teilt Lucie nämlich mit: »Er hat mich beauftragt, Ihnen seinen Ehering zu überlassen, solange bis er ihn sich zurückholt« (1:24). Der Ehering ist folglich kein Abschiedsgeschenk, denn Raymond ist sich trotz des Todesurteils sicher, dass er diesen auch weiterhin tragen wird.[10]

Ein weiterer Grund, weshalb die Liebesthematik im Film so zentral ist, ist der Sachverhalt, dass aus dem Leben der historischen Lucie Aubrac genau diese beiden Befreiungsaktionen ausgewählt wurden. In beiden Fällen rettet sie ihrem Mann das Leben und wird damit automatisch mehr als eine Frau semantisiert, die aus Liebe und damit aus egoistischen Gründen handelt denn als Widerstandskämpferin, die aus Überzeugung gegen die Nazis kämpft. In Wirklichkeit haben aber Raymond und Lucie als Widerstandskämpfer der ersten Stunde viele Menschen vor den deutschen Besatzern gerettet und abermals ihr Leben dafür aufs Spiel gesetzt.[11] Kurz gesagt: die historische Person wird in ihrer Bedeutung als Widerstandskämpferin für eine Liebesgeschichte funktionalisiert. Auf diese Weise reduziert der Film die historische Persönlichkeit allein auf ihre Beziehung zu ihrem Partner. Dadurch dass die Liebesgeschichte diesen zentralen Stellenwert im Film hat und die wahre Person Lucie Aubrac im kulturellen Wissen der Franzosen für die Résistance im Allgemeinen steht, geht damit erstens eine Verharmlosung der Okkupationszeit wie auch zweitens eine Relativierung des Widerstands einher.

Historizität vs. Medialität

Obwohl der deutschen Besatzung und dem Widerstand gegen diese nur die Funktion zukommt, jene Extremsituation anzubieten, vor welcher eine Liebesbeziehung als einzigartig und absolut inszeniert werden kann, setzt der Film dennoch, dass er die Vergangenheit abbildet und Realität reproduziert. Explizit wird das im Unterrichtsgespräch über die Stellung der Frau im alten Ägypten. Eine Schülerin fragt: »Wieso lernen wir nie etwas über die heutige Geschichte?« (0:07). Diese Frage wird dann zum Anlass für einen (pseudo-)philosophischen Diskurs über den Sinn von Geschichte genommen.

> *Schülerin B:* Wir lernen nicht die heutige Geschichte, weil das nicht Geschichte ist!
> *Lucie:* Und warum ist das nicht Geschichte?
> *Schülerin B:* Geschichte ist das, was gestern war. Es ist das, was vor langer Zeit geschenen ist.
> *Lucie:* Ja, aber das, was heute passiert, wird die Geschichte von morgen sein.
> *Schülerin C:* Man muss sie nicht lernen, da man sie ja lebt.
> *Schülerin D:* Man findet sie in der Zeitung, im Radio…
> *Lucie:* Ja, aber eines Tages werden eure Kinder sie kennenlernen wollen, genauso wie deren Kinder.
> *Schülerin A:* Und so weiter…
> *Lucie:* Natürlich. Geschichte wird über die Erinnerung eines jeden von uns überliefert. Geschichte wird aus der Erinnerung heraus geschrieben.
> *Schülerin B:* Aber, wozu ist Geschichte denn nützlich, Madame?

[10] Rekurrent ist damit, dass auch Raymond demnach nur aus diesem Glauben heraus derart angstfrei und selbstsicher sein kann.

[11] Vgl. Douzou, aber auch Aubrac 1996.

> *Lucie:* Um zu wissen, wer man ist, muss man wissen, woher man kommt. Geschichte ist die Kenntnis der Vergangenheit. Es ist die Vergangenheit, die uns hilft, die Gegenwart zu verstehen. Und indem wir die Gegenwart in unserer Erinnerung behalten, werden wir die Zukunft verstehen.
> *Schülerin E (flüstert):* Ich habe nichts verstanden.
> *Schülerin D (leise zurück):* Doch, doch, das ist einfach! (0:07)

Der Film versteht sich also als Mittel zur Konservierung von Erinnerung. Gleichzeitig sagt Lucie – immerhin die Namensgeberin des Films –, womit das Gesagte im Film automatisch als wahr gelten kann: »Es ist die Vergangenheit, die uns hilft, die Ge-genwart zu verstehen«. Nun haben wir auf der einen Seite den Begriff der Erinnerung und auf der anderen den der Vergangenheit – im Prinzip zwei unterschiedliche Dinge. Dennoch setzt der Film diese beiden Begriffe im Folgenden gleich.

Zudem muss man die Vergangenheit kennen, um die Gegenwart verstehen zu können. Gleichzeitig geht mit dem Verstehen der Vergangenheit einher, dass man sich mit ihr beschäftigt, sie aufarbeitet, sodass folgt: Nur durch die Aufarbeitung der Vergangenheit kann man die Gegenwart begreifen. Und genau das will der Film sein – Gegenstand der Aufarbeitung der Vergangenheit zum Zwecke des Verstehens der Gegenwart. Der Film inszeniert sich als Vergangenheit, als Geschichte, als wahre Begebenheit letztlich. Dass ein Medium »Realität« transportieren kann, setzt der Film mit der Aussage, dass »man [die heutige Geschichte] in der Zeitung, im Radio« wiederfindet. Und mit Lucies Behauptung, dass »Geschichte über die Erinnerung eines jeden von uns überliefert« wird, wird darüber hinaus das Sich-Erinnern zur Aufgabe des Staatsbürgers erhoben und Geschichte somit als Gemeinschaftsakt verstanden. Hinzu kommt, dass Geschichte als Erbe einer Gemeinschaft angesehen wird: »aber eines Tages werden eure Kinder sie kennenlernen wollen, genauso wie deren Kinder. Um zu wissen, wer man ist, muss man wissen, woher man kommt.«

Insofern maßt sich der Film tatsächlich an, den Rezipienten – und damit den Franzosen – zu zeigen »woher man kommt«, ihnen also Geschichtsunterricht zu erteilen, wie sie die Vergangenheit zu verstehen haben. Dabei schildert der Film unter dem Deckmantel der Aufarbeitung der Okkupationszeit eine sehr private Liebesgeschichte eines Paares, das für das »wir« steht und verkehrt den privaten Überlebenskampf in den Kampf und Erfolg eines ganzen Volkes und somit in einen Mythos. Gleichermaßen gewinnen Lucies letzte Worte im Film »Wir haben gewonnen« ein Mehr an Bedeutung, steht doch auch hier das »wir« für Frankreich.

Medienkulturhistorische Einordnung

Da ein Film bzw. Text immer ein Produkt seiner Zeit ist, sind nach seiner Interpretation Rückschlüsse auf die Kultur, auf die Zeit, in der der Text entstanden ist, möglich.[12] Nach beispielsweise Alain Resnais HIROSHIMA MON AMOUR (F 1958) und Marcel Ophüls Dokumentarfilm LE CHAGRIN ET LA PITIE (F 1969), die Frankreichs »dunkle Jahre« differenziert betrachten, reiht sich LUCIE AUBRAC, der letzte Film, der die *Occupation* themati-

[12] Vgl. Dennis Gräf et al.: *Filmsemiotik: Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate.* Marburg 2011, S. 401f.

siert, in die lange Reihe der Filme ein, die die Mythen und Legenden um die Résistance wieder beleben und stärken.[13] LUCIE AUBRAC ist somit alles andere als ein Film, der hilft, die Vichy-Vergangenheit Frankreichs aufzuarbeiten und zu überwinden. Vielmehr stellt er einen Rückschritt in der Bewältigungsarbeit dar und zeigt darüber hinaus, dass noch Ende der 90er Jahre – fast 60 Jahre nach Kriegsende – die Strategien der Mythenbildung, wie sie vergleichbar in anderen Filmen wiederzufinden sind, immer noch (oder immer besser) funktionieren.[14]

[13] Vgl. Susanne Dürr: *Strategien nationaler Vergangenheitsbewältigung. Die Zeit der Occupation im französischen Film*. Tübingen 2001, S. 69.

[14] Vgl. Dürr, S. 73.

Ulrike Kuch

Buch, Bild und Bühne: Die Treppe in Peter Greenaways PROSPERO'S BOOKS

Im Kontext meiner Dissertation über die Treppe im Film steht PROSPERO'S BOOKS als zweite Filmanalyse für den »Bildraum«. Während ich auf den Wortbestandteil »Bild« im Folgenden noch näher eingehen werde, ist »Raum« eine Konstante in der Arbeit; ich verstehe ihn hier als *kinematografischen Raum*.

Den kinematografischen Raum sehe ich als einen phänomenologisch erfahrenen filmischen Raum auf architektonischer Basis. Er entsteht also aus dem Zusammenspiel von architektonischer Erfahrung des Zuschauers und dem im Film dargestellten filmischen Raum. Die Begriffe »Architektur« und »Raum« fasse ich dabei sehr weit. Die Facetten des kinematografischen Raumes, die ich in meiner Arbeit den Film-Treppen zugeordnet habe (zum Beispiel Gedächtnisraum, Körperraum, atmosphärischer Raum), schließen einander nicht aus; vielmehr geht es mir darum, eine Art Enzyklopädie des kinematografischen Raums zu schreiben, gekoppelt mit einer Geschichte des Motivs der Treppe im Film.

Im Folgenden gehe ich zunächst detailliert auf die Treppensequenzen in PROSPERO'S BOOKS ein. Mit dem Begriff des »Bildraums«, den ich PROSPERO'S BOOKS zugeschrieben habe, werde ich zu fassen versuchen, wie der Film außer-filmische Einflüsse adaptieren und in spezifisch filmische Bilder umwandeln kann. In diesem Beispiel ist es nicht von ungefähr eine Treppe, die das Referenzobjekt, das zu untersuchende Motiv darstellt. Es verbinden sich in der Treppe in PROSPERO'S BOOKS Bild und Raum zum Bildraum. Peter Greenaways Film im Besonderen und sein Werk im Allgemeinen sind herausragende Beispiele für ein solches »intermediales« Vorgehen.

Im zweiten Teil des Textes stelle ich dar, was uns die Erkenntnisse aus PROSPERO'S BOOKS über das Verhältnis von Architektur, Film und Bild sagen. Hierbei möchte ich eine Perspektive eröffnen auf eine Bildwissenschaft der Architektur, die mit dem »architektonischen Motiv« ein erstes methodisches Instrument erhalten könnte.

PROSPERO'S BOOKS

Ausgangspunkt für Greenaways Film aus dem Jahr 1991 ist das letzte Schauspiel Shakespeares mit dem Titel *The Tempest* (deutsch: *Der Sturm*).

Der Film spielt auf einer Insel vor der Küste Italiens. Prospero ist der rechtmäßige Herzog von Mailand, der von seinem Bruder Antonio verdrängt und mit Hilfe des Königs von Neapel auf eine einsame Insel verbannt wurde. Mit Hilfe der Zauberkraft seiner Bücher konnte er jedoch auf der Insel ein eigenes Reich errichten, mit idealer Architektur und servilen Geistern. Die 24 Bücher spielen eine bedeutsame Rolle für die Erzählung des Films, aber auch für seine Ästhetik.

Seit 13 Jahren lebt Prospero nun mit seiner jetzt 15-jährigen Tochter Miranda auf der Insel. Bei einem von Prospero hervorgerufenen Sturm werden seine Gegenspieler aus

Italien in mehreren Gruppen auf die Insel verschlagen und somit seiner Macht unterworfen. Ferdinand, der Sohn des neapolitanischen Königs, verliebt sich in Miranda. Doch Prospero zwingt ihn zu Fronarbeit, damit er sich seiner Tochter würdig erweise. Am Ende des Films wird Prospero seinen Feinden verzeihen, seine Bibliothek ertränken, der Magie entsagen und – vermutlich – nach Mailand zurückkehren.

Die Treppen-Sequenzen

Drei Arten der Inszenierung der Treppe habe ich extrapoliert:

- zunächst ist das das Auffalten der Treppe aus dem Buch *A memoria technica called Architecture and Other Music* (Kapitel 2, 12‘20“; Abb. 1–8);
- die zweite Inszenierung ist die funktionale, nämlich die der Treppe als Transitionsraum; wir sehen hier Prospero auf dem Weg von seiner Bibliothek zu Mirandas Schlafzimmer und auf dem Weg zurück (Kapitel 2, 12‘30“ und Kapitel 4, 28‘35“; Abb. 9–16);
- die dritte Inszenierung ist die der Treppe als Bühnenbild. Die verhältnismäßig lange Sequenz (3‘43“) ist auch für die Erzählung relevant: Hier deutet sich bereits Prosperos Gesinnungswandel an: Er wird seinen Feinden vergeben statt Rache zu nehmen (Kapitel 9, 1:15‘10“; Abb. 17–26).[1]

Diese drei Inszenierungen zusammen zeigen die Treppe als »kinematografisches Motiv«, wie Lorenz Engell und André Wendler es beschrieben haben:[2] Die Treppe hat eine diegetische Funktion als Transitionsraum, sie ist ästhetisch relevant als Teil des Films und des architektonischen Eklektizismus der Insel und als Teil des künstlerischen Programms von Peter Greenaway. Weiterhin transportiert die Treppe die Hierarchie von Prospero, Miranda und Ferdinand und bringt diese auf ein gemeinsames Niveau, während die Treppe selbst ein Teil eines übergeordneten Systems, nämlich der Kunstgeschichte und hier besonders der Renaissance, ist. Die theatralische Inszenierung unterstreicht dabei die Selbstreflexivität des Films als »Nachfolger« des Theaters.

Die Art und Weise, wie Peter Greenaway dies umsetzt und interpretiert, zeigt meiner Meinung nach in subtiler Weise, wie ein Aspekt des kinematografischen Motivs, nämlich

[1] Auf eine Beschreibung der Sequenzen muss ich aus Kapazitätsgründen leider verzichten; die Stills geben einen Eindruck.

[2] André Wendler, Lorenz Engell: Medienwissenschaft der Motive. In: *zfm – Zeitschrift für Medienwissenschaft* 1, 2009, S. 38–49; vgl. außerdem Simon Frisch: Motivorientierte Perspektiven in der Filmgeschichte. In: Stephanie Grossmann, Peter Klimczak (Hrsg.): *Medien – Texte – Kontexte. Dokumentation des 22. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums/Universität Passau 2009*. Marburg 2010, S. 298–313; Simon Frisch: Bild-Motiv-Geschichten. Überlegungen zu einer motivorientierten Filmanalyse. In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung* 1, 2010, S. 1–18, http://www.rabbiteye.de/2010/1/frisch_bildmotivgeschichten.pdf (16.02.2010) und im Themenheft »Motivforschung« von *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung* 3, 2011, unter anderem auch mein eigener Beitrag: Ulrike Kuch: Raum, Zeit, Gedächtnis. Das Treppenhaus in DER NAME DER ROSE, S. 56–70, http://www.rabbiteye.de/2011/3/kuch_treppenhaus.pdf (10.11.2011), sowie eher kontrapunktisch Christine N. Brinckmann, Britta Hartmann, Ludger Kaczmarek (Hrsg.): *Motive des Films. Ein kasuistischer Fischzug*. Marburg 2012.

der »Austausch mit anderen Bildern« (Wendler/Engell), der hier vielleicht auch mit »Intermedialität« gefasst werden könnte, filmisch adaptiert werden kann.

Eingeführt wird die Treppe durch ein Buch: Dreimal im Laufe des Films wird durch ein Buch die Entstehung der Architektur auf der Insel gezeigt. Prosperos Bibliothek, das Zentrum der Insel und seiner Macht – hier schreibt er auch in einer Art *mise en abyme The Tempest* –, Prosperos Bibliothek also entsteht aus einem Papiermodell aus dem Buch *A memoria technica called Architecture and Other Music*:

> When the pages are opened in this book, plans and diagrams spring up fully-formed. There are definitive models of buildings, constantly shaded by moving cloud-shadow. Lights flicker in nocturnal urban landscapes, and music is played in the halls and towers.[3]

Die Bibliothek ist ein Replikat der *Biblioteca Medicea Laurenziana* in Florenz. Dem Vestibül der *Biblioteca Laurenziana* mit ihrer Treppe kommt besondere Bedeutung als Bühnenraum zu, weil hier in herausragendem Maße die Bildlichkeit des Films mit der der Architektur koinzidiert. Ich möchte daher im Folgenden auf diese Sequenz näher eingehen.

Die Bühnensequenz

Gegenüber dem durch die Bewegung auf der Treppe gekennzeichneten Transitionsraum ist der Vorraum zur Bibliothek in der letzten Sequenz ein Ruhepol. Er liegt im Auge des Sturms, nichts stört die Klarheit, Rationalität und Solidität der Renaissancearchitektur. Auch der Charakter des Filmbildes hat sich verändert: Die zentrierte, punktuelle Beleuchtung unterstreicht die skulpturale Anmutung des Paares und den Bühnencharakter. Nur so kann das Vestibül – auch narrativ – für die folgende Sequenz funktionieren: Als Bühne für die Verbindung von Miranda und Ferdinand.

Neben ihren ästhetischen Qualitäten ist die Treppe in PROSPERO'S BOOKS auch in narrativer Hinsicht relevant, als Matrix für die Verbindung von Miranda und Ferdinand. Die Sequenz ist zentral, weil sie das Umschwenken der Rachegefühle Prosperos in Nachgiebigkeit im Bild fasst, und dies mit einer Referenz auf eines der bekanntesten Werke der Kunstgeschichte, der *Pietà*.

Die räumliche Qualität des Treppenraums in PROSPERO'S BOOKS speist sich aus den kunsthistorischen Referenzen und der theatralischen Inszenierung, die mit der narrativen Wertigkeit der Sequenz korreliert. Die der Treppe inhärente Hierarchisierung von oben und unten wird im Film mit der Hierarchisierung von Vater/Tochter, Herrscher/Beherrschtem aufgenommen. Die ästhetische Qualität der Inszenierung folgt dabei dem künstlerischen Anspruch des gesamten Films – wenn nicht Greenaways gesamten Œuvres –, ebenso wie die filmische Bewegtheit mit der Bewegung durch den Film und in der Bildkomposition mit der Treppe verbunden wird.

Anette Simonis beschreibt Peter Greenaway als »Pionier der Intermedialität«.[4] Greenaways Fähigkeit, Referenzen aus den Medien, aus Kunst, Literatur und Musik für seine Filme zu nutzen, ist auch in der Bühnen-Sequenz sichtbar: Wie im ganzen Film, so fo-

[3] Off-Stimme Prosperos (John Gielgud) in PROSPERO'S BOOKS, während das Bibliotheks-Pop Up entfaltet wird.

[4] Anette Simonis: *Intermediales Spiel im Film. Ästhetische Erfahrung zwischen Schrift, Bild und Musik*. Bielefeld 2010, Klappentext.

kussiert Greenaway auch hier die Renaissance als Quelle. Einige der Referenzen möchte ich im Folgenden untersuchen:

Biblioteca Laurenziana

Die erste Referenz ist die Rekonstruktion des Vestibüls der *Biblioteca Medicea Laurenziana* in Florenz, entworfen von Michelangelo Buonarroti und gebaut zwischen 1524 und 1559. Michelangelos Entwurf ist ein Beispiel für seine innovative Neuinterpretation von Stilen, Proportionen und Traditionen. Die Parallele zur Arbeitsweise Peter Greenaways ist deutlich. Erwähnen muss ich an dieser Stelle, dass die Treppe natürlich keine »exact copy« ist – auch, wenn Greenaway selbst das behauptet. Allein die Position der Kamera wäre so in Florenz nicht möglich (Abb. 27–29).

Für eine phänomenologische Wahrnehmung der Architektur, wie ich sie favorisiere, ist bemerkenswert, dass der Bibliothek wie auch dem Vorraum keinerlei Darstellungen des menschlichen Körpers zugegeben sind: Sie sollen aus sich selbst heraus wirken. Die Architektur verlässt sich demnach auf ihre eigenen Qualitäten und stellt diese in den Mittelpunkt, was für die Treppe als skulpturales Element eine prominente Rolle bedeutet, die sie durch ihre wohltemperierte Durchbildung in herausragender Weise ausfüllt. Der Kunsthistoriker Cammy Brothers schreibt: »The frame becomes the figure, taking over the position and significance conventionally occupied by figurative sculpture. In other words, architecture becomes the subject.«[5]

Im Hinblick auf den Bildraum in PROSPERO'S BOOKS ist besonders das Verhältnis von Architektur und Skulptur in der Laurenziana bestimmend. Die Treppe selbst ruft Interesse hervor, weil sie ein über einen langen Zeitraum prozessual durchgearbeitetes ästhetisches Produkt ist, bei dem die Funktion der Ästhetik klar unterlegen ist. Die Originalität in der Ausführung ist dabei entscheidend. Michelangelos Treppe ist eine räumliche Skulptur.

Pietà

Das zweite Kunstwerk, auf das sich Greenaway bezieht, ist die Skulptur der Renaissance. Und wiederum ist es nicht irgendeine Skulptur, die zitiert wird, sondern eine der berühmtesten: die *Pietà* Michelangelos (Abb. 30–33).

Während das Original die Gottesmutter und ihren Sohn darstellt, der gerade vom Kreuz abgenommen wurde, handelt es sich in Greenaways Version um ein Liebespaar. Dennoch sind die formalen Parallelen stark: In beiden Fällen sind die Protagonisten jung, in beiden Fällen sind die Männer fast nackt, ihre wohlgeformten Oberkörper tragen die Zeichen ihrer Qualen, und beide mussten bzw. müssen für ihre Überzeugungen leiden. Die Frauen hingegen sind bekleidet und zutiefst mitleidig, voller Liebe. Durch diese Übertragung erscheint die Originalskulptur in einem völlig anderen Licht, während das filmische Bild durch die »zentripetale Dynamik« (Yvonne Spielmann) der Skulptur geprägt wird.

[5] Cammy Brothers*:* Michelangelo's Laurentian Library, Music and the »Affetti«. In: Andreas Beyer, Matteo Burioni, Johannes Grave (Hrsg.): *Das Auge der Architektur. Zur Frage der Bildlichkeit in der Baukunst.* München 2011, S. 321–351; S. 322.

Der der Treppe eigentlich innewohnende Zwang zur Bewegung ist hier aufgehoben: Die Dynamik der Bewegung ist der Ruhe der Protagonisten gewichen, einer dem *Pietà*-Motiv innewohnenden Ruhe, die die Bewegung einerseits auf den Außenraum verweist (im Film dargestellt durch Prospero und die wuselnden »spirits«, in der Skulptur auf den sich bewegenden Betrachter), andererseits im Bild selbst die Bewegung durch eine kontrapostische Komposition aufgreift und ausgleicht und so den zitierten »zentripetalen« Duktus erhält. Betont wird dadurch vor allem der Bühnenbildcharakter der Treppe, die eben weniger als Transitions- denn als Präsentationsraum funktioniert.

Abb. 1–8

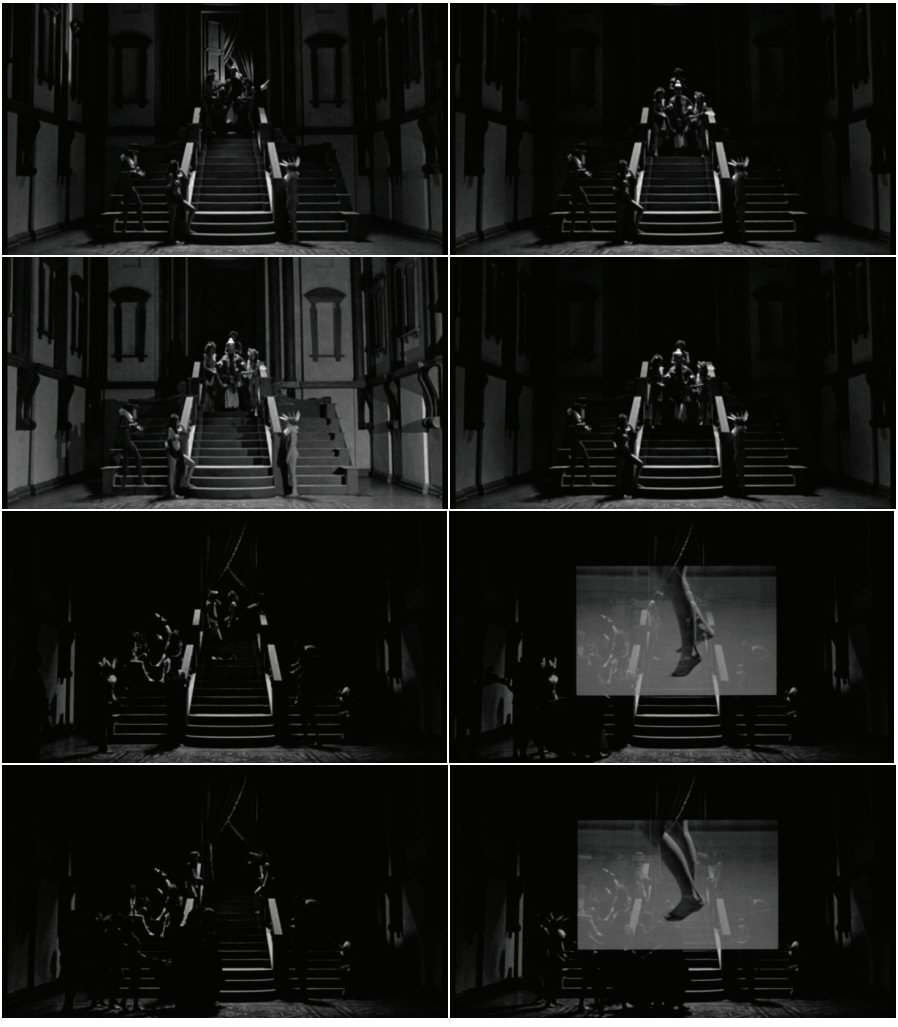


Abb. 9–16

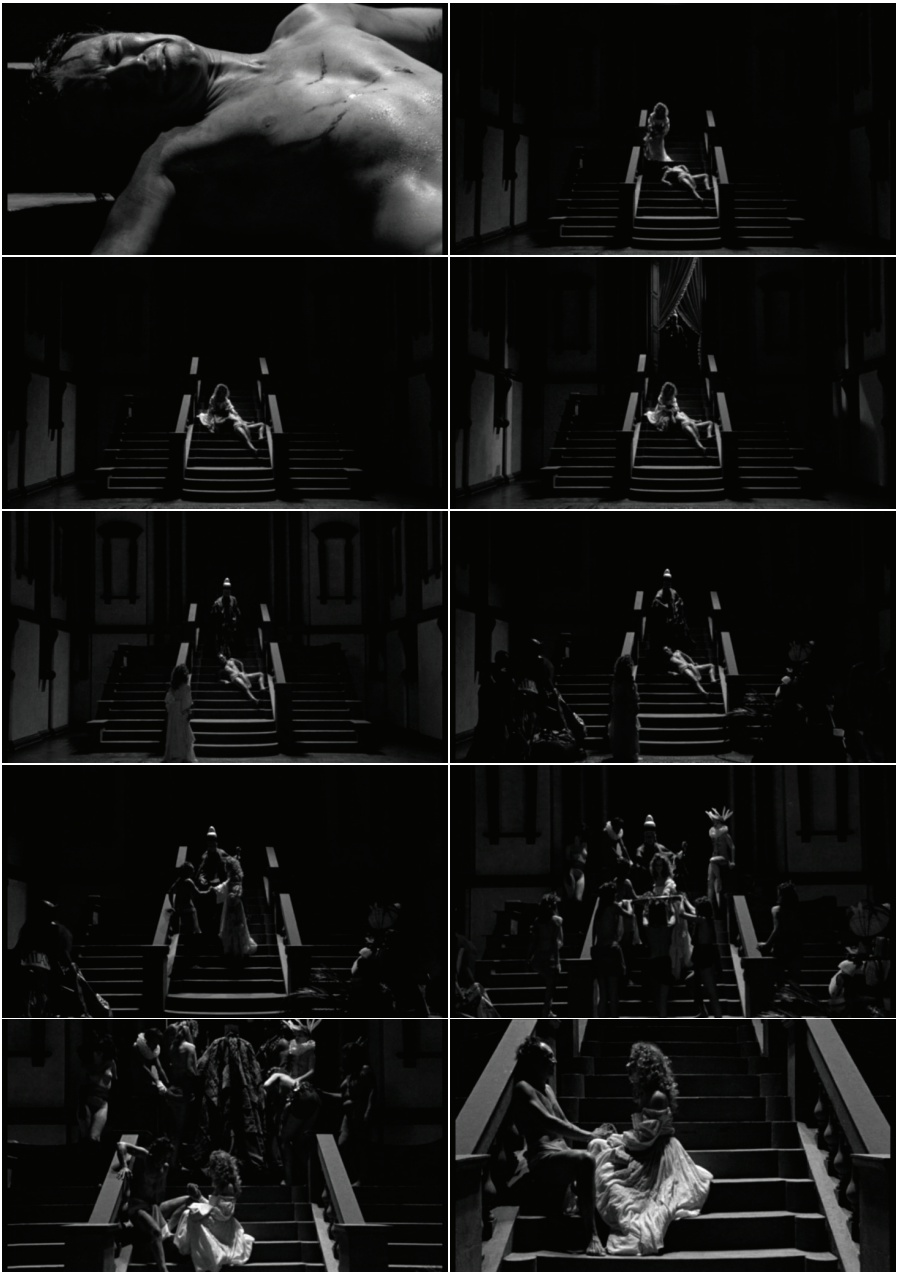


Abb. 17–26

Abb. 27–29

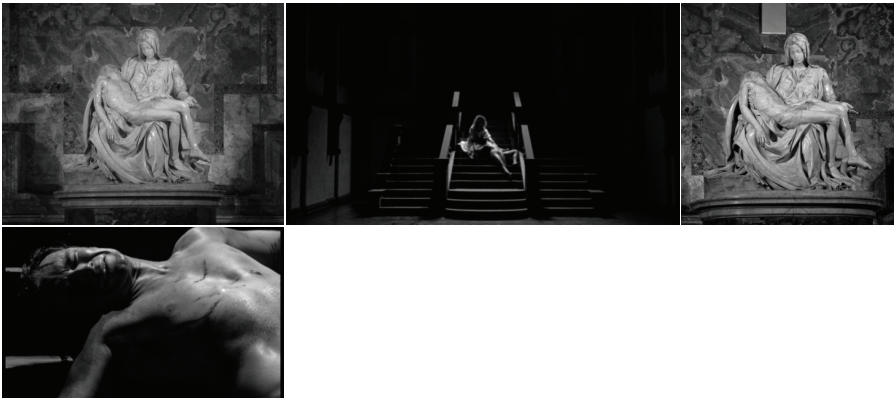


Abb. 30–33

Abb. 34–39

Theater

Die letzte und stärkste Referenz ist die auf das Theater. Die bühnenbildnerische Durchgestaltung der Komposition schließt Beleuchtung, die räumliche Disposition, die Bewegung bzw. Statik der Kamera und den Ton ein (Abb. 34–39). Eine solche Inszenierung findet sich häufig, sowohl im Theater, wie auch im Film. Während im Theater Treppen als Instrument für die Öffnung des Raums eingesetzt werden (ähnlich dem Handlungsraum der Renaissance-Malerei), nutzt der Film eine solche theatralische Inszenierung zumeist als Repräsentationsinstrument: Der Musical-Film GOLD DIGGERS OF 1933 ist ein Beispiel, ein anders wäre 8 FEMMES von François Ozon oder L'INHUMAINE von Marcel L'Herbier.

Im Kontrast zu der von Brothers beobachteten »Entskulpturisierung« durch Michelangelo nutzt Greenaway die Architektur und positioniert die Skulptur im architektonischen »Rahmen«. Dabei verschwindet die Architektur fast in der Dunkelheit und der Raum geht in den off-screen-space über. Architektur und Skulptur verschmelzen. Bemerkenswert ist, dass auch Michelangelo die antiken und zeitgenössischen Vorbilder nicht einfach in seine Entwürfe implementierte, sondern sie manipulierte, indem er Form, Funktion und Position veränderte und so einen »Verfremdungseffekt« erzeugte (Brothers spricht von »estranged«), der als innovatives Element in die Architektursprache der Renaissance überging. Brothers führt die »Verfremdung« weiterhin auf den Entwurfsprozess zurück: Michelangelo erarbeitete die Form der Treppe – wie gewohnt – vorwiegend aus Skizzen, jedoch unabhängig von dem sie umgebenden Raum.

Um jedoch aus den Versatzstücken der Renaissance ein neues, genuin filmisches Bild zu machen, ein Bild, das nicht nur eklektisch ist, braucht es mehr: notwendig ist eine »Matrix des filmisch Imaginären« (Anthony Vidler). Diese Matrix ist die Treppe. Die Treppe steht in einem Austauschverhältnis mit anderen Treppen der Kunstgeschichte, des Films, der Architektur. Ohne die Treppe wäre eine solche Inszenierung von Miranda und Ferdinand als *Pietà* und von Prospero als Herrscher nicht möglich. Mit Hilfe der Treppe kann das Paar in der Mitte des Bildes platziert werden; in der Mitte eines Bildes, dessen Komposition der Inspiration durch die Renaissance Malerei folgt. Auch hier ist das Bild auf einen, fixierten und zentrierten Betrachter ausgelegt, auch hier gibt es nur einen Fluchtpunkt. Die unbewegte Kamera, die nur einmal zoomt, und das einzelne, harte Licht über dem Paar sind ebenfalls aus der Renaissance übernommene Kunstgriffe. Yvonne Spielmann schreibt über die Renaissance und die *tableaux vivants*:

> Bei der wechselseitigen Verschränkung von perspektivischer und symmetrischer Systematik folgt Greenaway dem Raumkonzept der Renaissance-Malerei dahingehend, dass er nicht nur den idealen Betrachterstandpunkt in die geometrische Konstruktion einbindet, vielmehr auch mit der Betonung der Achsen das Paradigma der Zentralität herausstreicht. Unterstützt durch eine Bevorzugung des zentripetalen Bildaufbaus und die Tendenz zur Vertikalisierung, vermittelt die bei Greenaway vorherrschende Setzung einer visuellen Ordnung die neuzeitliche Auffassung eines stabilen, ganzheitlichen und auf die Mitte bezogenen Formganzen.[6]

Im Bildraum der Treppensequenz lassen sich diese Merkmale wiederfinden: Das Filmbild kombiniert die Symmetrie und Vertikalität der (Renaissance-)Treppe mit der

[6] Yvonne Spielmann: *Intermedialität. Das System Peter Greenaway*. München 1998, S. 198.

Pietà, die unter anderem »zentripetale« Züge einbringt und die Fokussierung auf die Mitte der Bildkomposition evoziert. Unterstrichen wird dieser Aufbau durch die fixierte Kameraposition, die nur durch einen Schnitt zu Beginn und einen langsamen Zoom am Ende der Szene als bewegt in Erscheinung tritt und sonst in den pikturalen Aufbau und die dramatische Handlung nicht eingreift. Yvonne Spielmann zufolge entspricht die »Immobilität der Kamera« der »Betrachterposition der Renaissancekunst vor einem inszenierten Tableau« und »[unterstützt entsprechend] ein visuelles Konzept, [...] das optisch verfestigt«.[7]

Die Beziehung von Malerei und Film, auf die ich hier nicht ausführlicher eingehen kann, wird von Vivian Sobchack für die phänomenologische Wahrnehmung folgendermaßen interpretiert:

> The painter's medium, the filmmaker's medium, is less paint or film than it is sight. Indeed, at their most rigorous, both painter and filmmaker practice a phenomenology of vision. [...] The painter's or the filmmaker's activity of seeing turns back on itself and looks not to what appears as visible, but to the visible's mode of appearing.[8]

Sehen und Erscheinen sind also aufs Engste miteinander verbunden.

Synopsis I

Der Bildraum in PROSPERO'S BOOKS speist sich also aus verschiedenen intermedialen Referenzen, bei der die Renaissance die verbindende Klammer ist: Die Architektur ist eine Kopie eines Renaissance-Treppenhauses von Michelangelo, die Inszenierung des Liebespaares erinnert an Michelangelos *Pietà*, die Bildkomposition folgt der Komposition der Skulptur und verbindet sie mit einer zentralperspektivischen Konstruktion mit unbewegter Kamera und der theatralischen Inszenierung. Zusammen formen sie ein bewegtes Bild, das die Referenzen herausstellt und dennoch ein spezifisch filmisches ist. Es entsteht so ein Bildraum, der im Kontext des kinematografischen Raums die Spezifik des Filmbildes betont, dabei aber auch das »Nachleben« der Bilder und ihrer Motive und deren Wahrnehmung (siehe Sobchack) thematisiert.

Architektur und Bild

Die Referenz auf das Theater ist auch ein Hinweis auf Greenaways Kritik am Kino als »recorded theatre«:[9] In PROSPERO'S BOOKS adaptiert er ein Stück von Shakespeare, allerdings stellt er seine Interpretation des Textes in den Mittelpunkt. Greenaway schreibt dazu:

> This strategy [of Prospero as ›prime originator‹, ›master dramatist‹ and the ›indistinguishable division between fact and fiction‹, U.K.] is made especially significant in a project that deliberately emphasises and celebrates the text as text, as the master material on which all the magic, illusion and deception of the play is based. Words making text, and text making pages, and pages making

[7] Ebd., S. 202.
[8] Vivian Sobchack: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, NJ 1992, S. 91f.
[9] Axel Roderich Werner: *System und Mythos. Peter Greenaways Filme und die Selbstbeobachtung der Medienkultur*. Bielefeld 2010, S. 410.

> books from which knowledge is fabricated in pictorial form – these are the persistently forefronted characteristics.[10]

Dies erinnert an die Architektur aus dem Buch *A memoria technica called Architecture and Other Music*. Es wirft mindestens zwei Fragen auf: Was ist die Beziehung zwischen zweidimensionalen Entwurfszeichnungen und dreidimensionalen Bauten? Was ist grundsätzlich der Unterschied zwischen Bild und Architektur? Natürlich kann ich darauf hier nicht detailliert eingehen; es scheint mir jedoch möglich und sinnvoll, die Charakteristika des »kinematografischen Motivs« auf die Architektur zu übertragen. Ein so präfiguriertes »architektonisches Motiv« könnte Aufschluss geben über den Charakter eines architektonischen Bildes. Die Notwendigkeit, die Frage nach der Bildlichkeit der Architektur wieder aufzugreifen, scheint gegeben: Hören wir dazu Andreas Beyer, Matteo Burioni and Johannes Grave:

> Wollte man tatsächlich die Bildlichkeit von Architektur auf einen Bildbegriff beschränken, der rein semiotisch oder aber allein vom Flächenbild her konzipiert ist, so würde man die leibliche Erfahrung von Architektur, insbesondere die Bewegung im Raum, ausblenden. [...] Gerade mit Blick auf die Architektur erscheint es daher geboten, über die beiden skizzierten Bildauffassungen hinauszugehen, da andernfalls jede Rede von der Architektur als einer möglichen Form des Bildes notwendig spezifische Qualitäten der Architektur verdecken müsste. Damit deutet sich aber zugleich an, dass eine Reflexion über die Bildlichkeit der Architektur dazu anregen könnte, verengte Bildbegriffe aufzubrechen. [...] Nimmt man die Architektur in diesem Kontext als Gegenstand eigenen Rechts ernst, so kann sie auf überraschende Weise zu einer Herausforderung für die Theoriebildung werden.[11]

Bild und Architektur

Ist die Architektur eine »bildende« Kunst? Aus phänomenologischer Sicht ist die Architektur ein Konstrukt aus verschiedenen Komponenten, die in der Bewegung durch den Leib wahrgenommen werden. Eine dieser Komponenten ist auch die Bildhaftigkeit der Architektur, also die Fähigkeit, selbst bildhaft oder sogar bildlich zu werden. Die Architektur kann Eigenschaften eines Bildes annehmen oder selbst zum Bild werden. Architektur ist dreidimensional und komplex. Die Architektur wird als Raum wahrgenommen, der von verschiedenen Faktoren bestimmt wird – und dazu gehört auch die Bildhaftigkeit oder Bildlichkeit der Architektur. Die Betrachtung eines *zwei*dimensionalen Bildes entspricht daher eher der Wahrnehmung der Architektur im Film, weil diese mit ihrer dispositiven Anordnung und materiellen Form dem Kino verhaftet ist und so primär als Bild wahrgenommen wird. Auf die Konsequenzen einzugehen, die sich aus der körperlichen Distanz zwischen dem projizierten Architekturbild und dem Betrachter für eine Phänomenologie des kinematografischen Raums ergeben, sprengt den Rahmen dieses Beitrages.

Dass die Verschränkung von Architektur und Bild eine besondere Spannung erzeugt, zeigt meine Arbeit an fast jeder Stelle: Sie untersucht das Zusammenspiel von Treppe und Film, also eines architektonischen Objektes und dem bewegten Bild. Wenn

[10] Peter Greenaway: *Prospero's Books. A film of Shakespeare's The Tempest*. London 1991, S. 9.

[11] Andreas Beyer, Matteo Burioni, Johannes Grave: Einleitung. Zum Erscheinen von Architektur als Bild. In: Beyer/Burioni/Grave: *Das Auge der Architektur*, S. 11–32; S. 14f.

PROSPERO'S BOOKS die Verbindung von Treppe, eklektizistischem Vorbild und kunstgeschichtlicher Referenz filmisch thematisiert, greift der Film damit implizit die der Arbeit zu Grunde liegende These des kinematografischen Raumes auf: Der filmische Raum wird von der Treppe bestimmt. Über ihre Ästhetik und die Historizität der Treppe als Renaissance-Objekt und die filmische Inszenierung stellt der Film die Bildlichkeit der Treppe ins Zentrum: Die Treppe als Bild aus dem Buch, als Bildobjekt oder »Architekturbild«, als Bühnenbild und als Filmbild wird hier thematisiert. Im kinematografischen Raum verbinden sich diese Aspekte mit der profilmischen, leiblichen Erfahrung der Architektur, was die Frage nach der Bildlichkeit der Architektur noch stärker hervortreten lässt: Nirgendwo werden wir stärker mit dieser Frage konfrontiert, als im Kino.

Synopsis II

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Peter Greenaway in PROSPERO'S BOOKS zeigt, wie sich die bildhaften Qualitäten der Architektur aus einem Buch zu einem Modell zu einem Film entwickeln können. Mit den Referenzen auf die Renaissance (die Literatur, die Architektur, die Skulptur, die Malerei und das Theater), kreiert er in seinem Film einen Bildraum, der als Facette des kinematografischen Raums dieses weiter konturiert. Das Motiv der Treppe erfährt dabei durch die intermediale Bearbeitung den Status eines Protagonisten für eine Bildwissenschaft der Architektur.

> Ausgehend von einer selbstreflexiven Erzählperspektive, die durch die Hauptfigur Prospero den Schreibprozess des Dramentextes und die Imagination seiner Bilder als die Erzählung des Films präsentiert, schichtet der Film die Ebenen gesprochener Text, Schrift und Bild in einem Bildraum, der vom Theater ausgehend als Bühne konzipiert ist. Die mediale Komplexität erhält durch digitale Bearbeitungssysteme eine weitere Dimension, denn Greenaway handhabt die Paint Box in der gleichen Weise wie die Filmkamera, und zwar in der Absicht, wie ein Maler zu arbeiten.[12]

Die drei Inszenierungen der Treppe als Architektur aus dem Buch, als Transitionsraum und als Bühnenbild verdichten also die Beziehung von Film und Bild, von Architektur und Raum. Insbesondere die Vielschichtigkeit des filmischen Bildes und die Wahl der Treppe der *Laurenziana* setzen die Treppe in einen kunstgeschichtlichen Kontext; der imaginäre Charakter, der in der ersten Sequenz der Treppe zugeschrieben wird, verbindet sich mit der rituellen Bewegung auf der Treppe und dem Schauwert von Treppe, Zaubermantel, *spirits*. In der Bühnensequenz ist es weniger der imaginäre, magische Charakter, sondern vielmehr die Treppe als Bühnenbild, die das Filmbild bestimmt, indem sie Skulptur und Architektur zu einem *tableau vivant* vereint.

Der Begriff des Bildraums beinhaltet im Kontext der Treppensequenzen in PROSPERO'S BOOKS also sowohl die phänomenologische Distanzierung (»über das Bild in den Raum«), die jedem Filmbild zu eigen ist, hier jedoch durch die Referenz des Theaters hervorgehoben wird, als auch die kompositorische Komponente eines an der Malerei (der Renaissance) geschulten Bildaufbaus und die filmische Adaption malerischer Prinzipien. Architektur, Skulptur, Malerei, Theater und Film sind miteinander verwoben. Im filmischen Bildraum agieren die *Biblioteca Laurenziana*, die *Pietà*, zentralperspektivische Komposition, Raumstaffelung, vertikale und horizontale Achsen, pikturale Lichtsetzung,

[12] Spielmann, S. 15.

Positionierung der Schauspieler und die Treppe als Bühnenbild miteinander. Das Theater als Vorgänger des Films (mit einer Adaption des Shakespeare'schen *The Tempest*, dem Zauberer als Autor und Filmemacher und der theatralen filmischen Inszenierung des Bühnenbilds) thematisiert zudem das Verhältnis des Films zu sich und seiner Geschichte, wie auch weitergehend die Beziehung von Literatur und Film. Christer Petersen:

> PROSPERO'S BOOKS stellt sich also gerade in seinen genuin Greenaway'schen Elementen als kulturelles Artefakt dar, das sich primär in der Distanz zu einer präfilmischen Realität – als ein in einer kulturellen Tradition stehendes Kultur- und Kunstprodukt – konstituiert.[13]

An den Bildraum in PROSPERO'S BOOKS, der so prägnant zeigt, wie das Bild mit der Architektur kooperieren kann, lässt sich eine Reflexion über die Beziehung von Architektur und Film anschließen, die notwendigerweise die Frage nach dem Verhältnis von Architektur und (Film-)Bild evoziert. PROSPERO'S BOOKS trägt so einen luziden Beitrag zu einer Diskussion bei, die in der Architekturtheorie virulent ist und die an anderer Stelle weitergehen wird.

[13] Christer Petersen: *Peter Greenaways Spielfilme. Strukturen und Kontexte*. Kiel 2009, S. 147.

Lukas R.A. Wilde

Der Traum von der Fokalinstanz: Figurationsprozesse und Identitätsfragen in Richard Linklaters WAKING LIFE

»Von einem nehme ich die stärksten und geschicktesten Hände, von einem anderen die schlankesten und schnellsten Beine, von einem dritten den schönsten und ausdrucksvollsten Kopf und schaffe durch die Montage einen neuen, vollkommenen Menschen.« So gibt Dziga Vertov 1923 bekanntermaßen jede vorfilmische Identität der sichtbaren Figur auf.[1] Sieben Jahre später weicht auch Béla Balász in *Der Geist des Films* von seiner (heute bekannteren) Position aus *Der sichtbare Mensch* ab. Dieser zufolge bilde der Film eine neue, physiognomische Sprache heraus, die unmittelbar den Ausdruck des Darstellerkörpers zur Erscheinung bringe.[2] Nun aber, 1930, liefert der Darsteller für Balász nur noch den Rohstoff für die Montage; die sichtbare (filmische) Figur hingegen entsteht durch die Gestaltung des Regisseurs in der Nachbearbeitung.[3] Damit sind bereits zwei Fluchtpunkte markiert, zwischen denen sich jede Diskussion um die Figur im Film orientieren muss.[4] Der Zuschauer bemerkt davon freilich zunächst einmal nichts: Auf der Leinwand erkennt er eine mit sich identische Filmfigur, egal wie komplex ihre Genese zwischen darstellendem Spiel, Aufnahme und Nachbearbeitung auch sein mochte. Auch für Beschreibung und Analyse der filmischen Handlung sind solche Prozesse zumeist kaum relevanter als andere technische Rahmenbedingungen, die zwar konstitutiv für ihr Bestehen sein mögen, hinterher aber allenfalls als Fehler oder Störungen der kohärenten diegetischen Welt thematisch werden. Hier haben sich in den letzten Jahren unmerklich neue Akzente ausmachen lassen. In aktuellen Diskursen um CGI- und Motion Capturing-›Darsteller‹ akzentuiert sich die Problematik völlig neu,[5] dass stets Figurationsprozesse der individuierten Figur vorausgehen, sie umspülen, aber auch immer wieder unterlaufen können – als Bezeichnung für diese neue Art des digitalen Performers

---

[1] Dziga Vertov: Kinoki – Umsturz. 1923. In: Franz-Josef Albersmeier (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. 5. Aufl. Stuttgart 2003, S. 36–50; S. 45.

[2] Vgl. Béla Balász: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. 1927. Frankfurt a.M. 2001, S. 43 ff.

[3] Vgl. Béla Balász: *Der Geist des Films*. Berlin 1930, S. 64 ff.

[4] Ausführlicher bei Julia Eckel: »This thing walks and talks and acts like me« Der Synthespian und die Identitätskrise des Filmschauspielers. In: Michael Andreas, Natascha Frankenberg (Hrsg.): *Im Netz der Eindeutigkeiten. Unbestimmte Figuren und die Irritation von Identität*. Bielefeld 2013, S. 135–162; S. 150ff.

[5] Etwa in der Diskussion darüber, ob Andy Serkis bei der Oscar-Verleihung 2012 für seine ›Darstellung‹ des Affen Ceasars in RISE OF THE PLANET OF THE APES (2011) berücksichtigt werden sollte. Tom Gunning verzeichnet ähnliche Debatten bereits entlang von Serkis' Performance als Gollum im Jahr 2003, im zweiten Teil von THE LORD OF THE RINGS (2002), vgl. Tom Gunning: Gollum and Golem: Special Effects and the Technology of Artificial Bodies. In: Ernest Mathijs, Murray Pomerance (Hrsg.): *From Hobbits to Hollywood. Essays on Peter Jackson's Lord of the Rings*. Amsterdam [u.a.] 2006, S. 319–350; S. 320, sowie Sebastian Richter: *Digitaler Realismus. Zwischen Computeranimation und Live-Action*. Bielefeld 2008, S. 133–170. In historischer Perspektive vgl. Dan North: *Performing illusions. Cinema, special effects and the virtual actor*. London 2008.

wurde daher auch der Begriff »Synthespian« vorgeschlagen.[6] Das »Gollum Problem«[7] ist juristisch bereits kontrovers diskutiert worden, da bei Filmen wie HAPPY FEET (2006) längst nicht mehr ausgemacht ist, welchen konstitutiven Anteil an einer Filmfigur die *MoCap*-Tänzer gegenüber den Sprechern einnehmen.[8] Die Herausforderungen durch *Synthespians* sind jedoch noch von ganz anderer Art, wie dieser Beitrag zu zeigen versucht. Trotz der technischen Entwicklungen der letzten Jahre ist die Aufrechterhaltung von autonomen, mit sich identischen Charakteren meist konstitutiv für jeden konventionellen Handlungsverlauf. »Unbestimmte Figuren und die Irritation von Identität«[9] sind filmanalytisch oft ein Ärgernis. Welche Auswirkungen, auch auf die Möglichkeiten der filmischen Narration, diese neue Form technisch modifizierter Gesten und Bewegungen aber haben kann, lässt sich anhand eines Beispiels diskutieren, das dieses Zusammenspiel innerhalb der filmischen Diegese selbst thematisiert und die Frage nach Figur und ›Figuration‹[10] in eine Dramaturgie rückübersetzt: Richard Linklaters Rotoskopie-Film WAKING LIFE aus dem Jahr 2001. Aus filmwissenschaftlicher Perspektive ist daran vor allem interessant, wie die Frage der Wahrnehmbarkeit einer (visuellen) Figur mit der Funktion der (diegetischen) Figur in Austausch steht. Die hier verfolgte These ist, dass beide Ebenen der Figuration auch durch eine medial generierte Signatur motorischer Identität aufeinander bezogen bleiben: eine technisch (mit-)bedingte Form der Geste, die in den letzten Jahren erhöhte Relevanz erhielt. Im Folgenden soll zunächst kurz der filmische Diskurs von WAKING LIFE nachskizziert werden, daraufhin das Zusammenspiel von Figurenbildung, Fokalisation und filmischer Narration umrissen werden, um schließlich zu resultierenden, aktuellen Herausforderungen der Figurenbeschreibung im Film zurückzukommen.

WAKING LIFE als selbstreflexiver *Mind Game Movie*

Inhaltlich folgt WAKING LIFE einem namenlosen Hauptdarsteller, dargestellt von Wily Wiggins, der durch unzusammenhängende Sequenzen von ›Träumen‹ wandert und gleitet, die ihn mit jeweils anderen *Settings* und Charakteren konfrontieren. Diese überhäufen ihn (zumeist erwiderungslos) mit Texten, Theorien und Referaten aus den unterschied-

[6] Bekannt geworden 2003 durch Ivan Askwiths Artikel *Gollum: Dissed by the Oscars?*, vgl. http://www.salon.com/2003/02/18/gollum/ (01.10.2003). Der Begriff stammt bereits aus dem Jahr 1988 von den Computeranimationskünstlern Jeff Kleiser und Diana Walczak, vgl. North, S. 149.

[7] Philip Auslander: *Liveness. Performance in a mediatized culture*. 2nd ed. London 2008, S. 168.

[8] Vgl. ebd., S. 170ff. Auch Scott Balcerzak: Andy Serkis as actor, body and gorilla: Motion capture and the presence of performance. In: Ders., Jason Serb (Hrsg.): *Cinephilia in the age of digital reproduction*. London 2009, S. 195–213. Barbara Flückiger*: Visual effects – Filmbilder aus dem Computer*. Marburg 2008, S. 445ff., sowie besonders Suzanne Buchan (Hrsg.): *Avatar*. An Special Issue of *Animation. An Interdisciplinary Journal* 7.3, 2012.

[9] So bereits der Titel eines Symposions des Instituts für Medienwissenschaft der Ruhr-Uni Bochum im Juni 2010 (vgl. Andreas/Frankenberg).

[10] Hier können mindestens zwei ganz verschiedene Phänomene gemeint sein, sowohl die literarische als auch die visuelle ›Figur‹, denen unlängst jeweils eine repräsentative Aufsatzsammlungen gewidmet wurde: Atsuko Onuki, Thomas Pekar (Hrsg.): *Figuration – Defiguration. Beiträge zur transkulturellen Forschung*. München 2006; sowie Gottfried Boehm (Hrsg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*. München 2007.

lichsten Gesellschaftsbereichen (von Philosophie über Quantenmechanik, von Verschwörungstheorien zu politischen Manifesten). Ob es sich dabei tatsächlich um einen Traum handelt, bleibt die Frage. Fünfmal im Film sieht man, wie Wiggins[11] irgendwo scheinbar erwacht und offenbar alles Vorherige als Traum identifiziert – bis die nun erreichte, vorgeblich stabile Realität selbst der nächsten Traum-Ebene Platz machen muss. Im weiteren Verlauf werden, mit unterschiedlicher Ernsthaftigkeit und Plausibilität, viele weitere Erklärungsmuster angeboten, die dem ontologischen Befinden von Wiggins Rechnung tragen könnten: etwa, dass der Hauptdarsteller bereits gestorben (oder verunglückt) sein könnte und sich nun in einem todesähnlichen, komatösen Zustand befände oder von einem ›Philip K. Dick'schen Demiurg‹ gefangen gehalten werde. Bei diesen Erklärungsoptionen freilich handelt es sich selbst bereits um fast schon konventionalisierte, generische Film-Modelle innerhalb der *Mind Game Movies*, die Thomas Elsaesser und Malte Hagener sowie Oliver Jahraus bereits in Sub-Genres (wie den ›Post-Mortem Film‹) kategorisiert haben.[12]

Ein großer Anteil an dieser selbstreflexiv gewendeten ›ontologischen Verunsicherung‹ ist der Tatsache geschuldet, dass WAKING LIFE mit digitaler Rotoskopie-Technik erstellt wurde. Linklater und zwei Begleiter haben ihn in 25 Tagen auf *Digital Video* gefilmt und anschließend über 9 Monate hinweg von über 30 Zeichnern ›übermalen‹ lassen.[13] Anders als in A SCANNER DARKLY (2006), in dem Linklater diese Technik einige Jahre später erneut einsetzen wird, strebt WAKING LIFE aber keine stilistische Homogenität innerhalb der Szenen an; im Gegenteil unterscheiden sich die Zeichenstile und Kontraste, die Aspektualität und Farbgebung von Interpret zu Interpret erheblich. Beschreibungsversuche muten daher auch einigermaßen kryptisch an: »The look of WAKING LIFE has been likened to rotoscoping, but it feels more solid, less amorphous, yet it moves with greater fluidity. Every shape has real beauty and presence, with objects on multiple planes gently floating and swaying against each other.«[14]

Das hat verschiedene offensichtliche Effekte auf die Narration: Einerseits wird trotz des Hybrid-Status' zwischen Realfilm und Animation (Zeichnungen, denen aber Realaufnahmen zugrunde lagen) das häufige gemeinsame Ziel *beider* Darstellungsweisen – die Illusion kontinuierlicher Bewegung innerhalb einer kohärenten Welt – ein Stück weit unterlaufen. Durch absichtsvoll eingebaute Jump Cuts, Verzerrungen und ›offene Kompositionen‹[15] (simulierter *Multiplane-Layer* gegeneinander) gerät man nie in Versuchung, eine außerfilmische Realität des Gezeigten anzunehmen (man könnte auch davon sprechen, dass der Artefakt-Charakter durch diesen Verfremdungseffekt sichtbar im Bild

[11] Im Folgenden wird die Figur aus zweckdienlichen Gründen mit dem Namen ihres Darstellers identifiziert, obgleich der Film selbst keine Indizien auf eine (etwa autobiographische) Übereinstimmung liefert.

[12] Vgl. Thomas Elsaesser, Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg 2007, S. 207ff.; sowie Oliver Jahraus: Bewusstsein: wie im Film! Zur Medialität von Film und Bewusstsein. In: Bernd Scheffer (Hrsg.): *Wie im Film. Zur Analyse populärer Medienereignisse*. Bielefeld 2004, S. 77–100; S. 81ff.

[13] Vgl. Jonathan Rosenbaum: *Essential Cinema. On the Necessity of Film Canons*. Baltimore [u.a.] 2004, S. 291; Caroline Ruddell: ›Don't box me in‹: Blurred lines in Waking Life and A Scanner Darkly. In: *Animation. An Interdisciplinary Journal* 7.3, 2012, S. 7–23.

[14] Kent Jones: *Physical evidence. Selected film criticism*. Middletown 2007, S. 77.

[15] Vgl. Thomas Lamarre: *The anime machine. A media theory of animation*. Minneapolis 2009, S. 26ff.

bleibt). Ein Problem ergibt sich daraus auch für die Markierung von Realität vs. Traum, die für gewöhnlich nur durch formalästhetische Zäsuren und Differenzen kenntlich gemacht wird, da beide Ebenen immer durch dasselbe Material – Bilder und Töne – zur Darstellung kommen.[16] Eine Zäsur muss darum nicht in Bezug auf eine (wie auch immer geartete) ›Realität‹, sondern gegenüber der etablierten filmischen Diegese konturiert werden. In VANILLA SKY (2001) sind Träume daher anders markiert als in ASTERIX UND KLEOPATRA (1968). Dadurch, dass eine ständige Differenz von Szene zu Szene in WAKING LIFE gewissermaßen auf Dauer geschaltet ist, wird eine solche ontologische Orientierung genau nicht möglich.

Von der Figuration zur Fokalisation – und zurück

Am spannendsten an der Rotoskopie-Technik ist der Status von Wiley Wiggins, der als einzig wiederkehrende Figur offensichtlich den Protagonisten des Films darstellt.[17] Als Ausgangspunkt der Überlegung, was eine solche Figur von anderen Filmbestandteilen unterscheidet, bietet sich Jens Eders Definition der *Figur im Film* an, die eine Synthese verschiedenster Bestimmungsversuche der Filmfigur anstrebt – eine Synthese auch zwischen Figuren als kognitiven Modellen einerseits und als ästhetisch und sinnlich erfahrbaren »Artefakten« andererseits.[18] Eders Ausgangsdefinition bestimmt Figuren als »wiedererkennbare fiktive Wesen mit zugeschriebener Fähigkeit zur Intentionalität«[19]. Diese Grunddefinition verschränkt zwei aufschlussreiche Momente: einerseits die sinnlich wahrnehmbare Identität einer Figur mit sich selbst. Um Figur sein zu können, muss etwas wiederkehren und als solches erkannt werden, also (im Film) phänomenal mit sich identisch sein. Andererseits muss ein intentionales Empfinden zugeschrieben werden können, also ein Bewusstsein, eine Handlungs- und Denkautonomie, die sich auf die diegetische Umwelt richtet. Figuren müssen somit und können nicht umhin, Momente gemeinsamer Aufmerksamkeit zu suggerieren, die vor dem sonstigen, als unbelebt gedachten Hintergrund hervorgehoben sind. »Von allen anderen Elementen fiktiver Welten, etwa Kühlschränken, Bergen oder Bäumen, heben sich all diese Wesen durch ihr intentionales Innenleben ab, durch ihre Wahrnehmungen, Gedanken, Motive oder Gefühle.«[20] Dies ist keine rein subjektive Zuschreibung, steht die Handlungsfähigkeit der Figur doch in unmittelbarer Relation zur Möglichkeit der Narration selbst: »Die Geschichten fiktionaler Erzählungen sind immer Geschichten von jemandem, ihre Handlung setzt Handelnde voraus.«[21] Zumindest für die meisten konventionellen Filme mag man zustimmen, dass die Figur Grundkonstituens jeder Erzählung darzustellen scheint,

[16] Vgl. Matthias Brütsch: *Traumbühne Kino. Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv*. Marburg 2011, S. 130f.

[17] Bei einigen anderen ›Figuren‹ wird zumindest die Frage aufgeworfen, ob sie mit zuvor aufgetretenen Akteuren identisch sein könnten. Ob es sich bei den gefilmten Darstellern *vor* der Verfremdung um die gleichen (realen) Personen handelte, ließe sich zwar rekonstruieren, doch bleibt die Ambivalenz für die filmische Diegese maßgeblich.

[18] Vgl. Jens Eder: *Die Figur im Film*. Marburg 2008, S. 122ff.

[19] Ebd., S. 70.

[20] Ebd., S. 707.

[21] Ebd., S. 13.

obgleich sie doch logisch umgekehrt aus dieser hervorgeht. Um aber von wiederkehrenden Figuren sprechen zu können, muss ich in der Lage sein, aus dem Kontinuum der audiovisuellen Reize eine individuierte Gestalt ausmachen zu können: sie eben »wiedererkennen«[22], als mit sich identisch und vom visuellen Horizont abgehoben. Figur entsteht bereits auf der Bildebene immer erst durch Kontrastlogik. Hier kommt Gottfried Boehms Begriff der bildwissenschaftlichen Vordergrund-Hintergrund-Differenz ins Spiel: »Sie [die ›Figur‹, L.W.] muss *anders genug* [sic!] erscheinen, um als sie selbst erkannt zu werden«[23], sie muss »ein Gefälle [...] schaffen, das die gesamte Sichtbarkeit des Bildes mit einem dem Betrachter zugeneigten Überhang versieht«[24]. WAKING LIFE spielt mit dieser Kontrastlogik und mehr noch, Linklater übersetzt sie in eine Dramaturgie zurück, denn: Ganz offensichtlich sieht Wiggins zunächst einmal in jeder Szene, in der er auftritt, sehr verschieden aus, da die 30 unterschiedlichen Zeichner ihn doch sehr unterschiedlich interpretieren, wie Abbildungen 1–6 illustrieren.

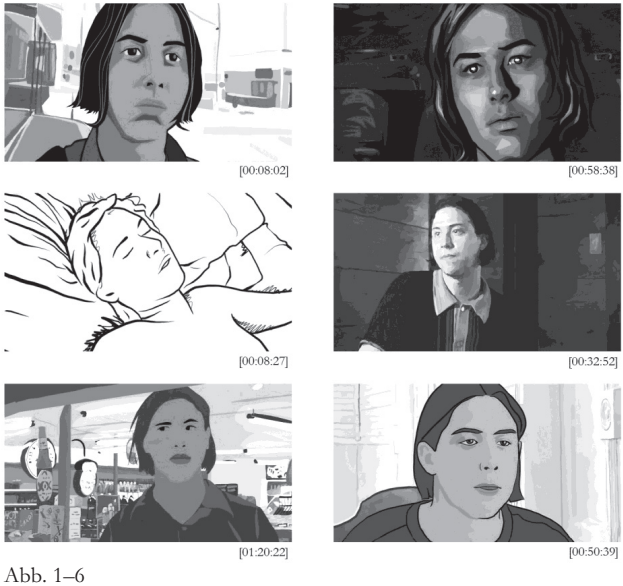


Abb. 1–6

Dass dies nicht nur ein unbedeutendes Erschwernis im Inferenzbildungsprozess des Zuschauers darstellt, das als solches leicht ausgeblendet bleiben könnte, wird in einem Schlüsselgespräch im letzten Drittel des Films thematisiert. Es ist dies das erste Mal, dass Wiggins auf die Ansprachen seiner Umgebung antwortet und sich auch selbst ›als‹ Protagonist thematisiert. Er wird gefragt, wie er sich denn sicher sein könne, dass er *realer* wä-

[22] Vgl. ebd., S. 77.
[23] Boehm, S. 35.
[24] Ebd., S. 36.

re als die anderen Elemente seines Traumes: »What about you, what's your name, your address... what are you doing?«, (er lacht:) »You know, I can't really remember right now, I can't really recall that. But that's beside the point (...). I've got the benefit in this reality, if you wanna call it that, of a… consistent perspective« (01:08:01). Sein Gegenüber fragt daraufhin nach, worin diese ›konsistente Perspektive‹ genau bestehe. Wiggins erwidert:

> It's mostly just me dealing with a lot of people who are exposing me to information and ideas that… seem vaguely familiar but at the same time it's all very alien to me. I'm not IN an objective rational world, I've been flying around, I don't know… It's weird, too, because it's not like a fixed state, it's more like a whole spectrum of awareness, like, the lucidity wavers. Right now I know that I'm dreaming, right? Now I'm even talking about it. This is the most in-myself and in-my-thoughts that I've been so far... (01:09:23).

Dadurch, dass Wiggins hier (erstmalig) Erinnerung und Gedächtnis ins Spiel bringt – eine Erinnerung an die vorliegenden Szenen – passiert zweierlei: Einerseits wirft er die Frage danach auf, ob er – als er selbst – eine Identität besitzt, die über die einzelne Sequenz hinausgeht. Er gibt selbst den Hinweis darauf, dass diese Frage nicht mit Ja oder Nein zu beantworten sei, sondern innerhalb eines ganzen ›Spektrums‹ fluktuiere, dem er sich verschiedentlich bewusst wäre – wodurch die drastisch heterogene Phänomenalität der Figur plötzlich maßgeblich wird.

Andererseits aber verändert dieses Gespräch den Status alle Szenen, in denen Wiggins *nicht* auftritt und *nicht* zu sehen ist. Zuvor war es problemlos möglich, solche Sequenzen, in denen neue Figuren in neuen *Settings* neue Texte präsentieren, filmischen Erzählmodellen zuzuschreiben, die ohne fixe Protagonisten und *Continuing-Consciousness Frames*[25] auskommen. Dies ist sogar insofern naheliegend, als dass Linklaters erster bekannterer Film, SLACKER (1991), genau so verfährt: Die Kamera folgt dutzenden von Passanten in Linklaters Heimatstadt Austin, Texas, welche ebenfalls wild über Gott und die Welt theoretisieren (es gibt auch Überschneidungen innerhalb der Darsteller-Riege zu WAKING LIFE). David Bordwell bezeichnet diese Art von Film (und explizit SLACKER) als *Network Narrative*, in denen eben keine konstanten Hauptpersonen, sondern Strukturen und Beziehungsgeflechte den Film als solchen organisieren.[26] Darüber hinaus sind es die oft abstrakten Themen des Films, die hier (gegenüber den Schicksalen bestimmter Protagonisten) thematisch werden: »As viewers we push towards the bigger picture largely because we register the relative independence of several protagonist's trajectories.«[27] Gerade in der ersten Hälfte von WAKING LIFE sind es zweifellos tatsächlich wiederkehrende Themen und Diskurse über und um Traum, Bewusstsein oder Realität, durch die die Szenen eine assoziative Kohärenz erhalten. Als meist gebräuchlichste Standard-Situation des *Network Narrative*-Genres[28] gilt für Bordwell zudem der Verkehrsunfall (»as conventional as a Main Street shootout in a Western«)[29], mit dem in der Tat auch WAKING LIFE eröffnet. Nachdem Wiggins aber in dem oben zitierten Dialog angibt, sich

[25] Vgl. Alan Palmer: *Social minds in the novel*. Columbus 2010, S. 10ff.
[26] Vgl. David Bordwell: *Poetics of cinema*. New York [u.a.] 2008, S. 197ff.
[27] Ebd., S. 193.
[28] Bordwell nennt über 150 Filme zwischen 1990 und 2002, die hier zu verzeichnen wären (vgl. ebd., S. 191).
[29] Ebd., S. 204.

an die vorherigen Gespräche *erinnern* zu können, wird man im letzten Drittel von WAKING LIFE unweigerlich eine andere Lesung in Betracht ziehen: sein Bewusstsein als übergreifende Verrechnungsinstanz anzunehmen. Dies ließe sich etwa in der These ausdrücken, dass wir den *Stream of Consciousness* eines träumenden Wiggins beobachten. Narratologisch umformuliert ist dies die Frage danach, ob die sichtbare Figur Wiggins eine Fokalinstanz für die filmische Handlung darstellt, welche wiederum Wiggins' eigentliches Bewusstsein repräsentiert – oder ob hier gar von einer verborgenen, personalisierten Erzählinstanz gesprochen werden könnte.

Dadurch übersetzt Linklater ein zentrales Problem des Fokalisationsbegriffs in die filmische Dramaturgie zurück: Eine Fokalinstanz meint bekanntlich eine Figur, auf deren Erleben und Wahrnehmen sich die Erzählung konzentriert. Für Gerard Genette ist dies dadurch gekennzeichnet, dass sich die Erzählung auf den Horizont des eingenommenen Standpunkts begrenzt, der im Falle von Fokalcharakteren (*Personnage Focal*) durch diegetische Akteure definiert ist.[30] Genettes Fokalisationskonzept ist aber gleichzeitig auf Wahrnehmungsphänomene als solche, wie auch auf Wissen und Denken bezogen, was in visuellen Medien besondere Brisanz bekommt. In der Literatur subjektivieren und perspektivieren die gleichen Marker – v.A. deiktische Worte – sowohl die Ebene der Perzeption als auch die der Kognition, wohingegen im Film beide Ebenen sehr unterschiedliche Funktionen annehmen können und verschiedene Dinge ausdrücken. François Jost unterscheidet darum zwischen (kognitiver) Fokalisation einerseits und perzeptueller Fokalisation andererseits: letzterem ordnet er den Begriff der ›Okularisation‹ zu.[31] Da eine okulare Positionierung mit deiktischen Qualitäten filmisch unvermeidbar (eine ›Null-Okularisation‹ unmöglich) ist, wird die Relation des Bildraums zum angenommenen Wahrnehmungshorizont eines Akteurs bereits auf dieser Ebene interpretationsbedürftig. Umso mehr gilt dies für jede kognitive Fokalisierung, die weithin von der unterstellten Relation des Bildes zum angenommenen Wahrnehmen, Wissen und Denken der Charaktere, aber auch von generischen Konventionen und Kontexten abhängig ist.[32] Im Filmtraum, der die perzeptuelle Kohärenz der gezeigten Welt grundsätzlich unterläuft, rücken Okularisation und (kognitive) Fokalisation so weit zusammen, dass der Interpretationsspielraum umso größer wird. Matthias Brütsch fragt diesbezüglich in seiner Monographie *Traumbühne Kino* spitz, ob die Aktivität ›zu fokalisieren‹ auf Seiten der Filmfigur oder auf Seiten der Erzählung läge. Seine kritische Beobachtung besteht in der Überlegung, dass, wenn es sich um eine Aktivität der diegetischen Filmfigur handelte, man auch keinen neuen narratologischen Begriff bräuchte, da dann ›wahrnehmen‹ (oder auch erfassen, anschauen, zuhören, denken, vorstellen, träumen) völlig genügen würde: »Wenn damit also nicht narrative, sondern kognitive Aktivitäten der Figur beschrieben werden, so reicht dafür das herkömmliche (alltägliche oder allenfalls kognitionspsychologische) Vokabular vollkommen aus.«[33] Meint ›fokalisieren‹ hingegen eine

[30] Vgl. Gerard Genette: *Nouveau discours du récit*. Paris 1983, S. 48.

[31] Vgl. François Jost: The Look: From Film to Novel. An Essay in Comparative Narratology. In: Robert Stam, Alessandra Raengo (Hrsg.): *A companion to literature and film*. Malden 2004, S. 71–80; S. 74ff.

[32] Vgl. ebd., S. 79. Auch Edward Branigan: *Point of view in the cinema: A theory of narration and subjectivity in classical film*. Berlin 1984, besonders S. 80ff.

[33] Brütsch, S. 257.

narrative Aktivität, dann gehöre sie auf jeden Fall der Erzählinstanz[34] an, die natürlich keinesfalls mit einer Figur identisch ist. Gewiss kann die Erzählinstanz ihre Perspektive überwiegend am Erlebnishorizont einer bestimmten Figur ausrichten; Brütschs Pointe besteht aber darin, es sei überaus seltsam anzunehmen, dass »die Figur insofern eine narrative Aktivität ausübt, als sie die Perspektive der Erzählung auf sich zieht und somit sozusagen aktiv die Wahl der Perspektive beeinflusst oder steuert.«[35] Das sei insofern absurd, als dass dies voraussetzte, dass die Figur unabhängig von der Erzählung existiere, obgleich sie doch durch diese überhaupt konstituiert werde. »Tatsächlich existiert die Figur jedoch lediglich in dem Maß, als die Erzählung sie für uns Leser oder Zuschauer konstituiert.«[36] Genau die gegenteilige, ›absurde‹ Situation aber bildet die dramaturgische Pointe von WAKING LIFE: Wiggins versucht herauszufinden, ob er eine Existenz außerhalb des Traumes, und damit autonom von der erzählten Welt, die wir beobachten und nie verlassen, besitzt, etwa in einer Art *Higher-Order Narration*. Seine Gewähr dafür ist die (behauptete) Erfahrung einer ›konsistenten Perspektive‹ analog zu Palmers »*Continuing-Consciousness Frame*«[37], ein ›*Feeling of Unity*‹ – das aber fluktuiere.

Schaut man über WAKING LIFE hinaus auf Generizität und Konvention des Filmtraums, so steht dieser schon immer in einem besonderen funktionalen Verhältnis zu seinem (ihn träumenden) Protagonisten. Insofern ein Traum immer *jemandem* angehört, immer von einer Figur geträumt werden muss, dient er zumeist der spezielleren Charakterisierung von Protagonisten, die außerhalb seiner bereits eingeführt sind: »Träume charakterisieren die Figuren, weil sie Rechenschaft über verdeckte Handlungsabsichten ablegen, die aus dem realen Handeln allein vielleicht nicht erkannt werden können. Und sie charakterisieren, weil sie auf die Lerngeschichten des Träumers verweisen.«[38] Wenn Hans-Jürgen Wulff hier beschreibt, wie stark der Filmtraum konventionell an stabile, bereits gesicherte Protagonisten geknüpft ist, so setzt er voraus, dass diese außerhalb der Traumrealität bereits etabliert wurden. Der Film enthüllt uns etwas *über* sie, das sie selbst nicht preisgeben würden oder könnten. Dass Filmfiguren nicht selbst als ›Erzähler‹ ihrer eigenen Träume aufgefasst werden können, das ist für Brütsch schon deswegen gegeben, als dass hier »ohnehin nicht ›die Figur‹, sondern nur ihr – weitgehend unbewusst operierender – psychisch-mentaler Apparat als eine Art Erzähler aufgefasst werden könnte«[39].

[34] Die viel diskutierte Frage nach der Attribuierbarkeit filmischer (nicht-verbaler) Repräsentationen an reale oder implizite Autoren, ›Instanzen‹, ›Enunziatoren‹, ›*Compositional Devices*‹ usw. muss hier nicht nachgezeichnet werden. Für eine Übersicht vgl. Katherine Thomson-Jones: The Literary Origins of the Cinematic Narrator. In: *British Journal of Aesthetics* 47.1, 2007, S. 76–94. Mit Dank an Jan-Noël Thon und seine Ausführungen in: Who's telling the tale? Authors and narrators in graphic narratives. In: Ders., Daniel Stein (Hrsg.)*: From comic strips to graphic novels. Contributions to the theory of graphic narrative.* Berlin 2013, S. 67–100.

[35] Brütsch, S. 257.

[36] Ebd., S. 258.

[37] Vgl. Palmer, S. 10.

[38] Hans J. Wulff: Filmtraum als soziale Imagination. Mit einigen Bemerkungen zur Traumsequenz aus Chaplins The Kid. In: Britta Neitzel (Hrsg.): *FFK 9. Dokumentation des 9. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Bauhaus-Universität Weimar, Oktober 1996*. Weimar 1997, S. 213–221; S. 217.

[39] Brütsch, S. 249; von der Streitfrage ganz abgesehen, ob es sich beim ›Erzählen‹ nicht um bewusste kommunikative Akte handelt, was im Traumgeschehen eh nicht der Fall sein dürfte (vgl. ebd. S. 248 sowie Fußnote 33).

Auch diese Problematik thematisieren Linklaters Protagonisten wieder explizit:

> You might find yourself walking through a dream parking lot. And yes, those are dream-feet inside of your dream-shoes, part of your dream-self. And so, the person that you appear to be in this dream cannot be the person that you really are. This is an image, a mental model (01:15:45).

Der eigentliche Hauptdarsteller ist ein (selbst nicht sichtbares) Bewusstsein, das nur als verborgene heterodiegetische Instanz[40] vermutbar wird. Einen Hinweis darauf liefert schon recht früh im Film ein kurz auftretender ›Gastredner‹, der gänzlich kontextlos eine von ihm entwickelte Geschichte vorstellt, mit der auch unmittelbar die ihn umgebende Narration gemeint sein könnte: »The main character is, what you might call ›The Mind‹. It's mastery, it's capacity to represent« (00:33:23). Wenn es ein mit sich identisches, intentionales Bewusstsein gibt, dann liegt dieses *außerhalb* des Traums (und somit außerhalb des Films, der dessen Repräsentation nie übersteigt) und ist nur inferentiell erschließbar. Diese Inferenzbildung aber kann zunächst vor allem anhand der sichtbaren Figur Wiggins vollzogen werden, deren Wiederkehr den wichtigsten Hinweis auf ein solches Zentrum gibt. Die Frage nach dem Status der Erzählinstanz und ihrem Grad an individuierter Subjektivität ist in WAKING LIFE also unmittelbar mit dem Status eines behaupteten oder vermuteten Bewusstseins verbunden, das die Narration selbst erst zu generieren vorgibt; ein Bewusstsein, das wir nur medienreflexiv gewendet *als den Film selbst* wahrnehmen können, den wir gerade verfolgen. Unser Urteil darüber, welche Art Film dies ist, hat somit existenzielle Konsequenzen für die sichtbare Figur Wiggins, aber auch umgekehrt; sehen wir hier einen Essayfilm, der ganz ohne Figuren (wiederkehrende fiktionale Wesen mit zugeschriebener Fähigkeit zur Intentionalität) auskommt? Folgen wir in einer *Network Narrative* verschiedenen Figuren (wie in SLACKER), oder handelt es sich um *ein* träumendes Bewusstsein, das an die (eine) filmische Figur Wiggins gebunden ist? Diese Frage ist maßgeblich davon bestimmt, ob wir Wiggins als identischen Fokalcharakter verstehen, der vor der sonstigen diegetischen Traumwelt herausgehoben ist – so sehr herausgehoben, dass er die Erzählinstanz an sich binden kann, eine Denk- und Handlungs-Autonomie besitzt und zum *Focus of Narration* wird. Die Frage, ob Wiggins eine solche Figur ist, lässt sich wiederum nicht ohne Rückgriffe auf seine Phänomenalität beantworten, die durch ihren, von Szene zu Szene variierenden Bild-Status das (von Wiggins beschriebene) ›Spektrum‹ an Individuation sichtbar hält, das der stabilen Figur Wiggins vorausgeht: die Figurationsprozesse.

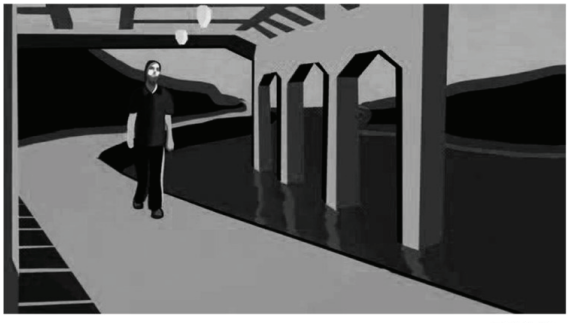
Kontur und Geste

Die Frage nach der Identität gezeichneter Subjekte ist zweifellos eine Problematik, die zu weit reicht, um sie hier zu diskutieren. Ole Frahm hat seitens der Comic-Forschung grundlegende Zweifel an jeder kohärenten Identität gezeichneter Protagonisten formuliert, die über ihre jeweils individuelle und materielle Konturierung hinausreicht. Ein geschriebenes Subjekt bezieht sich auf alles, was aus der gleichen Buchstabenkombination besteht; die gezeichnete Figur hingegen zitiert alles, was ihr innerhalb gewisser Parameter

[40] Vgl. Wolf Schmid: *Narratology: An introduction*. Berlin 2010, S. 57ff.; sowie Seymor Chatman: *Story and discourse: Narrative structures in fiction and film*. Ithaca 1978, S. 198ff.

ähnlich sieht – und dies muss in einer endlosen Serie der Ähnlichkeiten von Bild zu Bild neu und stets auch different ausgehandelt werden.[41] Comics erzählen damit in ihrer Struktur immer schon davon, dass Figuren nur durch markante »Anzeichen« und »Konturen«[42] wiedererkannt werden können und sich so stets nur gleichen, nie aber ganz dieselben sind.[43] Obgleich Linklater diese mediale Eigenschaft des Comics hier gewissermaßen anzitiert, und obgleich die aus der Comic-Forschung bekannte stabilisierende Bedeutung der ›Anzeichen und Konturen‹ auch anhand von Wiggins' markantem Haarschnitt plausibel gemacht werden könnte, ist die Situation in einem Bewegtbildmedium doch eine etwas andere. Worin aber genau wird diese Differenz hier vor allem relevant?

Als Beleg dafür, sich seiner Identität zumeist sicher zu sein, kann Wiggins selbst die *Erfahrung* seiner konsistenten Perspektive angeben, sein ›*Feeling of Unity*‹. Welche Indizien aber hat der Zuschauer stattdessen, dass er die Erzählung trotz der drastisch heterogenen Aspektualität zumeist auf Wiggins bezieht? Warum muss Linklater die Frage der stabilen Individuation überhaupt so häufig und so explizit thematisieren, um ›Wiggins‹ problematisch werden zu lassen? Da ist zunächst die identische Stimme, die eine starke Kohärenz über alle Sequenzen hinweg suggeriert (allerdings spricht er, abgesehen von der Eingangszene, bis zum letzten Drittel des Films fast nicht).[44] Hauptsächlich spielt hier ein anderes Phänomen eine Rolle.



[01:21:45]

Abb. 7

[41] Vgl. Ole Frahm: *Die Sprache des Comics*. Hamburg 2010, S. 106ff. Auch Elisabeth Klar: Wir sind alle Superhelden! Über die Eigenart des Körpers im Comic – und über die Lust an ihm. In: Barbara Eder (Hrsg.): *Theorien des Comics*. Bielefeld 2011, S. 219–236.

[42] Diskrete wiedererkennbare Elemente wie Clark Kents Locke und Brille oder die unterschiedlichen Haarschnitte von Max und Moritz (vgl. bereits Ulrich Krafft: *Comics Lesen. Untersuchungen zur Textualität von Comics*. Stuttgart 1978, S. 30ff).

[43] Daher wird mit dem Prinzip des Doppelgängers, der Verkleidung, des Identitätskonflikts, der unindivierten Figuren-›Doppels‹ und -›Tripples‹ (Hergés Schultze & Schulze, Carl Barks' Tick, Trick & Track) und den ›Unmengen‹ (Protagonisten-Massen wie Peyos Schlümpfe, welche nur als Gattungen wiedererkennbar sind, nicht aber als Individuen) häufig und reichlich gespielt (vgl. Frahm, S. 67ff; S. 102).

[44] Zum Verhältnis von Stimme und Bewegung in Rotoskopie-Verfahren vgl. Ian Garwood: Rotosynchresis: Relationships between body and voice in rotoshop animation. In: *Animation. An Interdisciplinary Journal* 7.1, 2012, S. 39–57.

Es ist die markante Körpersprache von Wiggins, die über alle zeichnerischen Überformungen hindurch unmittelbar erkennbar bleibt. Selbst in Szenen wie in Abbildung 7, in der er in neuer Gestaltung (und noch kaum identifizierbar) am Straßenende um die Ecke biegt, springt bereits die gleiche Gangart frappierend ins Auge, die ihn durch alle Bilder hindurch hervorhebt: Der leicht schlurfende Gang, die hängenden Schultern, das Wippen des Kopfes. Diese Identitätsmarker bleiben nicht auf die Gangart alleine beschränkt. Auch seine Art und Weise, sich das Haar zurückzustreifen, gestisch auf Gesprächspartner zu reagieren oder sich auf Möbelstücke niederzulassen scheint gewissermaßen durch alle zeichnerischen Interpretationen hindurch. Die Rotoskopie verfremdet zwar die Einzelbilder, lässt deren Bewegungsrelationen jedoch fast unangetastet.[45]

Ein kleines Fazit der genannten Beobachtungen ist damit, dass in WAKING LIFE (durch den exzeptionellen Bildstatus der Rotoskopie) eine Ebene der Figuration offengelegt wird, die maßgeblich zur Individuation und Kohärenz der Filmfigur beiträgt: das Bewegungsmuster des Hauptdarstellers, das schwer zu diskursivieren ist und das wir allenfalls implizit ›kennen‹,[46] obgleich es eine für jeden identifizierbare motorische Kohärenz aufweist; eine medial generierte Signatur, die *unser ›Feeling of Unity‹* stiftet und welche die Figuration des Hauptdarstellers maßgeblich steuert – und dies auf zweierlei Ebenen: einerseits als sinnlich unterscheidbare Einheit vor einem weitgehend kontingenten Horizont des Visuellen (sogar in Abbildung 7, wo visuell fast *nichts* mehr mit dem Darsteller in Verbindung gebracht werden kann), andererseits als zugeschriebenes oder vermutetes Bewusstsein mit intentionalem Innenleben, das durch autonome Denk- und Handlungsfähigkeit die Narration zu motivieren scheint. Der filmischen Geste, traditionell eher ein Chiffre für Kritik an Stereotypisierung und Schematisierung,[47] kommt so, durch *Motion Capturing-* und Rotoskopie-Verfahren, eine wachsende und möglicherweise veränderte Bedeutung zu. Wenn Bewegungsmuster sich von einem *Synthespian* auf einen anderen per Mausklick übertragen lassen, gleichzeitig die Geste aber auch zunehmend zum Marker von Identität, Individualität und Autonomie wird, so scheinen beide Balász'schen Deutungen des Körpers im Film – ganzheitlicher Ausdruck gegenüber Montagerohstoff – nicht nur nebeneinander bestehen zu können, sondern sich sogar zuzuarbeiten. Die etwas kuriose Sonderstellung in dieser Frage, die WAKING LIFE im reflexiv-spielerischen Umgang damit einnimmt, könnte hier in Zukunft eine spannende Referenz darstellen.

[45] Vgl. emphatisch formuliert in Jenna Ng: Seeing movement: On motion capturing animation and James Cameron's Avatar. In: *Animation. An Interdisciplinary Journal* 7.3, 2012, S. 273–286.

[46] Im Sinne eines »knowing how« anstelle eines »knowing that« (vgl. Gilbert Ryle: *The concept of mind*. Chicago 2002, S. 16). Die Überlegungen zur Identifizierbarkeit der filmischen Geste mit dem impliziten ›Tacit‹-Wissen zusammen zu bringen, das Michael Polanyi stets exemplarisch an der Wiedererkennung von Körperschemata und Physiognomien illustriert, wäre einige Gedanken wert (vgl. Michael Polanyi: *The tacit dimension*. 1966. Gloucester 1983, S. 5f).

[47] Vgl. Marcel Mauss: *Soziologie und Anthropologie*. 1947. Bd. 2. München [u.a.] 1975, S. 202.

Fernsehen

Matthias Herz

Mitten im Leben oder fernab der Realität? Reality TV in Deutschland – Konzeptionen von Privatheit am Beispiel der Pseudo-Dokumentation

Einleitung

Das Private im Fernsehen hat Konjunktur. Seit der Fernsehsender RTL 2 das neue Jahrtausend mit dem umstrittenen Format BIG BROTHER eingeläutet und eine sich bis heute fortsetzende Diskussion über Reality TV in Gang gebracht hat, zeichnet sich eine stetige Entwicklung dieser Programmform ab. Interessant ist hierbei, dass trotz eines regen gesellschaftlichen Diskurses und eingehender wissenschaftlicher Betrachtungen des Bereichs des Privaten sowie des Reality TV eine Zusammenführung dieser beiden Bereiche stets nur in Ansätzen stattfindet. Zwar existieren bereits zahlreiche Modelle zur Kategorisierung der angegliederten Formate des Reality TV. Auch eingehende Untersuchungen und Definitionsversuche zum Begriff der Privatheit wurden unternommen. Nicht jedoch eine situations- und modellbezogene Betrachtung des Versprechens des Privaten und Intimen, das für den Untersuchungsgegenstand ein konstituierendes Merkmal darstellt. Dass diese Form der medial vermittelten Privatheit unweigerlich eine Transformation in der Semantik des Begriffs selbst zur Folge hat, lässt sich an der Bewertung des Ereigniswertes festlegen. Eine Darstellerin des Formats MITTEN IM LEBEN etwa kommentiert die pseudo-dokumentarische Konzeption der Sendung wie folgt: »Der Zuschauer langweilt sich doch, wenn man ein stinknormales Leben drehen würde. Das will der Zuschauer garantiert nicht sehen.«[1]

Die Inszenierung vermeintlicher Privatheit reicht hierbei von außergewöhnlichen »Geschichten des Alltags«[2] über die Suche nach Schwiegertöchtern bis hin zu intimen Porträts über Deutschlands Superstars von morgen. Wenn also der ehemalige RTL-Chef Helmut Thoma im Jahr 1992 behauptet, dass »Reality TV […] das unsägliche Glück, bei einem Unglück dabeizusein«[3] sei, muss diese Eingrenzung im heutigen Kontext als unzureichend bewertet werden. Die ehemals überschaubare Anzahl an vornehmlich gewaltzentrierten Reality TV-Formaten hat eine Evolution hin zu einem binnendifferenzierten Programmangebot mit zahlreichen fließend ineinander übergehenden Formatkonzeptionen durchlebt. Ein zentraler Faktor innerhalb deren Inszenierungen ist stets der Begriff der Grenze des Privaten: Wo ist sie gesetzt? Wird sie innerfilmisch übertreten oder aufgelöst? Es erscheint dabei vielversprechend, sich dem Privatheitsbegriff im Kontext einer mediensemiotischen Betrachtung über das Raumverständnis des Reality TV anzunähern.

---

1 http://www.ndr.de/fernsehen/sendungen/panorama_die_reporter/luegenfernsehen105.html (02.01.2013).

2 http://www.norddeich.tv/?pid=31&id=1 (02.01.2013).

3 http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13679256.html (02.01.2013).

Im Folgenden werde ich zunächst ein Modell über zentrale Inszenierungsstrategien und Fiktionalisierungstendenzen des Reality TV innerhalb einer Matrix vorstellen und anschließend in Bezug darauf den Begriff des Privaten hinsichtlich seiner Implementierung in derartige Formate beleuchten. Zum Abschluss wird diese theoretische Betrachtung anhand eines Beispiels der Pseudo-Dokumentation, also einem scripted-reality-Format, veranschaulicht. Die vorgestellten Gedanken basieren dabei auf u.a. den Untersuchungen zu Reality TV von Wegener, Bente/Fromm und Klaus/Lücke. Diese stehen seit den ersten Überlegungen in den 90er-Jahren in einem kausalen Zusammenhang und versuchen sich in einer Binnendifferenzierung im Rahmen einer Typologie. Ausgegangen wird dabei von einer Hybridstruktur hinsichtlich Programmkonzeptionen und -inhalten. Das bedeutet, dass sich Reality TV in seinen konkreten Ausprägungen auf vielfältige Weise der Programmstrukturen verwandter Genres bedient. In Bezug auf den Privatheitsdiskurs dienen die Publikationen von Rössler 2001 und Krah 2012 als Forschungsgrundlage. Ausgehend von Warren/Brandeis Festlegung des Privatheitsbegriffs als »the right to be let alone«[4] soll auf Grundlage der weiterführenden Überlegungen ein eingehendes Verständnis über die Semantisierungen des Begriffs des Paradoxons des Privaten im Massenmedium Fernsehen erarbeitet werden. Denn obgleich die Darsteller eventuell während der Dreharbeiten sorgfältig von der Außenwelt abgeschirmt sind: sobald ihre Handlungen vorformatiert auf Millionen Fernsehgeräten laufen, vollziehen die Akteure sicherlich keine privaten Handlungen, erst nicht in einem als privat zu bezeichnenden Raum.

Theoretische Grundlagen

Reality TV und seine Hauptlinien

Klaus/Lücke erstellen 2003 ein Modell, das Reality TV in 11 (Sub-)Genres unterteilt, die entweder narrativ oder performativ beschaffen sein können. Einige Modifikationen erfolgten hierzu 2008 durch Klaus und 2012 durch Dörr/Herz/Johann. Ausgehend von diesem erweiterten Ansatz müssen einige Grundannahmen des etablierten Modells hinterfragt werden. Es stellt sich aber die Frage, inwiefern bei der zunehmenden Auflösung der Grenzen zwischen Information und Unterhaltung, zwischen Realität und Fiktion sowie Dokumentation und Inszenierung eine strikte Trennung von performativen und narrativen Formaten noch aufrechtzuerhalten ist. Zudem wird durch den Fokus auf das Hybridgenre (bzw. die Genre-Familie, wie Klaus/Lücke richtigerweise konstatieren) Reality TV die Abgrenzung zu anderen Formaten und im Folgeschluss die Erarbeitung konstitutiver Merkmale des Reality TV selbst vernachlässigt. Aus diesem Grund wurde für den Forschungsgegenstand das genannte Modell als Basis genommen, um ausgehend von dem Versuch dieser Typologie eine Matrix zu erarbeiten, die sich an wesentlichen Ereigniswerten und Inszenierungsstrukturen orientiert. Im Zuge dessen wurde anstatt einer Ausdifferenzierung des Reality TV, wie sie Klaus/Lücke vorgenommen haben, eine Einteilung in drei Hauptlinien vorgenommen.

[4] Samuel D. Warren, Louis Brandeis: The Right to Privacy. In: *Harvard Law Review* 4.5, 1890, S. 193–220; S. 195.

Auf der Grundlage dieser Reduktion wurden für den Forschungsgegenstand zentrale Charakteristika des Reality TV festgelegt, die eine klare Abgrenzung zu verwandten und benachbarten Programmangeboten ermöglichen. Bereits das erste Merkmal steht repräsentativ für die bisherige Problematik dieser Aufgabe: Reality TV zeichnet sich durch eine nachdrückliche **Hybridisierung** aus, d.h. es werden bewusst Eigenschaften anderer Gattungen im Reality TV verwertet. Damit ist der forschungsrelevante Gegenstand zunächst als eine dynamische Hybrid-Programmform zu bezeichnen, die eine übergeordnete Eigenbezeichnung durch weitere Merkmale rechtfertigen muss. Ein wichtiger Punkt ist dabei der außerordentliche **Authentizitätsanspruch**. Reality TV beansprucht in seiner Bezeichnung (zumindest vordergründig), Realität abzubilden. Es sei zu diesem Punkt dahingestellt, ob dies generell überhaupt möglich ist. Entscheidend ist, dass sowohl fiktive Formate als auch Sendungen, die medienvermittelte Realität abbilden wollen, dem Zuschauer suggerieren: Du bist dabei, was du siehst, passiert wirklich bzw. ist so passiert. Die mediale Vermittlung des Dargestellten darf und soll dabei erkannt werden, sei es durch direkte Ansprache der Kamera, bewusst einfach gehaltene Kameraführung/-schnitt, Erzählinstanzen, Inserts/Bauchbinden oder eine artifizielle Umgebung. Durch diese **Betonung der medialen Beschaffenheit** grenzt sich z.B. die investigativ geprägte Pseudo-Doku vom Krimi ab. Ein Spielfilm etwa kann zwar ebenfalls darauf ausgelegt sein Authentizität zu suggerieren, die mediale Beschaffenheit wird jedoch stets zu verschleiern versucht. Das Reality TV versucht, diese Pole zusammenzuführen. Ferner ist das Reality TV primär auf den **zwischenmenschlichen Bereich** ausgerichtet. Interessant sind Individuen, Familien, die kollegialen oder nachbarschaftlichen Beziehungen. Auf dieser Ebene werden Ereignishaftigkeiten dargestellt, beeinflusst oder inszeniert. Außerdem ist in sämtlichen Formaten eine strikte **Kontinuität** als Merkmal zu erkennen. Diese prinzipiell serielle Eigenschaft kann durch wiederkehrende Protagonisten, feste Ereignisstrukturen und seriellen Charakter erzeugt werden. Schließlich zeichnen sich die Formate durch eine klare **Dramaturgie** aus.

Ausgehend davon wurde das erweiterte Modell nach Klaus/Lücke 2003 modifiziert: Anstatt der Unterteilung in narratives und performatives Reality TV ist eine grundlegende Ereignistheorie der Publizistik nach Kepplinger 1992 herangezogen worden. Hierbei wird zwischen genuinen, mediatisierten und inszenierten Ereignissen unterschieden. Diese Unterteilung nimmt also die Unterscheidung vor, dass genuine Ereignisse grundsätzlich völlig unabhängig von der Medienberichterstattung geschehen würden, mediatisierte Ereignisse hingegen ohne Medienberichterstattung in einer anderen Form und Pseudoereignisse ohne Medienberichterstattung überhaupt nicht stattfinden würden.[5] Natürlich muss beim Reality TV der Ereignisbegriff anders als in der Publizistik gesetzt und verstanden werden, da bereits die mediale Aufbereitung der dargestellten Geschehnisse durch das Paradoxon des Privaten im öffentlichen Medium (Pseudo-)Ereigniswert besitzt. So gesehen muss diese Unterscheidung auf der intradiegetischen Ebene gesetzt werden. Entscheidend ist somit: wird im Modell von Welt das Geschehene als genuin betrachtet, wird eine gezielte Einbeziehung der Medien thematisiert, oder ist die Darstellung komplett auf die mediale Ausstrahlung in einem artifiziellen Umfeld angerichtet?[6]

[5] Vgl. Gerd Strohmeier: *Politik und Massenmedien. Eine Einführung*. Baden-Baden 2004.

[6] Man denke diesbezüglich an Casting-, Talk- und Gameshows.

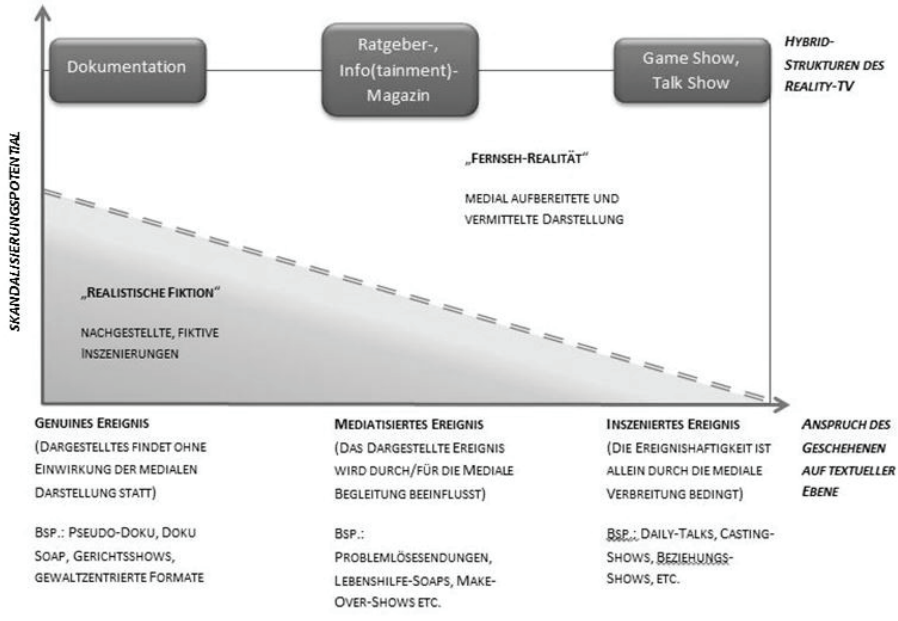


Abbildung 1: Ereignis-Matrix des Reality TV

Ferner wird explizit der fiktive Charakter oder die Eigenschaft der medienvermittelten Realität thematisiert. Ist auf Produktionsebene also lediglich die möglichst authentische Wiedergabe von realen oder realitätsnahen Ereignissen festgesetzt, oder werden *echte* Menschen in einem – je nach Format – mehr oder weniger alltäglichen Umfeld begleitet? In diesem Kontext ist im Modell eine Linie gezogen, die zwar auf diese Grenze verweist, aber in seiner perforierten Darstellung die fließenden Übergänge zwischen realistischer Fiktion und Fernseh-Realität markiert. Außerdem wird ersichtlich, dass mit zunehmender Ausrichtung auf die mediale Verbreitung, d.h. mit stärker ausgeprägtem artifiziellem Umfeld, die fiktionsbasierten Formate immer dünner gestreut sind, da fiktive Stoffe in einem nicht-realitätsnahen Umfeld erstens nicht mehr den notwendigen Authentizitätsanspruch erbringen können und zweitens im Folgeschluss dadurch nicht mehr zwangsläufig dem Reality TV zugerechnet werden können. Die y-Achse innerhalb der Matrix markiert das Skandalisierungspotential der jeweiligen Formate. Gerade in diesem Bereich unterscheiden sich auf den ersten Blick konzeptuell verwandte Sendungen oftmals erheblich. Markiert bloßes Infotainment mit keinerlei Skandalisierungen/Eskalationen etc. den Nullpunkt, sind Formate mit kalkulierten Tabubrüchen und Provokationen höher auf der Skala angesetzt.[7]

[7] Dies sind dabei keine willkürlich gewählten Einschätzungen. Im Rahmen quantitativer Inhaltsanalysen finden aktuell sehr genaue Festsetzungen des Skandalpotentials von Reality TV-Formaten anhand festgelegter Kriterien statt. Vgl. dazu Margreth Lünenborg et al.: *Skandalisierung im Fernsehen. Strategien, Erscheinungsformen und Rezeption von Reality-TV-Formaten*. Berlin 2011.

Schließlich werden im Hinblick auf die jeweiligen intradiegetischen Ereignisverständnisse verwandte Gattungen angeführt, deren Eigenschaften aufgrund der Hybrid-Struktur des Reality TV vorwiegend für dort angesiedelte Inszenierungen übernommen werden. So werden als genuin bezeichnete Ereignisse oftmals im dokumentarischen Stil begleitet, während hingegen als inszeniert gekennzeichnete Ereignisse wie etwa Casting-Shows eben durch den Show-Charakter und ein ludisches Prinzip konstituiert sind. Diese Einbindung von verwandten Gattungen hat den Vorteil, dass die starke Binnendifferenzierung des Reality TV in spezielle (Sub-)Genres bis zu einem gewissen Grad obsolet wird. Natürlich müssen nach wie vor Hauptlinien unterschieden werden. Diese können aber graduell durch eine Orientierung an den verwandten Gattungen, die dem jeweiligen Sendungskonzept Modell standen, verortet werden. Ob die Protagonisten also etwa bei der Erziehung ihres Kindes oder beim Abnehmen unterstützt werden, ist diesbezüglich irrelevant. Der Vorteil liegt auf der Hand: die schier unüberschaubare Vielfalt an Reality TV-Programmen kann nun anhand zentraler Paradigmen zusammengefasst und auf dieser abstrakten Ebene analysiert werden. Dadurch werden Forschungsergebnisse über grundlegende Strukturen des Forschungsgegenstandes ermöglicht. Es sei an dieser Stelle aber auch erwähnt, dass im Rahmen von Detailanalysen bestimmter Formate etc. nach wie vor das von Klaus/Lücke vorgestellte Modell eine hilfreiche Orientierung darstellt.

Als interessantes Forschungsfeld gestaltet sich in diesem Kontext darüber hinaus die Untersuchung von Formaten, die aus diesem Matrix-Modell ausbrechen bzw. konzeptuelle Veränderungen durchleben. BIG BROTHER ist hierfür ein adäquates Beispiel, da während der ersten Staffel das inszenierte Ereignis des Container-Lebens vor dem Hintergrund des Tabubruchs vornehmlich dokumentarisch verfolgt wurde. Nachfolgende Staffeln sind hingegen wesentlich mehr auf ludische Elemente und sichtbare Grenzziehungen (etwa Himmel vs. Hölle oder arm vs. reich) fokussiert, um den Ereigniswert aufrechtzuerhalten. Derartige Ausnahmen liefern somit möglicherweise wertvolle Rückschlüsse auf Grenzüberschreitungen, die nicht konform mit dem zeitgenössischen Norm- und Wertesystem sind oder ggf. Grenzverschiebungen katalysieren.

Privatheit im medialen Kontext – Annäherung über den Raumbegriff

Reality TV verspricht intime Einblicke in das Privatleben. Aber was ist privat? Nachfolgend wird eine allgemeine Annäherung an den Begriff des Privaten versucht. Im Anschluss daran wird die Definition im Hinblick auf das Forschungsziel vertieft.

Gibt es das Private im Fernsehen?

Im Jahr 1890 formulieren Warren/Brandeis in dem Aufsatz *The Right to Privacy* ein Verständnis von Privatheit, welches den nachfolgenden Überlegungen als Ausgangspunkt dienen soll: The »right to be let alone«[8], also zu Deutsch das Recht in Ruhe gelassen zu werden, ist dabei mit dem Prinzip einer Exklusion sicher ein richtiger Ansatz, um sich dem Begriff des Privaten zu nähern. Da die Bedeutung des Begriffs dabei aber stark begrenzt wird, kann der Ausspruch lediglich als Anstoß für weitere Überlegungen gelten. Rössler stellt in diesem Zusammenhang fest, dass der Begriff Privat »eben nicht nur ein

[8] Warren/Brandeis, S. 195.

komplexes Prädikat [ist]; es ist auch eines, das je nach Kontext und Verwendung einen unmittelbar evaluativen oder präskriptiven Charakter hat«.[9] Aber welche Situation gibt nun den relativen oder absoluten Status des *Privatseins* vor? Eine abschließende Klärung scheint zunächst nicht möglich.

Hans Krah nähert sich dem Begriff deshalb u.a. mit einer Differenzierung des Privatraumes an. Privatheit sei in diesem Kontext in dreierlei Weise zu betrachten. Erstens als genuin räumliches Phänomen. Die zweite Perspektive behandelt Privatheit als einen abstrakten mentalen bzw. semantischen Raum. Diese Art der Raummetapher funktioniere im Sinne des Modellbegriffs nach Jurij Lotman. »Lokale Privatheit […] muss etwa immer auch im Zusammenhang mit (medialen) Repräsentationen und Ideologien gesehen werden, die Privates räumlich positionieren und vom Nicht-Privaten abgrenzen.«[10] Drittens sei mit dem Begriff eine soziokulturell geprägte und prägende Struktur zu verstehen, die etwa in kommunikativen Situationen mögliche Inhalte und den Duktus festlege.[11] Ein zentraler Begriff ist hierbei die Grenze: Wo ist sie gezogen? Ist sie durchlässig? Und weist sie eine Schwellenstruktur auf? Ferner sei Privatheit stets eine kulturrelative Variable, d.h. das Verständnis des Begriffs divergiert je nach sozialem Gefüge. Die letzte Variable, die das Private im Kontext dieser Arbeit berührt, stellt das Medium dar, in dem es thematisiert wird. Diesem Punkt soll besondere Beachtung geschenkt werden.

Privat ist nicht privat – der Begriff im Kontext des Reality TV

Krah trifft eine wichtige Unterscheidung, was den Umgang mit Privatem im medialen Kontext betrifft: Vorgestellt werden fünf verschiedene Formen medienkommunizierter Privatheiten, die sich schlagwortartig darin unterscheiden, ob Medien eher »1. transportieren, 2. instrumentalisieren, 3. dokumentieren, 4. reflektieren oder 5. inszenieren«[12]. Die ersten beiden Formen seien dabei ein Gegensatzpaar, während die drei weiteren Begriffe Hauptlinien darstellen würden, »bei denen die Artikulation medialer Privatheit insbesondere mit dem Verhältnis von Semantik und pragmatisch-referentiellen Bezug operiert«[13]. Die Transportfunktion ist in Bezug auf das Reality TV zu vernachlässigen, da Privaträume aufgrund der massenmedialen Ausrichtung nicht zu errichten sind.[14] Rössler differenziert dabei exemplarisch zwischen dem privaten Handygespräch, das in der Öffentlichkeit geführt wird und dem Gespräch über private Inhalte in einer TV-Talkshow: »geht es bei den Handys um einen Aspekt dezisionaler Privatheit und […] doch immer darum, dass ein Anspruch auf Respekt von Privatheit (des Telefongesprächs) erhoben

[9] Beate Rössler: *Der Wert des Privaten*. Frankfurt a.M. 2001, S. 10.

[10] Hans Krah: Das Konzept »Privatheit« in den Medien. In: Petra Grimm, Oliver Zöllner (Hrsg.): *Schöne neue Kommunikationswelt oder Ende der Privatheit? Die Veröffentlichung des Privaten in Social Media und populären Medienformaten*. Stuttgart 2012, S. 127–158; S. 133.

[11] Vgl. Krah, S. 132.

[12] Ebd., S. 136.

[13] Ebd.

[14] Medien wie Tagebücher und Mobiltelefone werden in diesem Kontext vornehmlich genannt. Mit dem dispersen Publikum des TV hingegen verliert der Privatraum ein wesentliches Merkmal: seinen exkludierenden Charakter. Das Internet als Konvergenz-Medium kann aufgrund der Selektionsmöglichkeiten ebenfalls dienlich sein.

wird; so haben wir es bei den Enthüllungen der Talkshows mit der programmatischen Preisgabe privaten Wissens zu tun.«[15] Es findet also eine Grenzverschiebung zwischen *öffentlich* und *privat* statt. Der öffentliche Diskurs bietet dabei nicht nur eine Orientierung, sondern ermöglicht auch die Instrumentalisierung des Privaten. »Gerade da Privatheit semantisch eher leer ist, kann vielfältig mit Privatheit bzw. der Floskel privat argumentiert werden.«[16] Wie und zu welchem Zweck werden also Inhalte unter dem Sujet des Privaten veröffentlicht?

Die von Krah als Hauptlinien benannten Formen des Dokumentierens, des Reflektierens und des Inszenierens dienen dabei als Gradmesser. Wird im Rahmen der Modellhaftigkeit des Mediums versucht, Privates genuin abzubilden, es im Rahmen des kulturellen Verständnisses in einem Metadiskurs zu kommentieren oder aber zum Ziel des öffentlich Machens veröffentlicht? Bei letzterem wird treffend das »Spiel‹ mit der Grenze auf einer Metaebene«[17] angeführt, da die Inszenierung des Privaten nicht die Ordnung tangiere, sondern sie vielmehr darstelle. Bei der Reflektion hingegen werde das Private bzw. die Grenzüberschreitung in einen bestimmten Kontext transferiert und folglich in diesem Rahmen »kommentiert und bewertet und damit ein Metadiskurs […] etabliert«[18]. Im Anschluss an diese theoretischen Überlegungen soll nun mit dem Format DIE TROVATOS. DETEKTIVE DECKEN AUF eine kurze Analyse des Privatheitssujets unter den eben behandelten Annahmen erfolgen.

Die Pseudo-Doku DIE TROVATOS als exemplarischer Privatheitsdiskurs

Das nachfolgende RTL-Format DIE TROVATOS. DETEKTIVE DECKEN AUF[19] ist in seiner Konzeption als Pseudo-Dokumentation zu bezeichnen. In den jeweiligen Episoden werden fiktive Vorgänge im vermeintlich dokumentarischen Stil begleitet. Die Protagonisten stellen hierbei die Mitglieder der Familiendetektei Trovato dar, die von Episode zu Episode neue Fälle bearbeiten, die den innerfamiliären Bereich ihrer Klienten tangieren. Die Produktionsfirma filmpool beschreibt das Format wie folgt:

> Vermieter im Kampf gegen skrupellose Mietnomaden, betrogene Ehefrauen oder Menschen, denen mit Schneeballsystemen das letzte Geld aus der Tasche gezogen wird:
> Diesen Leuten steht die Detektivfamilie Trovato aus Mönchengladbach zur Seite. Erzählt werden die Fälle im Stil einer Doku. So sind wir […]hautnah dabei, wenn Jürgen (48), seine Frau Marta (41) und Tochter Sharon (19) in der Familiendetektei den neuen Fall annehmen und sich dann an die packenden Ermittlungen machen – und dabei direkt mit den Problemen, Sorgen und Ängsten ihrer Klienten konfrontiert sind.

[15] Rössler, S. 312f.
[16] Krah, S. 138.
[17] Ebd., S. 141.
[18] Ebd., S. 140. Siehe hierzu auch die Überlegungen von Grimm/Neef zum dort entwickelten Modell der Hybridisierung 1. Ordnung: Petra Grimm, Karla Neef: Privatsphäre 2.0? Wandel des Privatheitsverständnisses und die Herausforderungen für Gesellschaft und Individuen. In: Grimm/Zöllner: *Schöne neue Kommunikationswelt*, S. 41–82.
[19] DIE TROVATOS. DETEKTIVE DECKEN AUF, D 2011, RTL.

> In jeder einstündigen Folge erleben wir, wie die Trovatos gegen das Unrecht und für das Recht ihrer Klienten kämpfen.[20]

Der ausgeprägte familiäre Anspruch ist bereits in der Konzeption der Protagonisten erkennbar. Durch den Status einer Familiendetektei stellen die Trovatos emphatische Protagonisten dar, die ihre Fälle mit entsprechendem Einfühlungsvermögen bearbeiten und zudem als moralische Instanz fungieren. Die Art der Inszenierung ist dabei stets dokumentarisch gehalten. Die Kamera ist zwar auch intradiegetisch Teil des Geschehens, greift aber nicht ein, sondern nimmt eine Platzhalterfunktion als Beobachter und Ansprechperson für den Zuschauer ein. Der fiktive Charakter des Formats wird lediglich im Abspann kurz durch einen Hinweis thematisiert. Ansonsten wird versucht, ein Höchstmaß an Authentizität zu erreichen.

Die behandelte Episode dreht sich um die Schwangerschaft der minderjährigen Tochter in der Familie Paulsen. Der Französisch-Nachhilfe-Lehrer Maurice Beauchamp ist der Vater. Die eigentliche Ordnungsverletzung stellt jedoch erst eine weitere Schwangerschaft eines von Beauchamps Schützlingen dar. Damit ist das Eingreifen der Trovatos gerechtfertigt. Die Ereignisstruktur folgt dabei einer episodenübergreifenden strikten Dramaturgie mit zeitlich festgelegter Exposition, Implementation der Trovatos in das Geschehen, Klimax, retardierendem Moment und Ereignistilgung. Besonders ausgeprägt ist zudem die Verquickung aus Authentizitätsanspruch und der Betonung der medialen Gemachtheit: Der Kameramann wird in das Figureninventar mit aufgenommen. Zudem betreiben die Protagonisten des Formats auch außerhalb der Sendung eine real existierende Detektei. Die heimischen vier Wände und die Detektei der Trovatos sind dabei mit der Offenlegung des Privaten verbunden. Interessant ist hierbei, dass damit prinzipiell die Ansprüche der Authentizität mit der Anwesenheit des Kameramanns kollidieren. Die Opfer vertrauen sich in einer vermeintlich vertraulichen Situation den Trovatos an. In diesen Momenten wird die mediale Gemachtheit partiell ausgeblendet.

In Bezug auf das Privatheitsverständnis ist auffallend, dass die Fälle innerhalb des Formates stets ein Eingreifen der Behörden zunächst ausschließen. Nicht die Staatsgewalt, sondern nur *Privat*-Detektive sind in der Lage, die Probleme zu lösen. Bereits hier wird im Kontext des Privatheitsbegriffs eine erste Exklusion vorgenommen. Im Fokus des Interesses stehen überdies vor allem die Aktionen der Familie, die Bewertung dieser durch die Trovatos und die Transformation des Familiengefüges durch die Ereignistilgung. Damit werden stets Einblicke in zwei als privat konnotierte Geschehen gegeben: die Schicksale der Opfer-Familien sowie den zwischenmenschlichen Umgang innerhalb der Familie Trovato. Die mediale Einbettung der Privatheit ist im vorliegenden Beispiel interessant gesetzt. Eingangs wurde ein Zitat angeführt, welches den bloßen Alltag als ereignislos bewertet. Auch in diesem Fall ist lediglich der Ausnahmezustand im Leben der Durchschnittsfamilie interessant. In diesem Kontext erfolgt jedoch keine reelle Auseinandersetzung mit den jeweiligen Problemen. Zwar werden die Taten von den Trovatos kommentiert, die Lösungsansätze reduzieren sich dabei aber stets auf die Sanktionierung der Tat, nicht auf einen adäquaten Umgang mit dem Problem. Eine sinnstiftende Reflektion ist dabei höchstens peripher zu erkennen. Nach Krahs Unterteilung

[20] http://rtl-now.rtl.de/die-trovatos-detektive-decken-auf.php (24.11.2012).

kann damit von einer dominierenden Instrumentalisierung des Privatheitsbegriffs gesprochen werden. Unter dem Label des dokumentierten Privaten wird damit ein Verständnis etabliert, das die gezielt authentische Wiedergabe des Tabus zur Konstruktion von Ereigniswert bezeichnet.

Fazit

Zum Abschluss dieses Aufsatzes sei gesagt, dass generell divergierende Privatheitsdiskurse innerhalb Reality TV je nach medialer Konzeption unter Berücksichtigung der Gattungspezifika geführt und bewertet werden. Ist etwa am Beispiel der Trovatos ein Diskurs am ständigen Extremfall gesetzt, so können Doku-Soaps gerade triviale (und vermeintliche Nicht-)Ereignisse zum Thema machen und aufgrund spezifischer Abweichungen der Protagonisten Ereigniswert generieren.[21] Diesbezüglich erscheint es vermessen, sämtliche Reality TV-Formate als schädlich, jugendgefährdend etc. zu bezeichnen. Im Zuge der zunehmenden Verschmelzung von Information und Unterhaltung im deutschen Fernsehen, bedienen viele Reality-Sendungen offensichtlich gerade hier ein Rezeptionsbedürfnis.[22] Nichtsdestotrotz, ein intellektueller Umgang und eine Bewusstmachung der Strategien bezüglich der Aushandlung von Privatheit bzw. des privaten Raumes erscheinen parallel zu dieser Entwicklung notwendig. Die Gesellschaft zur Förderung des internationalen Jugend- und Bildungsfernsehens veröffentlichte 2011 die Ergebnisse einer Befragung die besagen, dass lediglich ein Fünftel der Jugendlichen noch dezidiert zwischen fiktiven Handlungen und fernsehvermittelter Realität, zwischen Fernsehwirklichkeit und der Welt außerhalb des Fernsehers unterscheiden kann.[23] Die hier vorgestellten Modelle sollen einen Beitrag dazu leisten, künftig derartige Diskurse effektiver behandeln, erkennen und erklären zu können.

[21] DIE LUDOLFS – 4 BRÜDER AUF'M SCHROTTPLATZ ist etwa ein derartiges Format, das den Alltag eines Familienbetriebs zeigt und aus den skurrilen Charakteren, weniger aus Skandalen oder enormen Grenzüberschreitungen seinen Ereigniswert bezieht.

[22] Zahlreiche Lebenshilfe-, Makeover- und Beziehungsshows gleichen sich in diesem Punkt.

[23] Vgl. dazu http://www.spiegel.de/kultur/tv/scripted-reality-im-tv-knapp-die-haelfte-der-zuschauer-glaubt-an-echte-faelle-a-803049.html (02.01.2013).

Andreas Hudelist

Der Vampir als Freund und Feind: Dialog der Kulturen in TRUE BLOOD

Einleitung

Die Figur des blutsaugenden Monsters gehört nicht nur zu den Berühmtesten westlicher Kultur, sondern ist in der gesamten Menschheitsgeschichte gut dokumentiert. Beweise für seine Existenz findet man im Osten von Babylon und Indien bis in den Westen von Frankreich und England sowie im antiken Ägypten, Griechenland und Rom.[1] In der Literatur tauchen Vampire bereits seit dem 18. Jahrhundert und im Film seit Beginn der Kinematographie Ende des 19. Jahrhunderts auf. Einer der ersten Vampirfilme LE MANOIR DU DIABLE, vielleicht der erste überhaupt, wurde zum Beispiel bereits 1896 von Georges Méliès in Frankreich gedreht.[2] Daraufhin folgte, im Zuge der technologischen Entwicklungen von Fernsehen und Internet, eine Vielzahl von Filmen und später auch Serien, die den Vampir in verschiedenen Kontexten zeigten. Anfänglich wurde der Vampir vorwiegend männlich und als Außenseiter der Gesellschaft dargestellt, der durch seine Handlungen und Lebenspraktiken eine Bedrohung für die Menschen verkörperte. Vampire sind sogenannte Untote, zum Leben in der Unendlichkeit verurteilte Monster, die Menschen das Blut aussaugen. Neuere Darstellungen des Blutsaugers zeigen oftmals ein anderes Bild. Anne Rices Novelle *Interview with the Vampire* aus dem Jahr 1976 - im Jahr 1994 von Neil Jordan verfilmt - wird dafür gerne als Zäsur genannt.[3] Darin wehren sich Vampire nämlich gegen das typische Verhalten ihrer Art, wie zum Beispiel der Protagonist Louis, der aus ethischen Gründen kein menschliches Blut trinken möchte. Seitdem hat sich der Vampir - und andere Monster - in seiner Rolle so stark verändert, dass man ihn ausgehend seiner ursprünglichen Darstellung kaum mehr wieder erkennen mag.

So gab es im Jahr 2012 viele und vielfältigste Darstellungen der Vampirfigur: ABRAHAM LINCOLN: VAMPIRE HUNTER (Timur Bekmambetov), BYZANTIUM (Neil Jordan), DRACULA 3D (Dario Argento), DARK SHADOWS (Tim Burton), HOTEL TRANSYLVANIA (Genndy Tartakovsky), SAINT DRACULA 3D (Rupesh Paul), THE HARSH LIGHT OF DAY (Oliver S. Milburn), TRUE BLOODTHIRST (Todor Chapkanov), THE TWILIGHT SAGA: BREAKING DAWN – PART 2 (Bill Condon), UNDERWORLD AWAKENING (Mans Marlind, Björn Stein), VAMPIRE DOG (Geoff Anderson), VAMPS (Amy Heckerling) oder VAMP U (Matt Jespersen, MacLain Nelson). Auch für das Jahr 2013 sind Vampirfilme von prominenten Regisseuren angekündigt: Unter anderem ONLY LOVERS LEFT ALIVE (Jim Jarmusch).

In den bekannten Vampirfilmen der 1920er Jahre waren Vampire angsteinflößend und bedrohten die Menschen. In Friedrich Wilhelm Murnaus NOSFERATU (1922) oder

---

[1] Vgl. Matthew Beresford: *From Demons to Dracula*. London 2008, S. 7.

[2] Manchmal wird W.F. Murnaus NOSFERATU aus dem Jahr 1922 als erster Vampirfilm genannt. Vgl. dazu Annie Williams (Hrsg.): *Three Vampire Tales*. Wadsworth 2003, S. 466.

[3] Vgl. Marcus Recht: *Der sympathische Vampir*. Frankfurt [u.a.] 2012, S. 87.

Tod Brownings LONDON AFTER MIDNIGHT (1927) sind sie menschenscheue Monster, die Menschen ohne Reue töten, um ihr eigenes Überleben sichern zu können. Sie vermeiden sowohl Sonnenlicht als auch Knoblauch, können den Anblick eines Kreuzes nicht ertragen und trinken Blut von Lebenden. Im Gegensatz dazu sind Vampire wie in DARK SHADOWS oder VAMPS wahre Sympathieträger und Weiterentwicklungen der Figuren aus *Interview with the Vampire*. In den beiden Filmen suchen Vampire die Gesellschaft von Menschen und möchten an dieser auch teilnehmen können. In HOTEL TRANSYLVANIA wird die Rolle der Monster in der Art umgedreht, sodass diese sich in einem von der Zivilisation abgeschotteten Hotel verstecken, um der gefährlichen Menschheit zu entkommen. Letztendlich verlieben sich in allen drei Filmen Monster in Menschen und arbeiten daran, dass die Beziehung auch aufrechterhalten werden kann. Der Wandel vom Vampir als Monster und Fremder zum Vampir als Freund und Liebhaber deutet auf eine zugenommene Vertrautheit mit Fremden hin. Dabei zeigt die Fernsehserie TRUE BLOOD (HBO, seit 2008), dass Migration kein Phänomen vergangener Jahrzehnte oder des vergangenen Jahrhunderts ist, sondern seit Beginn der Menschheitsgeschichte besteht. Mit der Hilfe von verschiedenen Konzepten der Diversität möchte ich mich der Serie TRUE BLOOD annähern, um sehen zu können, welche Möglichkeiten des Umgangs mit Migrantinnen und Migranten vorgeschlagen werden.

»Out of the coffin« – ein etwas anderes Coming-out?

Die Fernsehserie TRUE BLOOD beginnt mit einem besonderen »Coming-out«. Denn Vampire bekennen öffentlich ihre Existenz in der Gesellschaft. Das heißt, dass sie nachts aus ihren Särgen kommen und sich unter die Lebenden mischen. Dies haben sie auch in der Vergangenheit gemacht, jedoch ist es ihnen auf Grund eines von Japanern entwickelten synthetischen Blutes möglich, ohne Menschen zu beißen und ihnen Blut auszusaugen, zu überleben. »Coming out of the coffin« ist hier eine Analogie zu »coming out of the closet« und zeigt die starke Nähe zum LGBT[4]-Diskurs und der damit verbundenen Diskussion, sich nicht einer patriarchalen weißen Heteronormativität unterwerfen zu wollen. Das Coming-out der Vampire bedeutet hier, dass sie sich nun in der Öffentlichkeit auch als solche zu erkennen geben und damit die Bühne der menschlichen Öffentlichkeit betreten. Zu Beginn der ersten Episode »Strange Love« der ersten Staffel wird zwischen der Sprecherin der American Vampire League (AVL) Nan Flanagan (Jessica Tuck) und dem Showmaster Bill Maher (spielt sich selbst) die öffentliche Präsenz der Vampire thematisiert und damit auch in das Leitthema der Serie eingeführt:

> *Flanagan*: We're citizens. We pay taxes. We deserve basic civil rights just like everyone else.
> *Maher*: Yeah, but... I mean come on, doesn't your race have a rather sorted history of exploiting and feeding off innocent people. For centuries.
> *Flanagan*: Three points. Number one. Show me documentation. It doesn't exist. Number two. Doesn't your race have a history of exploitation. We never owned slaves Bill, or detonated nuclear weapons. And most importantly point number three. Now that the Japanese has perfected synthetic blood which satisfies all of our nutritional needs there is no reason for anyone to fear us. I

[4] Die Abkürzung »LGBT« steht für Lesbian, Gay, Bisexual und Trans.

> can assure you every member of our community is now drinking synthetic blood. That is why we decided to make our existence known. We just want to be part of main stream society.[5]

In ihrem Fernsehauftritt betont Flanagan die Gleichstellung von Menschen und Vampiren. Beide leben in einem Land und sind dessen Bürger, zahlen Steuern und verdienen denselben Anspruch auf die gleichen Rechte. Der Hintergrund dieser Argumentation ist die amerikanische Verfassung, die Rechte beschreibt, die jedem Menschen ungeachtet der Hautfarbe, Religion und des Geschlechts zustehen. Der Fernsehmoderator Maher stellt diesen Anspruch mit dem Verweis auf die für ihn doch sehr gewalttätige Vergangenheit, auf Grund der seit Jahrhunderten praktizierten Ausbeutung und Ermordung unschuldiger Menschen, in Frage. Er argumentiert, dass Vampire in der Vergangenheit in ihrem Umgang mit Menschen gezeigt haben, dass sie keine Verantwortung zeigen können. Demnach wäre ein politisches Zusammenleben unvorstellbar. Doch da kontert die Sprecherin der Vampire kongenial mit unter anderem derselben Anschuldigung. Sie führt drei Argumente an: Erstens gibt es keinen Beweis für eine solche Vergangenheit. Zweitens stellt sie darüber hinaus die Frage, ob denn nicht die US-amerikanische Gesellschaft eine Geschichte der Ausbeutung und Tötung darstellt. Vampire hielten weder Sklaven noch detonierten sie atomare Waffen. Drittens geht auf Grund der japanischen Erfindung des synthetischen Bluts »TruBlood« keine Gefahr von Vampiren aus, da diese nicht mehr auf das Blut der Menschen angewiesen sind. Sie können daher den Menschen sozial konformes Verhalten zeigen und sich in die Gesellschaft (Mehrheitsgesellschaft) integrieren. Trotzdem oder vielleicht deshalb bleiben Vampire aber das, was sie sind und werden somit nicht akzeptiert. Die Menschen fürchten sich vor ihnen nach wie vor. Vampire bleiben weiterhin rätselhaft, weil sie dem Menschen fremd sind. Vampire bleiben das, was sie sind, nämlich Vampire. Und diese sind fremd, ausländisch behaftet, monströs und deshalb gefährlich. Weiter sieht man hier auch die fehlende Aufarbeitung der amerikanischen Historie oder vielleicht besser der Geschichte des »Westens«.

Die Talkshow sieht sich ein Verkäufer eines Drugstores an, in dem nicht sonderlich viel los ist. Während wir ihn vor dem Fernsehgerät sitzen sehen, kommt ein junges Paar in das Geschäft und fragt ihn verwundert nach »Trublood«, da er dachte in Louisiana gäbe es keine Vampire. Schließlich wären alle in Folge des Hurrikans »Katrina« ertrunken. Im Hintergrund sieht man einen amerikanischen Redneck vor einem Kühlkasten. Der Verkäufer klärt das Paar auf, dass New Orleans ein sogenanntes Mekka für Vampire sei. Vampire können nicht ertrinken, weil sie, so wie er, angeblich nicht atmen. Das Paar erschreckt und distanziert sich vom Verkäufer bis dieser laut auflacht. Die Lage entspannt sich und der Junge fragt, ob der Verkäufer für ihn »V« besorgen könne. Daraufhin kommt der Redneck sichtlich genervt näher und fordert das Paar auf zu gehen. Als der Junge ihn beschimpft, zeigt dieser fauchend seine Schneidezähne und outet sich somit als Vampir. Das Paar rennt aus dem Geschäft und der Vampir stellt »Trublood« auf den Verkaufstisch.

Der Verkäufer spielt mit der Tatsache, dass niemand weiß, wer ein Vampir ist. Der Redneck im Hintergrund hört dem Gespräch zu, bis der Junge eine Bemerkung über »V« macht, umgangssprachlich für Vampirblut, das von Menschen als Droge eingenommen

[5] Aus TRUE BLOOD: »Strange Love« (Staffel 1, Episode 1).

wird. Durch »V« erfahren Menschen einen vitalen Kick, fühlen sich stärker und erleben Sex intensiver. Gleich am Anfang der Serie werden wir als Zusehende vor das Problem gestellt, nicht zu wissen, wer ein Vampir ist. Äußerlichkeiten geben uns darüber keine Auskunft. Auf den ersten Blick scheint die Kultur der Menschen und Vampire sehr homogen zu sein. Beide leben in ihren speziellen Kulturkreisen, die in sich geschlossen sind.

So würde Samuel P. Huntington Kulturkreise wie folgt beschreiben: »[...] in sich geschlossen in dem Sinne, daß keiner ihrer einzelnen Bestandteile ohne Bezug auf die Gesamtkultur ganz verstanden werden kann«[6]. Kulturkreise seien demnach festgesetzte stabile Entitäten, die sich ausschließlich um ihre eigene Erhaltung sorgen. Nach Huntington käme es deshalb auch zu einem Aufeinanderprallen der Kulturen. Dies bedeutet, wie Johan Galtung zusammenfasst, dass die Kultur »über ein riesiges Gewaltpotential verfügt, das auf der manifesten Ebene der Kultur zum Ausdruck gebracht und dann dazu benutzt werden kann, all das zu rechtfertigen, was eigentlich nicht zu rechtfertigen ist«[7]. Es handelt sich dabei also um eine »kollektiv unbewusste sozio-kulturelle Kosmologie, die die Handlungen der Akteure, die sozialen Strukturen und die Kulturen mitprägt«[8]. Gewalt erscheint deshalb in unseren Praktiken und Handlungen oftmals als selbstverständlich und wird nicht hinterfragt.

Die dafür fehlende Reflexion zeigt, warum hier zum Beispiel Vampire beschuldigt werden, eine Bedrohung für die menschliche Gesellschaft zu sein. Angeführt wird der vermeintlich große Unterschied zwischen Vampiren und Menschen. Während Vampire die Lebenspraxis der Menschen sehr gut kennen, ja zum Teil um nicht aufzufallen, imitieren und nachahmen mussten, wissen Menschen über sie nur wenig. Vampire waren ja immer schon ein Teil der Gesellschaft und demnach auch unter den Menschen. Zu den bedeutenden Unterscheidungen zwischen Vampir und Mensch in TRUE BLOOD gehören, dass Vampire in Särgen schlafen, kein Sonnenlicht vertragen, die Nähe bzw. das Berühren von Silber sie schwächt, sie keinen Hunger verspüren und nicht sterben. Zumindest sind sie unsterblich, bis man sie mit einem Holzdolch ersticht oder mit Holzkugeln erschießt. Dazu im Vergleich schlafen Menschen grundsätzlich gerne in Betten, erleben ihren Alltag meistens tagsüber, benötigen essen und trinken als Nahrungsaufnahme, tragen Silber nicht ungern als Schmuck und sind schlussendlich sterblich. Da jedoch Menschen über Vampire nur bedingt Bescheid wissen, bleiben diese dem Menschen fremd und sind allein dadurch schon eine große Bedrohung. Vampire fürchten die Menschen nicht, obwohl sie von ihnen getötet werden können, Menschen fürchten aber Vampire. Nach Matthew Beresford erklärt sich dadurch auch das Phänomen Vampir: »There are many reasons why the vampire has remained in our conscious thought over time, but the one common element to almost all cases of vampirism is fear.«[9] Die Angst scheint für die Berühmtheit und Verbreitung der Figur also zentral zu sein. Mit Angst lässt sich auch die Identitätskrise zusammenfassen, die die westliche Welt durchlebt. Zwar sind die

[6] Samuel P. Huntington: *Der Kampf der Kulturen.* München 1997, S. 53.
[7] Johan Galtung: *Frieden mit friedlichen Mitteln.* Opladen 1998, S. 363.
[8] Wilfried Graf: Konfliktbearbeitung mit friedlichen Mitteln. In: Zentrum für Friedensforschung und Friedenspädagogik (Hrsg.): *Jahrbuch Friedenskultur 2006*, Klagenfurt [u.a.] 2006, S. 55–63; S. 60.
[9] Matthew Beresford: *From Demons to Dracula.* London 2008, S. 10.

Ängste, die in Europa und Amerika durchlebt werden, sehr unterschiedlich, jedoch sind beide auch dadurch verbunden, wie Dominique Moïsi beschreibt.[10]

Zwischen Diversität und Universalität

»Vampires were people too«, lautet der Slogan der AVL. Vampire sind also auch Menschen oder sollen zumindest gleich wie Menschen behandelt werden. Bis jetzt versteckten sich Vampire und fielen nur durch Mythen und Sagen auf. Nun erfährt man jedoch, dass vertraute Nachbarn Vampire sind und ihr schrulliges Verhalten nicht sonderlich auffiel. So kann man sich fragen, ob Vampire nicht eine Form von Diversität sind, die die Gesellschaft akzeptieren und in gesellschaftlichen Prozessen berücksichtigen muss. Erol Yildiz versteht unter *Diversität* eine gesellschaftliche Grundbedingung, besonders für die Zukunft.

> Im rasanten Prozess weltweiter Transformationsprozesse werden wir auch in Zukunft mit einer extensiven kulturellen und historischen Diversität und Hybridität konfrontiert sein, die sich den gängigen Erklärungen entzieht. Daher brauchen wir – analog zum Postkolonialismusdiskurs – einen *postmigratischen* [!] *Diskurs*, d.h. einen neuen Blick auf die bisherige Migrationspraxis.[11]

Den Begriff Diversität kritisiert Sami Naïr, denn für ihn ist divers, »was nicht vermischt ist und sich nicht vermischen läßt«[12]. So findet er Universalität besser, da dadurch gemeinsame Werte - und nicht trennende - im Vordergrund stehen. Eine mögliche *conditio humana* sieht Naïr durch Universalität in zentralen Werten, wobei Diversität leicht durch das Recht auf Differenz in die Sackgasse der Separation und Rechtetrennung führen könne.

> Die Problematik von Diversität als Grundlage gesellschaftlichen Zusammenhalts findet ihre Quelle und Rechtfertigung also im historischen Veränderungsprozeß der Gesellschaften. Nicht weniger jedoch gilt, daß sie von einer strukturellen Schwäche zeugt: Sie beantwortet die grundlegende Frage nach einer *gemeinschaftlichen Verbindung,* einer gemeinsamen Norm nicht. De facto evakuiert sie die Möglichkeit der Universalität, nämlich gemeinsamer Werte, die über ein besonderes Wertesystem hinausgehen.[13]

Das Verlangen nach einer gemeinsamen Norm ist unverständlich. Schließlich ist doch dies eben das Argument der weißen männlichen heteronormen westlichen Gesellschaft, denn ihre Normvorstellung sollte universal gültig sein. Nach Èdouard Glissant gab es jedoch ein solches von Naïr beschriebenes Recht bereits. Dieses musste jedoch der »Massierung von Beziehungen« weichen, die schon mal je nach gemeinschaftlichem Interesse mit Armeekräften durchgesetzt werden. Dadurch, dass unterschiedliche Hegemonien fallen und durch neue ersetzt werden, ist der »Zusammenbruch einer Universalgül-

[10] Vgl. Dominique Moïsi: *Kampf der Emotionen. Wie Kulturen der Angst, Demütigung und Hoffnung die Weltpolitik bestimmen*. München 2009, S. 135.
[11] Erol Yildiz: Migration und neue Vielfalt in der globalisierten Welt. In: Bettina Gruber, Daniela Rippitsch (Hrsg): *Migration*. Klagenfurt 2011, S. 89–104; S. 102.
[12] Samir Naïr: Europa wird mestizisch. In: *Lettre International* 91, 2010, S. 20.
[13] Naïr, S. 20.

tigkeit, die Überraschung über das Seiende, über die Emergenz des Existierenden im Gegensatz zur Permanenz des Seins«[14] gegeben.

Die Historie der Vampire in TRUE BLOOD zeigt, dass Menschen sowie Vampire nie getrennt voneinander gelebt haben. Die von der Gesellschaft abseits lebenden Blutsauger, wie in frühen Filmen, gibt es hier nicht. Vampire können in der Serie als Analogie einer Minderheit gesehen werden, die um ihre Anerkennung kämpft. Dabei beschränkt sich die Forderung nicht nur darauf, dieselben universalen Rechte zu bekommen, wie sie die Mehrheitsgesellschaft bereits hat. Vielmehr geht es darum, dass die Vampire, Gesetze, Regeln und Freiheiten entsprechend den Vampiren bekommen. Vampire wollen also die gleichen Rechte, nicht dieselben! Schließlich können nicht alle Gesetze, die das menschliche Leben ordnen, die Tage und Nächte der Vampire strukturieren. Es geht also auch nicht um eine Unterwerfung der Gesetze, die in der Mehrheitsgesellschaft gültig sind, sondern um eine Ausarbeitung neuer Überlegungen, die Vampir und Mensch gleichwertig respektieren. Nicht jedoch um den Preis des Verzichts allgemeiner Werte. Vielleicht können sich hier auch die Überlegungen von Glissant, Naïr und Yildiz treffen. Gewünscht wird eine neue Debatte um Migration, die Unterschiede nicht als Problem verschiedener individueller Biographien sieht, sondern als potentielle Stärke einer neu geregelten Gemeinschaft, in der die bevorstehende Zukunft jeden betrifft und als wohl größte Gemeinsamkeit gesehen werden kann. Die Debatte um Migration darf nicht von einem Sollzustand ausgehen, sondern von einem Istzustand. Durch die Wahrnehmung der aktuellen gesellschaftlichen Zusammensetzung kann man erkennen, dass nicht durch Migration eine »Vermischung« oder eine Veränderung der Gesellschaft bevorsteht, sondern, dass die Gesellschaft an sich immer schon hybrid war und sich eben durch Diversität auszeichnet. Darin zeigt sich auch die unzeitgemäße Betrachtung Huntingtons, der meint, dass man in bestimmten Kulturen aufwächst und diese homogen lebt. Glissant beschreibt mit dem Begriff der Kreolisierung gerade die Unmöglichkeit, Ergebnisse der Vermischungen vorherzusehen und widerspricht einer normativen kulturellen Betrachtungsweise. Für ihn zeigt ein Mikroklima, wie zum Beispiel die *Black Indians* in Louisiana, etwas Unerwartetes, das mit der Idee der Rassenmischung nicht zu fassen sei. Solche Beispiele können als Kennzeichen erkannt werden, was im Weltmaßstab geschieht.[15] Mark Terkessidis betont, dass in einer Gesellschaft nicht auf ihrer Vergangenheit aufgebaut werden kann, da diese aus zu unterschiedlichen Geschichten besteht. Was aber sehr wohl die gesamte Gesellschaft vereint, ist die Zukunft:

> Was existiert, ist die gemeinsame Zukunft. Es ist egal, woher die Menschen, die sich zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Polis aufhalten, kommen und wie lange sie sich dort aufhalten. Wenn erst einmal die Zukunft im Vordergrund steht, dann kommt es nur noch darauf an, dass sie jetzt, in diesem Moment anwesend sind und zur gemeinsamen Zukunft beitragen.[16]

Für Terkessidis muss die aktuelle Situation die Ausgangslage für eine gesellschaftliche Zukunft sein. Nur so kann man über ein Zusammenleben in der Zukunft nachdenken. Wir müssen anerkennen, dass Gesellschaften nie homogen sind, weder in kultureller Art

[14] Vgl. Èdouard Glissant: *Kultur und Identität. Ansätze zu einer Poetik der Vielheit*. Heidelberg 2005, S. 49.
[15] Vgl. Glissant, S. 14f.
[16] Mark Terkessidis: *Interkultur*. Frankfurt a.M. 2009, S. 220.

noch in einer anderen Weise. Im Vordergrund muss deshalb ein Programm stehen, das ein friedvolles Zusammenleben ermöglicht. Dieses Programm darf jedoch nicht auf Konflikte verzichten, denn gerade die Auseinandersetzungen zwischen den einzelnen Minderheiten und einer sogenannten Mehrheitsbevölkerung sind enorm wichtig, um die unterschiedlichen kulturellen Ausprägungen mit ihren Traditionen und verbundenen Bedürfnisse transparent zu machen. Erst wenn man darüber Bescheid weiß, ist es möglich in einen Dialog zu treten, der das zukünftige Zusammenleben thematisiert. Denn die Zukunft ist der kleinste gemeinsame Nenner, der zumindest alle in der Gesellschaft lebenden Lebewesen eint. Dazu kommt zusätzlich, dass aufgrund der Globalisierung das Phänomen der Migration nicht abnimmt, sondern zunehmen wird. Für die Zukunft bedeutet dies also, dass Migration eine Alltagsnormalität darstellt.[17] Das Hauptproblem ist dabei die Frage, wie man einen friedvollen Umgang fördern kann.

Der Vampir als Friedensstifter?

Auf der einen Seite plädiert Galtung für eine Friedenskultur, problematisiert auf der anderen Seite jedoch die Verordnung einer Kultur:

> Eine der Hauptaufgaben der Friedensforschung und der Friedensbewegung ganz generell ist die nie endende Suche nach einer Friedenskultur; aber das ist problematisch, weil dabei die Versuchung besteht, diese Kultur zu institutionalisieren, zu verordnen – in der Hoffnung, daß sie bald überall internalisiert wird. Das aber wäre bereits direkte Gewalt, bedeutet es doch, jemandem eine Kultur aufzuzwingen.[18]

Nationen, die erfolgreich in ihrem Gebiet Frieden herstellen können, sind dazu nur in der Lage, weil sie diesen durch Gesetze auf erzwingen. Dies geschieht allerdings nicht zum Vorteil aller Menschen in derselben Gesellschaft. Gleichheit ist gleichzeitig immer auch die Grundbedingung für Ungleichheit. Auf dem Fundament dieses Teils der sozialen Ungleichheit baut man die Gleichheit der Mehrheit auf.[19] In einer Kultur aufzuwachsen bedeutet immer der Kultur unterworfen zu sein. Um in ihr funktionieren und letztendlich überleben zu können, müssen Praktiken und Wertvorstellungen angenommen werden. Judith Butler nennt diesen unumgänglichen Prozess »Subjektivation«. »Subjektivation‹ bezeichnet den Prozeß des Unterworfenwerdens durch Macht und zugleich den Prozeß der Subjektwerdung.«[20]

In TRUE BLOOD gibt es verschiedene Figuren, die nicht nur der menschlichen Mehrheitskultur, sondern auch der eigenen Kultur, die durch Erzieher weitergegeben wurde, unterworfen wurden. Im Verlauf der Serie sind nicht nur Vampire im Fokus des Interesses, sondern auch andere Lebensformen, wie Gestaltenwandler, Feen, Mänaden, Hexen, Werwölfe oder Werpanther. Im Vordergrund stehen die Auseinandersetzungen dieser verschiedenen Kulturkreise, die oftmals von Gewalt geprägt sind, jedoch auch durch Neugier und Zuneigung mit anderen Kulturen in Kontakt kommen. Deshalb ist es auch kaum überraschend, dass TRUE BLOOD in Louisiana, dem multikulturellsten und –

[17] Erol Yildiz: *Die weltoffene Stadt*. Bielefeld 2013, S. 27.
[18] Johan Galtung: *Frieden mit friedlichen Mitteln*. Opladen 1998, S. 342.
[19] Vgl. Nora Sternfeld: *Das pädagogische Unverhältnis*. Wien 2009, S. 33.
[20] Judith Butler: *Psyche der Macht*. Frankfurt a.M. 1997, S. 8.

lingualsten Bundesstaat in den Vereinigten Staaten, spielt. Louisianas Geschichte geht auf das 18. Jahrhundert zurück, in dem Menschen aus Frankreich sowie Spanien und indigene Völker Amerikas aufeinandertrafen und sich vermischten. Abwechselnd war der Staat spanische oder französische Kolonie. Zudem wurden in diese Gegend auch sehr viele afrikanische Sklaven gebracht oder sind dorthin geflohen, deren Nachkommen bis zum heutigen Tage die Kultur maßgeblich mitgestalten. Für Glissant ist dieser Ort deshalb so interessant, da sich dort Sklaven und indigene Stämme Amerikas trafen und die bereits erwähnten *Black Indians* daraus entstanden sind, denen eine unerwartete gegenseitige Durchdringung von Kultur und Sprache zu Eigen ist und bis heute den Ort nachhaltig prägen.[21] Dies wird aber von der Mehrheitsbevölkerung nicht wahrgenommen. Für sie gibt es nach Huntingtons Vorstellung nur eine Kultur, nämlich die Eigene. Diese braucht nicht verändert zu werden und man scheint zu glauben, dass sich diese auch nie verändert. Teilweise scheint man die anderen Minderheiten kaum wahrzunehmen. So erging es zumindest den Vampiren, die auf Grund der Möglichkeit des friedlichen Zusammenlebens die Bühne der menschlichen Öffentlichkeit betraten und ihre Rechte einforderten. Doch die Menschen ängstigen sich vor dieser Forderung, obwohl Vampire schon immer unter den Menschen gelebt haben. Das Thema »Integration der Vampire«, d.h. einer gemeinsamen politischen und gesellschaftlichen Regelung der vermeintlich unterschiedlichen »Kulturen«, wird skandalisiert. Dass Vampire nie von Menschen losgelöst gelebt haben, wird dabei vergessen. Diesen Fakt kann man in fast allen Diskussionen über Migration beobachten. Die gesamte Menschheitsgeschichte ist eine Geschichte der Bewegung und Wanderung. Besonders westliche Städte sind von Migrationsgeschichten durchzogen. Migration ist keine Ausnahmeerscheinung, sondern alltägliche Realität in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Der Vampir Bill Compton (Stephen Moyer) setzt sich sehr stark für die Forderungen der AVL ein und versucht bei den Menschen Vertrauen zu den Vampiren herzustellen. Als Einzelgänger in die Serie eingeführt, versucht er alleine Brücken des Verständnisses zwischen Menschen und Vampiren aufzubauen. Zum Beispiel sagt er Adele Stackhouse (Lois Smith), der Großmutter von Sookie Stackhouse (Anna Paquin) zu, vor der Kirchengemeinde, die Vampiren nicht sonderlich wohl gesinnt ist, über den selbst erlebten Bürgerkrieg zu erzählen. Dabei baut er ein persönliches Verhältnis zur Großmutter auf, muss aber später als sie ermordet wurde erkennen, dass eine solche einzelne Tat keinen großen Einfluss auf gesamtgesellschaftliche Tendenzen hat. Bill bleibt jedoch weiterhin als Mediator wirkend, bemüht sich sich für die guten Absichten der AVL einzusetzen und kann für sein Vorhaben der friedvollen Auseinandersetzung zwischen Vampiren und Menschen später noch andere Vampire, wie zum Beispiel Eric Northman (Alexander Skarsgård), für sich gewinnen.

An dieser Stelle soll die Darstellung der homosexuellen Protagonisten, allen voran die Darstellung von Lafayette Reynolds (Nelsan Ellis), erwähnt werden. Denn es ist nicht nur, dass es sich hierbei um einen schwarzen Homosexuellen handelt, sondern Lafayette ist darüber hinaus jemand, der seine Sexualität vielfältigst und offen auslebt. So betreibt er eine Pornoseite im Internet und hat mit Vampiren Sex, um im Gegenzug »V«, also Vampirblut zu bekommen, mit dem er dealt. Seine Figur ist deshalb hervorzuheben, da

[21] Vgl. Glissant, S. 15.

bei ihm die Stereotypen eines Homosexuellen auf die Stereotypen eines Schwarzen aufeinanderprallen und dadurch diese Dualität dekonstruiert wird. Er ist sichtlich stolz darauf, homosexuell zu sein und macht daraus auch keinen Hehl. So hat er während er arbeitet – als Koch in Merlotte's Bar – kein Problem große weiße Männer, die an der Bar sitzen anzubaggern.[22]

Zusammenfassung

TRUE BLOOD fordert uns als Zusehende heraus, über das Leben von Minderheiten in einer Gesellschaft nachzudenken. Die komplexe Gestaltung der Fernsehserie, deren kreativer Verantwortlicher Alan Ball ist, schafft eine tiefe Schicht von Bedeutungen, die durch die verschachtelte Erzählweise angelegt ist. In jeder Staffel haben verschiedene Lebensformen und Figuren ihr Coming-out, sodass schlussendlich die Frage gestellt werden muss, ob es eine sogenannte Mehrheitsgesellschaft überhaupt noch gibt oder es sich dabei nur um eine obsolete Vorstellung von gesellschaftlicher Einheit vergangener Zeiten handelt. Das Erscheinen von Vampiren, Gestaltenwandlern, Feen und ähnlichen Gestalten dekonstruiert die weiße männliche heteronorme Gesellschaft. Die Serie zeigt, dass es nicht nur eine Minderheitengesellschaft gibt, sondern die Vampire mit ihrem Coming-out erstmals Fragen thematisiert haben, über die zuvor gar nicht mal nachgedacht wurde. Durch die Diskussion ihrer Art, wird einer Minorität eine Stimme gegeben, die sich eben für alternative Lebensweisen interessiert. Populäre Filme und Serien werden von einer großen Öffentlichkeit rezipiert und schaffen dadurch auch eine Sensibilisierung. Rainer Winter und Sebastian Nestler betonen die Qualität von populären Texten, ihren Zusehern und Zuseherinnen komplexe Themen einfach näher zu bringen.[23] Dass die in TRUE BLOOD (auch blutig) dargestellten Konflikte und Auseinandersetzungen dennoch gut für eine Gesellschaft sein können, mag man im ersten Moment vielleicht nicht glauben. Jedoch brauchen wir Auseinandersetzungen und Konflikte um zusammenzukommen, gegenseitig Empathie und ein Gespür für unterschiedliche Bedürfnisse zu entwickeln, um somit Veränderungen in der Gesellschaft zu bewirken. Konflikte machen erstmals transparent, was im Alltag als »natürliche Norm« angenommen wird. Jemand der als fremd eingestuft wird, wird als Gefahr bzw. Bedrohung wahrgenommen. Doch bevor wir darüber diskutieren, wie man auf die Bedrohung reagieren soll, muss zuerst einmal erklärt werden, warum etwas als bedrohlich empfunden wird. Die einfache Erklärung, dass Vampire gefährlich sind, löst sich spätestens dann in Luft auf, wenn man sich die Geschichte der Menschen vor Augen führt. Die Bedrohung konstruieren wir uns selbst; vielmehr, sie geht von uns aus. Nicht etwas bedroht uns, sondern wir sehen uns durch etwas bedroht, weil unsere »Einheit« gefährdet scheint. Dabei wäre es wichtig, dass wir unsere Identität nicht als Konstante wahrnehmen, sondern als beweglich und veränderbar. Zygmunt Bauman schreibt dazu:

[22] Frederik Dhaenens: The Fantastic Queer: Reading Gay Representations in Torchwood and True Blood as Articulations of Queer Resistance. In: *Critical Studies in Media and Communication* 30.2, 2013, S. 102–116; S. 107f.

[23] Vgl. Rainer Winter und Sebastian Nestler: The Construction of Ethnic Identities in *Amores Perros*. In: Martin Butler, Jens Martin Gurr, Olaf Kaltmeier (Hrsg.): *EthniCities. Metropolitan Cultures and Ethnic Identities in the Americas*. Trier 2011, S. 227–240; S. 237.

> Das Selbst streckt sich dem Anderen entgegen, wie sich das Leben der Zukunft entgegenstreckt; keines kann fassen, wonach es sich streckt, aber in diesem hoffnungsvollen und verzweifelten, niemals schlüssigen und niemals aufgegebenen Entgegenstrecken wird das Selbst immer neu erschaffen und das Leben immer neu gelebt.[24]

Hybridisierung oder das Konzept der Vielfalt untergräbt Vorstellungen von homogenen Kultureinheiten, weil sie sich für Grenzübergänge einsetzen und schlussendlich diese auch verschwimmen lassen. Wenn wir uns in der Landschaft, egal wo in der Welt umsehen, finden wir Spuren kultureller Mischung. Angebaute Pflanzen, Anbaumethoden und landwirtschaftliche Techniken, Geräte sowie Saatgut, Dünger, Bewässerungsmethoden sind in der Regel translokaler Herkunft. Cees Hamelink thematisiert diese hybriden Kulturen, wenn er sie als Ausgangspunkt reicher kultureller Traditionen beschreibt: »The richest cultural traditions emerged at the actual meeting point of markedly different cultures, such as Sudan, Athens, the Indus Valley, and Mexico.«[25] Wenn wir es schaffen ein solches Verständnis von Vielfalt aufzubauen, sind wir auch in der Lage den Dualismus »fremd« und »vertraut« aufzulösen:

> Auf befremdliche Weise ist der Fremde in uns selbst: Er ist die verborgene Seite unserer Identität, der Raum, der unsere Bleibe zunichte macht, die Zeit, in der das Einverständnis und die Sympathie zugrunde gehen. Wenn wir ihn in uns erkennen, verhindern wir, daß wir ihn selbst verabscheuen. Als Symptom, das gerade das ›Wir‹ problematisch, vielleicht sogar unmöglich macht, entsteht der Fremde, wenn in mir das Bewußtsein meiner Differenz auftaucht, und er hört auf zu bestehen, wenn wir uns alle als Fremde erkennen, widerspenstig gegen Bindung und Gemeinschaften.[26]

In dieser Art werden in TRUE BLOOD Dichotomien aufgebrochen. So liest sich auch die Geschichte über die Figur des Vampirs, die eine Wandlung vom Monster über einen gewalttätigen Fremden zu einem guten Nachbar, Freund oder sogar Liebhaber vollzog. Identitäten sind also nie fixiert, sondern unterliegen einem laufendem Wandel. Identität unterliegt also einem permanenten Prozess von Aushandlungen, der von uns beeinflusst werden kann.[27] Die verschiedenen Figuren der Serie wechseln oft vom Bösen zum Guten, vom Starken zum Schwachen oder vom Passiven zum Aktiven (auch vice versa). Ein Aspekt, der nicht nur in der Figur des Gestaltenwandlers oder der Gestaltenwandlerin zum Ausdruck kommt, da er beziehungsweise sie in der Lage ist, sich in jedes mögliche Tier zu verwandeln, sondern in allen Figuren. Wir werden nicht als gut, böse, bi-, heterosexuell oder homosexuell geboren, sondern schaffen an jedem Tag, in jeder Stunde, Staffel und Episode in unserem Leben uns neu bzw. uns als etwas Neues.

---

[24] Zygmunt Bauman: *Flaneure, Spieler und Touristen.* Hamburg 1997, S. 113.
[25] Cees Hamelink: *Cultural Autonomy in Global Communications.* New York 1983, S. 4.
[26] Julia Kristeva: *Fremde sind wir uns selbst.* Frankfurt a.M. 1995, S. 11.
[27] Vgl. Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter.* Frankfurt a.M. 1991, S. 204.

Christopher Kloë

Deutsche Sitcoms: Eine Entwicklungsgeschichte

Einleitung

Die Signale, die in Deutschland via Komik von und über Minderheiten vermittelt werden, werden im Folgenden exemplarisch an der Darstellung von Türken und Muslimen in Sitcoms und Comedy-Serien untersucht. Damit ist dieser Artikel vergleichbar zu dem Aufsatz *The hidden Truths in Black Sitcoms* von Robin R. Coleman und Charlton D. McIllwain.[1]

Dabei wird davon ausgegangen, dass bei der Kommunikation mittels Komik sowohl die Fremdeinflüsse als auch mögliche lokale Antworten beides Impulse in einem sich wandelnden Kommunikationsprozess von Minoritäten und Mehrheiten sind. So steht die Frage nach der Präsentation und Selbstdarstellung dieser Gruppen in deutschen Sitcoms und Comedy-Serien im Vordergrund. Fokussiert werden die Entwicklung dieser Formate und vor allem die Frage, wie diversifiziert auf Kulturkreise eingegangen wird. Hilfreich ist hierbei ein Transfer von Thesen des Politwissenschaftler Samuel Huntington.

Huntington, der Verfasser von *Kampf der Kulturen*[2] und dem auf Amerika bezogenen Folgewerk *Who are we? Die Krise der amerikanischen Identität*[3] suchte vor allem die nationale Identität in der Aussage »Wir wissen, wer wir sind, wenn wir wissen, wer wir nicht sind und gegen wen wir sind« zu begründen.[4] Und gerade in diesem Konflikt kann Komik entstehen, denn gemäß der schon auf Aristoteles und in Folge auf Thomas Hobbes zurückgehenden Aggressions- bzw. Degradations-, bzw. Superioritätstheorie kommt in der überraschenden, aufwertenden Auflösung von Konflikten Erheiterung auf:

> Bei plötzlicher Freude über ein Wort, eine Tat, einen Gedanken, die das eigene Ansehen erhöhen, das fremde mindern, werden außerdem häufig die Lebensgeister emporgetrieben, und dies ist die Empfindung des Lachens.[5]

Bei dem Einsatz dieser Art von Komik stehen vorrangig Identitätsentwertungen, die sich in überraschenden, kurzfristigen Verschiebungen von den bestehenden Verhältnissen ausdrücken können.

Die Sitcom in Deutschland

Bezogen auf die Entwicklungsgeschichte der deutschen Sitcom und den jeweiligen darin dargestellten Minderheiten besteht die Frage, ob eine Übertragung von Huntingtons

---

[1] Robin R. Means Coleman, Charlton D. McIlwain: The Hidden Truths in Black Sitcoms. In: Mary M. Dalton (Hrsg.): *The Sitcom Reader. America Viewed and Skewed.* Albany 2005, S. 125–138.

[2] Samuel P. Huntington: *Kampf der Kulturen. Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert.* 6. Aufl. München 1998.

[3] Samuel P. Huntington: *Who are we? Die Krise der amerikanischen Identität.* München 2006.

[4] Huntington 1998, S. 21.

[5] Thomas Hobbes: *Vom Menschen/Vom Bürger.* Hamburg 1959, S. 33.

Thesen auf Deutschland in den humorvollen Darstellungen manifest wird. In diesem Zusammenhang wird auch die Darstellung »deutscher« Figuren und ihrer möglichen Stereotypenbildung untersucht.

Zunächst dient hier ein Blick auf die chronologische Entwicklung von deutschen Sitcoms gemäß der Arbeit von Daniela Holzer bis zum Jahre 1999, die vom Verfasser unter Eigenrecherche weitergeführt wurde. Definitionen von Lawrence E. Mintz, und Uwe Boll dienen zur Bestimmung des Materials.[6] [7]

> Eine Sitcom ist eine halbstündige Serie, deren Augenmerk sich auf Episoden mit wiederkehrenden Charakteren unter denselben Prämissen richtet. Das heißt, wir begegnen jede Woche denselben Menschen am im wesentlich immer gleichen Handlungsort. Die Episoden sind abgeschlossen, was in einer Episode passiert, ist am Ende der halben Stunde gewöhnlich veranschaulicht, erklärt, versöhnt, gelöst… Ausnahmen, können im Einzelfall bedeutsam sein, fechten die Regel aber nicht wesentlich [an]… Sitcoms werden generell vor einem Livepublikum aufgeführt, ob sie nun live übertragen […] gefilmt oder aufgezeichnet werden.[8]

Uwe Boll hingegen erkennt den Minimalkonsens der Zuordnung jedweder Comedy-Serie darin, »…wenn die Handlung und insbesondere das Lösen des Folgekonfliktes permanent, darauf ausgerichtet ist, die Zuschauer zum Lachen zu animieren«.[9]

Außerdem erkennt er die meisten Sitcoms als heitere Familienserien mit einem größeren Reichtum von Pointen an. Unter diese Definition fällt beispielsweise die BILL COSBY-SHOW.

Die Genese der deutschen Sitcom ist mit EIN HERZ UND EINE SEELE im Jahre 1973 zu bestimmen. Damit besteht eine Differenz von fast 25 Jahren zu dem Start amerikanischer bzw. britischer Sitcoms. Sowohl das Wachstum privater Sender und Erfolge mit importierten Sitcoms wie MEINE SCHRECKLICH NETTE FAMILIE oder GOLDEN GIRLS treiben das Genre voran. Gleiches gilt für den vorbildhaften Erfolg der Serie FAMILIE HEINZ BECKER und der in den Wiederholungen beständige Erfolg von EIN HERZ UND EINE SEELE.

Auch wenn viele Versuche scheitern, wobei hier insbesondere die erste (fälschlich) selbst deklarierte Sitcom Deutschlands ALLE MEINE BABYS und die deutsche Direktkopie Al Bundys HILFE MEINE FAMILIE SPINNT anzuführen sind, kommt ab 1992 das Genre zu stärkeren Blüten. Gleichermaßen sind viele Versuche der Adaption amerikanischer Fernsehserien gescheitert.

Nachdem insbesondere RTL das Sendeschema zugunsten von Scripted Reality umgestellt und die ARD ihr Vorabendprogramm geändert hat, scheint es schwer für die lokale Entwicklung des Genres geworden zu seien. Diese ist momentan rückläufig auch wenn immer noch STROMBERG, PASTEWKA und DITTSCHE an der Front stehen. Vielleicht gibt es jedoch eine Zukunft über digitale Kanäle und Medien.

---

[6] Lawrence E. Mintz: Situation Comedy. In: Brian G. Rose, Robert S. Alley (Hrsg.): *TV Genres. A Handbook and Reference Guide*. Westport, CT 1985, S. 107–129; S. 108f.

[7] Uwe Boll: *Die Gattung Serie und ihre Genres*. Aachen 1994, S. 64.

[8] In der Übersetzung von Daniela Holzer: *Die deutsche Sitcom. Format Konzeption Drehbuch Umsetzung*. Bergisch Gladbach 1999, S. 36.

[9] Boll, S. 64.

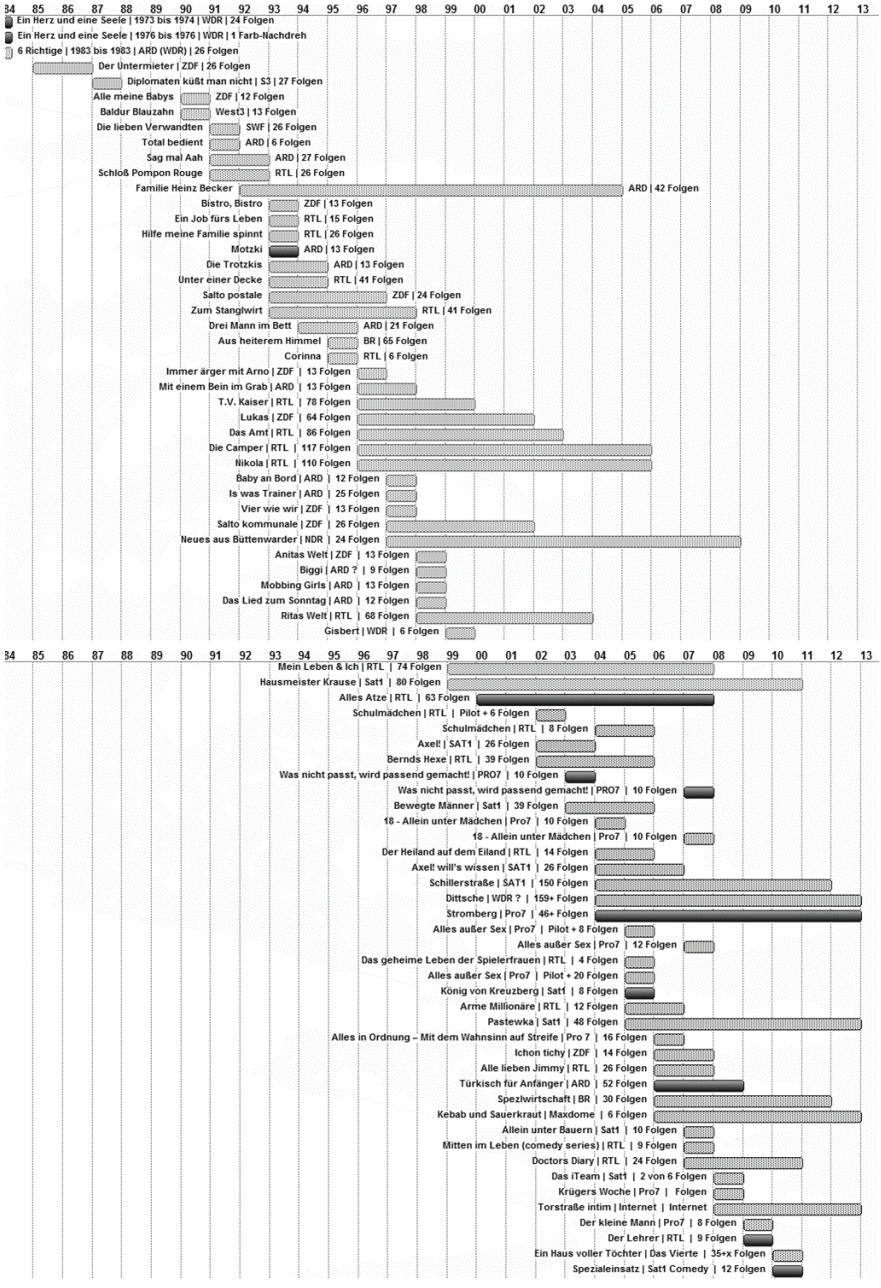


Abb. 1&2: Übersicht TV-Sendungen

Ausgehend von den mehr als 65 Sitcoms (vgl. Abb.1&2), die bis Ende 2012 erstellt wurden, liegt nun der Fokus auf der Darstellung des Verhältnisses von Minderheiten zu Mehrheiten in Bezug auf die Wahrnehmung von Türken und Muslimen in Deutschland.

Huntington

Huntington erkennt askriptive, kulturelle, territoriale, politische, wirtschaftliche und soziale Quellen für Identität an.[10] Askriptiv bezeichnet dabei die Physiognomie als auch die Herkunft. Religion hingegen gehört zu den kulturellen Quellen. Statt von Quellen spricht der zu ihm kritisch stehende Sascha Zinflou von Entwurfsmustern mittels derer strukturiert und simplifiziert wird. Die betrachteten Rassen gewinnen Eigenschaften, die ein Wertigkeitsgefälle beinhalten.[11] So besteht bei diesen von Huntington als wesentlich aufgeführten Quellen bzw. Entwurfsmustern für Identität Potentiale für Konflikte, aber gleichermaßen auch Potential für Komik gemäß der Superioritätstheorie. Wie wird in komischen Darstellungen mit diesen Entwurfsmustern und Quellen verfahren? Findet sich Komik in der Darstellung von Konfliktsituationen? Kann der Krieg der Kulturen auf eine komische Ebene gelenkt werden? Um die Umbrüche in der komischen Darstellung der wechselseitigen Kommunikation zwischen Deutschen, Türken und Deutschtürken zu analysieren, liegt der Fokus der Untersuchung auf den Sendereihen bzw. Einzel-Folgen, in denen diese Kommunikation innerhalb der jeweils gegeben Handlung augenfällig geschieht – sei es nun im persönlichen Miteinander oder durch die Thematisierung der Ethnie oder des Glaubens.

Auf die Frage nach der Rezeption von Darstellungen muslimischer Minderheiten in Deutschland kann auf einen Einwand von Huntington-Kritiker Harald Müller hingewiesen werden: Gemäß Müller basiert Huntingtons Konzept von einem Kampf der Kulturen zwischen dem westlichen und dem islamischen Kulturkreis lediglich auf einem illusorischen Zusammenhang bestehend aufgrund der Dominanz des Themas in den Medien.[12] Und schon 1973 als mit EIN HERZ UND EINE SEELE die erste deutsche Sitcom startete, war diese Minderheit stark präsent in den Medien.[13]

Huntingtons Kernaussage im *Kampf der Kulturen* lautet: »Kultur und die Identität von Kulturen, auf höchster Ebene also die Identität von Kulturkreisen, prägen heute, in der Welt nach dem Kalten Krieg, die Muster von Kohärenz, Desintegration und Konflikt.«[14]

In *Who are we?* sieht Huntington die nationale Identität in der Krise in Bezug auf nicht assimilierbare Fremdeinflüsse. Es geht um eine mögliche Schwächung des westlichen Kulturkreises durch eine Resurgenz des islamischen. So weist er auch auf die Dekonstruktion der nationalen Identität hin, die er als Gefahr in Bezug auf Sprache und Leitkultur sieht.[15] Hier gelten nun die Fragen:

[10] Vgl. Huntington 2006, S. 48f.
[11] Vgl. Sascha Zinflou: Entwurfsmuster des deutschen Rassismus. In: Kiên Nghi Hà (Hrsg.): *Re-, Visionen. Postkoloniale Perspektiven von People of Color auf Rassismus Kulturpolitik und Widerstand in Deutschland*. Münster 2007, S. 55–64; S. 55ff.
[12] Vgl. http://www.murattopal.de/material/Pressespiegel_Spezialeinsatz.pdf (23.11.2012).
[13] Vgl. Rudolf Augstein: Die Türken kommen - rette sich, wer kann. In: *Der Spiegel* 31, 1973, S. 24–35.
[14] Huntington 1998, S. 19.
[15] Vgl. Huntington 2006, S. 181, 187, 202, 218.

1. Welche Werte werden komisch verhandelt?
2. Wie äußert sich ein Konfliktverhältnis in der komischen Darstellung und wandelt sich dieses?
3. Inwieweit werden bisherige Signifikate (hauptsächlich Sprache und ethnische Gruppen) durch Komik und Humor mit neuer bzw. zusätzlicher Signifikanz belegt?
4. Welche Darstellungen werden aufgrund des Konfliktpotentials oder anderer Gründe vermieden?

Verschwindend geringe Darstellungen oder kleinere Partizipationen von Türken, Deutschtürken und Muslimen wie beispielsweise die Arbeit an den Drehbüchern von DER HEILAND AUF DEM EILAND des deutschtürkischen Drehbuchautoren Tac Rommey, oder nicht realisierte Serien wie ALEX UND ALI stehen hierbei nicht zur Debatte. Unter die Lupe genommen werden: EIN HERZ UND EINE SEELE, MOTZKI, ALLES ATZE, WAS NICHT PASST WIRD PASSEND GEMACHT, STROMBERG, KÖNIG VON KREUZBERG, TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER, DER LEHRER sowie SPEZIALEINSATZ (wobei letzteres nicht über analoges Fernsehen ausgestrahlt wurde).

Sitcoms

EIN HERZ UND EINE SEELE (1973-1975)

Die Serie EIN HERZ UND EINE SEELE, die 1973 im WDR begann und kurz darauf zur ARD wechselte, wird allgemein als allererste deutsche Sitcom betrachtet. Ein Glücksfall, da die inhaltliche Qualität der Serie dazu führt, dass bis heute einzelne Folgen immer noch wiederholt werden. In der Serie versucht die Figur des Haustyrannen Alfred Tetzlaff seine Familie und den Alltag mit seiner Aggression und der daraus resultierenden Logik zu dominieren und scheitert dabei immer kläglich.[16]

Bemerkenswert an der Serie ist, dass es eine Adaption der britischen Serie TILL DEATH US DO PART ist.[17] Diese ist gleichermaßen Vorbild für die amerikanische Serie ALL IN THE FAMILY. So sind nun im westlichen Kulturkreis Sitcoms mit misanthropen, selbstgerechten Familienvorständen zu finden, die sowohl Probleme mit Feminismus als auch mit Minoritäten wie Migranten haben. Von Hodenberg zeigt, dass die Serie insbesondere seitens des zuständigen Redakteurs Peter Märtesheimer als auch in gewissen Maßen vom Autor Wolfgang Menge als Sprachrohr der 68er Bewegung gedacht war.[18] So bestätigt der Adorno-Schüler Märtesheimer die Figur des Alfred als Prototyp des autoritären Charakters und suchte in Ekel Alfred die pädagogische Absicht »progressive bis sozialistische Arbeiterbildung i[m] unterhaltenden Gewand« zu vermitteln.[19] Gemäß Adornos Studien zum autoritären Charakter handelt es sich dabei um ein potentiell faschistisches Individuum, das Vorurteile als Stereotypen wie fertige Formeln übernimmt

[16] Vgl. Karin Knop: *Comedy in Serie. Medienwissenschaftliche Perspektiven auf ein TV-Format*. Bielefeld 2007, S. 94ff.
[17] Vgl. Holzer 1999, S. 50.
[18] Christina von Hodenberg: Ekel Alfred und die Kulturrevolution. Unterhaltungsfernsehen als Sprachrohr der »68er«-Bewegung. In: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 62, 2011, S. 557–572.
[19] Ebd., S. 560.

um eigene Schwierigkeiten zu rationalisieren und zu überwinden.[20] Die Figur des Schwiegersohns Michael Graf dient insbesondere als aufklärerische, den Vater Alfred dekonstruierende Persönlichkeit. In Folge 19 »Der Tapetenwechsel« enttarnt sich die Figur, als Wendehals im Versuch mit der neuen attraktiven Nachbarstochter zu flirten, die er nicht als Türkin erkennen kann; erfüllt sie doch nicht die Kriterien seiner rassistischen Theorien. Komik entsteht hier durch den Wissensvorsprung des Zuschauers als auch durch die von Michael vermittelte Aggression gegen Alfred. Von Hodenberg identifiziert den Erfolg der Serie und die Begeisterung für Alfred allerdings nicht in der von Märtesheimer anvisierten Bildung, sondern in einer gänzlich differenten Dekonstruktion mit unter anderem der »…Aufweichung autoritärer Umgangsformen und festgefügter Geschlechtsstereotype …«.[21] Ein Dialog mit Minderheiten fand in dem Sinne nicht statt, als dass in Michael und Alfred zwei Positionen der Mehrheit sprachen und die Fehler der Vergangenheit ankreideten. Komik fand sich nicht im Kampf der Kulturen, sondern im Kampf gegen die eigene Kultur. So wurde 1975 während der Vorbereitungen zur zweiten Staffel angekündigt, dass die Figur Alfred Tetzlaff nun um die bekannten ideologischen Missverständnisse zu vermeiden »in seiner Fragwürdigkeit deutlicher gemacht werden« soll.[22] In der letzten Folge kommt Alfred vor Gericht und die Züge dieses Charakters erklären sich aufgrund falscher Erziehung. Als Reaktion auf die mangelnde Akzeptanz der zweiten Staffel durch die Zuschauer ließen die Redaktion und Märtesheimer, der die Serie nicht mehr als wirksames aufklärerisches Instrument sah, »lieber im Glanz sterben als langsam untergehen«.[23]

MOTZKI (1993), STROMBERG (2004-)

Fast 20 Jahre und an die 10 Sitcoms ohne die Einbindung von Minoritäten später kommt das Thema Deutsche und Türken in der Serie MOTZKI wieder zum Tragen. MOTZKI ist ebenfalls eine Schöpfung von dem Autor von EIN HERZ UND EINE SEELE Wolfgang Menge. Die Figur des Motzki ist in der Tradition von Alfred Tetzlaff eine andere Spielart einer reaktionären Persönlichkeit.

Der nach dem Tode seiner Frau isolierte und die Wiedervereinigung ablehnende Friedhelm Motzki trotzt mit Halbbildung der sich ändernden Realität. Nennenswert in Bezug auf einen möglichen Kulturkonflikt ist die Rolle des Gülüsan Üksknürz, gespielt von Albert Kitzl. Dieser Schauspieler mit rumänischen Wurzeln wurde in der Rolle des türkischen Gemüsehändlers eingesetzt »weil kein bildschirmgerechter Osmane gefunden werden konnte«[24]. Gülüsan, der auf die Asylantenfrage tönt, dass man nicht zu viel Abschaum der Welt hineinlassen dürfe, scheint selbst ein türkisches Spiegelbild des Protagonisten zu sein. In der Akzeptanz von Motzkis Theorie wirkt er wie die Figur des Sancho Panzas, der die Windmühlen Don Quijotes nicht hinterfragt. Durch Aneignung der

[20] Vgl. Theodor W. Adorno, Milli Weinbrenner: *Studien zum autoritären Charakter*. Frankfurt a.M. 1973, S. 1, 316.
[21] Hodenberg, S. 571.
[22] Rudolf Augstein: Schauspieler: Das Ekel kommt wieder. In: *Der Spiegel* 33, 1975, S. 75.
[23] Frank-Burkhard Habel: *Ekel Alfred »Ein Herz und eine Seele«. Das grosse Buch für Fans*. Berlin 1996, S. 157.
[24] Rudolf Augstein: Lachen über die Verbitterung. In: *Der Spiegel* 41, 1993, S. 180–181; S. 180f.

kulturellen Identität Motzkis versucht sich die Figur an der deutschen Nationalität. Gleichzeitig schließt sie sich geradezu an die Huntingtonsche Identitätsdefinition an (»Wir wissen wer wir sind, wenn wir wissen wer wir nicht sind«). So findet er in Motzki einen Verbündeten gegen die »neue« Minderheit – die Ostdeutschen.

Innerhalb der Serie STROMBERG, die sich wiederum um eine misanthrope Titelfigur dreht, steht der Protagonist nun einer auf der gleichen wirtschaftlichen Ebene stehenden deutschtürkischen (positiven) Spiegelung gegenüber: Der Abteilungsleiter der Schadensregulierung A-L, Sinan Turçulu (gespielt von Sinan Akkuş). Innerhalb der gesamten ersten Staffel schwillt ein Konkurrenzkampf um einen Posten, den der türkische Konkurrent Sinan Turçulu am Ende erhält.

WAS NICHT PASST WIRD PASSEND GEMACHT (2003), KÖNIG VON KREUZBERG (2005)

In der nächsten Serie haben alle Protagonisten als Bauarbeiter die gleiche wirtschaftliche Identität und ein Kampf der Kulturen scheint fast nicht vorhanden. In der Serie WAS NICHT PASST WIRD PASSEND GEMACHT weist wenig, vielleicht nur der Spitzname »Kümmel« des türkischen Protagonisten auf Komik in einem ethnischen Konflikt hin.

Während die erste ausgestrahlte deutsche Ethno-Sitcom der KÖNIG VON KREUZBERG die auf Klischees aufbauende, aggressive Komik wie dem »Goldkettchen- Mist« verzichtet, mangels Quote durch HAUSMEISTER KRAUSE Wiederholungen ersetzt wurde,[25] scheint weiterhin Komik durch aggressives Spiel in der Serie ALLES ATZE stattzufinden. Abgesehen von dieser Serie fand nur eine Dekonstruktion statt, die Komik größtenteils in der Autoaggression wie in den Serien wie EIN HERZ UND EINE SEELE, MOTZKI und STROMBERG sucht. Letztere Serie ist ein weiterer komischer autoaggressiver Rundumschlag gegen das moderne Leben unter der fortdauernden Nutzung einer misanthropen Figur. Der Zeitgeist des Arbeitslebens scheint den des Familienlebens in der Darstellung verdrängt zu haben. Die Dekonstruktion des Spießertums findet statt – ein Klischee mit dem Deutsche häufig belegt werden und sich selbst belegen.

Eine von Huntington geforderte Rekonstruktion der nationalen Identität durch Besinnung auf die Leitkultur fand zu diesem Zeitpunkt zumindest in Deutschland nicht statt.[26] Im Jahre 2000 wurde der Begriff sogar von dem Literaturhistoriker Walter Jens mit Hinweis auf die deutsche Vergangenheit als Unwort des Jahres vorgeschlagen. Der Islam- und Politwissenschaftler Bassam Tibi, der den Begriff 1996 in die Debatte brachte, kommentiert die Aufregungen folgendermaßen:

> Das Problem der – oft beabsichtigten – Missverständnisse fängt damit an, dass Deutsche sich eine Leitkultur sowie die hierzu gehörige eigene kulturelle Identität versagen. Es wird unterstellt, dass Leitkultur von einer homogenen Bevölkerung ausgeht und eine »Unter-/Überordnung in der Beziehung zu den Fremden« beinhaltet. Das ist nicht korrekt.[27]

[25] http://www.welt.de/print-welt/article560169/Der-Koenig-von-Kreuzberg.html (29.12.2012).
[26] Vgl. Huntington 2006, S. 181, 187, 202, 218.
[27] Bassam Tibi: Leitkultur als Wertekonsens. Bilanz einer missglückten deutschen Debatte. In: Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.): *Politik und Zeitgeschichte*, Bonn 2001, S. 1–4; S. 4.

Im Herbst 2005 startet die Kampagne »Du bist Deutschland« bei der ein »Wir Gefühl« in Deutschland wiederhergestellt werden soll.[28] Während Huntington in seinen patriotisch geprägten Werken die Besinnung auf eigene Stärken Amerikas beschwört, bewegt sich Deutschland zu einer unsicheren Akzeptanz einer nationalen Identität. Die Frage nach der Einbindung der türkischen und muslimischen Minderheiten bleibt bis heute ein Knackpunkt. Und Reflektionen dieses Prozesses finden sich auch in den Sitcoms.

Alles Atze (2000-2007)

Die im Jahre 2000 gestartete Serie Alles Atze durchläuft einen ganz eigenen Prozess. Bei dieser Show, die um die Kunstfigur des Atze Schröders positioniert wurde, fliegen in gewisser Regelmäßigkeit rhetorische Spitzen gegen den deutschtürkischen Protagonisten. Bereits in der ersten Folge beschwert sich Atze: »Murat, musst du so 'nen Radau machen, wir sind hier nicht auf dem Bazar.«[29] Dass sich die Figur des Murat im Anschluss auf Türkisch ihrem Ärger Wut macht, scheint da nur verständlich. Aber nicht nur Murat, alle Figuren sind im Wendekreis von Atzes Spott.

Der beteiligte Schauspieler Johannes Rotter erklärt im DVD-Bonusmaterial zur Serie seine Sicht der Figurenkonstellation. Er begreift das Ganze als Kasperltheater, wobei Atze der Kasperl und Murat der Seppl sei und sich in den weiteren Rollen Grete, Krokodil, Oma und der Polizist finden. Ein Vergleich zur Commedia dell'arte mit Atze als Arlecchino und Murat als untergeordneter Zanni kann ebenso gut gezogen werden.

Allerdings entspricht die von Fatih Cevikkollus gespielte Type vor allem dem sogenannten »Straight man«, der gemäß dem Literaturtheoretiker Northrop Frye dem aristotelischen »Agroikos« entspricht. Und dies ist eine klassische Theaterfigur, in der die dargestellte Persönlichkeit nicht durch komische Elemente groß entwertet wird, sondern an dessen Logik und Strenge die Komik geradezu abprallt. Dennoch sind die anderen Figuren in ihrem komischen Wirken erfolgreich.[30]

Fakt ist, dass bis zur Ausstrahlung dieser Serie Türken und Deutschtürken im Bereich Sitcom in größeren Rollen auf diesen Typus geradezu gebucht waren. Komische Konflikte finden in Autoaggression auf deutscher Ebene statt und werden noch in einer beidseitigen Aggressivität geführt. Alles Atze ist als erster Schritt in diese Richtung zu identifizieren. Bemerkenswert ist das Ende der Serie im Jahre 2007, bei dem die Figuren des Murat und Atze durch Einsicht ihre Machtdistribution zugunsten einer synchronen Kommunikationsebene wechseln und damit zu einem »wir« wechseln. Die vom Sitcom-Experten Mintz beschworenen unbeständigen Ausnahmen in der Figurenkonstellation kamen vorher sogar in einer gewissen Regelmäßigkeit vor. Dabei wird immer am Status Quo zugunsten von Murat gerüttelt. So wird nun gegen Ende eine Konfliktlosigkeit und synchroner Status der beiden Figuren zumindest für die Zukunft angedeutet.

---

[28] http://www.welt.de/print-welt/article182307/Stimmung_des_Aufbruchs.html (23.11.2012).

[29] Anmerkung: Dialog wurde vom Autor transkribiert.

[30] Northrop Frye: Characterization in Shakespearian Comedy. In: *Shakespeare Quarterly* 3, 1953, 271–277; S. 272ff.

ALLE LIEBEN JIMMY (2006)

Mit ALLE LIEBEN JIMMY setzte RTL eine Ethno-Sitcom in Konkurrenz zu der Produktion der ARD TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER. Die Serie des türkischen Headwriters Tac Rommey lieferte hiermit eine Reihe, die im gegensätzlichen Rollenverhältnis zu ALLES ATZE steht. Cemil, der auch Jimmy genannt wird, ist die superiore, tonangebende Figur und Ben, sein deutscher Freund, spielt ihm zu. Gemäß der alten griechischen Tradition kann man von einem Eiron sprechen, d.h. einer Figur die sich selbst anzweifelt und missbilligt, um seinen korrespondierenden Partner größer erscheinen zu lassen.[31]

Die Figur steht weiter unten als es die Figur des Murats ist und erleidet so in der ersten Folge aus Versehen eine Beschneidung und wird in einer späteren Folge von der türkischen Tochter wegen seiner extremen Uncoolness nicht geheiratet. Wenn in der zweiten Folge die Familie scherzhaft, komische rassistische Klischees von Italienern, Polen und Rumänen durchkaut, gibt es zwar eine auffällige Spieglung von wirtschaftlichen und nationalen Machtverhältnissen aber direkte Kulturkonflikte bleiben weiterhin aus.

Der Wandel der Rollenverhältnisse in der Darstellung zeigt sich noch an anderer Stelle: So forderte 1999 die Journalistin Aysegül Acevit unter dem Motto »Gibt es türkische Blondinen?« ein deutlich breiteres Spektrum an Rollen, die über die bloßen klassischen Typisierungen von Ausländern hinausgehen.[32] Zumindest der Stereotyp der türkischen Blondine ist dank Gülcan-Kamps erfüllt. Übernahm sie doch solch eine Rolle in ALLE LIEBEN JIMMY als Leyla. In dieser Serie, die sich mit Authentizität brüstet, spielen doch wie man auf Bild Online lesen darf im Gegensatz zu TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER »… zumindest zwei echte Türken mit«. Damit konnte sie moderaten Erfolg erzielen und ging einen kleinen Schritt in der Darstellung von Konflikten weiter.[33]

In Folge 34 der konfliktreicheren Serie TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER kommentieren die Hauptfiguren Cem und Lena eine Multikulti-Familiensitcom. Bei der wenigen Konkurrenz in Deutschland muss dies ein Seitenhieb auf ALLE LIEBEN JIMMY sein. Lenas Gedankengang (»*Immer diese Scheiß Multi-Kulti-Sitcoms in denen alles bunt aussieht und alle total lustig und alle total temperamentvoll sind!*«) wird von Cems Reaktion nach einem Blick auf dem Fernseher begleitet: »*Sind das Türken? Wie, sind die alle so verschissen gut drauf?*«

TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER (2005-2006, 2008)

In TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER herrscht ein beidseitiger Kampf der Kulturen. Pointen und Witze gehen in Richtung aller von Huntington aufgezählten Identitätsquellen. Auch wenn die Serie nur, wie Bild Online schreibt, einen wirklich türkischen Hauptdarsteller hat und ansonsten eine Iranerin und ein Halbtunesier Türken spielen, so kann doch der Einfluss des Headwriters Bora Dagtekin, der türkischer Herkunft ist, nicht verleugnet werden.[34] Weiterhin wirkten Yasemin und Nesrin Samderelli als Autoren, die für den erfolgreichen Kino-Film ALEMANYA (2011) das Drehbuch verfassten.

---

[31] Vgl. ebd., S. 272.

[32] Aysegül Acevit: Gibt es türkische Blondinen? In: *Grimme - Zeitung für Programm, Forschung und Medienproduktion* 3, 1999, S. 60–61.

[33] http://www.bild.de/leute/aktuell/leute/tuerkei-serie-ard-202756.bild.html (23.11.2013).

[34] Ebd.

In der Serie wird erzählt wie die Familie Schneider und die Familie Öztürk zur Familie Schneider-Öztürk zusammenwachsen, nachdem Mutter Doris und Vater Metin beschlossen haben, zusammen gemeinsam zu leben und ihre jeweiligen Kinder in den gemeinsamen Haushalt zu bringen. Es kommen fast alle denkbaren Konflikte zwischen den verschiedenen Ethnien und Generationen zur Sprache. Und schon der gemeinsame Haushalt ist in seiner Territorialität ein beengender Konfliktherd für die Familie.

Der türkische Sohn Cem erscheint als Prahlhans, Tochter Yagmur als erster Sitcom-Charakter bei dem das Kopftuch zu einem Politikum wird. Die Dialoge und Monologe von Tochter Lena überraschen in enormer komischer Aggressivität. Beleidigungen wie Nazi und Kanacke kommen dabei von allen Seiten. Sowohl das türkische als auch das deutsche Selbstverständnis werden komisch angegriffen. Das gestörte Verhältnis von Griechen und Türken als auch von den sich doch liebenden Lena und Cem bieten Basis für Komik. Aber vor allem steht gegen Ende die Frage nach dem sozialen Stand, der Position in der Gesellschaft.

Mehr noch als bei allen anderen bisher behandelten Serien findet sich die komische Dekonstruktion von sowohl deutschen als auch türkischen Stereotypen in TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER wieder. Und es wird fast nichts ausgelassen. So erscheint die Figur des Cems zur dritten Staffel noch exzentrischer als in den vorherigen beiden, werden doch die Klischees vom Gangsta-Image und der Hiphop-Karriere komisch zerlegt. Erst in der gegenseitigen komischen Dekonstruktion stereotyper Verhaltensmuster schaffen die Charaktere gemeinsam eine Rekonstruktion zum sozialen Erfolg. Neben Murats Aufstieg in ALLES ATZE wird hier sozialer Aufstieg demonstriert.

DER LEHRER (2009) und SPEZIALEINSATZ (2010)

Ab 2008 ist ein Produktionsrückgang von Sitcoms erkennbar. Zwar halten sich noch länger etablierte Serien wie STROMBERG, DITTSCHE und PASTEWKA, aber verglichen mit den Vorjahren weichen sie Scripted Reality- und Casting- Shows.

Weitere Begegnungen zwischen den Kulturkreisen finden in Sitcoms noch in zwei Formaten statt: In der Show SPEZIALEINSATZ, die für den ehemaligen Polizisten und jetzigen Komiker Murat Topal geschrieben ist, und in DER LEHRER.

SPEZIALEINSATZ ist eine nur 10 Folgen lange Sitcom, in der der Polizist Murat den jeweiligen Verbrecher zur Strecke bringen muss. Ein kultureller Konflikt scheint in der Serie nicht erkennbar und die Realität des Privatlebens des Darstellers Murat Topal spiegelt sich in der Serie peripher und nur in der Tatsache, dass ein ehemaliger Polizist namens Murat nun einen Polizisten namens Murat spielt. Ein komischer Kampf der Kulturen findet sich doch noch in der RTL-Reihe DER LEHRER. In jeder Folge geht es um einen Schüler; und in der Folge namens »Achmed« um einen Konflikt um die Deutungshoheit über einen vermeintlich anti-islamistischen Kommentar des Lehrers. Da dies auf einer Ebene des gegenseitigen Respektes gelöst wird, erscheint dies geradezu als eine Rekonstruktion eines starken Protagonisten. Momentan wird eine Neuauflage der Serie von RTL produziert.

Fazit

Die von Huntington proklamierten Konflikte zwischen westlichem und islamischem Kulturkreis finden ihre eigenen Darstellungen in Sitcoms. Die von ihm kritisierte Dekonstruktion des Nationalgefühls erweist sich als einer der Mechanismen, um Komik innerhalb dieser von Misanthropie und Aggression geprägten Serien zu erzeugen.

Die Entwicklungsgeschichte deutscher Sitcoms muss man sowohl in Zusammenhang mit dem jeweiligen Zeitpunkt und den Produktionsbedingungen als auch mit den dahinterstehenden Autoren bringen. Sei es nun der Einfluss der 68er, der Wende oder der Suche nach einem neuen Nationalgefühl: Die Darstellung von Konflikten wurde im Verlauf der Jahre mehr und mehr unter Beteiligung beider Parteien ausgeglichen aggressiv und komisch dargestellt. Um Tabus zu begegnen, wird die Beteiligung der Betroffenen gegenwärtig mittlerweile gesucht, anstatt lediglich die eigene Schmach zu projizieren.

Momentan steht produktionsbedingt alles an einem Wendepunkt, ob nun bei ZDFNeo die öffentlich-rechtlichen die Jugend bedienen, ob Pay on Demand oder das Internet ein Zuhause für national produzierte Sitcoms bietet, oder ob lokal fokussierter Humor in Scripted Realities zu suchen ist…

Gegenwärtig gibt es allerdings einen neuen Trend bezüglich der Produktion von Sitcoms. Zu STROMBERG wird ein Kinofilm produziert und auch TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER hatte als Kinofilm Premiere.

Im Vergleich zu den aus der chronologischen Entwicklung validierbaren Entwicklungen lässt sich im Fazit eine Skala vergleichbar der von Coleman und McIlwain aufstellen. Hierbei wird ein Segment der Entwicklungsgeschichte der komischen (Selbst-) Darstellung der türkischen als auch muslimischen Gemeinschaft in Deutschland sichtbar.
Die jeweiligen Zeiträume sind:

1. Die Gastarbeiter-Phase von 1973-75, in der die Präsenz der neuen Minderheiten durch den Zustrom von Gastarbeitern zwar wahrgenommen wurde, aber mehr die Fürsprecher als diese Minderheit selbst zur Sprache kamen.
2. Es folgte eine Non-Rekognitionsphase bis 1993, in der einerseits eine geringe Produktionsdichte von Sitcoms und Comedy-Serien bis 1992 stattfand, aber andererseits die Anwesenheit der neuen Minderheit geradezu ausgeblendet wurde.
3. Nachdem ab 1992 die national produzierte Sitcom für den deutschen Markt interessant wurde, kam 1993 eine kurze Phase der Ko-Existenz zu Westdeutschland über Ablehnung der Veränderungen, die aus der Wiedervereinigung resultieren und die sich in der Serie MOTZKI wiederfand.
4. Im Anschluss folgte eine weitere Non-Rekognitionsphase ab 1994, in der trotz einer Erstarkung von Produktionen von nationalen Sitcoms und Comedy-Shows keine türkischstämmigen oder muslimischen Figuren im Fokus standen.
5. Ab dem Jahr 2000 begann eine Phase der sozialen Relevanz der türkischen Minderheit, in der die Serie ALLES ATZE die Präsenz dieser Gruppen anerkannte. Gleichermaßen erwähnenswert sind hier Folgen von STROMBERG und eine einzige von BEWEGTE MÄNNER. Weiterhin wurde mehrfach der Versuch unternommen diese neue Zielgruppe einzubinden.

6. Mit dem Jahr 2005 kam eine Phase der Rekognition und sozialer Einbindung: Erste wirkliche Ethno-Sitcoms wie TÜRKISCH FÜR ANFÄNGER und ALLE LIEBEN JIMMY entstanden. Weiterhin stand die kulturelle Identität mehr im Fokus.
7. Seit 2009 besteht ein gewisser Niedergang in der Produktion von Comedy-Serien und Sitcoms. Türken und Muslime finden sich jedoch immer noch ab 2012 in DER LEHRER und die LOTTOKÖNIGE.

Die komische Verzerrung von Tabus bietet einen Anreiz für den Zuschauer einzuschalten, aber es bleibt ein Kampf um die Deutungshoheit. Um es auf den Punkt zu bringen: Ein Leben miteinander ist schwierig, ein Leben gegeneinander kommt nicht in Frage und in der aggressiv humorvollen Darstellung der Konflikte ist entlarvende Komik möglich.

Julia Oppermann

Geschichtsvermittlung im öffentlich-rechtlichen Fernsehen: DIE DEUTSCHEN im ZDF

Der Blick in die Geschichte durch das Fernsehen

Die öffentliche Resonanz bezüglich des so genannten »Geschichtsfernsehens« wuchs in den letzten Jahren immer stärker an. Es besteht ein Bedarf an deutscher Geschichte (im Sinne einer historischen Kontinuität) und die Angebote sind mannigfaltig. Auch wenn es wenig definitionsstark beschrieben wird: zu bemerken ist ein »Geschichtsgefühl«, was als Wunsch nach emotionaler Rückbesinnung aufgefasst werden kann. Dabei wird die Öffentlichkeit immer weniger durch den Input der akademischen Geschichtsforschung geprägt, sondern vielmehr von Fernsehformaten, die auch als »Histotainment«[1] umschrieben werden können. »Geschichte ist so zu einem neuen, medialen Wochenbett deutscher Identitätsgeburten geworden.«[2] Das Fernsehen ist zugleich als Filter zu verstehen, denn was an Ereignissen und Personen nicht in visueller Form präsentiert wird, kann kaum Teil einer öffentlichen Geschichtsvorstellung werden. Viele Wissenschaftler[3] waren schon vor Jahren der Meinung, dass das Fernsehen Einfluss auf die Vorstellung der Vergangenheit nehmen wird. Diejenigen Themen, die durch das Fernsehen verbreitet werden, bestimmen das Bild von der Geschichte in der Bevölkerung.[4] Durch Filme und Fernsehsendungen historischen Inhalts wird ein Großteil der allgemeinen Geschichtsvorstellungen gespeist.[5] Quantitative Erhebungen belegen zudem, dass sich das Fernsehen zu einem favorisierten Medium der Geschichtsaneignung entwickelt hat.[6] Davon ausgehend, dass jede Gegenwart sich seine eigene Sicht auf seine Vergangenheit schafft, wird diese Sicht heutzutage durch das Leitmedium Fernsehen vermittelt. Medieninhalte können als Quelle einer Mentalitäts- und Alltagsgeschichte betrachtet werden, die Rück-

---

[1] Ebenfalls geläufig ist die Beschreibung »Historytainment«, solche Begriffe sollen die Vermengung von Vermittlung historischer Bildung mit Unterhaltungselementen verdeutlichen.

[2] Edgar Lersch, Reinhold Viehoff: Geschichte im Fernsehen. Eine Untersuchung zur Entwicklung des Genres und der Gattungsästhetik geschichtlicher Darstellungen im Fernsehen 1995-2003, *Medienforschung der Landesanstalt für Medien Nordrhein-Westfalen Band* 54, Berlin 2007, S. 35.

[3] **Hinweis**: Aus Gründen der Lesbarkeit wird im Folgenden auf eine geschlechtsneutrale Formulierung verzichtet. Es sind jedoch immer beide Geschlechter im Sinne der Gleichbehandlung angesprochen.

[4] Margot Berghaus: Geschichtsbilder – Der »iconic turn« als »re-turn« zu archaischen visuellen Erlebniswelten. In: Martin Lindner (Hrsg.): *Drehbuch Geschichte. Die antike Welt im Film*, Münster 2005, S. 10–24.

[5] Hilde Hoffmann: Geschichte und Film – Film und Geschichte. In: Sabine Horn, Michael Sauer (Hrsg.): *Geschichte und Öffentlichkeit. Orte – Medien – Institutionen*. Göttingen 2009, S. 135–143.

[6] Andrea Brockmann: *Erinnerungsarbeit im Fernsehen. Das Beispiel des 17. Juni 1953*. Köln 2006, S. 1. Schon vor zehn Jahren konnten Erhebungen feststellen, dass über 70% der Befragten sich mit Fernsehsendungen über Geschichte informierten (Vgl. Renate Köcher (Hrsg.): *Allensbacher Jahrbuch für Demoskopie 2003-2009*. Bd. 12. Die Berliner Republik, New York 2009, S. 78).

schlüsse auf das Befinden des Publikums erlaubt.[7] Sie gelten als Indikatoren für ihre Entstehungsbedingungen, z.B. ökonomische Einflüsse, das gegenwärtige Werte- und Normensystem oder aktuelle geistige Strömungen. Der Inhalt und die Form des deutschen Geschichtsfernsehens können Aufschluss über den Zustand des kollektiven Gedächtnisses und der Erinnerungskultur der Bevölkerung geben.

In erfolgreichen Geschichtssendungen spiegelt sich mehr wider, als der Zeitvertreib für ein historisch interessiertes Publikum. Die Gründe für den Konsum von Geschichtsdokumentationen werden oft allein auf den Unterhaltungswert reduziert. Zeitgleich wird damit ausgeschlossen, dass auch eine intensive Reflektion (im Vorfeld oder im Anschluss) des Themas in Betracht kommt. Dabei kamen Wissenschaftler bei der Auswertung von qualitativen Studien zu dem Schluss, dass die wichtigsten Motive, sich mit Geschichtsformaten im Fernsehen zu beschäftigen, ein Identitätsmanagement und die Ansammlung von kulturellem Kapital waren. Die Zuschauer würden sich vor allem von anderen abheben wollen und erhofften sich Hilfe bei ihrer eigenen Identitätsarbeit. Das Interesse an historischen Persönlichkeiten würde außerdem einem Bedürfnis nach sozialem Vergleich geschuldet sein, denn die prominenten Köpfe der Geschichte dienten auch als Projektionsfläche.[8]

Da ein Fernsehprodukt verkauft werden will, wird es an die Erwartungshaltungen der Fernsehkonsumenten angepasst. Die Produktionen orientieren sich an bereits erfolgreich verkauften Formaten. »Das Publikum ist nicht Öffentlichkeit im gesellschaftlichen, sondern Markt im ökonomischen Sinne.«[9] Für den Erfolg von Film und Fernsehen muss das Medium dynamisch und flexibel auf sein Publikum reagieren, Diskurse aufgreifen und Strömungen erspüren können. Das würde im Rückschluss bedeuten, dass sich größtenteils an bereits vorhandenen Vorstellungen der deutschen Geschichte orientiert und damit eher ein Geschichtsbild verfestigt, als erneuert wird. Geschichte im Fernsehen muss jedoch immer auch als Markt verstanden werden.

Einen übergeordneten Platz im deutschen Geschichtsfernsehen nehmen die Produktionen von Guido Knopp und seiner Redaktion Zeitgeschichte im ZDF ein. Auch im öffentlichen Raum erfahren ihre Produktionen die meiste Beachtung und werden mittlerweile auch in allen großen Feuilletons Deutschlands ausgewertet.[10] Die Geschichtsdokumentationen aus dem Hause ZDF sind zu einer eigenen Marke herangewachsen, sie werden in zahlreiche Länder weiter vertrieben und ihre Methodik gilt als stilbildend.[11]

---

[7] Martin Gronau: Der Film als Ort der Geschichts(de)konstruktion. Reflexionen zu einer geschichtswissenschaftlichen Filmanalyse. In: *AEON – Forum für junge Geschichtswissenschaft* 1, 2009, http://wissens-werk.de/index.php/aeon/article/viewFile/10/pdf_3 (28.01.2012).

[8] Michael Meyen: Was wollen die Zuschauer sehen? Erwartungen des Publikums an Geschichtsformate im Fernsehen. In: Albert Drews (Hrsg.): *Zeitgeschichte als TV-Event. Erinnerungsarbeit und Geschichtsvermittlung im deutschen Fernsehfilm*. Rehburg-Loccum 2008, S. 55–73.

[9] Saskia Handro: Mutationen. Geschichte im kommerziellen Fernsehen. In: Vadim Oswalt, Hans-Jürgen Pandel (Hrsg.): *Geschichtskultur. Die Anwesenheit von Vergangenheit in der Gegenwart*. Schwalbach 2009, S. 75–97.

[10] Edgar Lersch bestätigt, dass es noch keine umfassende Dokumentation bzw. Analyse des kritischen publizistischen Echos auf die Produktionen der ZDF Redaktion Zeitgeschichte gibt.

[11] Peter Kümmel: Ein Volk in der Zeitmaschine. In: *Zeit Online* 26.02.2004, http://www.zeit.de/2004/10/Steam_Punk (16.05.2010).

Innerhalb ihrer Arbeiten beschäftigten sich Guido Knopp und seine Mitarbeiter über Jahre hinweg intensiv mit dem Thema Nationalsozialismus. Sie waren der Schlüssel zu seinem heutigen Erfolg und legten den Grundstein für seine eigene Präsenz in der deutschen Medienlandschaft. Dies begründet sich in den außergewöhnlich guten Quoten der mehrteiligen Serien zu Adolf Hitler und seiner Führungsriege.[12] Zum Zeitpunkt der Ausstrahlung waren diese Formate eine Ausnahmeerscheinung und markierten den Startpunkt des Erfolges der Redaktion Zeitgeschichte. Auch wenn Guido Knopp für seine Hitler-Reihen bekannt ist, so wurde und wird sich auch mit einer Vielzahl anderer Themen befasst. Ein Großprojekt sticht dabei besonders heraus, welches hier vorgestellt werden soll. Die Dokumentationsreihe DIE DEUTSCHEN, welche vom ZDF als Idealmodell konzipiert wurde, steht für den großen Wurf nach der umfangreichen medialen Bearbeitung des Dritten Reiches. Diese Produktion richtete den Blick in die tausendjährige Vergangenheit Deutschlands und wollte dessen Wurzeln ergründen. Die Erfolge der Redaktion und die breite Etablierung ihrer Produktionen zum Nationalsozialismus waren die Basis für die Umsetzung dieser Dokumentationsreihe. Sie gaben Guido Knopp und seinen Mitarbeitern die Mittel und Möglichkeiten, von zwölf Jahren deutscher Diktatur den Blick auf eintausend Jahre deutsche Geschichte zu richten.

Eingebettet ist die Sendereihe in eine Vielzahl von gesellschaftlichen Strömungen, die eine Konjunktur der deutschen Geschichte anzeigen. Zentral ist hier eine Art Sehnsucht nach Orientierung: Die entgrenzte Konsumwelt mit seiner zunehmenden Vereinzelung kann eine Suche nach Sinnhaftigkeit kaum befriedigen. Was bietet gegenwärtig noch eine verlässliche Antwort auf das Woher und Wohin? Wenn Zukunftsvisionen nicht mehr geglaubt werden und den Menschen die popkulturellen Ersatzbefriedigungen nicht mehr ausreichen, dann wächst die Bedeutung der Erinnerungskultur.[13] So ist es oftmals der Blick in die Vergangenheit, der die Gewissheit gibt, dass es auch in Zukunft weitergehen wird. Schließlich wurde es in der Vergangenheit auch immer geschafft, sich gegen Widrigkeiten durchzusetzen. Dies ist ein Versuch den Vertrauensverlust der modernen Gesellschaft zu kompensieren. Die Geschichte stellt eine Kontinuität dar, in der sich das Streben nach Verlässlichkeit und Vertrautheit erfüllt.[14] Viele Wissenschaftler sehen gerade die moderne Faszination für die Geschichte (und damit ist durchaus nicht nur die nationale gemeint) als eine Reaktion auf den Verlust von utopischen Potentialen.[15] Neben der Frage nach Selbstverortung hat sich insbesondere in den jüngeren Generationen ein neues nationales Selbstbewusstsein Platz verschafft, welches auch ein Interesse an der eigenen Geschichte beförderte.

Die Idee zu einem Format wie DIE DEUTSCHEN soll schon seit Jahren in der Redaktion Zeitgeschichte vorhanden gewesen sein. Doch erst nach der Jahrtausendwende

[12] Es reihten sich weitere Produktionen zu Adolf Hitler ein, so: Hitlers Krieger, Hitlers Frauen, Hitlers Kinder und Familie Hitler – Im Schatten des Diktators.

[13] Michael André: Archetypen des Grauens. Über die Sentimentalisierung und Dramatisierung von Geschichte im Fernsehen. In: Claudia Cippitelli, Axel Schwanebeck (Hrsg.): *Fernsehen macht Geschichte. Vergangenheit als TV-Ereignis*. Baden Baden 2009, S. 43–56.

[14] Werner Weidenfeld: Historisch-politische Kultur. In: Guido Knopp, Siegfried Quandt (Hrsg.): *Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*. Darmstadt 1988, S.191–195.

[15] Edgar Wolfrum: Geschichtspolitik in der Bundesrepublik Deutschland 1949-1989. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 45, 1998, S. 3–15.

schien sich abzuzeichnen, dass die Zeit »reif« war, ein Projekt umzusetzen, welches sich Jahrhunderten der deutschen Geschichte und nicht nur einer bestimmten Epoche widmete. Die gute Resonanz beim Publikum bestätigte das Gespür der Produzenten.

»DIE DEUTSCHEN – Ein Jahrtausend deutsche Geschichte«

DIE DEUTSCHEN wurden mit jeweils zehn Folgen in der ersten Staffel vom 26.10. bis zum 25.11.2008 und in der zweiten Staffel vom 14.11. bis zum 21.12.2010 ausgestrahlt. Das Großprojekt wurde immer auf dem Sonntagabend-Sendeplatz um 19:30 Uhr und um 20:15 Uhr dienstags ausgestrahlt. Die Sendereihe entstand als Zusammenarbeit der Hauptredaktion Kultur und Wissenschaft und des Programmbereichs Zeitgeschichte/Zeitgeschehen des ZDFs. Sie gilt als Leuchtturmprojekt, ein Investment des Senders in Ausstattung und Vermarktung. Schon weil in Zukunft keine solchen epischen Formate für Dokumentationen zu erwarten sind, handelt es sich um eine Ausnahmeerscheinung in der Fernsehlandschaft.

Die Reihe spürt den Ursprüngen der deutschen Geschichte vom achten bis zum zwanzigsten Jahrhundert nach. Sie schlägt eine Schneise in eine brüchige Vergangenheit. Nach Bekunden der Produzenten wollte man herausfinden, was in den »Rucksack der deutschen Identität« hineingepackt und mitgenommen wurde in die Bundesrepublik Deutschland unserer Zeit. Im Klappentext der DVD-Box der ersten Staffel ist zu lesen: »Es geht um zehn Jahrhunderte wechselvoller Vergangenheit – ihre Spuren führen bis in unsere Gegenwart.«[16] Jeder einzelnen Folge wurden Fragen voran gestellt, unter die sich die 45-minütige Reise in die Historie scheinbar stellt: »Wer sind wir? Woher kommen wir? Fragen an eintausend Jahre deutsche Geschichte.«[17] Diese Leitfragen zielen eindeutig auf das Bedürfnis nach Identität und die Herkunftsneugier der Gesellschaft. Es wurden genau diese Fragen als Überschrift der Reihe ausgewählt, weil sie einen Nerv trafen. Nach eigenem Bekunden, ging es dabei nicht nur um die Menschen, die Geschichte machten, sondern auch darum, was die Geschichte mit den Menschen machte. Um dies zu vermitteln, wurde eine attraktive Form der Darstellung gewählt und gleichzeitig auf intensive Beratung von Wissenschaftlern gesetzt, so »[…] fanden zwei Gewerke zusammen: die Präzision der Forschung und die Darstellungskunst der Fernsehmacher«[18].

Die Dokumentationsreihe folgt in seiner Bearbeitung der deutschen Vergangenheit dem biografischen Aufbau und stellt insgesamt zwanzig Personen der deutschen Geschichte vor. Ausschlaggebend für die Wahl der Personen waren ihr Bekanntheitsgrad und ihre Verbindung zu zentralen Ereignissen der deutschen Geschichte. Jeder der gewählten Exponenten soll einen Teil seiner Zeit repräsentieren, als Stellvertreter für eine bestimmte Epoche oder Zäsur in der Geschichte. Über sie soll der Zuschauer dann in das jeweilige Jahrhundert hineingeführt werden. Die Geschichte der Deutschen in dieser Dokumentationsreihe ist eine Geschichte von bedeutenden Personen, ausgestattet mit Regierungsmacht oder anderen Formen des Einflusses. Es sind diejenigen, denen Auto-

[16] »Die Deutschen«, Otto und das Reich, ZDF Enterprises GmbH 2008.
[17] Otto und das Reich, ZDF Mediathek: http://www.zdf.de/ZDFmediathek/kanaluebersicht/aktuellste/565650#/beitrag/video/616394/Otto-und-das-Reich, 00:21-00:35 (04.06.2012).
[18] ZDF Jahrbuch 2008 – »Die Deutschen«: http://www.zdf-jahrbuch.de/2008/programmarbeit/arens_knopp.php (14.03.2010).

rität schon in die Wiege gelegt wurde oder sie später errangen. Von den zwanzig Folgen widmen sich elf Folgen Kaisern, Königen, Fürsten und nur zwei portraitieren eine Frau (die wiederrum keine Herrscherinnen waren). Die erste Staffel beginnt mit Otto dem Großen im zehnten Jahrhundert. Die zweite Staffel setzt sogar noch früher mit Karl dem Großen im achten Jahrhundert ein. Beide Staffeln enden in ihren letzten Folgen in der Weimarer Republik und geben im Sekundenlauf noch einen Ausblick auf das heutige Deutschland. Alle ausgesuchten Persönlichkeiten sollten nicht nur ihre Zeit repräsentieren, sondern auch ihr Erbe für das gegenwärtige Deutschland. Ein Deutschland, welches sich zwischen Einheitsbestrebungen und Spaltungen bewegt hätte.

In jeder Staffel wurde daneben eine weitgehend vergessene historische Person vorgestellt: in der Ersten Robert Blum, in der Zweiten Gustav Stresemann. Es sind keine namhaften Männer. Weder Blum, Mitglied der Frankfurter Nationalversammlung, der auf den Barrikaden des Wiener Oktoberaufstands 1848 kämpfte, noch Stresemann, der Reichsaußenminister der Weimarer Republik, der den Friedensnobelpreis erhielt, gehören zu den geläufigen Gesichtern der deutschen Geschichte. Jedoch stehen sie für dessen demokratische Tradition. Von Seiten der Redaktion sah man sich diesen Vorbildern der deutschen Demokratie verpflichtet und widmete ihnen jeweils eine Folge, auch wenn diese die jeweils niedrigsten Quoten ihrer Staffeln markierten. Robert Blum und Gustav Stresemann werden ganz im Sinne ihres Vorbildcharakters gezeichnet, ihre Darstellungen fallen weit weniger ambivalent als die anderer Protagonisten aus. Was deutlich werden soll, ist ihr unermüdlicher Einsatz für ein demokratisches Deutschland, welches also nicht erst nach 1945 wachsen musste. Das Erbe Blums und Stresemanns ist Bestandteil der deutschen Geschichte.

Die visuelle Umsetzung von DIE DEUTSCHEN

Das Geschichtsfernsehen der Prime Time gründet sich auf Personalisierung, Emotionalisierung und Dramatisierung. Sie bilden die Schlagwörter unter denen sich Produktionen am Geschichtsmarkt positionieren und auch dem Konkurrenzdruck ihres Sendeplatzes standhalten. Sie leiten die Ausgestaltung einer Produktion, welche Handlungsstränge gezeigt werden, über den Einsatz der Musik, der Kamera, der Schnittfrequenz: also wie ein historisches Thema das Publikum fesseln kann. Dabei weist der Medienhistoriker Edgar Lersch darauf hin, dass sich das ästhetische Formenarsenal von Geschichtsdokumentationen seit Jahrzehnten immer derselben Mittel bedient, allein das Mischungsverhältnis und das Tempo hätten sich verändert, um sich den geänderten Nutzungsgewohnheiten der Zuschauer anzupassen.[19] Wirklich neu ist meist nur die verbesserte technische Umsetzung.

Die vier Basiselemente der gegenwärtigen historischen Dokumentationen sind der Sinn vermittelnde Kommentar, die Zeitzeugenaussage (falls vorhanden), die Bildpräsentation und die szenische Rekonstruktion oder auch szenisches »Nachempfinden« (Spiel-

[19] Edgar Lersch: Zur Geschichte dokumentarischer Formen und ihrer ästhetischen Gestaltung im öffentlich-rechtlichen Fernsehen. In: Thomas Fischer, Rainer Wirtz (Hrsg.): *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*. Konstanz 2008, S. 109–136.

filmszenen) genannt.[20] In DIE DEUTSCHEN gibt es wie in jeder Produktion der Zeitgeschichte-Redaktion den allwissenden Kommentator und ein Zusammenschnitt von Aufnahmen historischer Orte, Gebäude, Dokumente usw. Zeitzeugenaussagen konnte es allerdings für die Reihe nicht geben. Man entschied sich dafür, die Arbeit mit Historikern, die als wissenschaftliche Berater fungierten, auszuweiten und Interviews mit ihnen zu führen. Es wurde mit einer ganzen Reihe renommierter Historiker und anderer Fachwissenschaftler zusammen gearbeitet, deren Interviewausschnitte in der Dokumentation eine kommentierende Funktion haben. Dadurch gewinnt die Produktion an Seriosität und Authentizität, gleichzeitig sollte den Wissenschaftlern eine Plattform geboten werden, mit dem Medium Fernsehen zu arbeiten und ihre Forschung damit einem breiten Publikum zugänglich zu machen. Skeptiker sehen den Einfluss von Historikern auf solche Produktionen jedoch weiterhin als begrenzt an.

Die Kooperation mit etwa dreißig Experten war nicht das einzige Novum in dieser Reihe. Sie wurde so aufwendig gestaltet, wie keine andere Dokumentarreihe des ZDFs vor ihr, untermalt mit etlichen Computeranimationen und aufwendigen Spielszenen. Gerade für DIE DEUTSCHEN wurde durchgängig mit »szenischen Zitaten« gearbeitet, die zentraler Baustein der Serie sind. Für den Großteil der Folgen ist kein originäres filmisches Material vorhanden, das verwertet werden konnte. Im Gegensatz zu Filmmaterial, welches aus dem sendereigenen Archiv verwendet werden kann, sind Schauspielszenen kostenintensiv: Kostüme, Komparsen, die Miete für Drehorte und professionelle Schauspieler wären in solchem Umfang z.B. für Produktionen der Dritten Programme unerschwinglich. Dies wird einen Teil dazu beigetragen haben, dass eine Folge bis zu einer halben Million Euro gekostet hat.[21] Zum Ausstrahlungstermin der Sendereihe hätte es keine besseren Animationen und Visual Effects in internationalen Dokumentationen gegeben.[22] In vielerlei Hinsicht orientierten sich die Produzenten an den großen TV-Events was die digitale Bearbeitung bei Massenszenen, historischen Stadtbildern oder auch Karten anbelangt. Um den Zuschauern aus filmästhetischer Sicht das zu bieten, was sie aus den Kinosälen gewöhnt sind, wurde auf Spannungseffekte und schnelle Schnitte gesetzt, sodass sich einige Szenen einer Videoclip-Ästhetik annähern. Auch wenn dies für den Anspruch eines Bildungsfernsehens befremdlich wirkt, so ist dies nur die konsequente Umsetzung von Guido Knopps Anspruch: »Mir ist das Thema zu wichtig, um es nur für wenige verständlich zu machen. […] Aufklärung braucht schließlich Reichweite.«[23]

[20] Lersch/Viehoff 2007, S. 26.

[21] Sven Felix Kellerhoff: Tausend Jahre Geschichte als TV-Serie verpackt. In: *Welt Online* 25.01.2008, http://www.welt.de/fernsehen/article2621844/Tausend-Jahre-Geschichte-als-TV-Serie-verpackt.html (09.08.2011).

[22] Peter Arens: Zur ZDF-Doku »Die Deutschen«: Lasst uns gelassener sein. In: *sueddeutsche.de* 15.11.2008, http://www.sueddeutsche.de/kultur/zur-zdf-doku-die-deutschen-lasst-uns-gelassener-sein-1.555998 (14.03.2011).

[23] Karsten Linne: Hitler als Quotenbringer – Guido Knopps mediale Erfolge. In: *1999. Zeitschrift für Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts* 17.2, 2002, S. 90–101.

Dabei scheint es nicht um Menschen wie »Du und Ich« zu gehen. »Geschichte erscheint wieder als Geschichte großer Männer und Abfolge bedeutender Schlachten.«[24] Dies gilt zwar als wissenschaftlich überholt, aber Strukturen und Strömungen in Komplexität und Kontext darzustellen (z.B. Mentalitäts- oder Strukturgeschichte), verläuft oftmals spannungslos. Gefragt sind im Geschichtsfernsehen Stoffe, die sich als geschlossenes Stück erzählen lassen. Man hätte kein Interesse an einer Erzählkultur der offenen Fragen, Widersprüche und Brüche, resümiert Journalist Fritz Wolf.[25] Zuschauererfolge würden nur über Emotionen und das Element Spannung erzielt.[26] Geschichte soll sinnlich erfahrbar sein, denn dann könne es im Idealfall Neugier, Anteilnahme und Betroffenheit auslösen.[27] Daher verläuft die Darstellung der Protagonisten konsequent dramatisch und emotional, auch wenn dies teilweise die Leitfragen »Wer sind wir? Woher kommen wir?« konterkariert. Vielerlei Episoden aus dem Leben der Hauptfiguren stehen in keinerlei Bezug zu einem Verdienst, der sich in der Gegenwart Deutschlands bemerkbar machen könnte. Doch die Produzenten folgen der Fernsehlogik. Daraus ergibt sich ein Fokus auf Liebesgeschichten, innere Konflikte und schicksalhafte Begebenheiten. Die Darstellungskonventionen des Fernsehens entscheiden im großen Maße über Erfolg oder Misserfolg einer Produktion: Das Schicksal (der Platz im Leben), der Kampf (gegen Feinde, um Macht) und die Liebe sind Motive, die eine Fernsehsendung erfolgreich machen. Sie sind allgemeingültige, universelle, überzeitliche, ja sogar außerkulturell gültige Motive, die sich fundamentalen Beziehungen widmen. So bauen historische Stoffe auf ahistorischen »Basismotiven« auf.[28] Die Hauptdarsteller begegnen dem Zuschauer zwar im historischen Gewand, geben ihm jedoch das Gefühl, dass ihre Sorgen und Herausforderungen den Problemen im 21. Jahrhundert erstaunlich ähnlich sind. Mit ihren Sehnsüchten, ihrer Zerrissenheit, den Intrigen und Nöten schaffen sie immer auch eine emotionale Nähe.

Auf den Sendeplätzen zur Prime Time kommen die ökonomischen Zwänge stärker zum Tragen, da auch das öffentliche Fernsehen ein Massenpublikum erreichen will und muss. So bemerkt Guido Knopp in einem Interview: »Wenn Sie um 20:15 Uhr historische Themen anbieten, dann unter der Maßgabe, dass Geschichte spannender sein kann, als jeder Krimi […].«[29] Die Konkurrenz zum parallelen Unterhaltungsprogramm wird deutlich. Mit dieser Einschätzung liegt er dicht an den Bedürfnissen des Publikums. In

[24] Fritz Wolf: Trends und Perspektiven für die dokumentarische Form im Fernsehen. Eine Fortschreibung der Studie »Alles Doku – oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen«. Redemanuskript, Düsseldorf 2005, S. 13, http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/wolf_dokuform/wolf_dokuform.pdf (23.20.2010).

[25] Ebd.

[26] Tobias Winkler: Das Thema Hitler ist abgehandelt – Interview mit ZDF-Historiker Guido Knopp, http://www.medienhandbuch.de/news/das-thema-hitler-ist-abgehandelt-interview-mit-zdf-historiker-guido-knopp-8065.htm (23.06.2009).

[27] Alva Gehrmann: »Wir legen viel Wert auf Authentizität«, Interview mit Guido Knopp. In*: Das Parlament Nr. 42*, 17.10.2005, http://webarchiv.bundestag.de/cgi/show.php? fileToLoad=1717&id=1149 (13.09.2010).

[28] Berghaus, S. 17.

[29] Rainer Wirtz: Alles authentisch: so war's. Geschichte im Fernsehen oder TV History. In: Fischer/Wirtz: *Alles authentisch?*, S. 9–32.

Zuschauergesprächen wurde oft genau dies unterstrichen: das Fernsehen dürfe einen nicht langweilen und dies stehe durchaus nicht im Widerspruch zu einem Lerneffekt, vielmehr wolle man entspannen und lernen zugleich.[30] Fritz Wolf fasst den Stand des deutschen Geschichtsfernsehens zusammen: es bedient sich der modernsten narrativen Mittel, propagiert jedoch ein altes Geschichtsdenken, es setzt auf vertraute Erzählmuster und durch die Gleichsetzung mit anderen Medien-Erlebnisse wird aufgehoben, was Geschichte fremd macht.[31] Die eingängigen Darstellungsweisen eines Großteils des Geschichtsfernsehens haben sich beim Publikum etabliert und schaffen Erwartungshaltungen. Durch die mediale Wiederholung von typischen und prägenden Geschichtsbildern entstehen zusätzliche Bezugspunkte.

Neue Vermarktungsstrategien und Erfolg der zwei Staffeln

Das ZDF hatte zur Bewerbung der Sendereihe eine ganze Medienlawine angeschoben, die über den herkömmlichen Verkauf von Begleitbüchern und DVD-Boxen hinaus ging. Gezielte Marketingaktionen sollten den Erfolg beim Publikum vorbereiten. Dazu wurde auf eine Crossmedia-Strategie aus Anzeigenwerbung, Onlineangeboten und Voraus- bzw. Begleitsendungen gesetzt.[32] In der Anzeigenwerbung für die Printmedien und Plakatierungen für die Reihe wurden z.B. einige Protagonisten mit jugendlichen, zeitgenössischen Attributen versehen: Otto von Bismark trägt Sonnenbrille und macht eine Kaugummiblase und Hildegard von Bingen rasiert sich die Beine. Der Slogan der Werbung lautet: »Wer wir waren, wer wir sind«. So wird bereits hier ausdrücklich mit dem Aspekt der Identitätsfindung geworben und aus Werbezwecken mit Anachronismen gearbeitet. Die Vergangenheit wird als PR-Aktion in die Gegenwart geholt.

Die Eigenwerbung wurde auch auf die anderen Programme des Senders ausgeweitet. So berichteten die eigenen Nachrichtenmagazine (wie das heute-journal) über den Erfolg der Reihe, schließlich hatten die Folge zu Otto dem Großen fast 6,5 Millionen Zuschauer gesehen.[33] Die Reihe war nicht nur hinsichtlich ihrer Produktionskosten eine Investition des Senders, für sie wurde auch ein eigenes interaktives Online-Modul für die ZDF-Mediathek aufgebaut. Hier können alle Einzelfolgen und Trailer abgerufen und die Historikerinterviews in voller Länge gesehen werden, es gibt ein Quiz, eine Community zum Austausch mit anderen Zuschauern und interaktive Karten mit Zusatzmaterial. Das gesamte Angebot ist ebenfalls auf der Internetpräsenz der Wissenssendung »Terra X« vorhanden. Die Seiten sind professionell aufgemacht und leicht zu navigieren, jeder Nutzer kann sich individuell nach seinen Wünschen entweder nur einen kurzen Überblick verschaffen oder sich intensiver mit den Sendungen beschäftigen. Erstmalig wurde ein solches Angebot für eine Dokumentationsreihe realisiert, wobei dies auch an der Verbesse-

[30] Meyen, S. 71.

[31] Wolf, S. 13.

[32] Walter Hömberg: Die Aktualität der Vergangenheit. Konturen des Geschichtsjournalismus. In: Klaus Arnold, Walter Hömberg, Susanne Kinnebrock (Hrsg.): *Geschichtsjournalismus. Zwischen Information und Inszenierung*. Münster 2010, S. 15–30.

[33] Elmar Krekeler: »Die Deutschen« und das stinkende Eigenlob. In: *Welt Online* 29.01.2008, http://www.welt.de/fernsehen/article2643911/Die-Deutschen-und-das-stinkende-Eigenlob.html?print=true#reqdrucken (13.11.2011).

rung der technischen Möglichkeiten lag. So wird die Doku-Reihe nicht nur einmal ausgestrahlt und dann auf anderen Sendeplätzen oder Sendern wiederholt. Die Serie ist dauerhaft abrufbar und immer für den Nutzer präsent, dem eine »virtuelle Zeitreise« geboten wird. Das ZDF hat seine Reichweite mit der Pionierarbeit in der Mediathek enorm erhöht und damit auch vielversprechende Wege der Vermarktung gefunden.

Die Dokumentationsreihe wurde zur selben Zeit als ein Bildungsangebot konzipiert. In einer Kooperation mit dem Verband der Geschichtslehrer Deutschlands wurden für die Einzelfolgen Unterrichtsmaterialien erarbeitet, die ebenfalls online auf der Mediathek zur Verfügung stehen. Dadurch wird dem Bildungsauftrag des Senders nachgekommen und ein junges Publikum an die eigenen Formate herangeführt. Es werden nicht nur die Wohnzimmer Deutschlands erreicht, sondern auch die Klassenräume, wo anhand der Folgen Geschichte vermittelt und abgefragt wird. »[…] Die Dokumentarreihe DIE DEUTSCHEN hat auf dem Gebiet historischer Themen die Grundlage für eine nachhaltige Zusammenarbeit zwischen dem ZDF und den Schulen geschaffen.«[34] Zweifelsohne wurden für dieses Projekt materielle und personelle Investitionen im großen Maßstab getätigt. Die erste Staffel war in der Tat ein Erfolg mit einer Durchschnittsquote von 5,1 Millionen Zuschauern (und konnte damit an die Erfolge der Hitler-Reihen aus den 90ern anknüpfen), wohingegen die nachfolgende Staffel nur noch einen Schnitt von vier Millionen aufweisen konnte.[35] Der Anklang auf die Online-Angebote zur Sendung war durchweg positiv. Das Video des ersten Beitrags zu Otto dem Großen war das erfolgreichste seines Jahres in der ZDF-Mediathek.[36]

Tausend Jahre deutsche Geschichte in Serie

Die zwei Staffeln zu tausend Jahren historischer Großereignisse stießen beim Publikum auf große Resonanz. Damit war die Redaktion wieder zur richtigen Zeit am richtigen Ort. Wie schon bei den Hitler-Reihen hatte sie ein Gespür dafür, was die Gesellschaft umtreibt. Die neue Generation will mehr von seiner Geschichte, will über 1933 hinaus wissen, wo ihre Vergangenheit liegt. Wenn sich das ZDF deutscher Geschichte vom achten Jahrhundert an widmet, kommt beim Zuschauer an: der Nationalsozialismus ist *ein* Kapitel der deutschen Geschichte, nicht *das* Kapitel. Daneben lässt sich eine veränderte Sicht auf das eigene Land beobachten. Es ist gerade dieses neue »Gefühl«, eine neue Form des Nationalbewusstseins, welches auch Interesse an der deutschen Geschichte *vor* Hitler und dem Zweiten Weltkrieg bewirkt. Ein neues deutsches Selbstbewusstsein trifft somit auf die Frage nach Selbstverortung und bildete das Fundament für die mediale Umsetzung und die Wirkung der Reihe DIE DEUTSCHEN. Nach Aussagen

[34] Pressemitteilung: Dokumentarreihe »Die Deutschen« setzt Standards für Zusammenarbeit mit Schulen, *ZDF Pressestelle*, Mainz 12.12.2008, http://www.unternehmen.zdf.de/uploads/media/FSR-Die_Deutschen_-_1212_01.pdf (14.06.2011).

[35] Die erste Staffel konnte einen Marktanteil von durchschnittlich 16,1% verzeichnen, die zweite Staffel kam auf 12,3%. Am erfolgreichsten hier war die Folge zu Hildegard von Bingen mit 5,43 Mio. Zuschauern (16,9% Marktanteil). In: ZDF Jahrbuch 2010, Chefredaktion Zeitgeschichte/Zeitgeschehen, http://www.zdf-jahrbuch.de/2010/programmchronik/zdfchefredaktion/zeitgeschichte-zeitgeschehen.php (08.03.1212).

[36] Pressemitteilung.

von Guido Knopp und Peter Arens ging es dabei nicht um die Fixierung auf das Nationale, sondern um die Vermittlung der langen föderalen Tradition. Es sollte das Ringen um Einheit und Freiheit im internationalen Kontext und natürlich die »[…] lange unerfüllten Hoffnungen und Ziele unserer Geschichte – Einheit, Freiheit und Frieden« aufgezeigt werden.[37]

Mit Sicherheit ist davon auszugehen, dass aufgrund der großen Reichweite der Reihe und des etablierten Stils, ein Einfluss auf die deutsche Erinnerungskultur und das kollektive Gedächtnis der Bevölkerung ausgemacht werden kann. Besonders konstruktivistische Medientheoretiker gehen davon aus, dass das Fernsehen ein »Erinnerungsgenerator« ist.[38] Gerade bezüglich dieser »weit entfernten« Vergangenheit gibt es kaum Bilder z.B. eines Karl des Großen oder Heinrich IV., welche in der Erinnerung der Menschen mit anderen Darstellungen der Person konkurrieren müssten. Empirische Befunde zur Nachhaltigkeit medialer Einflüsse fehlen aber noch. So muss sich bei Spekulationen darüber, wie viel oder wie wenig Einfluss eine Fernsehsendung auf ein Geschichtsbild hat, doch stets bewusst gemacht werden, dass die Bilder einer solchen Reihe nicht ungefiltert in den Zuschauer übergehen. Der Prozess der Rezeption ist weitaus komplexer und von unterschiedlichsten Faktoren abhängig. Die Verarbeitung von Fernsehbildern ist immer im Kontext zu sehen, z.B. von individuellen Facetten wie Wissensstand, ob die Sendung allein oder in Gesellschaft geguckt wird, welche Anschlusskommunikation es gibt und vieles mehr. Daher sollten Rückschlüsse über die Beeinflussung der Massen durch solche Formate eher vorsichtig formuliert werden. Es liegt auf der Hand, dass mit einigen kurzen Ausflügen in die deutsche Vergangenheit nicht umfangreich Herkunft und Identität zu ergründen ist. Die Geschichte, die von großen Männern gestaltet wird und damit den Eindruck erweckt, dem Rest der Bevölkerung würde sie vielmehr zustoßen, ist ein antiquiertes Geschichtsverständnis, welches die Wissenschaft lange hinter sich gelassen hat. Wo bleiben »die« Deutschen wenn es im Grunde genommen nur ein paar Stellvertreter sind, denen sich genähert wird? Hier verwehrt der Darstellungszwang eine moderne Sicht auf die Geschichte, eine die komplex, grenzübergreifend und kontrovers ist.

Die Reihe bewegt sich in den bekannten Schemata und erfüllt die Erwartungshaltung an seine Gestaltung, die von den Produzenten zum Teil selbst geschaffen wurde. Der Sehnsucht in der Vergangenheit etwas über seine Identität zu erfahren, einen Sinn zu generieren, der auch Hoffnung für die Zukunft gibt, wird in der Serie mit der Geschichte einer jahrhundertelangen Anstrengung um ein spätes Glück begegnet. Dem deutschen Volk sei es allezeit darum gegangen zusammenzuwachsen. Stets wird darauf hingewiesen, wo die einenden Momente in der Vergangenheit zu finden sind, sei es im geteilten Leid oder im Kampf gegen einen gemeinsamen Feind. Die deutsche Geschichte ist dann doch ein Weg, der wohl zu mancher Zeit schwierig war, aber der nun endlich zu dem führte, was über Jahrhunderte ausgefochten wurde. Die historischen Krisen der Vergangenheit konnten überwunden werden. Dies ist wohl etwas, was Redakteuren und Autoren unterstellt werden kann. Die Geschichte schien in all ihren Wendungen ein Ziel vor Augen zu haben. Im Endeffekt sind alle Episoden doch nur ein Baustein für die deut-

[37] Peter Arens: »*Die Deutschen«,* ZDF Jahrbuch Band 45, Mainz 2008, S.143–146.

[38] Saskia Handro: »Erinnern sie sich…«. Zum Verhältnis von Zeitgeschichte und Fernsehen. In: Susanne Popp et al. (Hrsg.): *Zeitgeschichte – Medien – Historische Bildung.* Göttingen 2010, S. 202–218.

sche Einheit in Frieden und Freiheit. Schon in der Vergangenheit scheinen die Einwohner der deutschen Lande nach den gesellschaftlichen Verhältnissen der Gegenwart gestrebt zu haben. Die demokratische Tradition Deutschlands wird anhand von Robert Blum und Gustav Stresemann betont: ein demokratisches Erbe, das es zu bewahren gilt. Das System, in dem wir heute leben, wurde von Generationen von Deutschen erträumt und erhofft. Wir müssen es stützen, verteidigen und dürfen uns vor allem glücklich schätzen, in dieser Zeit zu leben. Erinnerungsarbeit ist auch eine Pflicht und wenn eine Redaktion politische Personen wie Blum und Stresemann eine filmische Aufarbeitung ihrer Verdienste zu Teil werden lässt, dann auch, weil sie Erinnerung und Bewusstsein für ein demokratisches Deutschland schaffen will. Die Darstellung eines langen Wegs durch die Jahrhunderte kann als Demokratieerziehung angesehen werden, es legitimiert zumindest das gegenwärtige politische System. Auch wenn die Protagonisten nicht verklärt werden sollten, so ist der mythische Moment im Narrativ der »Deutschen« der lange Weg der Bevölkerung bis man letztlich in einem geeinten, freiheitlichen und friedlichen Deutschland ankommt.

Fabian Rudner

BLACK MIRROR: Charlie Brookers Mediensatire

Einleitung

Niklas Luhmann leitet mit dem Satz »Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien«[1] das erste Kapitel seines Werkes *Die Realität der Massenmedien* ein. Die britische Serie BLACK MIRROR stellt bezogen auf den Kern dieses Satzes ein korrespondierendes Anschauungsobjekt dar. BLACK MIRROR zeichnet sich als eine für das britische Fernsehen produzierte Serie aus.[2] Jede der drei Episoden hinterfragt den Status Quo des gegenwärtigen gesellschaftlichen Umgangs mit Vertretern der Massenmedien und neuer Technologien, aber auch den Umgang der Menschen mit eben diesen Gadgets. Als solches kann die Serie als ein medienreflexives Anschauungsobjekt behandelt werden.

BLACK MIRROR gehört einer Seriengruppierung an, »für die ebenfalls Merkmale gelten, wie Autoren-Prägung, [...] substanzielle Aussagen, kritisch-politische Schilderung historischer und gesellschaftlicher Zustände, realistischer Anmutung, innovative Machart etc.«[3]. Besonders wichtig erscheint hierbei die Prägung durch Charlie Brooker, dem kreativen Schöpfer, Executive Producer und Hauptautoren dieser Serie. Als Kolumnist ist er für den britischen Guardian und als Buch- und Fernsehautor bekannt. Er gilt als »Englands großer Medienzerstäuber und Kulturkritiker«[4]. Seine bittere Sicht auf die Welt ist u.a. in einer Selbstbeschreibung aus seiner Kolumnensammlung *The Hell of it All* zu erkennen, dort wird er wie folgt beschrieben: »Physically, Brooker resembles a cross between a white Laurence Fishburne, a paedophile walrus and a scrowling pork knuckle. He lives in London and is silly.«[5]

SCREENWIPE – ein Fernsehformat, für das er ebenfalls verantwortlich ist – wurde zwischen 2006 und 2008 für den Sender BBC4 produziert und als »TV review show«[6] beworben. Derartige Formate, die sich das übrige Fernsehprogramm zum Thema machen und es satirisch aufbereiten, sind weltweit verbreitet. Als prominente Vertreter sind THE SOUP[7] oder – in Deutschland – KALKOFES MATTSCHEIBE[8] zu nennen.

Brookers Variante stellt aber nicht die Sketch-artige Parodie in das Zentrum des Formates, sondern den eigentlichen Sinn und die Existenz des kommentierten Formates in Frage. Bei der genaueren Betrachtung einer Sendung mit dem Titel BRITAIN'S

---

1 Niklas Luhmann: *Die Realität der Massenmedien*. Opladen 1996, S. 9.

2 Drei Episoden wurden im Dezember 2011 ausgestrahlt. Seither sind drei weitere Episoden in Auftrag gegeben worden. (Stand Januar 2013).

3 Christoph Dreher: Autorenserien – Die Neuerfindung des Fernsehens. In: Ders. (Hrsg.): *Autorenserien. Die Neuerfindung des Fernsehens*. Stuttgart 2010, S. 23–61; S. 59.

4 Klaus Buchholz: Fernsehen im Scherbenspielgel. http://www.thegap.at/filmserienstories/ artikel/fernsehen-im-scherbenspiegel/ (19.09.2012).

5 Charlie Brooker: *The Hell of it All*. London 2010, S. i.

6 Charlie Brooker: *TVGoHome. TV Listing The Way They Should Be*. London 2001/2010, Einband.

7 USA 2004-?, Idee: Edward Boyd u.a.

8 DEU 1994-?, Idee: Oliver Kalkofe.

HARDEST[9], in welchem unter den Kandidaten das ultimative »Raubein« gesucht wird, bezieht Brooker den Titel auf die männliche Erektion und verweist dabei auf die offensichtliche Lächerlichkeit des Formates.

Er operiert an dieser Stelle mit einem äußerst satirischen Blick auf derartige Fernsehformate. SCREENWIPE hat des Weiteren noch die Ableger NEWSWIPE und GAMESWIPE hervor gebracht, ebenso vier WIPE-Jahresrückblicke seit 2009.[10] Im Jahr 2008 folgte die Zombie-Satire DEAD SET[11] und 2012 das Format A TOUCH OF CLOTH[12], eine Parodie auf gängige Klischees in heutigen Polizei-Serien. Aktuell ist Brooker auch als einer von vier Moderatoren der Channel 4 Live-Show 10 O'CLOCK LIVE[13] zu sehen.

Neben den WIPE-Sendungen ist auch noch das Format HOW TV RUINED YOUR LIFE[14] entstanden, das unter anderem zeigt, wie Fernsehen Themen wie Furcht, Liebe und Wissen dem Publikum vermittelt und es damit in der Rezeption zu diesem Thema beeinflusst.

Am Beispiel Liebe zeigt Brooker auf, dass die Liebe für die meisten Menschen ein Konstrukt aus den Erfahrungen ist, die sie hauptsächlich durch das Fernsehen machen. Das eigentliche Liebesgefühl wird damit durch die fiktionalen Ideen der Fernsehschaffenden ersetzt.

Im weiteren Verlauf des Aufsatzes möchte ich nun auf die Spezifikationen der Serie BLACK MIRROR eingehen und wie Brooker seine medienkritische Haltung, die er in den übrigen Formaten unter Beweis gestellt hat, in die Episoden dieser Serie einfließen lässt.

Technologie und schwarze Spiegel

Die genannten Formate sind nun lediglich Beispiele, die einen Eindruck von der Fernsehpersona Charlie Brooker vermitteln sollen, die in meinen Augen wichtig für die Betrachtung der Serie BLACK MIRROR ist. Doch was ist mit dem titelgebenden »schwarzen Spiegel« gemeint?

Der »Black Mirror«, den Brooker meint, ist wahrscheinlich in jedem unserer Haushalte oder Arbeitsplätze vertreten, möglicherweise sogar mehrfach. Einige von uns tragen auch kleinere Versionen dieses schwarzen Spiegels immer herum. Es handelt sich um ausgeschaltete Bildschirme, die uns heute mehr denn je durch unseren Alltag begleiten. Man möchte fast behaupten, sie hätten uns umzingelt.

Fernseher, Computerbildschirme, Smartphones, iPads etc., alle diese Geräte sind heute immer und überall präsent. Hinzu kommt, dass die Inhalte, die wir über sie rezipieren, eben diese Geräte noch viel mehr ausstellen. In diesem Sinne sehen wir nicht nur uns selbst in diesen »falschen Spiegeln«, wir sehen auch, wie diese Geräte noch viel mehr genutzt werden können oder gar welche neuen Modelle sich der Konsument noch zulegen kann.

---

[9] GBR 2004, Idee: Leighton Morgan.

[10] NEWSWIPE (GBR 2009-2010, Idee: Charlie Brooker), GAMESWIPE (GBR 2009, Idee: Charlie Brooker), WIPE (GBR 2009-12, Idee: Charlie Brooker).

[11] GBR 2008, Idee: Charlie Brooker.

[12] GBR 2012-?, Idee: Charlie Brooker und Daniel Maier.

[13] GBR 2011-?, Idee: Charlie Brooker, Jimmy Carr u.a.

[14] GBR 2011, Idee: Charlie Brooker u.a.

Um bei dem Beispiel der Liebes-Darstellung durch das Fernsehen zu bleiben: Eben diese Geräte sollen für eine breite Masse genau die Funktion erfüllen und ihnen etwas Besseres als ihren Alltag bieten. Nicht umsonst heißt es in der Werbung eines deutschen Fernsehsenders: »HD – schärfer als die Realität«. Was wir vor einigen Jahre noch als Science-Fiction-Produkte gesehen haben, ist heute Teil der Gegenwart.

Wenn Geräte wie das iPad aber ausgeschaltet sind und so ihren eigentlichen Sinn der Darstellung von Bildern nicht mehr erfüllen, sind sie nichts Weiteres als teure kalte schwarze Spiegel in denen wir uns mit einem Mal wieder selbst sehen müssen. Ohne ihre eigentliche Funktion wirken sie vollkommen absurd. Man möchte überspitzt formuliert sagen: Wir schauen heute viel mehr auf eben diese Geräte, als in die Augen unserer Liebsten.

Der »Black Mirror« ist in diesem Zusammenhang aber nur ein Sinnbild für die technischen Veränderungen der letzten Jahre, die uns auf unserem Weg durch die Welt wesentlich beeinflussen. Die Selbstverständlichkeit mit der Fernseh- und Radioformate inzwischen auf Facebook und Twitter verweisen, ist erschreckend.

Brooker spricht diese und weitere Entwicklungen in einer seiner Kolumnen wie folgt an:

> We routinely do things that just five years ago would scarcely have made sense to us. We tweet along to reality shows; we share videos of strangers dropping cats in bins; we dance in front of Xboxes that can see us, and judge us, and find us sorely lacking. It's hard to think of a single human function that technology hasn't somehow altered [...].[15]

Es ist ganz klar, dass wir mehr und mehr von Technik um uns herum abhängig sind. Natürlich muss der Nutzer erst einmal dazu bereit sein, sich auf diese Technik einzulassen und beispielsweise Bereitschaft zeigen sein Mobiltelefon gar nicht mehr mit den Fingern, sondern nur noch mit der Stimme über Programme wie Apples »Siri« zu steuern. Charlie Brooker gehört zu ebendiesen Menschen, die diese Bereitschaft zeigen.

> I relish this stuff. I coo over gadgets, take delight in each new miracle app. Like an addict, I check my Twitter timeline the moment I wake up. And often I wonder: is all this really good for me? For us? None of these things have been foisted upon humankind – we've merrily embraced them. But where is it all leading? If technology is a drug – and it does feel like a drug – then what, precisely, are the side-effects?[16]

BLACK MIRROR stellt genau das »between delight and discomfort«[17] – zwischen Vergnügen und Unbehagen – dieser technischen Neuerungen dar. Was aber an dieser Serie ebenfalls zu diskutieren ist, ist die von Thomas Weber bereits formulierte Frage »Wie kann ein Medium ein anderes Medium darstellen, das es überhaupt nicht gibt?«[18], die besonders in der zweiten und dritten Episode zu stellen ist.

---

[15] Charlie Brooker: Charlie Brooker: the dark side of our gadget addiction. http://www.guardian.co.uk/technology/2011/dec/01/charlie-brooker-dark-side-gadget-addiction-black-mirror (19.09.2012).

[16] Ebd.

[17] Ebd.

[18] Thomas Weber: *Medialität als Grenzerfahrung. Futuristische Medien im Kino der 80er und 90er Jahre*. Berlin 2008, S. 14.

Ursprünge der Serie

Die Grundidee zu dieser dreiteiligen Serie basiert auf Rod Serlings THE TWILIGHT ZONE[19] aus den 1950er und 60er Jahren. In dieser Serie stellt jede Episode eine eigene Geschichte dar, die auf den ersten Blick inhaltlich nichts mit der vorherigen oder der nächsten gemeinsam hat. Lester H. Hunt dazu in seiner *Introduction* zu *Philosophy in The Twilight Zone*:

> The episodes were often quite consciously intended to provoke thought and argument about philosophical issues and ideas, and were very effective at doing so. [...] They often violated the conventions of classical narration. They often committed spectacular violations of explanatory closure.[20]

Mit diesem Ansatz verstoßen sowohl THE TWILIGHT ZONE als auch BLACK MIRROR gegen die von Robert Blanchet aufgeführten Erkennungsmerkmale für Qualitätsserien.[21] Aber auf den zweiten Blick sind es die Thematiken – die einen Einblick in Visionen unseres Lebens ermöglichen – welche den wahren Kern dieser Serien ausmachen. Fantastische Geschichten über plastische Chirurgie in der Zukunft (NUMBER 12 LOOKS JUST LIKE YOU) oder einen Gremlin auf einem Flugzeugflügel das nur ein einziger Passagier sehen kann (NIGHTMARE AT 20,000 FEET) sind Bestandteil dieser klassischen Serie.

Charlie Brooker formuliert seine Sicht auf dieses Fernsehformat wie folgt:

> For me the joy of shows like The Twilight Zone, such as Tales of the Unexpected, or Hammer House of Horror [...] was precisely that you hadn't already seen it. Every week you were plunged into a slightly different world. There was a signature tone to the stories, the same dark chocolate coating – but the filling was always a surprise.[22]

In Anlehnung an diese von Brooker genannten Sendungen, zeigen die Episoden von BLACK MIRROR – »The National Anthem«, »Fifteen Million Merits« und »The Entire History of You« – die dystopisch-medialen Entwicklungen dreier eigenständiger Welten. Geschrieben von Charlie Brooker selbst, seiner Frau Konnie Huq und Jesse Armstrong – bekannt für die britischen Serien PEEP SHOW, THE THICK OF IT und FRESH MEAT[23] – konfrontieren diese drei »dark, satirical dramas«[24] ihre Protagonisten mit durch Technologien – bei denen es sich teilweise um von Th. Weber als solche bezeichnete »Wunschmedien«[25] handelt – heraufbeschworenen neuen Problematiken.

---

[19] USA 1959-1964, Idee: Rod Serling.

[20] Lester H Hunt: Introduction. In: Noel Carroll, Lester H. Hunt (Hrsg.): *Philosophy in: The Twilight Zone*. Chichester 2009, S. 1–5; S. 1.

[21] Robert Blanchet: Quality-TV. Eine kurze Einführung in die Geschichte und Ästhetik neuer amerikanischer Fernsehserien. In: Ders. et al. (Hrsg.): *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serie.* Marburg 2011, S. 37–70; S. 37ff.

[22] Charlie Brooker: Charlie Brooker: the dark side of our gadget addiction. http://www.guardian.co.uk/technology/2011/dec/01/charlie-brooker-dark-side-gadget-addiction-black-mirror (19.09.2012).

[23] PEEP SHOW (GBR 2003-?, Idee: Jesse Armstrong u.a.), FRESH MEAT (GBR 2011-?, Idee: Sam Bain und Jesse Armstrong), THE THICK OF IT (GBR 2005-2012, Idee: Armando Iannucci u.a.).

[24] Sam Richards: Black Mirror: 15 Million Merits, Channel 4, review. http://www.telegraph.co.uk/ culture/tvandradio/8945861/Black-Mirror-15-Million-Merits-Channel-4-review.html (19.09.2012).

[25] Weber, S. 29ff.

> [BLACK MIRROR] combines satire, technology, absurdity, and a pinch of surprise, and it all takes place in a world you almost – almost – totally recognise. It changes each week – like the weather, but hopefully about 2000 times more entertaining.[26]

Die Serie

Was sich allerdings nicht verändert, ist der Beginn jeder Episode: Zuerst erscheint auf schwarzem Untergrund ein weißer Ladekreis, wie er von Youtube oder modernen Apple Computern bekannt ist. Nachdem die Episode dem Anschein nach fertig geladen ist, beginnen weiße Symbole auf demselben Untergrund langsam den Titel BLACK MIRROR zu formen. Kurz flackert dieser Titel auf, bevor der fiktive Bildschirm zerbricht. Dieser Beginn erinnert an das Cover von Brookers Satire-Fernsehzeitschrift *TvGoHome* aus dem Jahr 2001, die ihn in einem zerbrochenen Fernseher zeigt. Doch dieses Intro ist nicht nur ein Zitat von bereits vorhandenem Material Brookers, sondern wird mit diesem Bruch des Bildschirms als ein Defekt bzw. eine Dysfunktion inszeniert.[27] Damit wird der Zuschauer bereits auf mögliche Handlungsentwicklungen innerhalb der Episodenerzählungen hingewiesen.

Jede Episode stellt eigens ausgewählte schwarze Bildschirme in den Mittelpunkt ihrer jeweiligen Erzählung. Sie übermitteln Nachrichten, umgeben die Protagonisten oder zeigen Erinnerungen auf. Sie sind so nicht nur Warnung, sondern auch entscheidende Teile dieser Episoden.

> [The episodes are] all about the way we live now – and the way we might be living in 10 minutes' time if we're clumsy. And if there's one thing we know about mankind, it's this: we're usually clumsy. And it's no use begging Siri for help. He doesn't understand tearful pleading. Trust me, I've tried.[28]

Dabei steht auch in dieser Brooker-Serie wieder die Satire und die Parodie im Vordergrund. Th. Weber formuliert dies zu ähnlichen Mediensatiren wie NETWORK[29] oder UNTERNEHMEN CAPRICORN[30] wie folgt aus:

> Die Satire bleibt daher trotz der überdrehten Handlungskonstruktion immer der Realität verhaftet. [...] Trotz des Science-Fiction-Szenarios bleiben die dargestellten Medien als Karikatur des realen Mediensystems erkennbar. [...] In Satiren und Grotesken werden Medien auf ihre gesellschaftliche Funktion reduziert, d.h. auf die Frage, wie die Medien das Verhalten der Menschen beeinflusst. [...] Die Manipulierbarkeit von Menschen steht im Vordergrund, und die Technik ist dafür nur ein Mittel zum Zweck.[31]

»The National Anthem«

Was ist, wenn eine britische Prinzessin (Lydia Wilson) entführt wird und die Kidnapper die Bedingung stellen, sie nur frei zu lassen, wenn der Premierminister[32] live im Fernse-

---

[26] Simon Brew: Channel 4 greenlights new Charlie Brooker drama. http://www.denofgeek.com/ television/897189/channel_4_greenlights_new_charlie_brooker_drama.html (19.09.2012).
[27] Weber, S. 102–103.
[28] Charlie Brooker: Charlie Brooker: the dark side of our gadget addiction. http://www.guardian.co.uk/ technology/2011/dec/01/charlie-brooker-dark-side-gadget-addiction-black-mirror (19.09.2012).
[29] USA 1976, R: Sidney Lumet.
[30] USA 1977, R: Peter Hyams.
[31] Weber, S. 37–39.
[32] Von nun an PM.

hen Sex mit einem Schwein hat? Genau dies ist die Prämisse der ersten Episode, mit der die Zuschauer konfrontiert werden. Das Hauptproblem stellt allerdings nicht die Forderung der Kidnapper dar, sondern wie sich diese für PM Michael Callow (Rory Kinnear) kritische Information wie ein Feuer in der Welt verbreitet.

> The traditional media finds itself unable to even discuss what the demand is, while the Twittersphere foams with speculation and cruel jokes. As the ransom deadline nears, events start to gain a surreal momentum of their own. This was inspired partly by the kerfuffle over superinjunctions, and partly by the strange out-of-control sensation that takes grip on certain news days – such as the day Gordon Brown was virtually commanded to apologise to Gillian Duffy in front of the rolling news networks. Who was in charge that day? No one and everyone.[33]

Worauf Brooker in seiner Erklärung zu dieser ersten Episode anspielt ist die Macht, welche die Social-Media-Dienste fern ab von den traditionellen Nachrichten inzwischen haben. Der PM in dieser Episode versucht alles, um der Schande durch den sexuellen Akt mit dem Schwein zu entkommen. Doch die Geschichte kann nicht vor der Öffentlichkeit geheim gehalten werden und als die Stimmung in der Bevölkerung gegen ihn umschlägt, sieht er sich komplett an den Pranger gestellt und muss der Forderung nachkommen.

Was die Episode ebenfalls bloßlegt, ist die Wirkung, die Twitter- und Youtube-Kommentare in ihrer geballten Menge anrichten können. Wie die Frau des PM (Anna Wilson-Jones) auf Kommentare wie »Callow gonna get pig AIDS LOL«[34] reagiert, die für jeden zugänglich bei den genannten Diensten zu lesen sind, führt der Umstand der Episode den destruktiven Umgang mit diesen technologischen Möglichkeiten vor. Im Schutz der Anonymität zeigen die Menschen ihre negativste Seite. Diese bleibt auch bestehen, bis die Menschen schließlich den »historischen Akt« im Fernsehen sehen und sich dem bewusst werden, was für einer grausamen Tat sie eigentlich beiwohnen.

Die Episodehandlung wandert auf einem schmalen Grad zwischen Realitätsabbildung und Satire. Das verfrühte Freilassen der Prinzessin setzt der Schande des PM noch die Krone auf, wird sein Opfer dadurch zu einer im Grunde nutzlosen Tat degradiert. Der Nachrichtenbeitrag, der die Episode beendet, erscheint als Spott. Vor allem die leichte Andeutung über die Diskussion, ob der sexuelle Akt des PM als Kunst gelten kann. So heißt es in der Episode: »As the anniversary arrived, one art critic has caused controversy by describing it as the first great artwork of the 21st Century.«[35] Von der Öffentlichkeit nun geliebt, hat der PM allerdings sein persönliches Glück verloren und es bleibt die Frage zurück, wer genau es war, der sein Ansehen zerstört hat.

---

[33] Charlie Brooker: Charlie Brooker: the dark side of our gadget addiction. http://www.guardian.co.uk/technology/2011/dec/01/charlie-brooker-dark-side-gadget-addiction-black-mirror (19.09.2012).

[34] Charlie Brooker: »The National Anthem«. In: BLACK MIRROR (GBR 2011-?, Idee: Charlie Brooker), 25:27.

[35] Charlie Brooker: *The National Anthem* (Drehbuch). In: *Charlie Brooker's Black Mirror*, Channel 4 DVD, 2012, S. 69.

»Fifteen Million Merits«

Die zweite Episode ist in einem »dystopian sci-fi setting«[36] angesiedelt, einer Zukunft in der die Menschen in kleinen, engen Räumen leben, deren Wände aus einem gewaltigen Bildschirm bestehen. Im Endeffekt ist alles um sie herum nur aus unzähligen Monitoren zusammengesetzt. Die Räume besitzen keine richtigen Türen und auch die Automaten, aus denen sie ihr abgepacktes Essen beziehen, sind nur Bildschirmprojektionen. Die Idee zu dieser mit Bildschirmen überladenen Welt entstand, so Brooker selbst, während seine Frau ihn beobachtete, wie er beim Fernsehen sowohl einen Laptop als auch iPhone und iPad gleichzeitig verwendete.[37]

Die Hauptaufgabe in diesem Menschenpark scheint lediglich das Verdienen von Merits – eine andere Form von Geld bzw. Credits, ähnlich wie sie in Onlineplattformen von Spielekonsolen oder auch in Facebook-Spielen verwendet werden – zu sein, welche sie durch das Fahren von computerisierten Ergometern erlangen. Dass die Menschen in dieser Welt durch das Fahren die Energie erzeugen, die sie benötigen, um ihr technisches Equipment zu versorgen, wird nur am Rande erwähnt.

> [The] population is apparently doomed to a life of meaningless toil enlivened only by continual entertainment and distraction courtesy of omnipresent gizmos and screens. So not really sci-fi at all, then. Your sole chance of escape or salvation from this world appears to be a talent contest called Hot Shot [...].[38]

In dieser durch iPad-Bildschirme und Avataren geprägten Welt ist das Wegschauen von den Bildschirmen strengstens verboten, das Überspringen von eingeblendeter Werbung wird mit dem Abzug von Merits bestraft. Ein dauerhafter Konsum des angebotenen Programms ist Pflicht.

Während der Episode wird besonders die überzogene Casting-Show HOT SHOT – eine Symbiose aus gängigen Formaten dieses Genres aus unserem bekannten Fernsehprogramm – in den Fokus genommen und was sie für die Bewohner bedeutet. So eine Werbung aus der Episode: »But they started here. Like you. Putting their back into giving back – for a brighter now. Each paying their dues – like you – hoping to become a Hot Shot.«[39]

Dieses Format innerhalb der Episodendiegese spielt mit dem Verlangen der Menschen aus der Eintönigkeit dieser Welt ausbrechen zu können. Ein Ticket für die Teilnahme an HOT SHOT kostet fünfzehn Millionen Merits. Diese sind es, die der Protagonist Bing (Daniel Kaluuya) an Abi (Jessica Brown Findlay) – ein weiblicher Neuzugang in diesem Menschenpark – in Form eines solches Tickets verschenkt, weil er denkt sie gehöre nicht in diese eintönige Welt und sei zu Besserem bestimmt. Sie und ihr Gesang seien das einzig Reale, was ihm in einer langen Zeit begegnet ist.

---

[36] Ryan Lambie: Black Mirror episode two spoiler-filled review, Fifteen Million Merits. http://www.denofgeek.com/television/1164536/black_mirror_episode_two_spoilerfilled_review_fifteen_million_merits.html (19.09.2012).

[37] Interview with Charlie Brooker in *Charlie Brooker's Black Mirror*, Channel 4 DVD, 2012, 3:52.

[38] Charlie Brooker: Charlie Brooker: the dark side of our gadget addiction. http://www.guardian.co.uk/technology/2011/dec/01/charlie-brooker-dark-side-gadget-addiction-black-mirror (19.09.2012).

[39] Charlie Brooker, Konnie Huq: *Fifteen Million Merits* (Drehbuch). In: *Charlie Brooker's Black Mirror*, Channel 4 DVD, 2012, S. 8.

Doch die Jury – allen voran Rupert Everett als Judge Hope, mehr als nur eine Parodie auf den in den USA und dem UK durch Casting-Formaten populär gewordenen Simon Cowel – macht aus Abi keine Sängerin – von denen sie schon genügend haben – sondern eine Pornodarstellerin.

Abi symbolisiert für Bing etwas Gutes und Reales in dieser falschen Welt. Doch die Mechanismen der Welt korrumpieren dieses Gute. Als er den ständig aufflackernden Ausschnitten aus den Filmen des neuen »Wraith Girls« Abi nicht mehr entkommen kann, entsteht aus seiner Verzweiflung der Entschluss, ebenfalls vor die Jury zu treten und seine Kritik an dieser Welt offen auszusprechen. Doch seine Kritik zielt nicht nur auf die diegetischen Probleme ab.

> All we know is fake fodder and buying shit. That's how we speak to each other, how we express ourselves; buying shit. I have a dream? The peak of our dreams is a new hat for our dopple. A hat that doesn't exist, that's not even there. We buy shit that's not even there. Show us something real and free and beautiful? You couldn't. Cos it'd break us. We're too numb for it; our minds would choke. We've grown inside this machine, breathed its air too long. There's only so much wonder we can bear. [...] That's why when you find any wonder whatsoever, you dole it out in meagre portions – and only then when it's been augmented and packaged and pumped through ten thousand pre-assigned filters till it's nothing more than a meaningless series of lights to stare into while we ride, day in, day out: going where? Powering what? Powering the whole distraction engine. All tiny cells and tiny screens and bigger cells and bigger screens and FUCK YOU.[40]

Auch Bing wird von der Jury zum Teil des »Streams« gemacht, mit seiner eigenen Show und den eigenen Accessoires, die sich andere Menschen für ihre Avatare kaufen können. Am Ende der Episode hat Bing seinen kleinen schwarzen Raum gegen seinen größeren weißen eingetauscht, der einen falschen Raum für seine Videoblogs enthält. Wenn er zum Schluss scheinbar aus einem großen Fenster blickt – wie es das Drehbuch beschreibt[41] – dann stellt sich die Frage ein, ob er seinen bisherigen Bildschirm nicht einfach gegen einen noch größeren eingetauscht hat, denn wir als Zuschauer können nicht wissen, ob dies wirklich die Außenwelt ist.

Neben der Kritik am Umgang mit den medialen Hilfsmitteln, stellt sich aber ebenfalls die Frage nach einem weiteren Faktor, den Brooker aus seiner eigenen Erfahrung in die Episode übernommen hat. Denn die Figur Bing agiert hier als ein Kritiker am etablierten Unterhaltungssystem, wie es Brooker mit seinen Kritik-Formaten zuvor gemacht hat. Ebenso wie Bing in dieser Episode Teil des Streams wird, so ist Brooker inzwischen vom Kritiker zum Produzenten geworden.

»Fifteen Million Merits« zeigt somit nicht nur die Probleme der technischen Entwicklung, sondern auch die Verführung, ein Teil des Systems zu werden, auf.

»The Entire History of You«

In der Welt der dritten Episode wird alles was die Menschen sehen aufgezeichnet. Sie verfügen über ein »Speichergedächtnis«[42], welches sie per Knopfdruck abrufen und jede gespeicherte Erinnerung noch einmal ansehen oder mit Freunden teilen können. Verges-

[40] Ebd., S. 53.
[41] Ebd., S. 58.
[42] Weber, S. 216.

sen sind Dia-Abende, der letzte Urlaub kann komplett aus der Ego-Perspektive präsentiert werden, ein »Redo«, wie diese Aktivität in der Episode benannt wird.

> Anyone who's ever nosed through the Facebook profile of a potential lover will feel right at home here. Today, most of us routinely leave a trail of personal information behind us – from emails to idle thoughts on Facebook, to images of ourselves grinning at parties. Go to a live event and instead of lighters in the air, you'll see the glow of people recording proceedings on their smartphones. [...] [The episode] explores the logical outcome of this, something many might consider a fantasy scenario.[43]

Im Grunde stellt diese neue Technologie eine vielleicht logische Weiterentwicklung der Dienste wie Facebook usw. dar, wie Brooker dies vorangehend selbst formuliert.

Alternativ könnte diese Welt fast als Vorstufe zu Kathryn Bigelows Zukunftsvision STRANGE DAYS[44] gesehen werden, ein Film, in dem mit den Erinnerungen anderer Leute gedealt wird. Wenn das zentrale Paar der Episode beispielsweise abends Sex miteinander hat, sind es Erinnerungen, die jeder für sich dabei ansieht, anstatt den augenblicklichen Vorgang zu erleben. Dabei ist auch nicht klar, ob beide sich in diesem Moment eine Erinnerungsaufnahme mit dem jeweils anderen ansehen oder nicht.

Die Problematik innerhalb der Episodenhandlung stellt sich wie folgt dar: Der Protagonist Liam (Toby Kebbell) gerät auf Grund des Verhaltens seiner Frau Ffion (Jodie Whittaker) gegenüber Jonas (Tom Cullen) in Streit mit ihr, nachdem der eifersüchtige Liam Jonas auf einer Dinner Party kennen lernt. Durch das Analysieren seiner eigenen und anderer Erinnerungsvideos deckt Liam letztlich die Affäre seiner Frau mit Jonas auf. Doch was ihm am Ende bleibt, sind lediglich die Erinnerungen an die glückliche Zeit seiner Ehe und so entschließt er sich von dem »Grain« – so der Name der Technologie – zu trennen. In einem Review zu der Episode heißt es diesbezüglich:

> If we had access to the same perfect catalogue of memories, wouldn't we end up just as paranoid as Liam? As useful as it would be to have instant recall over things like where we parked the car after a busy shopping trip, or the exact date the battle of Stalingrad ended for a history exam, the way our memories fade over time may, in some cases, be a good thing.[45]

Hier liegt die Stärke dieser Episode. Sie führt diese Technologie ein und führt die vielen Möglichkeiten vor, wie sie für uns von Vorteil sein könnte. Aber es sind natürlich die neuen Möglichkeiten des Missbrauchs des »Grain« – wie beispielsweise die Polizei diese Technologie für ihre Sicherheitskontrollen nutzt, die Klage eines Sohnes gegenüber seinen Eltern, weil sie ihn in seiner Kindheit zu sehr vernachlässigt haben, oder dass benutzte Grains und damit Erinnerungen gekauft werden können – welche diese Episode so interessant machen.

Die »schöne neue Welt« verwandelt sich in den privaten Albtraum des eifersüchtigen Protagonisten, der schlussendlich das Leben einer Familie zerstört. Es ist Liams gerade-

---

[43] Charlie Brooker: Charlie Brooker: the dark side of our gadget addiction. http://www.guardian.co.uk/technology/2011/dec/01/charlie-brooker-dark-side-gadget-addiction-black-mirror (19.09.2012).

[44] USA 1995, R: Kathryn Bigelow.

[45] Ryan Lambie: Black Mirror episode 3 review: The Entire History of You. http://www.denofgeek.com/television/1173916/black_mirror_episode_3_review_the_entire_history_of_you.html (19.09.2012).

zu zwanghaftes Verhalten jeden Erinnerungsschnipsel zu analysieren – etwas was die Grain-Technologie möglich macht – und so die private Katastrophe voranzutreiben.

Im Rahmen der Episode wird die Frage aufgeworfen, welchen Vorteil es hat, immer alles abrufen zu können, was einmal erlebt wurde. In einer Zeit, in der Facebook die Profile seiner Nutzer in Chroniken umwandelt, in denen jedes Lebensereignis verzeichnet werden kann, ist dies eine berechtigte Frage. Liam wäre ohne die Technologie nie hinter das Geheimnis seiner Frau gekommen, doch ohne die Technologie hätte er noch eine scheinbar funktionierende Familie.

Was die Episode im Gegenzug allerdings komplett verschleiert – indem dies nicht gezeigt wird – ist das mit Sicherheit reichlich vorhandene Videomaterial, in dem sich die Menschen dieser Welt ihre eigenen Erinnerungen ansehen.

Conclusion

Alle Episoden führen dem Zuschauer vor Augen, wie Gesellschaft und Technologie immer mehr miteinander verflochten werden und weiter, wie Technologie durch den Faktor Mensch falsch genutzt bzw. missbraucht werden kann. Die genauen Umstände jeder Episode mögen in unserer Welt nicht so präsent sein, doch sie sind sehr nah an dem, was wir als unsere Realität bezeichnen oder was wir aus unserem Alltag und der häufigen Nutzung mit technischen Gegenständen kennen. In Tradition der TWILIGHT ZONE hinterlässt jede Episode einen faden Beigeschmack und ein Gefühl von Unbehagen. »Black Mirror has reminded us that the power lies with ourselves, every time we fire up our computers or switch on our smartphones.«[46]

Brookers Serie »erfindet das Rad nicht neu«, doch führt sie unserer technologischen Gegenwart – in übertriebenen Szenarien, die dennoch näher an der Wirklichkeit sind als die Untersuchungsmethoden in US-Serien wie CSI[47] – so beängstigend vor, dass wir beginnen unseren eigenen Umgang mit der Technik zu hinterfragen und zu überdenken. Die Protagonisten aller drei Episoden sind für den Zuschauer besonders bezugsfähig gestaltet und so schrecklicher ist die Wirkung dessen, was ihnen widerfährt. Die Serie thematisiert eine Selbstreflexion des menschlichen Umgangs mit Medien und was durch den Faktor Mensch bei dieser scheinbaren Symbiose schief gehen kann.

Brooker setzt mit der Serie einen aufklärenden Denkanstoß. Ob dieser Denkanstoß wirklich zu einem bewussten Umgang führt, ist dabei vollkommen offen. Eine neuere Kolumne von ihm offenbart im Bezug auf seinen neugeborenen Sohn auch eine gewisse Furcht vor der technischen Entwicklung.

> I suddenly had a chilling vision of my son's future, which was abstract, but felt like this: unless some cataclysmic event reduces his world to a fizzing pit of ashes, for him, the over-stimulation will never stop. It'll amplify and accelerate. Already everywhere is chitter-chatter, flashing lights and LOOKEE HERE. You can walk away from the computer, take a break from Twitter, lose your phone on purpose and it's still there, in the atmosphere, somehow, because this decade-long festival of stimuli has rewired your attention

[46] Sam Richards: Black Mirror: The Entire History of You, Channel 4, review. http://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/8959368/Black-Mirror-The-Entire-History-of-You-Channel-4-review.html (19.09.2012).

[47] CSI: CRIME SCRENE INVESTIGATION (USA 2000-?, Idee: Ann Donahue und Anthony E. Zuiker).

> span to the point where trying to entertain just one thought at a time feels like trying to focus on a reflective disc lodged between the spokes of a spinning bike wheel.[48]

Der technische Fortschritt gerade der Unterhaltungsmedienindustrie wird immer ein gutes Anschauungsobjekt sein, um menschliches Fehlverhalten zu demonstrieren. Brooker stellt mit Hilfe von Medien, die es in diesem Ausmaß in der heutigen Welt noch nicht gibt, in BLACK MIRROR Ängste vor dem stetigen technischen Fortschritt und möglichen Fehlentwicklungen aus.

[48] Charlie Brooker: It's OK to shout at machines – in fact, in the future some of us will find it necessary. http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2012/aug/12/its-ok-to-shout-at-machines (19.09.2012).

Auditives

Eric Buhse

Bühnenwechsel: Überlegungen zur Transformation des Musicalfilms ins Fernsehen

Der amerikanische Musicalfilm war in der Vergangenheit ein erfolgreiches und die Filmindustrie prägendes Genre – heute gilt es in der Kinolandschaft jedoch eher als eine Randerscheinung. Vielmehr erscheint es heutzutage so, dass in Filmen nahezu alles gezeigt werden kann – selten aber Gesangs- und Tanzeinlagen im klassischen Musicalstil.[1] Auch wenn sich seit den 1970er Jahren ein zunehmendes Verschwinden des Musicalfilms aus den Kinosälen feststellen lässt, so zeigt sich zugleich, dass das Fernsehen seit einigen Jahren eine neue Bühne für das filmische Musical geworden ist. Seit dem Ende der 1990er Jahre haben sich unterschiedliche Formen des klassischen Musicalfilms im Fernsehen offenbart. Zahlreiche Fernsehautoren haben das Musical zur Prämisse eines eigenen seriellen Produkts gemacht, andere fiktionale Fernsehproduktionen haben einzelne Episoden in klassischer Musicaltradition erzählt. Der vorliegende Aufsatz soll sich mit genau jenem Umstand – der Transformation des Musicalfilms in das Fernsehen – auseinandersetzen, welcher aktuell noch wenig Beachtung in der Fernsehforschung findet.

Im Mittelpunkt der Betrachtungen steht die konsequente Einbindung prägender Elemente des Musicalfilms in serielle Produktionen innerhalb der letzten zwei Jahrzehnte. Dabei soll der Blick auf die zwei prägnanten Erscheinungsformen des Musicals im Fernsehen gerichtet werden: zum einen Musical-Spezialepisoden und zum anderen eigenständige Musicalserien. Welche Merkmale des klassischen Filmgenres wurden von seriellen Fernsehproduktionen übernommen, und wo liegen eventuelle Anpassungen an das Medium TV?

»If a musical really does hit people, they'll love it more than any damn thing in the world. Because music speaks to people more than anything else does.«[2] Darauf, wie die Musik des Musicalfilms in den vergangenen Jahrzehnten zum Kinopublikum gesprochen hat, wird im Folgenden der Blick gerichtet.

Der Musicalfilm

Der Musicalfilm ist kein geistiges Kind des Kinos. Seine Ursprünge liegen auf der Theaterbühne.[3] Einstmals galt das Genre als Synonym für das Hollywoodprodukt der Studioära – in der Rückschau werden der Filmgattung jedoch ein Hang zu Kitsch, Abge-

---

[1] John Kenneth Muir: *Singing a New Tune. The Rebirth of the Modern Film Musical, from Evita to De-lovely and Beyond*. New York [u.a] 2005, S. 5f.

[2] TV Produzent und Autor Joss Whedon, unter anderem Erfinder von BUFFY THE VAMPIRE SLAYER, zitiert in Muir, S. 281–282.

[3] Michael Hanisch: *Vom Singen im Regen: Musicalfilm gestern und heute*. Berlin 1980, S. 5.

droschenheit sowie eine fehlende psychologische Tiefe der Charaktere vorgeworfen.[4] Die abnehmende Popularität des Filmmusicals lässt sich unter anderem mit der fehlenden Realitätsnähe des Genres erklären, welche in einem starken Gegensatz zur postmodernen Entwicklung eines gesteigerten Wirklichkeitswunsches beim Publikum bezüglich fiktionaler Filmproduktionen stand.[5] Gleiches gilt für das Fernsehen, hier werden erfolgreiche und populäre Serien vor allem wegen ihrer realistischen Darstellung von Gesellschaft oder sozialen Problemen gelobt. Für das heutige Publikum ist es bei der Inszenierung eines Musicalfilms vor allem von Bedeutung, welche Art Vertrag mit ihm abschlossen wird. Dem Zuschauer muss für jeden Film separat erklärt werden, warum Gesang und Tanz diegetisch bedeutsam sind, da es sich hierbei heutzutage um keine gängige Filmkonvention handelt.[6]

Die künstliche Überhöhung – der Figuren, des Settings und der Inszenierung – ist ein prägendes Merkmal des Musicalfilms. Die Genreproduktionen zeichnen sich durch die Einheit von Schauspiel, Gesang und Tanz aus. Jene musikalischen Momente bilden die dramaturgischen und ästhetischen Höhepunkte des Films.[7] Die Handlung und Erzähllogik werden dabei jedoch nicht durch die Musiknummern unterbrochen, vielmehr sind sie inhaltliche Fortsetzungen von Dialogen und gewähren Einblicke in die sonst verborgene Gefühlswelt der Figuren.[8] Neben dem Gesang fungiert im Musicalfilm vor allem der Tanz als ein narrativer Vermittler, so können durch Tanzbewegungen zusätzliche Informationen gegeben oder die Aussage des Gesangs verstärkt werden.[9] Ein weiteres zentrales Element ist das sogenannte Muster des *dual-focus narrative*, welches sich in der Paarung der Protagonisten äußert. Im klassischen Hollywood Musical verkörpern eine männliche und eine weibliche Hauptrolle jeweils unterschiedliche Werte. Der für den Musicalfilm elementare Tanz und Gesang lässt die Figuren und ihre Werte im fortschreitenden Verlauf der Handlung miteinander verschmelzen.[10] In den 1980er Jahren gab es erste Versuche, Elemente des Musicalfilms in fiktionale Fernsehprodukte zu integrieren.

Anfängliche Hybridisierungstendenzen und erste Versuche des Übergangs in das Fernsehen

Für das britische Fernsehen verfasste Dennis Potter mehrere Miniserien, die sich als Genrehybriden bezeichnen lassen und Musiknummern enthielten. Die Miniserie PENNIES FROM HEAVEN (BBC 1978) unterscheidet sich vom Musicalfilm, indem die Songs nicht von den Schauspielern gesungen, sondern von diesen nur mit den Lippen synchronisiert werden. Die Songs und Nummern sind – wie im Musicalfilm – in die

[4] Steven Cohan: Introduction: Musicals of the Studio Era. In: Ders. (Hrsg.): *Hollywood Musicals, the Film Reader*. London [u.a.] 2002, S. 1–15; S. 1.
[5] Muir, S. 6.
[6] Ebd., S. 12.
[7] Dorothee Ott: Musicalfilm/Revuefilm. In: Thomas Koebner (Hrsg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2007, S. 456–461; S. 456.
[8] Jane Feuer: *The Hollywood Musical*. 2nd ed. Bloomington 1993, S. 23f.
[9] Michael Dunne: *American Film Musical Themes and Forms*. Jefferson, NC [u.a.] 2004, S. 67.
[10] Rick Altman: The American Film Musical as Dual-Focus Narrative. In: Cohan: *Hollywood Musicals*, S. 41–53; S. 44.

Handlung integriert und stellen einen Kommentar zur psychischen Situation der Figuren dar.[11] In THE SINGING DETECTIVE (BBC 1986) spielen sich die musikalischen Nummern im Gehirn des Protagonisten ab, weshalb der Musicalanteil für den Rezipienten nicht deplatziert wirkt.[12] Die Songs stehen dabei – im Gegensatz zum Musicalfilm – nicht für die Gefühle der Charaktere, sondern vielmehr für die Prägungen des Individuums durch Kultur und Gesellschaft, die aus der Figur herausgezwungen werden.[13]

Mit seinen Produktionen legte Potter den Grundstein für den Gebrauch von Konventionen des Musicalfilms im Fernsehen. Die erste, als eigenständige Musicalserie zu bezeichnende Produktion war FAME (NBC 1982–1987) – der Fernsehableger eines erfolgreichen Musicalfilms. Das prominenteste Beispiel für die ersten Versuche einer modernen und experimentellen Musicalserie ist COP ROCK (ABC 1990). Der Ansatz der Serie verfolgte das Ziel, ein Polizei-Drama mit Musicalelementen auf den Fernsehschirm zu bringen. COP ROCK folgte dem Weg erfolgreicher, anspruchsvoller Dramaserien der 1980er Jahre, wie beispielsweise HILL STREET BLUES (NBC 1981–1987). Das musikalische Polizeidrama zeichnete sich durch ein großes Darstellerensemble und die Thematisierung aktueller sozialer Probleme – etwa Drogenhandel, Polizeigewalt oder Korruption – aus. Diese inhaltliche Grundlage wird mit Gesangs- und Tanzeinlagen zusammengeführt, welche – wie im Musicalfilm – die Charakterentwicklungen vorantreiben sollen. Der Misserfolg der Serie wurde vor allem daran festgemacht, dass es für das Musical im Fernsehen keine Tradition gab und eine Etablierung daher schwerfiel.[14]

Im US-amerikanischen Fernsehen war das Musical in den 1990er Jahren eher als einzelner TV Event präsent. Heraus stachen hierbei die Koproduktionen von TV Storyline Entertainment in Kooperation mit Networksendern, welche Fernsehadaptionen bereits etablierter Musicalstoffe waren. Die erste Produktion war GYPSY (CBS 1993) mit Bette Midler, der Höhepunkt dann eine Adaption von CINDERELLA (ABC 1997) mit zahlreichen afroamerikanischen Darstellern wie Whitney Houston, Brandy Norwood oder Whoopie Goldberg.[15]

Musical im Fernsehen – zwischen Risiko und TV Event

Was 1990 mit COP ROCK noch als kühner, aber erfolgloser Versuch zu konstatieren war, scheint heute jedoch bereits gängige Praxis zu sein. Mehr als ein Dutzend Serien hat seit Mitte der 1990er Jahre eine spezielle Musicalepisode produziert. Hinzu kommen mehr als fünf Serien, die musikalische Nummern zu ihrem konzeptionellen Merkmal machen. Was hat sich also seit der Absetzung von COP ROCK in der Fernsehlandschaft verändert, sodass der Musicalfilm heute in seriellen Produktionen eine Neuauflage zu erleben scheint? Die Fernsehforschung stellt mit Beginn der 1990er Jahre eine grundlegende

[11] Angela Krewani: *Hybride Formen. New British Cinema - Television Drama - Hypermedia.* Trier 2001, S. 140ff.
[12] Muir, S. 232.
[13] Ebd., S. 239.
[14] Dunne, S. 175ff.
[15] Muir, S. 272f.

Veränderung serieller Fernsehprodukte fest.[16] TV Serien bewegen sich zunehmend in eine Ära der narrativen Komplexität.[17]

Zeitgenössische fiktionale Fernsehproduktionen zeichnen sich vor allem durch Innovation und Experimentierfreudigkeit bezüglich narrativer, stilistischer und generischer Konventionen aus.[18] Der Rückgriff von Serienproduktionen auf das Genre des Musicalfilms kann eine ebensolche Innovation darstellen. Gerade durch Experimente mit Musik und Sound kann eine spielerische Komplexitätssteigerung erreicht werden.[19] Daher ist es wahrscheinlich, dass die Zuschauer zeitgenössischer Serien des so genannten neuen Golden Age of TV Konventionsbrüche wie Gesangs- und Tanzeinlagen eher akzeptieren oder sogar ausdrücklich begrüßen, da es diesen Serien das Merkmal verleiht, aus der Masse herauszustechen.[20]

Im amerikanischen Fernsehen gibt es zudem eine lange Tradition, den normalen erzählerischen Verlauf einer Staffel durch einzelne Episoden mit einem Eventcharakter zu unterbrechen. Diese speziellen Episoden können in ihrem narrativen Vorgehen oder ihrer Gestaltung deutlich vom gewohnten Produkt abweichen. Die traditionellen Konventionen, nach denen die Serie funktioniert, werden beispielsweise durch die Integration eines völlig fremden Genres überarbeitet. Daraus resultiert, dass der Zuschauer die gewohnten Erwartungen an das Produkt überdenken und ein neues Verständnis für die Serie entwickeln muss.[21] Solche innovativen Spezialepisoden werden häufig während der so genannten *sweep months* (November, Februar und Mai) ausgestrahlt. Sie stellen wichtige Standortbestimmungen für Sender und Serien dar, denn die in diesen Zeiträumen erzielten Quoten bestimmen die Werbepreise bis zur jeweils nächsten Messung.[22] Da aus der Erfahrung heraus Eventepisoden hohe Quoten generieren, ist diese künstlerische Grenzüberschreitung der Autoren dementsprechend zugleich auch eine kapitalorientierte Vorgabe der Sender.[23] Und so lässt sich feststellen, dass eine Vielzahl von speziellen Musicalepisoden seit Mitte der 1990er Jahre in den Zeiträumen der *sweeps* ausgestrahlt wurden. Eine prägende und erfolgreiche Musicalspezialepisode während der *sweeps* im amerikanischen Fernsehen war BUFFY THE VAMPIRE SLAYER – »Once More with Feeling« (UPN 2001).

---

[16] Gaby Allrath, Marion Gymnich, Carola Surkamp: Introduction. Towards a Narratology of TV Series. In: Gaby Allrath, Marion Gymnich (Hrsg.): *Narrative Strategies in Television Series.* Basingstoke [u.a.] 2005, S. 1–43; S. 4.

[17] Jason Mittell: Narrative Complexity in Contemporary American Television. In: *The Velvet Light Trap* 58.1, 2006, S. 35 sowie Stacy Abbott: Innovative TV. In: Dies. (Hrsg.): *The Cult TV Book. From Star Trek to Dexter, New Approaches to TV Outside the Box.* New York 2010, S. 29–40; S. 100.

[18] Abbott, S. 91.

[19] Rhonda V. Wilcox: The Aesthetics of Cult Television. In: Abbott: *The Cult TV Book*, S. 31–40; S. 34.

[20] Abbott, S. 93.

[21] Ebd., S. 93f.

[22] Gabriele Schabacher: Serienzeit. Zu Ökonomie und Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer US amerikanischer Serien. In: Arno Meteling, Isabell Otto, Gabriele Schabacher (Hrsg.): *»Previously on.« - Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien.* München [u.a.] 2010, S. 19–39; S. 30.

[23] Abbott, S. 95.

Die Musicalepisode als Prestigemerkmal

»Once More with Feeling« gilt bis heute – sowohl bei Kritik als auch Publikum – als Positivbeispiel für eine gelungene Musicalepisode einer genrefremden Serie. Viel wird von den Machern der Serie unternommen, beim Publikum von Beginn an das Bewusstsein zu schaffen, dass es eine spezielle Episode dieser Serie schaut. So unter anderem durch einen veränderten Vorspann. Das musikalische Thema der Serie wird von einem Orchester gespielt und hebt sich dadurch deutlich von der sonst rockmusikhaften Titelmelodie ab. Auch werden visuell verfremdende Strategien seitens der Serienmacher angewandt. Die Bilder der Darsteller werden verblasst in einen Vollmond montiert, während ihre Namen in einer roten comichaften Schriftart präsentiert werden, die der Schrift klassischer Kinoplakate von Musicalfilmen wie TOP HAT (USA 1935) ähnelt. Diese Eingangssequenz hat in ihrer Gestaltung nur noch wenig mit dem gängigen Vorspann der Serie gemein.

Es lässt sich konstatieren, dass alle Nummern die Handlung unterstützen und nicht nur eine Bedeutung für die Episodendramaturgie, sondern gleichzeitig auch für das Gesamtgefüge der Serie aufweisen. Damit ist die Musicalepisode nicht nur ein einmaliges TV-Event, sondern nimmt zudem eine größere Bedeutung für die Serie ein. Ein Grund dafür, warum die Zuschauer die Episode als Musical im Fernsehen akzeptiert haben, kann im Vertrag zwischen Serie und Zuschauer ausgemacht werden. BUFFY THE VAMPIRE SLAYER (The WB/UPN 1997–2003) ist eine Serie, in der Zauberei, Magie und Mysterien zum Grundkonzept gehören. Und auch die Gesangs- und Tanzeinlagen in dieser Episode werden durch einen Dämon erzwungen. Es gibt für den Rezipienten also eine mystische Erklärung für dieses ungewöhnliche Verhalten der Figuren. Das Musical ist in der Wirklichkeit des Rezipienten sowie in der Wirklichkeit der Serienhandlung etwas Unrealistisches. Buffy und ihre Freunde sind sich, anders als die von Fred Astaire oder Gene Kelly verkörperten Charaktere, darüber im Klaren, dass Singen und Tanzen nicht zu den gewohnten Formen der Gefühlsäußerung gehören. Hierdurch wird dem Zuschauer die Rezeption erleichtert. Wenn die Charaktere innerhalb der Handlung eindeutig kenntlich machen, dass es für die Gesangs- und Tanzeinlagen einen übernatürlichen Grund geben muss, kann auch der Rezipient eine höhere Akzeptanz gegenüber den Nummern aufbringen. »Once More with Feeling« ist ein Beispiel dafür, wie eine Spezialepisode mit artfremden Musicalelementen erfolgreich in eine Serie integriert werden kann. Wie aber verhält es sich mit einer Serie, deren gesamtes Konzept auf der Idee eines Fernsehmusicals fußt?

Das zeitgenössische Fernseh-Musical

Im Folgenden soll die Musicalserie GLEE (FOX seit 2009) im Hinblick auf die Konventionen des Musicalfilms betrachtet werden. Worin lassen sich mögliche Erfolgskomponenten ausmachen und welche Merkmale des Filmgenres wurden übernommen? Wo wurden von den Autoren Anpassungen an das Medium Fernsehen vorgenommen?

Kreiert wurde die Serie von Ryan Murphy. Im Zentrum der Handlung steht eine Gruppe von vornehmlich ausgegrenzten Schülern, die den Gesangsclub ihrer Schule bilden. Der ausstrahlende Sender FOX sah in GLEE eine sinnvolle Ergänzung im fiktiona-

len Programmbereich zum Castingformat AMERICAN IDOL (FOX seit 2002). Diese verbindende Linie zog auch Serienschöpfer Murphy, der deutlich machte, dass sich die Auswahl der in der Serie gesungenen Songs am Format AMERICAN IDOL orientiert:

> It made sense for the network with the biggest hit in TV, which is a musical, to do something in that vein. […] No original music is being written. It's like ›American Idol‹, a form of karaoke. People like to see people singing songs they know.[24]

Damit liegt der größte Unterschied zum klassischen Musicalfilm bereits in den Songs selbst: Die Autoren greifen auf bekannte Charterfolge und Musicalnummern zurück. Von daher müssen die Songs für die Episoden so ausgewählt werden, dass sie zum einen dem Ursprungsgedanken des AMERICAN IDOL Charakters entsprechen – sprich bekannte und populäre Songs sind. Zum anderen müssen die Songs jedoch auch so ausgewählt werden, dass der Zuschauer zugleich die narrative Aussage des Liedtextes für die Handlung und Charaktere versteht. Und so scheint dies im Sinne des Vertrages zwischen Serie und Zuschauer zu wirken. GLEE richtet sich vor allem an ein junges Publikum, und die Zuflucht von Figuren in bekannte Popsongs entspricht daher in gewisser Weise der Realität der Zuschauer, die sich beispielsweise in emotional traurigen Momenten ebenfalls bekannten Chartballaden zuwenden.

Doch was unterscheidet GLEE letztendlich von Serien wie COP ROCK? Vordergründig sticht dabei die Rechtfertigung der Musicalelemente durch das Konstrukt Glee Club ins Auge. Das Aufführen einer Show ist die treibende Kraft, die zu einer Vielzahl der Musiknummern führt. Der handlungsinhärente Antrieb, immer neue Songs und Choreographien auszuprobieren, besteht in lokalen, regionalen und nationalen Wettkämpfen, an denen der Club teilnimmt. Damit hat das Serienkonzept GLEE seine Ursprünge im filmischen Subgenre des *show musical*. Das *show musical* ist aus der Tradition der Unterhaltungsindustrie entstanden. Das Aufführen einer Show wurde in diesem Subgenre zur plausiblen Formel, plötzlichen Gesang und Tanz der Charaktere zu rechtfertigen.[25] Die Welt, die den Glee Club umgibt, bestimmt die prägenden Handlungsorte der Serie, beispielsweise der Proberaum, das Auditorium oder die Austragungsorte der Wettbewerbe.

Doch auch wenn sich GLEE teilweise am klassischen Musicalfilm orientiert, so lässt sich eine gewisse Differenz zum Genre erkennen. Es kann bei GLEE nicht davon gesprochen werden, dass auch die Maxime dem Typus *show musical* entspricht. Tanz und Gesang vermitteln nicht nur Freude und Spaß. Vielmehr orientieren sich die Autoren an erfolgreichen Beispielen der Neuzeit und nutzen die Musik auch als emotionale Kommentare auf innere Konflikte. Ebenfalls bemühen sich die Macher darum, die instrumentale Begleitung der Nummern diegetisch in Form einer Schulband zu verorten. Musiker sind bei vielen Nummern im Hintergrund aktiv, um einen gewissen Realitätsbezug zu wahren. Damit hebt sich die Inszenierung beispielsweise von Nummern eines Fred Astaire oder Gene Kelly ab, bei denen die Musik zumeist keiner Schallquelle zuzuordnen war.

---

[24] Glee-Produzent Ryan Murphy zitiert in Michael Schneider: *Fox Greenlights ›Glee‹ Pilot.* http://www.variety.com/article/VR1117989408?refCatId=14 (03.01.13).

[25] Feuer, S. ix.

Schon bei Dennis Potters Miniserien wurde ein Schlüssel für den Zuschauererfolg in der Kommentarfunktion der Musik gesehen.[26] Dem Zuschauer wird so die Möglichkeit gegeben, die Funktion von Gesangs- und Tanzeinlagen zu verstehen. Dieses Verständnis sorgt dann infolgedessen für Akzeptanz. Die Komplexität der Gefühle wird auch in GLEE durch die Musik zusätzlich aufgeladen und emotionalisiert. Dem Zuschauer wird über die Charaktere glaubwürdig das Gefühl vermittelt, dass Dialoge und Worte dieser Komplexität nicht gerecht werden können. Dabei zeigt sich mit fortschreitendem Verlauf der ersten Staffel, dass es den Mitgliedern des Glee Clubs schwerfällt, ihre Probleme ohne die Hilfe von Musik zu lösen. Ähnlich wie bei den Figuren in Dennis Potters PENNIES FROM HEAVEN werden die Emotionen aus den Schülern herausgepresst.

Weil die Songs als Kommentar auf die innere Befindlichkeit der Figuren zu verstehen sind, werden dem Zuschauer häufig Nummern als Phantasien präsentiert. Dies hat sich bereits in modernen Musicalfilmen wie CHICAGO (USA/D 2002) als probates Mittel erwiesen, um Gesangseinlagen der Figuren als ein für den Rezipienten akzeptables Stilmittel zu etablieren. Der Vertrag zwischen Zuschauer und Serie, der unter anderem festlegt, dass die Musik den Figuren vor allem die Möglichkeit gibt, ihre innersten Sorgen und Emotionen herauszulassen, scheint zugleich die Grundlage dafür zu sein, dass sich Raum und Zeit bei den Nummern nicht mit der Realität decken müssen. Oftmals beginnen die Charaktere ihre Songs auf dem Flur der Schule oder auf der Bühne, um die Nummern dann von dort aus beispielsweise in die privaten Räume zu verlagern und umgekehrt.

Der Rolle des Tanzes als narrativer Vermittler wird in GLEE hingegen weniger Gewicht beigemessen. Die Nummern entfalten durch aufwendige Choreographien ein hohes Maß an Spektakel und Unterhaltungspotential, was der dramatischen Erzählung zusätzlich zu den Comedyelementen ein erleichterndes Gegengewicht liefert. GLEE bietet dem Zuschauer zahlreiche spektakuläre Gruppenchoreographien, welche vor allem durch Opulenz oder Artistik faszinieren sollen. So gibt es eine Rollstuhlperformance zu ›Proud Mary‹ oder aber das Footballteam tanzt einen Spielzug zu Beyoncés ›Single Ladies‹. Was diese Nummern gemein haben, ist ihre Platzierung in einem fremden Kontext beziehungsweise eine Ästhetik des Ungewöhnlichen. Ein tanzendes Footballteam passt nicht mit der allgemeinen Konnotation des Sports zusammen. Eine Bühnenperformance, bei der alle Sänger in Rollstühlen sitzen, ist etwas, das der Zuschauer selbst in Musicalfilmen nicht sieht. Daraus speist sich eine optische Attraktivität über spektakuläre Tanz- und Gruppenchoreographien.

GLEE zeichnet sich zudem durch den Rückgriff auf bekannte Musical-Shownummern aus. Dies kann dahingehend bewertet werden, dass der Zuschauer so auf die Tradition des Genres verwiesen werden soll, in der sich die Serie damit gleichzeitig selbst verortet. So funktioniert beispielsweise die siebte Episode der zweiten Staffel als eine Hommage an den klassischen Musicalfilm. Gleich zwei Nummern – ›Make em laugh‹ aus SINGIN IN THE RAIN (USA 1952) und ›Nowadays/Hot honey rag‹ aus CHICAGO – sind nahezu identische Zitate ihrer Filmpendants. Details wie Kleidung, Setting und Choreographie gleichen denen der Filmsequenzen. Dennoch schließen die Autoren die Episode im eigenen Stil ab. Dem Zuschauer wird ein Mashup des Klassikers ›Singin' in the rain‹ und des Charterfolgs ›Umbrella‹ von Popstar Rhianna präsentiert. Waren die zwei vorherigen

[26] Krewani, S. 104ff.

Nummern durch optische Nähe zum Original klar als Hommage gekennzeichnet, modernisiert die finale Nummer einen klassischen Musicalhit durch die Form des Mashups mit einem aktuellen Charthit und einer eigenen Choreographie. Die Autoren verorten die Serie nicht bloß innerhalb der Tradition des Musicalfilms, sondern schaffen ihr – durch Inszenierungen in einem eigenen Stil – einen eigenständigen Platz als Fernsehmusical.

Die Serie macht den Zwiespalt, in dem das Fernsehmusical steckt, zu einem Bestandteil der eigenen Erzählung. Gesangs- und Tanzeinlagen werden in der Gesellschaft als andersartig betrachtet und haben es deshalb schwer, in Fernsehproduktionen Akzeptanz zu finden. Diesen Umstand legt die Serie auf narrativer Ebene offen. Denn wie das Fernsehmusical sind auch die Mitglieder des Glee Clubs Außenseiter. Sie werden von anderen Schülern aufgrund ihrer Andersartigkeit gemobbt, müssen allerhand Repressalien ertragen. Dem Zuschauer wird somit die Botschaft übermittelt, dass es durchaus eine normale Reaktion sein kann, die Gesangs- und Tanzeinlagen der Glee Club Mitglieder als merkwürdig zu empfinden. Diese Lesart wird in den Serienkontext eingebunden, sodass die Serie Teile des Publikums an diesem Standpunkt abholen und ihnen infolgedessen die Bedeutung der musikalischen Nummern innerhalb der Handlung plausibel machen kann. Auf diese Weise gelingt es den Autoren, beim Publikum eine Akzeptanz für die möglicherweise befremdlichen Musicalelemente zu schaffen.

Das Fernsehmusical als neues Genre im TV-Programm?

Im Zuge des Fortgangs der so genannten Quality Television Bewegung greifen Autoren, etwa mit Western- oder Zombieserien, vermehrt auf klassische Filmgenres zurück, die dem Kinopublikum nur noch selten präsentiert werden – so auch auf den Musicalfilm. Es gibt dabei zwei Erscheinungsformen. Bei den musikalischen Spezialepisoden lässt sich feststellen, dass diese vordergründig als TV-Event programmiert werden, um so starke Quoten für die Berechnung der Werbegelder aufzuweisen. Der Einsatz von Musicalelementen scheint daher einem Eventcharakter geschuldet zu sein. Wird der Serie BUFFY THE VAMPIRE SLAYER die Musicalepisode entzogen, so existiert die Serie weiterhin, auch wenn »Once More with Feeling« eine gewisse Bedeutung für die Gesamthandlung der Staffel zukommt. Würden GLEE jedoch die Musicalnummern entzogen, funktioniert die Serie lediglich als High School Dramedy ohne Alleinstellungsmerkmal. Dass jedoch in der Musik ein Schlüssel für den Erfolg der Serie begründet liegt, beweisen die Verkaufszahlen mit 113 Top-100-Platzierungen in 2 Jahren. Die musikalischen Nummern treffen in Zeiten von AMERICAN IDOL genau den Nerv des Fernsehpublikums.

Hinsichtlich des Prinzips des *dual-focus narrative* scheint die Serie GLEE, genauso aber auch »Once More with Feeling«, einen weiteren Ansatz zu verfolgen. In beiden Produktionen werden – statt der Werteverhandlung von Mann und Frau – vielmehr die Werte und Standpunkte von Individuum und Gesellschaft verhandelt. Schon bei Dennis Potters Miniserien hat sich dieser Ansatz gezeigt. Die beiden hier betrachteten zeitgemäßen Fernsehmusicals führen ihn konsequent weiter und machen dies zu einem elementaren Bestandteil des eigenen Erzählstoffes. Funktionieren die Songs als Kommentar auf das Innenleben der Charaktere und wird die Bedeutung der Musik als Strategie der Prob-

lembewältigung deutlich, dann kann die Realitätsferne von Gesangs- und Tanznummern kompensiert werden.

Es hat sich in den Beobachtungen gezeigt, dass fiktionale Produkte, die Musicalelemente präsentieren möchten, vor allem eine Form von Vertrag mit dem Publikum abschließen müssen. Dieser Vertrag muss die Grundlage dafür bilden, dass seitens der Zuschauer eine Akzeptanz der befremdlichen Gesangs- und Tanzeinlagen entsteht. War es beim klassischen Musical noch eine etablierte Konvention, die nicht hinterfragt wurde, muss die Inszenierung dem heutigen Publikum begreiflich machen, warum ein Charakter plötzlich in Gesang ausbricht und welche Intention damit seitens der Autoren verfolgt wird.

Ein Merkmal zeitgenössischer Fernsehserien ist das Anliegen, grenzüberschreitend und unkonventionell erzählen zu wollen. Wie sich gezeigt hat, muss vor diesem Hintergrund auch das Wiederaufleben des Musicalfilms im Fernsehen betrachtet werden. Das Fernsehmusical kann im aktuellen Fernsehzeitalter als ein herausstechendes Produkt betrachtet werden. Es bietet dem Zuschauer eine zusätzliche Vielfalt mit Programmen, die sich von der vorherrschenden Realitätsnähe anderer Programme abheben. Dabei funktioniert das Fernsehmusical ganz im Sinne des *narrowcasting*, das die aktuelle TV-Ära prägt. Das Fernsehmusical stellt keine Massenware dar und passt sich damit den Gegebenheiten des zeitgemäßen Fernsehens an. Und so scheint es, dass die Transformation des Musicalfilms ins Fernsehen nur eine allzu logische ist. Das zeitgenössische kreative und unkonventionelle Fernsehen scheint ein ideales Umfeld für ein inzwischen unkonventionelles Genre zu sein.

Was also hält die Zukunft für das Fernsehmusical bereit? 2011 und 2012 sind mit SMASH (NBC seit 2011), NASHVILLE (ABC seit 2012) sowie WEDDING BAND (TBS seit 2012) im amerikanischen Fernsehen drei weitere Fernsehmusicals auf Sendung gegangen, die versuchen dem Erfolg von GLEE nachzueifern. Die Verträge für den Zuschauer scheinen gut durchdacht. So soll innerhalb der Handlung von SMASH ein Bühnenmusical über Marilyn Monroe entstehen, was Anlass für allerhand Gesangs- und Tanzeinlagen bedeutet, während NASHVILLE unterschiedliche CountrymusikerInnen bei ihrem Streben nach Erfolg in das Zentrum der Erzählung stellt. Die Produzenten und Autoren von WEDDING BAND richten ihrerseits den Fokus auf vier Freunde, die in ihrer Freizeit als Band bei Familienfeiern auftreten. Diese Serien könnten darüber entscheiden, ob es nach Misserfolgen – wie COP ROCK oder VIVA LAUGHLIN (CBS 2007) – im Fernsehen langfristig eine echte Chance für eigenständige Musicalserien gibt. Gelingt es den Produktionen, an den anfänglichen Erfolg von GLEE anzuschließen, könnte dies sogar eine Weiterentwicklung des Fernsehmusicals zur Folge haben. Autoren könnten erneut versuchen, ein ungewöhnliches Projekt wie COP ROCK, geprägt von starken Gegensätzen wie Polizeidrama und Musical, im Fernsehen zu etablieren. Letztlich hängt der Erfolg des zeitgenössischen Fernsehmusicals – sei es als Einzelepisode oder eigenständige Serie – wohl von der Gefälligkeit der Musik und damit einhergehend auch finanzieller Amortisierung durch Downloads auf Internet-Musikplattformen sowie einem schlüssigen Vertrag zwischen Produkt und Publikum ab. Dass es nicht einfach ist, diesen zu schließen, haben jedoch bereits zahlreiche Fernsehproduktionen bewiesen.

Markus Kügle

O. S. T.: Die Ebene des Scores als sinnstiftendes Element im Film

TonFilmMusikWissenschaften?

Der Schwerpunkt gängiger Filmanalysen liegt gemeinhin auf den visuellen Aspekten dieser Medienprodukte. Different hierzu finden jedoch die auditiven Ebenen, explizit davon jene der Musik, vielerorts nur ungenügende Beachtung. Das kann durchaus mit der bekannten Sentenz von Aaron Copland zusammenhängen, dass gute Filmmusik nicht hörbar sein soll – und wohl deshalb auch in der Wissenschaft eher unerhört bleibt. Eine dezidierte Wissenschaft der Filmmusik zu etablieren und konstituieren, scheint aber ein schweres, mitunter gar unmögliches Unterfangen darzustellen. So urteilten Hans J. Wulff – Initiator des Projekts der Kieler Filmmusikforschung – und Claus Tieber diesbezüglich im Jahre 2006, dass hier »zwei Welten«[1] aufeinander prallen würden, »die sich nur schwer einander annähern oder gar mischen lassen«[2]. Diese zwei Welten, das wäre jene der Filmwissenschaft zum einen und jene der Musikwissenschaft zum anderen. Unterschiedliche Zugänge zum Forschungsobjekt erschweren dabei einen Konsens ungemein. Zunächst einmal gelte es also,

> die Ignoranz der Filmwissenschaft gegenüber der Filmmusik zu beenden, die entweder zu naiven bis sachlich falschen (›küchenmusikologischen‹) Beschreibungen führt oder aber die akustische Ebene des Films schlicht ausblendet, weil man sich damit überfordert fühlt (»Ich kann keine Noten lesen!«).[3]

Kritik wird jedoch von Wulff und Tieber ebenso an der Fraktion der Musikwissenschaftler geübt, deren spezifische Analysemethoden sich schwerlichst auf die ›Kompositionen für den Film‹ übertragen lassen.

> Es gilt aber auch, die mitunter allzu werkfixierte und daher kontextlose musikwissenschaftliche Analyse für textuelle Rahmenstrukturen zu sensibilisieren. Das heißt, dass die Musikwissenschaft in vielen Fällen vom musikalischen Werk ausgeht, das in unterschiedlichen Aufführungen zum Klingen gebracht wird.[4]

Soviel also zur Lage der Filmmusikwissenschaft im Jahre 2010. Neun Jahre zuvor schien die Situation noch ganz anders ausgesehen zu haben. So urteilte Claudia Gorbman damals, dass hierzu ein neuerwachtes Interesse Anfang bis Mitte der 1990er Jahre bestanden hätte.[5] Doch diese ›Welle‹ scheint mittlerweile, zumindest im europäischen Raum, wieder abgeflaut zu sein. Gorbman verweist darauf, dass im anglo-amerikanischen Raum die Analyse von Filmmusiken mittlerweile quasi Anklang in den Universitäten gefunden habe,[6] nachdem ihr zweifelhafter Status als »Bastardkunst«[7] in den 1970er Jahren legiti-

---

1 http://www.derwulff.de/2-165 (14.01.2013).
2 Ebd.
3 Ebd.
4 Ebd.
5 Claudia Gorbman: Filmmusik. Texte und Kontexte. In: Regina Schlagnitweit, Gottfried Schlemmer (Hrsg.): *Film und Musik*. Wien 2001, S. 13–30; S. 13.
6 Rick Altman, Kathryn Kalinak und Caryl Flinn sind hierzu nennenswert.

miert wurde. Vergleichende Erfolge stehen hierzulande noch aus. Demnach kommt der Kieler Filmmusikforschung in dieser Hinsicht eine einsame Vorreiterrolle zu. Dabei besitzt die Filmmusik oder vielmehr das Schreiben über deren Wirkung (auch hierzulande) eine lange Tradition. Schon in der Mitte der 1910er Jahren analysierte Julius Urgiß den Tatbestand einer musikalischen Begleitung im Film,[8] was nach Michael Wedel durchaus die »Anfänge der Diskussion über Film und Musik in Deutschland«[9] darstellen könne. Der Ton im Film allgemein wurde indes von Theoretikern wie Rudolf Arnheim, Sergej M. Eisenstein und Siegfried Kracauer schon früh mit Aufmerksamkeit bedacht. Nicht zu vergessen, dass Theodor W. Adorno zusammen mit Hanns Eisler im Jahre 1949 eine konkrete Schrift zur *Komposition für den Film* publiziert hat. Und Hansjörg Pauli muss an dieser Stelle mit seinen Klassifikationsversuchen in *Filmmusik: Stummfilm* ebenfalls Erwähnung finden.

Zum Ton allgemein haben allerdings die Schriften Michel Chions[10] in den 1980er und dezidiert zur Filmmusik in den 1990er Jahren für neue Impulse, neue Sicht- beziehungsweise Hörweisen geführt. Deren Einfluss, insbesondere der Übersetzungen ins Englische von Claudia Gorbman,[11] ist es zu verdanken, dass beispielsweise Michael Palm in der Mitte der 1990er Jahre zusätzlich unter Zuhilfenahme von Friedrich Nietzsche und Gilles Deleuze[12] den »audiovisual contract«[13] heranzog, um dem »Phantom Audio-Vision«[14] habhaft werden zu können. Ein Mehrwert[15] schien so auch für die Filmmusikwissenschaft gewonnen. Erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist des Weiteren die Schweizer Filmwissenschaftlerin Barbara Flückiger, welche 2001 mit *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films* erforschte, überdies noch Claudia Bullerjahn, welche selbigen Jahres ihre *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik* veröffentlichte. Doch dann wurde es ruhig um das ambitionierte Vorhaben, eine Filmmusikwissenschaft zu gründen. So regte Silke Martin ungleich später, im Jahre 2008 nämlich an, »eine filmische Evolution aus akustischer Sicht zu beschreiben«.[16] Ein Anliegen, dem sie selbst 2010 mit *Die Sichtbarkeit des Tons im Film. Akustische Modernisierungen des Films seit den 1920er Jahren* entsprochen hat. Oliver Fahle konstatiert so im Vorwort dieser Publikation, dass der Ton nunmehr seit kurzem »ein eigenständiger Forschungsgegenstand der Filmwissenschaft«[17] sei. Damit

---

[7] Gorbman, S. 13.

[8] Michael Wedel: Von der Kino-Musik zur Filmmusik. Julius Urgiß und die Anfänge der Diskussion über Film und Musik in Deutschland. In: Tarek Krohn, Willem Strank (Hrsg.): *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 8, 2012, S. 272–286; S. 274.

[9] Wedel, S. 272.

[10] *La voix au cinéma* (1984), *Le son au cinéma* (1985), *L´audio-vision* (1990), *La musique au cinéma* (1995).

[11] *The Voice in Cinema*, *Audio-Vision. Sound on Screen* (1994).

[12] Michael Palm: Was das Melos mit dem Drama macht. In: Christian Cargnelli, Michael Palm (Hrsg.): *Und immer wieder geht die Sonne auf*. Wien 1994, S. 211–232; S. 226.

[13] Michel Chion: *Audio-Vision. Sound on Screen*. New York 1994, S. 9.

[14] Ebd., S. 123.

[15] Ebd., S. 5.

[16] Silke Martin: Vom klassischen Film zur Zweiten Moderne – Überlegungen zur Differenz von Bild und Ton im Film. In: Tarek Krohn, Willem Strank (Hrsg.): *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 2, 2008, S. 54–67; S. 56.

[17] Oliver Fahle: Vorwort. In: *Die Sichtbarkeit des Tons im Film. Akustische Modernisierungen des Films seit den 1920er Jahren*. Marburg 2010, S.7–10; S. 7.

sind wohl in erster Linie die Bemühungen der Sound Studies gemeint. Insofern besteht nun abermals Hoffnung. Frank Hentschel hat 2011 seine *Töne der Angst. Die Musik im Horrorfilm* herausgegeben, womit er klare Verbindungslinien von der Neuen Musik zum Horrorfilm gezogen hat. Und Oksana Bulgakowa hat 2012 einen Sammelband über *Resonanz-Räume. Die Stimme und die Medien* herausgegeben, damit viele potentielle Perspektiven für die Medienwissenschaft eröffnet. Nur droht dabei allerdings die Filmmusik als Gegenstand an Aufmerksamkeit zu verlieren. Zwar ist bereits viel und beständig wiederkehrend über ›Die Geburt des Hollywood-Scores aus dem Geiste der Wagner-Oper‹ geschrieben worden,[18] doch die von Claudia Gorbman im Jahre 2001 angedachten Ansätze haben sich offenbar hierzulande wieder im Sande verlaufen. Dabei hätte es sich konkret um die »Untersuchung von *screen music* in ihren vielfältigen kulturellen Kontexten«[19], »de[n] Kontext der Technologie«[20], die »zunehmende Verflechtung von Film- und Musikindustrie«[21], eine »Soziologie der Konsumenten von Filmmusik«[22] und allgemein um den Status der »*screen music* in ihrer postmodernen Gegenwart«[23] gehandelt. Was den Teilbereich der akustischen Technologie angeht, schicken sich zumindest die Vertreter der noch jungen Disziplin der Sound Studies an, dieses Desiderat zu beheben.[24]

Nun sollte allerdings explizit die Ebene der Filmmusik als weitaus effektiveres Mittel in einem sinnstiftenden Prozess der Filmrezeption angesehen oder vielmehr angehört werden. Diffizil gestaltet sich aber eine probate Definition. Was ist Filmmusik? Allein ob es sich dabei um speziell für den jeweiligen Film komponierte oder lediglich um darin vorkommende Musik handelt, kann kontrovers diskutiert werden. In dieser Hinsicht sei auf den Sammelband *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film* (2006) von Phil Powrie und Robynn Stilwell verwiesen, in welchem mit einem derart weit gefassten Begriff von Präexistenter Filmmusik operiert wird, dass wie Markus Bandur in seiner Rezension anmerkt, jegliche Kohärenz zwischen den einzelnen Artikeln der Publikation verloren gehe.[25] Amüsanterweise tut sich auch die Oscar-Jury, welche alljährlich mit der Vergabe eines Academy Awards den (besten) Original Score als solchen erst einmal bestimmen muss, um die eingereichten Werke sodann nominieren und eines davon auszeichnen zu können, mit der Definition schwer. »An original score is a substantial body of music that serves as original dramatic underscoring and is written specifically for the motion picture by the submitting composer.«[26] Alle Jahre wieder wird die Begrifflichkeit neu justiert. Momentan besteht (wieder) die Tendenz, dass größtmöglicher Wert auf Originalität und nur einen Komponisten gelegt wird – was beispielsweise den Künstler-

[18] Jüngstes Beispiel Monika Retter: *Filmmusik als Wagners Erbe. Eine vergleichende Analyse von Howard Shores Filmmusik zu Peter Jacksons Filmtrilogie ›The Lord of the Rings‹, Teil 1, mit Wagners Dramaturgie und Tonsprache*. Wien 2008.

[19] Gorbman, S. 23.

[20] Ebd., S. 24.

[21] Ebd., S. 25.

[22] Ebd., S. 26.

[23] Ebd., S. 28.

[24] Holger Schulze (Hrsg.): *Sound Studies: Traditionen – Methoden – Desiderate. Eine Einführung*. Bielefeld 2008.

[25] http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB6/KB6-RezChangingTunes.pdf (14.01.2013).

[26] http://www.oscars.org/awards/academyawards/rules/rule15.html (14.01.2013).

verband um Hans Zimmer 2009 und 2013 die Nominierung für THE DARK KNIGHT[27] und THE DARK KNIGHT RISES[28] gekostet hat.[29]

> Scores diluted by the use of tracked themes or other preexisting music, diminished in impact by the predominant use of songs, or assembled from the music of more than one composer shall not be eligible.[30]

Ferner müsse sich demzufolge auch der Anteil an Songs in Grenzen halten, weswegen Cliff Martinez' Arbeit an DRIVE 2012[31] für eine Nominierung abgelehnt wurde. Was solche Dilemmata anbelangt, haben Wulff und Tieber festgesetzt, dass Filmmusik immer als funktionelle Musik begriffen werden müsse – um damit dem althergebrachten Dualismus von absoluter und angewandter Musik aus dem Bereich der Musikwissenschaften entgegen zu wirken. Spezielle Ausdifferenzierungen müssten demzufolge gesondert für jedes einzelne Forschungsobjekt erfolgen.

Ergiebig für einen Zugang scheint sich allgemein eine Einordnung in produktionstechnische, tontechnologische, gesellschaftliche und popkulturelle Kontexte zu gestalten. Insbesondere die wechselseitigen Beeinflussungen von Musik und Schnitt sind dabei von besonderem Belang – vor allem in Zeiten, in denen sich jenes Produktionsmodell durchgesetzt hat, in welchem der Schnitt in wie auch immer gearteter Weise auf die Takte der Musik erfolgt. Für eine solche Überlegung muss natürlich zuerst auf den Film ALEXANDER NEWSKI[32] hingewiesen werden, bei welchem sich mit der zuvor komponierten Musik von Sergej Prokofjew der unmittelbare Einfluss der Töne auf die Montage für die damalige Zeit gewiss am immanentesten gestaltet. Doch machte dieses Beispiel in Sachen Filmmusikproduktionstechnik keine Schule und das grundlegende Prinzip wurde erst viel später wieder aufgegriffen und verstärkt eingesetzt – diesmal in puncto Stilbildung, Breitenwirkung und Nachhaltigkeit auch ungleich erfolgreicher. Den nächstgenannten vier Filmen kommt so jeweils eine prägnante Sonderrolle zu: 2001: A SPACE ODYSSEY, THE THOMAS CROWN AFFAIR, C'ERA UNA VOLTA IL WEST und EASY RIDER.[33]

1967: Odyssee im Schnittraum

Um die mittels ausgefeilter Tricktechnik aufwändig ins Bild gesetzte Szenen von 2001: A SPACE ODYSSEY im Laufe des langwierigen Drehs vorab strukturieren zu können, suchte Stanley Kubrick nach jeweils passender, ›majestätischer‹ Musik, wie es Jan Harlan be-

[27] USA/GB 2008, R: Christopher Nolan.
[28] USA/GB 2012, R: Christopher Nolan.
[29] Inkonsequent oder zumindest variabel auslegbar in der Definition eines Original Scores erscheint nur, dass der unter ähnlichen Umständen entstandene Score zu INCEPTION (USA/GB 2010, R: Christopher Nolan) 2011 eine Nominierung erhielt. Probleme solcherart zeigen sich auch bei Trent Reznor und Atticus Ross, welche 2011 für ihre Arbeit zu THE SOCIAL NETWORK (USA 2010, R: David Fincher) den Oscar erhielten, aber ein Jahr später für ihr Scoring zu THE GIRL WITH THE DRAGON TATTOO (USA 2011, R: David Fincher) dafür abgelehnt wurden.
[30] http://www.oscars.org/awards/academyawards/rules/rule15.html (14.01.2013).
[31] USA 2011, R: Nicolas Winding Refn.
[32] UdSSR 1938, R: Sergej Eisenstein.
[33] 2001: A SPACE ODYSSEY (USA/GB 1968, R: Stanley Kubrick), THE THOMAS CROWN AFFAIR (USA 1968, R: Norman Jewison), C'ERA UNA VOLTA IL WEST (I/USA 1968, R: Sergio Leone), EASY RIDER, (USA 1969, R: Dennis Hopper).

schrieb. Fündig wurde er sodann bei Richard Strauss' *Also sprach Zarathustra* und *An der schönen blauen Donau* von Johann Strauß – darüber hinaus auch bei diversen Stücken von György Ligeti und Aram Chatschaturjans *Gayane Ballettsuite Nr. 1*. Diese Kompilation sollte dazu dienen, anhand der Takte einen vorläufigen Schnittrhythmus vom Cutter Ray Lovejoy erstellen zu können.[34] Eine solche Praktik war in der Filmproduktion nicht unüblich. Unüblich war bis dahin nur, die vorläufigen, die *temporary tracks* letztendlich im fertigen Film zu belassen. Denn es stellte damals gemeinhin die Norm dar, präexistente Musik quasi nur als Hilfsmittel zu benutzen und anschließend durch die original für den Film komponierte zu ersetzen. So war Kubrick auch in der Lage, schon im Frühjahr 1966 unter anderem den Verantwortlichen von MGM die ersten Ausschnitte zu präsentieren. Stephan Sperl zufolge, soll Arthur C. Clarke, der Autor der literarischen Vorlage, begeistert gewesen sein[35] – auch und vor allem von der Verwendung präexistenter Musik. Doch bei den Produzenten stieß die damals schon artikulierte Idee, aus den *temp tracks* den *orginal soundtrack* zu machen, auf wenig Gegenliebe. Stephan Sperl kommt überdies darauf zu sprechen, dass Kubrick den Donauwalzer schon bei SPARTACUS[36] zum Einsatz bringen wollte – allerdings ohne Erfolg.[37] So wurde im Dezember 1967 der renommierte Komponist Alex North, welcher im Übrigen schon 1960 für Kubrick gearbeitet hatte, für das Scoring engagiert.[38] Perfide war die Strategie, welche der Regisseur dann offenbar verfolgte um seinen Willen bezüglich der Übernahme der *temp tracks* in den fertigen Film durchsetzen zu können. Stephan Sperl verweist darauf, dass Alex North die Sichtung des Rohschnitts strikt vorenthalten wurde. Stattdessen erhielt der Komponist lediglich mündliche Beschreibung der zu vertonenden Szenen und Anweisungen per Telefon.[39] Unter den gegebenen Umständen hält sich North somit eng an die *temp tracks* – hinsichtlich des Takts und der Dauer. »Klanglich und formal erinnert *Main Title* an *Also sprach Zarathustra*, *Space Station Docking* ist Mendelssohns Scherzo beziehungsweise Strauß' Donauwalzer nachempfunden, selbst *Moon Rocket Bus* wartet mit Gesang auf, der auf Ligetis *Lux aeterna* hinweist.«[40] Die mühevolle Vorlagentreue hatte zum Ergebnis, dass der Regisseur die Arbeit als »completely inadequate for the film«[41] empfand und den gegebenen Umständen entsprechend – die Zeit drängte, am 2. April 1968 sollte die Weltpremiere in Washington, D.C. sein – bei den Produzenten von MGM erwirken konnte, dass die Filmmusik der Weltraum-Odyssee somit von Richard Strauss, György Ligeti, Johann Strauß und Aram Chatschaturjan geschrieben wurde. Sperl argumentiert angesichts dieses Umstands, dass die präexistente Filmmusik immer eine »thematische Denotation«[42] besäße, welche »neue Assoziationen auslösen und eine Reibung zwischen der Musik- und der Bildebene etablieren«[43] könne. Darin liege die eigentliche

[34] Stephan Sperl: *Die Semantisierung der Musik im filmischen Werk Stanley Kubricks*. Würzburg 2006, S. 126ff.
[35] Ebd., S. 127.
[36] USA 1960, R: Stanley Kubrick.
[37] Sperl, S. 110.
[38] Ebd., S. 127.
[39] Ebd., S. 127–128.
[40] Ebd., S. 129–130.
[41] Zit. nach James Howard: *Stanley Kubrick Companion*. London 1999, S. 111.
[42] Sperl, S. 129.
[43] Ebd.

Stärke jener Szenen, welche die ›Dämmerung der Menschheit‹ und die im Walzertakt kreisende Raumstation darstellen. Eine solche Tiefe hätten die Stücke Norths nie und nimmer erreicht, ja gar nicht erreichen können.

Die Geschichte um den übergangenen Filmkomponisten wurde überdies erst im Jahre 1993, zum 25. Jubiläum von 2001 im großen Stil publik gemacht. Federführend erwies sich dabei Jerry Goldsmith. Er organisierte das Einspielen und Veröffentlichen der zwölf Kompositionen und veranstaltete ebenso ein Konzert mit der ›originalen‹ Filmmusik von 2001. Den Einsatz präexistenter Musik im Film bezeichnet er als im hohen Maße negativ.

> Den Erfolg des Films dahingestellt, mit der Musik von North hätte der Film eine weitaus höhere Qualität besessen. Für einen Moment war es ganz amüsant, den Donauwalzer zu vernehmen, doch wurde er einem ziemlich rasch über, weil er so geläufig und dem Gezeigten willkürlich zugeordnet ist.[44]

Hinsichtlich einer Etablierung von präexistenter Filmmusik muss Stanley Kubrick demzufolge eine Pionierrolle zuerkannt werden. Die kurz erwähnten Sequenzen aus 2001 dürften hinlänglich bekannt sein, zählen sie doch zu den meistzitierten Filmszenen der Geschichte. Auch aus diesem Grund wurden sie lediglich angesprochen und nicht präzise beschrieben.

Die Michel-Legrand-Affäre

Bei THE THOMAS CROWN AFFAIR verhält es sich diesbezüglich ein wenig anders. Wird den Aussagen des Filmkomponisten Michel Legrand Glauben geschenkt, so soll sich die Postproduktion des *heist movie* folgendermaßen zugetragen haben:[45] der Regisseur Norman Jewison und der Editor Hal Ashby waren beim Rohschnitt des Filmes mit einem scheinbar unlösbaren Problem konfrontiert. Es war ihnen nicht möglich, eine Ordnung, eine Struktur in das Rohmaterial zu bringen. Angeblich umfasste die erste montierte Version des Filmes fünf Stunden. So soll es zu einem ›Krisengespräch‹ gekommen sein, bei dem Legrand gegenwärtig war und spontan den Lösungsvorschlag unterbreitete, dass er zunächst die Musik komponieren würde. Erst nach Fertigstellung des Scores sollte Hal Ashby sich abermals an der Montage versuchen diesmal mit der vorliegenden Filmmusik als strikter Richtlinie. »Auf diese Weise haben wir den Rhythmus, die Dauer und selbst die emotionale Tiefe vorgegeben. Die Musik entscheidet dann über die Bilder« (Michel Legrand). Von Produktionsseite gab es diesbezüglich heftige Einwände und Bedenken. So soll auf diese Weise noch kein Film fertiggestellt worden sein. Denn das Scoring des Klassischen Hollywoods erfolgte gemeinhin erst nach Beendigung des Rohschnitts. »Mit dem Komponieren geht es eigentlich erst los, wenn der ›Final Cut‹ des Films steht«[46], wusste Erich Korngold über diese Praxis zu berichten. Filmkomponisten wie Max Steiner, Miklos Rosza und Franz Waxman hatten ausschließlich so gearbeitet,

---

[44] Jerry Goldsmith: Jerry Goldsmith über Filmmusik. In: Tony Thomas (Hrsg.): *Filmmusik. Die großen Filmkomponisten – ihre Kunst und ihre Technik*. München 1995, S. 318–324; S. 323.

[45] SWINGING SOUNDTRACKS. DAS GOLDENE ZEITALTER DER FILMMUSIK, F 2009, R.: Thierry Jousse. 03.09.2009. ARTE.

[46] Erich Wolfgang Korngold: Erich Wolfgang Korngold über Filmmusik. In: Thomas: *Filmmusik*, S. 89–93; S. 92.

wobei es von Erich Korngold die Legende gibt, dass er schon beim Filmdreh von A MIDSUMMERS DREAM[47] anwesend und eingreifend war. »Ich fertigte zuvor die Musik an und dirigierte – ohne Orchester – den Darsteller am Drehort, damit er seinen Text im entsprechenden Rhythmus sprach.«[48] Hierfür musste er jedoch keine originale Filmmusik schreiben, sondern jene Kompositionen von Mendelssohn adäquat für das audiovisuelle Medium arrangieren. Max Steiner berichtete hinsichtlich dessen von »Click Tracks«[49] und »Click Sheets«[50] mit denen er genaue Angaben dazu erhielt, wie lange die betreffenden Szenen waren, welche er mit Musik untermalen musste.

> Ich halte mich sogar bei Liebesszenen daran, weil es einfach idiotensicher funktioniert. Mein Orchester hat sich auch daran gewöhnt, diesen ›Click Tracks‹ zu folgen, die dem Klang an ein Metronom erinnern. Manchmal kann es geradezu auf den Dirigenten verzichten: Der ›Click Track‹ führt es.[51]

Michel Legrand schrieb also den Score zum Film und mit diesem Material fertigte Hal Ashby den Schnitt des Filmes an. Die Auswirkungen auf die Ästhetik gestalteten sich überdeutlich. Dafür kann am Besten die Sequenz mit dem Schachspiel exemplifiziert werden. Sie wartet mit der geradezu epischen Länge von sieben Minuten und fünfzehn Sekunden auf. Über diesen Zeitraum spielen Thomas Crown (Steve McQueen) und Vicki Anderson (Faye Dunaway) Schach vor malerischer Kulisse mit offenem Kaminfeuer. Sie taxieren sich gegenseitig intensiv, bis Thomas Crown die Contenance verliert und ihm eine Niederlage droht – bis er ›etwas anderes‹ spielen will. Die stumme Interaktion per lauernder Blicke ist durch diese ausgedehnte Darstellung und Ins-Bild-Setzen zweideutiger Symbole mit erotischer Energie aufgeladen. Es kann durchaus im Sinne eines ›Vorspiels‹ zum ersten Kuss zwischen den beiden interpretiert werden – übrigens der bis dato längste Kuss der Filmgeschichte, fünfundfünfzig Sekunden lang, bis nämlich das dem zugrunde liegende Musikstück Legrands ausgeklungen ist. Dem Komponisten zufolge wäre eine so geartete Sequenz nach klassischer Manier in etwa auf eine halbe Minute zusammen geschnitten worden. Durch die Maxime des in jeder Hinsicht ›tonangebenden‹ Scores entfaltet sie sich auf eine weitaus größere Dauer und präsentiert andere Eindrücke.

Doch es kam aufgrund dieser ›tonangebenden‹ Stellung der Filmmusik beim Schnitt nicht nur zu zeitlichen Ausdehnungen. Auch der umgekehrte Effekt war in dem *heist movie* zu beobachten. Die Sequenzen, welche die Organisation und unmittelbare Vorbereitung des Bankraubes darstellen, sind meist nur auf wenige Sekunden bemessen. Dabei wird vorrangig mit Splitscreen-Techniken gearbeitet – bis zu sieben Szenen in einem Bild. Der Verdacht liegt nahe, dass auch hier das Diktum des Musikstücks direkten Einfluss auf die visuelle Gestaltung nahm. Um quasi den groß angelegten Ablauf mit mehreren Figuren der Musik angleichen zu können, behalf sich Hal Ashby in dieser Hinsicht wohl mit der Montagetechnik eines unterteilten Bildes. So schuf er eine Gleichzeitigkeit der Ereignisse und Vorgänge, welche in den vorgegebenen Takten Bildausschnitt für

[47] USA 1935, R: Max Reinhardt/William Dieterle
[48] Korngold, S. 90.
[49] Max Steiner: Max Steiner über Filmmusik. In: Thomas: *Filmmusik*, S. 70–77; S. 75.
[50] Ebd.
[51] Ebd.

Bildausschnitt erscheinen, um in möglichst kurzer Zeit einen Überblick über die Situation zu vermitteln.

Spiel mir das Lied bei den Dreharbeiten

Probleme solcherart ergaben sich indes bei der Arbeit von Nino Baragli für gewöhnlich nicht. Der langjährige Editor von Sergio Leone erhielt zumeist präzise Angaben, wie das Filmmaterial zu montieren sei. Ausschlaggebend hierfür kann in erster Linie der Komponist Ennio Morricone angesehen werden, oder vielmehr dessen expressive Musik. Diese diktiert ausdrücklich eine Vielzahl von Schnitten im Œuvre Leones und wurde erstmals im Jahre 1968 sogar »komponiert, bevor die eigentlichen Dreharbeiten überhaupt aufgenommen wurden«[52]. Ein absolutes Novum in der US-amerikanischen Filmproduktion. So waren vorrangig die Schauspieler Claudia Cardinale, Henry Fonda, Charles Bronson, Jason Robards und Gabriele Ferzetti mit der Aufgabe konfrontiert, sich am Set von C'ERA UNA VOLTA IL WEST nicht nur mit, sondern auch zu musikalischer Begleitung zu bewegen. Mehr noch: Ennio Morricone mutmaßte retrospektiv, dass beispielsweise in der Szene zu Anfang, wenn Claudia Cardinale den Bahnhof verlässt, Sergio Leone sogar die Geschwindigkeit des Kamerakrans dem Crescendo von *Once upon a Time in West* angepasst hätte.[53] Das ungewöhnliche Experiment zeigte Erfolg. C'ERA UNA VOLTA IL WEST avancierte zu einem Western, welcher erstmals eine positiv konnotierte Bezeichnung von ›Pferdeoper‹ verdiente.[54] Bemerkenswert ist somit zum einen der hohe Anteil der Stücke Morricones an der Inszenierung und zum anderen eine stets wiederkehrende Zelebrierung von Stille, welche aus einem spielerisch-reflexiven Umgang mit Bildern und Tönen in der Montage resultiert. Chions audiovisueller Kontrakt schien hier ein ums andere Mal neu ausgehandelt worden zu sein.

> Grundsätzlich fällt auf, dass Morricones Musik bei Leone nur selten in den traditionellen Funktionen von Filmmusik eingesetzt wird. Sie wirkt weder als *Mood*-Technik, um innere Prozesse zu veräußerlichen und den Zuschauer affektiv einzubeziehen, noch als *underscoring*, also als ein rein illustratives Untermalen der Bilder und Handlung mit naturalistischen Assoziationen. Auch wird sie keinesfalls als ein durchlaufender Klangteppich von hintergründiger Begleitmusik verwendet.[55]

Sie scheint vielmehr als eine autarke, kommentierende Instanz zu funktionieren. Ein non-verbaler Erzähler, welcher durch auffällige akustische Signale auch Szenen- und Ortswechsel vorschreibt, also *sound cut's* diktiert und somit einen narrativen Zusammenhalt gewährleisten kann. Harald Steinwender attestiert C'ERA UNA VOLTA IL WEST diesbezüglich der erste oder zumindest einer der ersten Filme zu sein, welcher auf diese Weise so furios und rigoros verschiedenste Ebenen miteinander verwebt.[56] Verwiesen sei hierzu auf die Rückblende kurz vor Ausbruch des *Shootout*. Die Klänge der Mundharmonika ertönen verzerrt und werden ›unscharf‹, in gewisser Weise wie die visuellen Eindrücke. Aus der Sicht des Fremden (Charles Bronson) kommt mit einem Mal eine jüngere

[52] Harald Steinwender: *Sergio Leone. Es war einmal in Europa.* Berlin 2009, S. 274.
[53] Zit. nach Steinwender, S. 275.
[54] Über Erfolg, Einfluss, Nachhaltigkeit und Kult dieses Films muss – denke ich – nicht viel mehr gesagt werden.
[55] Steinwender, S. 268.
[56] Ebd., S. 276.

Version seines Antagonisten auf ihn zu, deren Bild erst nach und nach klar erkennbar wird. Über den Klang des Instruments erinnert sich schließlich auch Frank. Der Flashback schließlich wird akustisch durch die einsetzenden Glockenschläge beendet, was insofern makaber auf der visuellen Ebene verortet wird, dass der Strick an dem der Bruder des Fremden baumelt, wiederum an einem solchen Klangkörper hängt. Steinwender bezeichnet dieses Stilmittel als »Amalgamieren einzelner Sequenzen«.[57]

Des Weiteren fällt auf, wie markant mit einem Mal Stille zelebriert wird – Stille hier weniger im Sinne eines Nicht-Vorhandenseins von Ton, eher im Sinne einer Absenz von Dialog und Musik (Diese Tendenz herrscht im Übrigen auch bei 2001 vor). Es geht dabei um eine aufkommende Dominanz des *atmo-sounds*, wofür bei C'ERA UNA VOLTA IL WEST vorrangig das Zirpen der Grillen in der Prärie und das monotone Stampfen und Schnaufen der Eisenbahn exemplifiziert werden kann. Scores, welche vor der Postproduktion fertiggestellt, oder – beim Einsatz von präexistenter Musik – vorhanden sind, können auf diese Weise akustischen und visuellen Raum für die Atmosphäre schaffen. Ein Aspekt, der im *Mood*-Verfahren verloren geht, wenn der Soundtrack konsequent ›zugekleistert‹ wird – diese Formulierung nach der Annahme von Adorno, dass Filmmusik zuhauf als Kitt zwischen den Szenen fungiert oder so eingesetzt wird.[58] Indem die Musikstücke ihre eigenen Grenzen frühzeitig festsetzen, resultiert daraus eine Variable, was die Gestaltung der Übergänge angeht, welche jene Sequenzen verbinden, die musikalisch unterlegt sind. So erklingt bei C'ERA UNA VOLTA IL WEST nur 66 Minuten lang Filmmusik, bei einer Laufzeit von 167 Minuten.[59] Auch auf der Dialogebene gestaltet es sich lakonisch. Den Großteil macht also die breit angelegte Atmo aus. Ein so geartetes Verfahren steht natürlich in radikalem Kontrast zur Erzählökonomie des Klassischen Hollywoods. Und es forcierte ein damals neues Konzept von Zeitlichkeit. Dieser Bruch kann überdies als höchst ironisch kommentiert betrachtet werden, wenn bei Morricone, Baragli und Leone die Aneinanderreihung von *atmo-sounds* im Sinne einer *Musique concrète* mit einem Mal auch rhythmisch wird. Fortwährend werden also Arrangements von Geräuschen so angeordnet, dass sie quasi die Ouvertüren zu den Scores bilden. Dies zeigt sich prägnant in der Eingangsszene am heruntergekommenen Bahnhof inmitten der gottverlassenen Prärie. Vor allem die beinahe zehnminütige *concrète* ›Komposition‹ von zwitschernden Vögeln, einem enervierend quietschenden Windrad, klirrenden Sporen von Cowboy-Stiefeln auf knarrendem Holzboden, zirpenden Grillen, beständig klatschend auftreffenden Wassertropfen, knackenden Fingerknöcheln, einer penetrant surrenden Fliege und dem Geräusch des knatternd herannahenden, beim Einfahren schrill pfeifenden Zug dehnt das Zeitempfinden quälend lange aus. So lange, bis nach einer gefühlten Ewigkeit das Ertönen der jaulenden Mundharmonika, welche den Auftritt des Fremden einleitet und damit auch den Beginn des ersten Scores förmlich wie eine Erlösung empfunden wird, da dies suggeriert: jetzt geht es endlich los!

Der Auftritt des Antagonisten Frank wurde ähnlich – allerdings nicht derart episch, ja opernhaft ausladend – inszeniert und montiert. Nachdem in Heckenschützenmanier der Farmer Brett McBain, seine Tochter und der älteste Sohn aus dem Hinterhalt erschossen

[57] Ebd., S. 134.
[58] Theodor W. Adorno, Hanns Eisler: *Komposition für den Film.* Frankfurt a.M. 2006, S. 12.
[59] Steinwender, S. 275.

worden sind, erfolgt ein Schnitt ins Innere des Hauses. Eine Kamerafahrt zur offenen Tür hinaus suggeriert den *point of view* des jüngsten Sohnes, dessen hektisches Fußgetrampel gewissermaßen das Intro von *As a Judgement*[60] bildet. Als er – im Gegenschnitt – seinen Platz auf der Veranda erreicht hat und stehenbleibt, erklingen in direkter Fortführung die harten, aggressiven Schläge auf die Saiten einer E-Gitarre, ein musikalisches Thema, ein Idiom, welches fortan Frank zugeordnet wird. Beim Mord an dem Jungen geht sodann das Geräusch des Revolverschusses in das Pfeifen und Kreischen eines einfahrenden Zuges über. Dessen Klänge bilden wiederum den Auftakt zum Stück *Bad Orchestra*, in welchem per verstimmten Klavier das heruntergekommene Flair des Westernstädtchens seine akustische Entsprechung findet. Markierungen, Amalgamierungen und raffinierten Überleitungen solcherart ist es so zu verdanken, dass trotz Verzicht auf die kittenden, kleisternden Attribute von *Mood*-Musik die Erzählung im Fluss bleibt, eines zum anderen führt und ein Spannungsbogen aufrechterhalten werden kann. C'ERA UNA VOLTA IL WEST demonstriert somit auf unterschiedlichsten Ebenen der Inszenierung (Schauspiel, Kamera) und Gestaltung (Schnitt, Dramaturgie, Ton, Sounddesign), wie (facetten)reicher der Film durch verfrühten Einsatz des Scores in der Produktion werden kann.

Easy Listening Rider

Ähnlich vom Prinzip her wie Sergio Leones Pferdeoper beginnt auch EASY RIDER. Minutenlang wird Musik konsequent ausgespart, der Zuschauer für die Geräuschkulisse des Schauplatzes sensibilisiert. Wie auch bei C'ERA UNA VOLTA IL WEST ist es der Ort eines Massenverkehrsmittels. An einem Flughafen erfolgt, begleitet vom ständigen, ohrenbetäubenden Lärm startender und landender Flugzeuge, der Drogendeal der beiden Protagonisten. Erst nach der Geldübergabe erklingt der erste Song: Steppenwolfs *The Pusher*. Nach einer stillen Sequenz, jener berühmt gewordenen, in der Peter Fonda demonstrativ seine Uhr wegwirft und in welcher die Tonebene nur vom Knattern der Harley Davidsons bestritten wird, folgen sodann die *opening credits*.[61] Bevor jedoch *Born to be wild* angespielt wird, gönnt sich die Montage einen letzten ruhigen Moment und lässt die beiden Protagonisten auf der Straße in der Ferne verschwinden. Parallel dazu verklingt auch allmählich das Geräusch der Motoren. Erst danach erfolgt der Umschnitt auf das Profil des motorradfahrenden ›Captain America‹ (Peter Fonda). Zeitgleich ertönt der erste Taktschlag von *Born to be wild*, der in unmittelbarer Folge die so bekannt gewordenen Akkorde einleitet und damit erscheint der Filmtitel. Präexistente Filmmusik hatte sich somit gerade erst mit 2001 zu etablieren versucht und wurde demzufolge noch kontrovers diskutiert, als im Sinne eines nächsten Schrittes präexistente Popmusik eingesetzt wurde – noch dazu eine Filmmusik, die mehr aus Songs denn aus Scores bestand. In gewisser Weise der nächste ›Tabubruch‹. Wird dem Kameramann des Filmes, Laszlo Kovac, Glauben geschenkt, so soll sich die Entscheidung, ausschließlich Pop- und Rock-

[60] Das im Film verwendete Stück ist nicht vollkommen deckungsgleich mit dem Track auf den Tonträgern (Schallplatte, CD).

[61] Was damals so auch nicht der üblichen Norm entsprach. Der Film hatte mit dem Vorspann zu beginnen und nicht unbetitelt mit einer Art Prolog, welche durch Texttafeln vom Rest abgetrennt war.

songs aus den zeitgenössischen Charts zu verwenden, aus den Produktionsumständen ergeben haben. Da sich die Crew für zwölf Wochen auf den Straßen Amerikas befand, wurde das belichtete Filmmaterial peu à peu nach Los Angeles geschickt, wo sich der Editor Donn Cambern an die ersten Sichtungen machte. Eine Möglichkeit zur direkten Kommunikation schien es dabei nicht gegeben zu haben. So Kovac: »I tried to call him every day, though sometimes there were no phones.«[62] Cambern war so mit der Aufgabe konfrontiert, ohne direkte Anweisung eine erste Ordnung in das Filmmaterial zu bringen. »Donn was looking at thousands of feet of running shots of the bikes, which translated to hours. He transferred contemporary rock and roll songs to magnetic tape, and synched it randomly to the film, so every shot had music behind it.«[63] Eher assoziativ und intuitiv als kausallogisch wurde EASY RIDER dadurch geschnitten, mit und auf den Takten der Rocksongs von Steppenwolf, The Jimi Hendrix Experience, Smith, The Byrds, Holy Modal Rounders, The Fraternity of Man, The Electric Prunes und Roger McGuinn. Als Zeichen einer gewissen Willkür dabei kann auch gesehen und gehört werden, dass *Wasn't born to follow* von The Byrds ohne eine gewisse Logik zu verfolgen zweimal eingesetzt wird. »Originally, he [Donn Cambern] was just making it more interesting, but the music became inseparable from the pictures. When the film was cut there was a discussion about who was going to score it.«[64] Diese Diskussionen verliefen sich allerdings im Sande. Gerüchten zufolge drängte, wie vor nicht einmal einem Jahr bei Kubrick und 2001, die Zeit. Es war geplant, die »premiere at Cannes on 13 May 1969«[65] zu veranstalten. Wohl deshalb wurde von der Idee, einen Komponisten zu engagieren, wieder Abstand genommen. Die progressive Ästhetik als Produkt seiner Produktionsumstände. »They ended up licensing the music that Donn was using. They spent $1 million licensing music, which was about three times the budget for shooting the rest of the film.«[66] So wurden die *temp tracks* letztendlich auf der Tonspur des Filmes gelassen – mit allseits bekannten Folgen.

Gründe für diese Tendenzen: die Neuen Klangwellen

Bei all diesen Entstehungsgeschichten fällt auf, dass es immer zu gewissen Problemen in der (Post)Produktion gekommen ist, wofür in den strukturgebenden Möglichkeiten eines Musikstückes auf der Tonspur innovative Lösungsansätze gesucht und gefunden wurden. Norman Jewinson hat offenbar den Überblick verloren, Kubrick benötigte wohl dringend rahmengebende Komponenten für seine Trickaufnahmen aus dem Weltraum, der Cutter Donn Cambern schien uninformiert und daher nicht zu wissen, wie er die Kamerafahrten von den Highways Amerikas untereinander in Verbindung bringen sollte. Immer wurde das Heil in einem Schnitt gesucht, der anhand der Leitlinien eines Songs oder Scores angefertigt wurde. Lediglich C'ERA UNA VOLTA IL WEST war diesbezüglich eine Ausnahme. Doch könnten unter Umständen gewisse Sprachbarrieren am Set den Ausschlag gegeben haben, dass der nachweislich des Englischen nur rudimentär

[62] http://www.moviemaker.com/directing/article/easy_rider_35_years_later_2921/ (14.01.2013).
[63] Ebd.
[64] Ebd.
[65] Lee Hill: *Easy Rider*. London 1996, S. 29.
[66] http://www.moviemaker.com/directing/article/easy_rider_35_years_later_2921/ (14.01.2013).

mächtige Sergio Leone seinen US-amerikanischen Schauspielern Charles Bronson, Henry Fonda und Jason Robards bevorzugt per Musik von der Schallplatte die Regieanweisungen hinsichtlich Verhaltens und Auftretens kommuniziert hat.[67] Eine solche Annahme ist jedoch nicht eindeutig belegbar und gestaltet sich ob dessen höchst spekulativ. Als fix kann gelten, dass die Filme in dieser Zeit mittels einer anderen Produktionsart hergestellt wurden, die nicht mehr der des stark organisierten und streng reglementierten Verfahrens des Studio Systems entsprach. Folglich kann die implizierte Fehleranfälligkeit bei der Nachbearbeitung nicht als gewichtiger Grund dafür angenommen werden, dass gegen Ende der 1960er Jahre in Amerika verstärkt Filme aufkamen, in welchen die Filmmusik einen anders ausgerichteten Einsatz fand. Die drei angenommenen Hauptgründe hierfür seien darum im Folgenden kurz skizziert. Barbara Flückiger verweist diesbezüglich auf den damals stattfindenden gesellschaftlichen Umbruch: die »Generation der Baby Boomer«[68], welche ihre eigene Kultur ausformulierte und weit verbreiten konnte. Diese im Wesentlichen aus einer Revolte gegen das Establishment bestehende ›Neue Welle‹ definierte sich überwiegend über die neu aufgekommene Musik und den different klingenden Sound. Die von Flückiger so benannte »Tonbesessenheit geht auf den Einfluss der Musikindustrie zurück, die seit den späten 1950er Jahren boomte. Die Jugendkulturen zentrierten sich um verschiedene identitätsstiftende Musikstile«[69]. Mit dieser hohen Affinität zu populärer oder populär aufgemachter Musik korrespondierte so der Original Soundtrack von EASY RIDER direkt. Doch auch der gleichermaßen swingende wie jazzlastige Score eines Michel Legrand oder die Filmmusik eines Ennio Morricone, unter Verwendung von E-Gitarren, waren in der Lage, zur Konsummusik für dieses neu aufgekommene Klientel zu avancieren. Harald Steinwender macht hierzu auf die prosperierende Schallplattendindustrie dieser Zeit aufmerksam, welche zunehmend »ein Interesse an der Vermarktung der Scores (inklusive Hitsingles) entwickelte«[70].

Des Weiteren muss der neuartige Sound angeführt werden. »Die geräuschhafte Komponente – unter anderem Perkussions- und verzerrte Instrumentalsounds – wurde zum wesentlichen Bestandteil der musikalischen Ästhetik.«[71] Der Trend entwickelte sich somit hin zu einem experimentell-verspielten Umgang mit den Musik- wie Aufnahmeinstrumenten. Dissonant-atonale Tendenzen, wie von Arnold Schönberg einst in der, oder vielmehr für die Neue Musik konzipiert, fanden dabei ebenso Anklang und Eingang, wie die schrägen Töne von »Verstärker, elektrischer Gitarre und Synthesizer«[72.] Für Barbara Flückiger entsprach diese enorme Zuwendung zu innovativer, neu auf den Markt gebrachter Tontechnologie konkret den Wünschen nach spezifischen und signifikanten Ästhetiken, welche allerorts in der Jugendkultur bestanden. Indes die anschließende »flächendeckende Versorgung mit technisch hochwertigen Tonsystemen im Consumer-Bereich steigerte die Ansprüche nicht nur der Filmemacher, sondern auch des Publi-

[67] In der Tat sind vor allem die dynamischen Performances jener Schauspieler eng mit den Takten Ennio Morricones verbunden, im Gegensatz zum Schauspiel Claudia Cardinales oder Gabriele Ferzettis.
[68] Barbara Flückiger: *Sound-Design. Die virtuelle Klangwelt des Films.* Marburg 2001, S. 15.
[69] Ebd., S. 17.
[70] Steinwender, S. 267.
[71] Flückiger, S. 17.
[72] Ebd.

kums«[73]. Doch ebenso das in diesem Zuge aufkommende Angebot qualitativ hochwertiger und trotzdem erschwinglicher (vor allem aber tragbarer) Aufnahmegeräte in dieser Zeit gestattete es den (Film)Musikern mit einem Mal simpler, flexibler und spontaner zu sein. So muss nun speziell im Bereich der Filmmusikproduktion das Aufbrechen der festen Strukturen des hollywoodianischen Studiosystems als Folge der ›Neuen Klangwellen‹ angesehen werden. Filme konnten direkter und effizienter gemacht werden. Und dies wiederum speiste sich zuvörderst aus den tontechnologischen Fortschritten.[74]

Diese lästigen Probleme mit den Temp tracks

Noch im Jahre 1949 hatten Theodor W. Adorno und Hanns Eisler gefordert, dass dem Komponisten beim Film mehr Freiheiten und Entfaltungsmöglichkeiten zugesprochen werden müssten. Seine Beschäftigung sollte sich nicht als reine Auftragsarbeit gestalten.

> Nur wenn bereits in der Phase des Planens von Anbeginn an der Komponist gleichberechtigt mitwirkt, selber Ideen gibt, […] anstatt sich auf die ausführende Funktion zu beschränken, ist es möglich, eine sinnvoll organisierte Form des Films zu erzwingen.[75]

Es mutet kurios an, dass nun ausgerechnet auf Umwegen über die fortschreitende Tontechnologie der Filmkomponist in die Lage gerät, mehr Einfluss auf die ästhetische Gestaltung des Films zu nehmen. Eine Entwicklung, bei der Theodor W. Adorno sicherlich heftige Kritik an jener Kulturindustrie geübt hätte, die zu solchen Ergebnissen führte. Trotzdem ist das von ihm schon Ende der 1940er Jahre mitangedachte Prinzip gut zwanzig Jahre später so in die Tat umgesetzt worden. Es wär gut möglich gewesen, dass ihm C'ERA UNA VOLTA IL WEST und THE THOMAS CROWN AFFAIR gefallen hätten – 2001 und EASY RIDER mit großer Wahrscheinlichkeit aber nicht. Aber darüber kann sicherlich heiß debattiert werden…

Ergiebig für einen Zugang zur Filmmusik hat sich nun die Einordnung in produktionstechnische, tontechnologische, gesellschaftliche und popkulturelle Kontexte gestaltet. Insbesondere die wechselseitigen Beeinflussungen von Musik und Schnitt sind dabei von besonderem Belang. Ton über Bild, Musik über Schnitt lautet somit die Devise, welche sich ab Ende der 1960er Jahre gemeinhin im audiovisuellen Bereich durchsetzte. Die Musicalfilme und -verfilmungen der 1970er Jahre[76] einerseits und die dato beginnende Erfolgserie von Tanzfilmen[77] zeugen hiervon ebenso, wie das Aufkommen einer breiten Musikvideo-Kultur in den 1980er Jahren. Auch wenn es dann zu einer technologischen Weiterentwicklung gekommen ist und eine neue Generation von Synthesizern wiederum neue Ästhetiken hervorgebracht hat, ist das 1968/69 aufgekommene Grundprinzip erhalten geblieben. So urteilt hinsichtlich des Verlaufs einer solchen Filmmusikproduktion Hans Zimmer in der heutigen Zeit: »[T]he way I've been working recently, where I write

[73] Ebd.
[74] Auch in Bezug auf das *Direct Cinema*.
[75] Adorno/Eisler, S. 133.
[76] TOMMY (GB 1975, R: Ken Russel), THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW (USA 1975, R: Jim Sharman), QUADROPHENIA (GB 1979, R: Franc Roddan),…
[77] SATURDAY NIGHT FEVER (USA 1977, R: John Badham), FLASHDANCE (USA 1983, R: Adrian Lyne), DIRTY DANCING (USA 1987, R: Emile Ardonlino), FOOTLOOSE (USA 1984, R: Herbert Ross),…

things ahead of them shooting, is actually the better way of going.«[78] Verantwortlich dafür kann in erster Linie die Tontechnologie gezeichnet werden.

> Film making technology has changed so much in recent years, especially with computer graphics […]. The old way of writing a score where you wait for a locked picture, a defined cut, and spend those last six to 12 weeks, or whatever, writing and doing the movie, then going on to a scoring stage, I just don't think that method applies anymore. So it makes sense to try and get some of the work done ahead of those 12 weeks […]. You'll probably have more influence over the picture's style and it solves some of those pesky temp score problems.[79]

Diesbezüglich muss darauf hingewiesen werden, dass ein großer Teil der Filmmusikproduktion im Hollywood der 1980er Jahre in gewisser Weise wieder ›klassisch‹ wurde – nach dem (kommerziellen) Scheitern der New-Hollywood-Bewegung. Überwiegend mit John Williams hat sich sodann ein Komponistentypus etabliert oder re-installiert, welcher sowohl kompositorisch als auch arbeitstechnisch der Goldenen Ära Hollywoods verpflichtet war und bis heute noch ist. Deswegen kann Hans Zimmer, welcher Mitte der 1980er Jahre ins Filmmusik-Geschäft eingestiegen ist, auch von einem ›old way of writing a score‹ sprechen, den er selbst noch so miterlebt hatte. Eine veraltete Art, die Ende der 1960er Jahre erstmals mittels neuester Tontechnologien revolutioniert wurde, aber für den weiteren erfolgreichen Verlauf abermals die nächsten bahnbrechenden Entwicklungen auf dem Sektor der Tontechnologie abwarten musste und bis dahin vollends in ›alte Gewohnheiten‹ zurück zu fallen drohte. Und auf diese Weise konnten mit den digitalen Synthesizern ›diese lästigen Probleme mit den Temp Tracks‹ gelöst werden, das nämlich der Komponist keinen Einfluss auf die Gestaltung der Filmbilder hat und zum bloßen Auftragsarbeiter degradiert wird – im schlimmsten Fall sogar übergangen wird, wenn sich die Filmemacher zu sehr an die provisorischen Stücke gewöhnt haben.

Fazit

Werden nun die eingangs schon erwähnten, von Claudia Gorbman anvisierten Perspektiven einer Filmmusikwissenschaft abermals herangezogen, so kann konstatiert werden, dass ein Zugang über den »Kontext der Technologie«[80] überaus ergiebig erscheint. Dies tritt nicht nur an der spezifischen Ästhetik markant hervor, sondern es erschließt sich hierüber auch direkt der Sachverhalt einer »zunehmende[n] Verflechtung von Film- und Musikindustrie«[81]. Eine so geartete Herangehensweise wäre auch in der Lage, die Probleme der Filmwissenschaftler mit der Disziplin der Musikwissenschaft zu lösen. Sicherlich mag dies zuvörderst für die Ausrichtung von primär textuellen Analysen der Partituren eher unbefriedigend erscheinen, doch sollte das Eruieren der produktionstechnischen und tontechnologischen Kontexte in dieser Hinsicht als erster Schritt zu einer textuellen Analyse von Filmmusiken betrachtet werden. Denn das grundlegende Diktum von Aaron Copland, dass Filmmusik nicht hörbar sein sollte, hat sich verändert. Es muss dahingehend modifiziert werden, dass sie nunmehr auch sichtbar sein soll.

[78] http://www.soundtrack.net/content/article/?id=206 (14.01.2013).
[79] Ebd.
[80] http://www.soundtrack.net/content/article/?id=206 (14.01.2013).
[81] Ebd.

GENDER

Caroline Henkes

Frauen in der Großstadt: Thematisierung der Sozialen Frage im deutschen Spielfilm um 1910

Das Thema ›Armut‹ und damit zusammenhängende Themengebiete rund um die Soziale Frage waren weitverbreitete und populäre Stoffe in der europäischen Filmproduktion vor dem Ersten Weltkrieg. Dies zeigt auch ein Blick in die Branchenzeitschrift *Der Kinematograph*, in der zahlreiche Filmtitel zu dieser Thematik zu finden sind:[1] Titel wie DER PRINZ UND DER BETTLER (Edison, 1909), DER ROMAN DES ZIGEUNERS (Eclipse, 1909), HUNGER TUT WEH (Eclipse, 1910), LILLY, DAS BLUMENMÄDCHEN (Pathé, 1910), ARME UND REICHE KINDER (Pathé 1910), DIE OPFER DES ALKOHOLS (Pathé, 1911) und DER LUMPENSAMMLER ALS WOHLTÄTER (1913) – um nur einige wenige zu nennen – lassen bereits auf das breite Spektrum der dargestellten Armutstypologien und die Bandbreite der Thematisierung von Armut und auch Wohltätigkeit in fiktionalen Filmen um 1910 schließen.

Trotz dieser offensichtlichen Verbreitung des Armuts-Stoffs im frühen Kino wurde die Thematisierung der Sozialen Frage bislang nicht als ein relevanter Faktor für die Etablierung des Mediums Film zu Beginn des 20. Jahrhunderts betrachtet und untersucht. Der vorliegende Beitrag möchte Überlegungen hinsichtlich der Korrelation zwischen der Armutsthematik in den sozialen Dramen und dem Erfolg der ersten Monopolfilme in Deutschland aufstellen. Zu diesem Zweck werden populäre Erzählkonstruktionen der sozialen Dramen skizziert und die historisch gesellschaftlichen (Be-) Deutungskontexte der thematisierten Stoffe ausgeleuchtet. Der Fokus auf den Monopolfilm, welcher ab Ende 1910[2] den deutschen Filmmarkt gravierend veränderte, wurde gewählt, da sich mit dem Langfilm die Institutionalisierung des Kinos (im heute noch geläufigen Sinne) vollzog und die Zuschauerbindung in dieser Entwicklung zu einem bedeutenden Wirtschaftsfaktor wurde.

Um diese Umwälzungen grundlegend zu verstehen, erläutert dieser Artikel zunächst in einem kurzen Überblick, und mit Fokus auf die Armutsthematik, wesentliche Veränderungen vom Kurzfilmprogramm zum abendfüllenden Monopolfilm. Im zweiten Teil konzentriert sich der Beitrag auf die bereits erwähnten sozialen Dramen, häufig in Deutschland produzierte Langfilme, in denen eine junge Frau dem sozialen Abstieg aus-

---

[1] Im Rahmen des Dissertationsprojektes *Armutsdarstellungen im frühen Film* wurde eine quantitative Inhaltsanalyse der zwischen 1907–1913 in der Filmzeitschrift *Der Kinematograph* publizierten Filmtitel mit Armutsbezug erstellt. Die Filmtitel entstammen der in diesem Kontext angefertigten Auswahl.

[2] Mit der Premiere des Langfilms ABGRÜNDE (Urband Gad, mit Asta Nielsen) erfolgte der endgültige Durchbruch des langen Spielfilms. Vgl. Martin Loiperdinger: Afgrunden in Germany. Monopolfilm, Cinemagoing and the Emergence of the Film Star Asta Nielsen, 1910–11. In: Daniel Biltereyst et al. (Hrsg.): *Cinema, Audiences and Modernity. New Perspectives on European Cinema History*. Oxon 2012, S. 142–153.

gesetzt ist, sowie auf den Erfolg dieser Filme beim Publikum trotz – oder möglicherweise auch aufgrund – der Thematisierung der Sozialen Frage.

Vom Kurzfilmprogramm zum Monopolfilm

Vor der Einführung des Monopolfilmwesens prägte ein Konglomerat dokumentarischer, komischer und dramatischer Kurzfilme das Kinoprogramm in Deutschland. Diese Programme wurden zumeist als ›Endlosschlaufe‹ projiziert, d.h. dass der Zuschauer nicht zu einem bestimmten Anfangspunkt, sondern jederzeit das Kino betreten und verlassen konnte.

> Im Zuge des Gründungsbooms [ab ca. 1906/07, C.H.] wurde der wöchentliche Programmwechsel zum Standardtempo in deutschen Kinos; […] 1908/09 […] wurde das Austauschtempo jedoch zum zweimaligen und bisweilen dreimaligen Programmwechsel beschleunigt.[3]

In der Folge kam es zu einer Überproduktion von Kurzfilmen; gleichzeitig sinkende Verkaufspreise führten schließlich zu einer ersten Kapitalkrise der noch jungen Filmwirtschaft[4] und in ihrer Konsequenz dazu, dass »dieser Ausbeute- und Durchschußgeist im deutschen Kino […] der Anfang vom Ende der Kurzfilmzeit [war]«[5].

Das Thema Armut war zur Zeit der Kurzfilmprogramme sowohl in den dramatischen wie auch den humoristischen und dokumentarischen Filmen vertreten. Dramatische Kurzfilme, welche Armut thematisieren, zeigen meist eine »zentrale, ereignishafte Handlung«[6] und bedienen sich vornehmlich dem Publikum vertrauten, stereotypisierten Armutscharakteren. Beispiele hierfür sind u.a. Bettler, die tragenden Figuren zahlreicher Kurzfilme mit Armutsbezug. In diesen Kurzfilmen geht es allerdings weniger um den Charakter per se und die Offenlegung seiner Handlungsgrundlagen, sondern um den Typus des ›Bettlers‹, der manchmal edelmütig eine gefundene Brieftasche dem eigentlichen Besitzer wiederbringt, diese manchmal auch behält, das Geld verprasst und schließlich doch wieder an seine besitzlose Ausgangsposition zurückkehren muss. Ein weiterer beliebter Typus innerhalb dieses thematischen Spektrums waren ›arme Kinder‹, welche als Blumenmädchen oder Verkäufer anderer kleiner Dinge arbeiteten und oftmals zum Ende des Kurzfilms aus unterschiedlichsten Gründen von wohltätigen und wohlhabenden Bürgern adoptiert wurden. Die Annahme des Kindes führt in diesen Geschichten zum wieder Instandsetzen des klassischen Familienideals innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft.

Die Charakterzüge der Hauptdarsteller bleiben (auch aufgrund der Filmlänge) typisiert und stets der Handlung untergeordnet. Der/die Arme wird somit zum Aktionsträger in einer handlungsorientierten Erzählform. Die Kurzfilme lebten zudem von der unmittelbaren Verständlichkeit für das Publikum – lang andauernde und verstrickte Abläufe waren für diese nur wenige Minuten dauernde Filmform nicht geeignet; daher war

[3] Corinna Müller: *Frühe deutsche Kinematographie*. Stuttgart 1994, S. 46.
[4] Vgl. Loiperdinger, S. 142.
[5] Müller 1994, S. 47.
[6] Corinna Müller: Variationen des Kinoprogramms. Filmform und Filmgeschichte. In: Corinna Müller, Harro Segeberg (Hrsg.): *Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm 1905/06 – 1918*. München 1998, S. 43–76; S. 66.

die stereotype, ereignisorientierte Darstellung der Armut vorrangig botschaftsorientiert. Wiederkehrende Erzählschemata erzeugen hierbei bereits im Vorfeld eine Erwartungshaltung beim Publikum, welcher – trotz darstellerischer und formeller Variationen inhaltlich repetitiver Konfliktsituationen – mit der abschließenden dramatisch belehrenden Botschaft entsprochen wurde. Die Beispiele zeigen stellvertretend, dass Armut in den Kurzfilmen als eine *Voraussetzung* für die filmische Umsetzung einer Geschichte eingesetzt und der Thematik innerhalb der Kurzfilmprogramme vor allem eine dramatisch emotionalisierende Position zugesprochen wurde.

Der wirtschaftlichen Krise, ausgelöst durch den ›Ausbeute- und Durchschußgeist‹, versuchten einige Filmverleiher ab 1910 mit der Einführung des sogenannten Lang- respektive Monopolfilms entgegenzuwirken. Dieser etablierte nicht nur exklusive Aufführungsrechte und sollte für Preisstabilität sorgen, sondern trug auch entscheidend zur Kommerzialisierung des Films und der Schauspieler bei. »Der Monopolverleih war das historisch erste systematisch auf einzelne Filme zugeschnittene Verleihmodell und insofern der Übergang zum ›modernen‹ Filmhandel.«[7] Es bedeutete konkret die »Weitergabe des Auswertungsrechts vom Verleiher an den Kinoleiter, in Form des Rechts zur örtlichen Erst- und/oder Alleinaufführung des Films«[8]. Diese Form der Exklusivität konnte allerdings nur dann durch die Kinotheaterbesitzer nutzbar gemacht werden, wenn die angebotenen Filme den Publikumsgeschmack trafen und die Besucherzahlen anstiegen ließen.[9]

Ab diesem Zeitpunkt werden, insbesondere in Dänemark und Deutschland, vermehrt Filme produziert, in denen Frauen und ihre Geschichten im Mittelpunkt der Handlung stehen: die sozialen Dramen. Emilie Altenlohs Dissertation *Zur die Soziologie des Kino*, die einzige zeitgenössische wissenschaftliche Schrift über das Kino, enthält Hinweise hinsichtlich der Zusammensetzung und des Geschmacks des Monopolfilm-Publikums. Sie erklärte den enormen Erfolg der sozialen Dramen damit:

> weil diese [Filme] um soziale Fragen kreisten: In den verschiedensten Milieus […] bildeten die Probleme in Ehe, Familie, Geschlechterbeziehung, Standesbeziehungen, Standesehre den unerschöpflichen Quell mannigfaltiger dramatischer Verwicklungen.[10]

In diesen ›dramatischen Verwicklungen‹ spielte Armut oftmals eine tragende Rolle, natürlich vor allem dann, wenn Standesbeziehungen verhandelt wurden.

Auch die Etablierung des Langfilms wurde durch die sozialen Dramen gefördert, denn »die Rücksichtnahme auf ein weibliches Publikum, darauf lässt die Verschiebung vom männlichen Helden zur Protagonistin im Zentrum des Geschehens schließen, wirkte bestimmend an der Wende vom Kino der Attraktionen zum narrativen Kino mit«, konstatiert die Filmwissenschaftlerin Heide Schlüpmann.[11]

---

[7] Müller 1994, S. 126.

[8] Ebd.

[9] Vgl. Loiperdinger, S. 150.

[10] Helmut H. Diederichs: *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg.* Frankfurt 1996, S. 140; vgl. auch Emilie Altenloh: *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmungen und die sozialen Schichten ihrer Besucher.* Leipzig 1914, S. 55f.

[11] Heide Schlüpmann: *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos.* Basel 1990, S. 30.

Das Thema ›Armut‹ und die damit verbundenen Themengebiete rund um die Soziale Frage waren also auch nach der Einführung des Monopolfilms Ende 1910 verbreitete und populäre Stoffquellen in der europäischen Filmproduktion vor dem Ersten Weltkrieg. Armut war somit nicht nur ein aufgrund seiner visuellen Darstellbarkeit und stereotypen Figurenentwicklung beliebter Stoff der Kurzfilmära, sondern bot offensichtlich auch der Langfilmproduktion Gründe für eine anhaltende Thematisierung.

Dieser Beitrag geht ferner davon aus, dass mit der Etablierung des Langfilms gleichzeitig ein narrativer Umbruch und eine Erhöhung der Komplexität in der Darstellung der Armutsthematik vollzogen wurden. Dieser narrative Umbruch, weg von einer handlungsorientierten zu einer charakterorientierten Darstellung,[12] wirkte sich vor allem auf die Protagonisten der Filme aus: »Figuren und Charaktere [rückten nun] stärker in den Vordergrund [und führten] als roter Faden durch die Ereignisse.«[13] Die dargestellten Charaktere wurden zu eigenständig denkenden und handelnden Personen; der Handlungsablauf bestand nicht mehr allein aus *einem* Ereignis, sondern vollzog sich erst mit dem zunehmenden Verlauf der Story.

Ein beliebtes Sujet innerhalb der Monopolfilmproduktion in Europa und insbesondere in Deutschland waren die negativen Liebes- und Großstadterfahrungen junger, auf sich allein gestellter Frauen. Im zweiten Teil des Beitrags wird nun der Frage nachgegangen, warum Armut in den sozialen Dramen so eng mit den Geschichten junger Frauen verknüpft war und warum diese Filme ausgerechnet zum genannten Zeitpunkt in Deutschland populär waren und somit einen wesentlichen Anteil an der Akzeptanz des Langfilms durch das Publikum hatten.

Großstadterfahrung und Armut in den sozialen Dramen

Hinsichtlich der sozialen Dramen umschließt der Begriff ›Armut‹ auch die sich erst im Laufe der filmischen Handlung vollziehende soziale Ausgrenzung und den sozialen Abstieg einer alleinstehenden Hauptdarstellerin. Insbesondere in deutschen und später auch vermehrt in ausländischen Produktionen war diese Problematik des sozialen Abstiegs einer jungen Frau verbreitet und trug zu der Etablierung der ersten deutschen Kinostars Asta Nielsen und Henny Porten bei.

Vereinfacht kann man den Handlungsablauf vieler deutscher sozialer Dramen wie folgt zusammenfassen: Eine einfache junge Frau ›aus dem Volk‹, oftmals ein Dienstmädchen oder aus einer Arbeiterfamilie stammend, wird von einem bürgerlichen Lebemann verführt. Die daraus folgenden Konsequenzen, welche selbstverständlich nur die Frau tangieren, sind ihr Ausschluss aus der ihr vertrauten sozialen Umgebung und ihr Fortzug in die bzw. das ›Auf sich allein gestellt sein‹ in der Großstadt. Von nun an fasst die Protagonistin nur noch schwer Fuß und wenn, so ist ihre Arbeit schlecht bezahlt oder das Arbeitsmilieu zwielichtig. Ihr sozialer Abstieg ist, obwohl sie mit den ihr verfügbaren Mitteln dagegen ankämpft, nicht mehr umkehrbar. Die Filme enden meist tragisch mit dem Tod respektive Selbstmord der vereinsamten Hauptfigur.

[12] Vgl. Müller 1998, S. 66.
[13] Ebd.

Dramen der dänischen Schauspielerin Asta Nielsen können als Prototypen dieser neuen Welle der Kinodramen verstanden werden.[14] Der Versuch ihrer Charaktere in der städtischen Gesellschaft alleine zurecht zu kommen und unabhängig zu sein, u.a. in DIE ARME JENNY (Dt. Bioscop, 1911/12) oder IN DEM GROßEN AUGENBLICK (Dt. Bioscop, 1911) scheitert auf allen Ebenen: Die verrichtete Arbeit sichert kaum ihr Überleben und ein Leben als Tänzerin/Artistin drängt sie an den Rand der Gesellschaft. Die durch die Verführung verlorene Unschuld gestattet es der Hauptdarstellerin nicht, einen ehrlichen und standesgemäßen Mann kennenzulernen, stattdessen verbündet sie sich oftmals mit zwielichtigen Gestalten, welche sie noch tiefer in den Abgrund reißen. Trotzdem ist keine der dargestellten Frauen in den sozialen Dramen widerspruchsfrei. Zwar können ihr keine bösen Absichten unterstellt werden, so dass man den sozialen Abstieg als eindeutig selbst verschuldet identifizieren könnte; andererseits hindert der Stolz die Figur daran einmal eingeschlagene Wege wieder zu verlassen. Die sozialen Dramen thematisieren somit die Konflikte der jungen weiblichen Hauptcharaktere mit den geltenden Moral- und Sittlichkeitsvorstellungen der städtisch-bürgerlichen Gesellschaft, deren Missachtung sie in letzter Konsequenz das Leben kostet.

Dieser Beitrag möchte nun einerseits die Vernetzungen zwischen sozialen Dramen und der gesellschaftlichen Realität um 1910 sowie andererseits die »populärkulturellen Zusammenhänge«[15] ausleuchten, da diese Interdependenzen, wie Elsaesser bereits konstatierte, für die frühe Kinoproduktion ebenso bedeutsam waren wie für die Kinorezeption – als Quelle von Filmideen respektive als Hintergrundwissen des Publikums.[16] Es wird vermutet, dass diese Verkettungen nicht nur als Stoffquelle und Hintergrundwissen zur Einordnung der Filme elementar waren, sondern dass die in den sozialen Dramen angesprochenen Themen aufgrund ihrer Aktualität und Brisanz in der wilhelminischen Gesellschaft um 1910 auch zur Zuschauerbindung und somit zum kommerziellen Erfolg der Filme beitrugen.

In dem zuvor skizzierten Handlungsablauf werden bereits unterschiedliche zeitgenössische Diskurse angedeutet, die in den Filmen aufgegriffen werden. Zum einen die sich rapide vollziehende Urbanisierung der Bevölkerung als Folge der Hochindustrialisierung in Deutschland,[17] die damit eng zusammenhängende enorme Binnenmigration junger Frauen in Richtung Reichshauptstadt Berlin sowie die gleichzeitig zunehmende Unabhängigkeit und Präsenz der Frau in der Öffentlichkeit waren prägende und einschneidende Prozesse, welche die wilhelminische Gesellschaft nachhaltig veränderten. Dass diese Themen insbesondere in Deutschland in die noch junge Langfilmproduktion einflossen, stellte auch Emilie Altenloh fest: »Mit besonders richtigem Gefühl für die Forderungen ihres Publikums wählten die (Film-) Unternehmer solche Stoffe, die als Prob-

[14] Andrea Haller*: Weibliches Publikum, Programmgestaltung und Rezeptionshaltung im frühen deutschen Kino (1906-1918)*. Trier 2009, S. 206.

[15] Thomas Elsaesser: Wilhelminisches Kino. Stil und Industrie. In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 1, 1993, S. 10–27; S. 13.

[16] Dietmar Jazbinsek: *Kinometerdichter. Karrierepfade im Kaiserreich zwischen Stadtforschung und Stummfilm*. Berlin 2000, S. 4. http://skylla.wzb.eu/pdf/2000/ii00-505.pdf (11.12.2012).

[17] Deutschland hinkte diesbezüglich Frankreich und England hinterher und erreichte die Blütezeit der Industrialisierung erst gegen Ende des 19. Jh. resp. Beginn des 20. Jh. Vgl. Michel Hubert*: Deutschland im Wandel*. Stuttgart 1998, S. 14.

lem in der Zeit schlummerten und alle Welt beschäftigten: das Großstadtleben, die sozialen Gegensätze.«[18] Die Filme behandelten also, in gewisser Weise ähnlich wie Tageszeitungen und beliebte Populärmedien (insbesondere Kolportageromane), aktuelle gesellschaftliche Entwicklungen; wenn auch unter dem ›Deckmantel‹ einer fiktionaldramatischen Handlung. Wie die filmische Darstellung der Sozialen Frage in den sozialen Dramen durch die gesellschaftlichen Diskurse geprägt wurde, soll im Folgenden erläutert werden.

Die sozialen Dramen kreisen insbesondere um Themen, die die weibliche Bevölkerung betrafen. Armut spielte eine Rolle, da die Protagonistinnen oftmals den unteren Schichten angehörten und gegen den sozialen Abstieg und Identitätsverlust in der Großstadt ankämpften. Weitere Themen, die in Zusammenhang mit der Armutsthematik in den sozialen Dramen stehen und dort problematisiert wurden sind bspw. die uneheliche Mutterschaft, das Wohnungselend und der Alkoholmissbrauch.

Nähern möchte ich mich der Auseinandersetzung mit der Sozialen Frage ausgehend von der Typologie der Hauptfigur: eine junge, unverheiratete Frau, welche auf sich alleine gestellt in der Großstadt, was in diesem Falle meist Berlin bedeutet, zurechtkommen muss und letztendlich scheitert. Die Exklusion der jungen Frau aus ihrer gewohnten Umgebung und ihre dadurch ›erzwungene‹ relative Unabhängigkeit barg neue Gefahren für die konservativ-bürgerliche wilhelminische Gesellschaft. Zusätzlich müssen die Filmcharaktere, ähnlich den vielen Bewohnern Berlins oder anderer Großstädte, oftmals die radikal neuen Erfahrungen des Großstadtlebens alleine meistern. Denn tatsächlich hatte Berlin gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts innerhalb kürzester Zeit dramatische Veränderungen erfahren:

> Im Laufe weniger Jahrzehnte hatte sich die provinzielle Hauptstadt des preußischen Königreichs als Weltstadt neu erschaffen**.** Zwischen 1848 und 1905 stieg die Einwohnerzahl Berlins von 400 000 auf 2 Millionen; große Vorstädte, die sich ringförmig um den Kern legten, erhöhten sie um weitere 1,5 Millionen. Um 1920 war Berlin die drittgrößte Stadt der Welt. Es überrascht nicht, dass diese schwindelerregend schnelle, innerhalb einer einzigen Lebensspanne ablaufende Entwicklung die Identität der Stadt bestimmte.[19]

Direkte Konsequenz der (Hoch-)Industrialisierung war, wie das Zitat illustriert, die rasant fortschreitende Urbanisierung großer Teile der Bevölkerung, insbesondere betroffen waren junge Frauen, vornehmlich aus den ländlichen Ostgebieten des Kaiserreiches.[20]

In den sozialen Dramen wird somit durch die Protagonistin, ohne dass weitere Erläuterungen notwendig sind, die Thematik der weiblichen Binnenmigration[21] bzw. das verstärkte Auftreten junger alleinstehender Frauen in der Großstadt aufgegriffen.

> Im Zuge der Industrialisierung strömten seit Mitte des 19. Jahrhunderts jedes Jahr Tausende junger Mädchen und Frauen in die Städte. Sie kamen aus Dörfern und kleinen Städten, zumeist aus landwirtschaftlich geprägten Gegenden, um in der Stadt Arbeit zu finden, die besser bezahlt wur-

[18] Emilie Altenloh: Theater und Kino. In: *Bild und Film* 11/12, 1913, S. 264–266; S. 265.
[19] Peter Fritzsche: *Als Berlin zur Weltstadt wurde. Presse, Leser und die Inszenierung des Lebens*. Berlin 2008, S.17.
[20] Schlesien, Posen, Ostpreußen.
[21] Wie beispielsweise in IN DEM GROßEN AUGENBLICK mit Asta Nielsen, Dt. Bioscop 1911.

> de als die ländliche Gesindearbeit und die darüber hinaus ein abwechslungs- und vergnügungsreicheres Leben ermöglichen würde.[22]

Die Verstädterung der Frau, sowie ihre damit zusammenhängende zunehmende Eigenständigkeit, riefen insbesondere innerhalb des Bürgertums Misstrauen hervor. Obwohl ein großer Teil (ca. 50%)[23] der zugezogenen jungen Frauen als Dienstmädchen bei bürgerlichen Familien Beschäftigung fanden, wurden diese mit Skepsis behandelt und »wie die Prostituierte [zum] Sinnbild außerehelicher Sexualität«[24]. Eine »assoziative Brücke«, die, so die Soziologin Karin Walser, dadurch entstand, dass in beiden Berufen die »Grenze zwischen Person und Arbeitskraft schwerer zu ziehen [war] als in regulierten Lohnarbeitsverhältnissen«[25]. Hierdurch rückt auch die im Film stattfindende Verführung der Protagonistin durch den bürgerlichen Lebemann in ein neues Licht: Die tabuisierte Sexualität der bürgerlichen Frau, die soziale Distanz und gleichzeitige Macht des bürgerlichen Mannes, wie auch die womöglich ungezwungenere Körperlichkeit und Unerfahrenheit des Landmädchens,[26] positionieren die Verführung in den sozialen Dramen im Zentrum eines doppelmoralischen Gesellschaftsdiskurses. Auslöser der Verführung in DIE ARME JENNY ist beispielsweise der ungezwungene Umgang mit der eigenen Körperlichkeit während des Treppenputzens. Jennys emporgestreckter Po erregt die Aufmerksamkeit und das Verlangen ihres späteren Verführers. Einerseits gehört der Verführer dem Bürgertum an, seine Moral- und Wertvorstellungen untersagen ihm folglich sexuelle Kontakte vor der Ehe, andererseits nutzt er seine Macht gegenüber der jungen Frau schamlos zum Erreichen eben jener aus.[27] Diese Position der Dienstmädchen innerhalb der Gesellschaft, die oftmals schlechte Bezahlung und Unterkunft sowie die vielfach attestierte respektlose Behandlung durch das Bürgertum, ließen die jungen Frauen zu »Thema und Teilhaberinnen der öffentlichen Diskussion der Sozialen Frage«[28] werden.

Zeitgenössische Artikel und Studien weisen des Weiteren auf eine Problematik hin, welche ebenfalls in sozialen Dramen thematisiert wird: den häufigen Abstieg der Dienstmädchen in die Prostitution. In Berlin arbeitete 1910 angeblich ein Anteil von 29% der 1500 befragten Prostituierten zuvor als Dienstmädchen, teilweise wurde ihr An-

---

[22] Katrin Pauleweit: *Dienstmädchen um die Jahrhundertwende. Im Selbstbildnis und im Spiegel der zeitgenössischen Literatur*. Frankfurt a.M. 1993, S. 144.

[23] Um die Wende zum 20. Jahrhundert war fast ein Drittel aller Frauen, die außerhalb der eigenen Familie arbeiteten, in häuslichen Diensten. In Industrie und Gewerbe, einschließlich Heimarbeit, waren nur halb so viele Frauen beschäftigt. Dienstmädchen machten in Berlin sogar rund die Hälfte aller weiblichen Beschäftigten der Altersklasse zwischen zwanzig und dreißig aus (Karin Walser: Der Zug in die Stadt. Berliner Dienstmädchen um 1900. In: Sigrun Anselm (Hrsg.): *Triumph und Scheitern in der Metropole. Zur Rolle der Weiblichkeit in der Geschichte Berlins*. Berlin 1987, S. 75–90; S. 76).

[24] Karin Walser: Prostitutionsverdacht und Geschlechterforschung. Das Beispiel der Dienstmädchen um 1900. In: *Geschichte und Gesellschaft* 11, 1985, S. 99–111; S. 107.

[25] Walser 1985, S. 107.

[26] Vgl. ebd., S. 108.

[27] Den Dienstmädchen wurde Misstrauen vonseiten des Bürgertums entgegengebracht, da die »Furcht vor der möglichen Beispielhaftigkeit dieser relativen Unabhängigkeit für bürgerliche Töchter« groß war (Pauleweit, S. 139).

[28] Ebd., S. 140.

teil sogar noch höher eingeschätzt.[29] Wenn diese Zahlen heute auch umstritten sind, so lässt sich dennoch nicht verneinen, dass dieser soziale Abstieg offensichtlich vielfach stattfand und die Gefahr, auch aufgrund der kurzzeitigen Beschäftigungsverhältnisse (im Schnitt ca. 7 Monate/Stelle) und der vielerorts zwielichtigen Vermittlungsinstanzen, jederzeit präsent war. Auch die sozialen Dramen zeigen den Abstieg der jungen Frau in die Prostitution bzw. in das prekäre Tänzerinnenmilieu. Sie griffen somit auf visuell deutliche Art und Weise aktuelle, tabuisierte Problematiken auf. Der Film zeigte den sozialen Abstieg im Gegensatz zu populärliterarischen Schriften erstmals mit bis dato unbekannten visuellen Eindrücken und Schilderungen. Auf diese Weise wurde der soziale Abstieg junger Frauen, ihre Vereinsamung durch Exklusion und schließlich ihr Tod zu einem Gegenstand der menschlichen Schaulust.

Die zunehmende Präsenz der Frau in der Öffentlichkeit, zum einen durch den massiven Zuzug junger Frauen und zum anderen auch durch die dank der Frauenbewegung entstehenden größeren Freiheiten für die bürgerliche Frau, brachte die lange etablierte und akzeptierte Hierarchie der bürgerlich-männlich geprägten wilhelminischen Gesellschaft ins Wanken. Die ansteigende soziale Mobilität der Frau war vielen unheimlich; dies spiegelt sich auch in den Filmen wieder: denn von Armut bedroht ist die Frau, die versucht eigenständig zu sein bzw. soziale Grenzen zu überschreiten. Betrachtet man das soziale Drama schließlich als Klassendrama, so kann festgehalten werden, dass die Filme letztendlich am Versuch der sozialen Mobilität gescheiterte, vereinsamte und exkludierte Individuen zeichnen.

Der Erfolg der sozialen Dramen in Deutschland kann folglich damit erklärt werden, dass zeitgenössische Diskurse in diese Filme eingegliedert wurden und die Klassenkonflikte anhand stilisierter Beziehungsdramen visualisiert wurden, denn zur Zeit des Kaiserreiches war Berlin bereits eine zweigeteilte Stadt: geteilt zwischen reich und arm, Bürgertum und Proletariat.[30] Filme können daher auch als Projektionsfläche unterschiedlicher innerhalb einer Gesellschaft thematisierter Diskurse gesehen werden; die Aneignung eines Filmes hängt jedoch entscheidend vom kulturellen Hintergrund der Zuschauer ab.[31] Die Bezugnahme auf die Soziale Frage innerhalb der sozialen Dramen folgte in jedem Fall geläufigen Kodierungsmustern und erlaubte dem Publikum einen unverhohlenen Blick in eine größtenteils unbekannte Welt. Die Stadt wird hier als »ein Mosaik sozialer Welten, für die sich ›typische‹ Örtlichkeiten angeben lassen und die von ›typischen‹ Sozialcharakteren bevölkert werden«[32], geschildert – ähnlich wie es auch die bekannten *Großstadt-Dokumente*, Berliner Milieu-Reportagen in Buchform, vornahmen. Dass der Typus der jungen, unabhängigen Frau wiederholt thematisiert wird, lässt darauf schließen, dass dies ein Publikumsgarant war. Auch wenn in den Filmen oftmals das Sentimentale und Melodramatische überwiegt, eine gewisse Thematisierung der Realität in den sozialen Dramen kann nicht verneint werden.

[29] Vgl. Walser 1985, S. 103.

[30] Vgl. Cornelia Köhler, Carola Halfmann: *Epochenumbruch 1900. Literatur der Jahrhundertwende*. Münster 2008 (DVD).

[31] Vgl. Rainer Winter: *Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft.* München 1992, S. 71.

[32] Jazbinsek, S. 7.

Epilog

Der narrative Umbruch, welcher in der Filmproduktion mit der Einführung des Langfilms stattfand, wirkte sich auch auf die Armutsdarstellung aus: In den sozialen Dramen wird der Abstieg in die Armut und der entsprechende Lebensweltkontext zu einem zentralen Bestandteil der Handlung; im Gegensatz zu den Kurzfilmen, wo die unterschiedliche Armuts-Stereotype Projektionsfläche für eine kurze ereignisorientierte Episode war. Die Armutsthematik bot nun nicht mehr lediglich ein dramatisches, belehrendes Moment innerhalb der Kurzfilmprogramme, sondern musste vielmehr aktuelle Diskurse aufgreifen und Charaktere zeichnen, die aktiv zur Zuschauerbindung und somit zum Erfolg des Monopolfilms beitrugen.

Der Einfluss des Monopolfilmes auf die Armutsdarstellung lässt sich auch in der Form der sozialen Dramen und ihrer Themenausrichtung erkennen. Ab 1911 entstanden vermehrt soziale Dramen, die durch die Konzentration auf den sozialen Abstieg einer einfachen Frau die vermutlich wichtigsten Zuschauergruppen erreichten: einerseits weckten diese Filme die Sensationslust der bürgerlichen Frauen und andererseits boten sie den unteren Schichten Identifikationspotential an. Wenn auch keine konkreten Zahlen zum Publikum des frühen Kinos ermittelt werden können, so stellt Andrea Haller in ihrer Forschung zum weiblichen Publikum im frühen Kino überzeugend den Einfluss des weiblichen Publikums auf die Filmproduktion heraus. Der Erfolg der sozialen Dramen lag demnach vor allem darin begründet, dass das weibliche Publikum sich hier »zum ersten Mal ›selbst sehen‹ konnte, ihren Alltag, ihr Milieu und ihre Lebenswelt«[33]. Die unteren Schichten, darunter auch die Dienstmädchen, fanden in den Geschichten einen Teil ihrer eigenen Erfahrungen abgebildet bei gleichzeitiger Warnung vor dem Übertreten der gesellschaftlichen Grenzen. »Geschichten aus dem städtischen Leben halfen Stadtbewohnern, sich im Labyrinth der Stadt mit größerer Sicherheit zu bewegen.«[34]

Die in den sozialen Dramen verhandelten Themen hatten zudem einen solidarisierenden und verbindenden Effekt über die gesellschaftlichen Schichten hinweg.

> All women regardless to which social class they belong feel for the women and their fates on the screen, because each woman be she a worker or a sophisticated women remains a woman, a mother, a lover in the end. Each fate on screen has some connection (to say it with Altenloh's words) to their own fates, which is above all a woman's fate.[35]

Gleichzeitig beeinflussten diese »rückbezüglichen Wirkungsprozesse«, wie Müller es nennt, »[...] auch die Filmproduktion, indem diese sich aus kommerziellen Gründen am besonders großen Publikumszuspruch orientiert«[36]. Die Einführung des Langfilms war somit nicht nur der substantielle Schritt zur Aufwertung des Prestiges des Kinos,[37] sondern markiert aufgrund der erhöhten Komplexität der Charaktere auch eine Zäsur in der

[33] Haller 2009, S. 101.
[34] Fritzsche, S. 90.
[35] Andrea Haller*: The Audience in Mind.* Paper held at the Annual Conference of the Society for Cinema and Media Studies. London 2005, S. 15.
[36] Corinna Müller, Harro Segeberg: Öffentlichkeit und Kinoöffentlichkeit. In: Dies. (Hrsg.): *Kinoöffentlichkeit (1895-1920). Entstehung, Etablierung, Differenzierung.* Marburg 2008, S. 7–32; S. 11.
[37] Vgl Müller 1998.

Armutsdarstellung im frühen Film. Durch den Rückgriff auf und die Verankerung gesellschaftlicher Diskurse in der fiktionalen Handlung sprachen die sozialen Dramen eine breite Publikumsschicht (und insbesondere Frauen) an und wurden, trotz oder vielmehr wegen der Thematisierung sozialer Problematiken neben den Detektivfilmen zu den kommerziell erfolgreichsten Langfilmen des frühen Kinos in Deutschland.

Steffi Krause

Männliche Schwiegertöchter und Heimliche Lesben: Zur Ästhetik und Semantik von Homosexualität im Sat.1 Film

Einleitung

Jan Freitag von der Berliner Zeitung findet in seiner Review klare Worte zum Sat.1-Film ALL YOU NEED IS LOVE – MEINE SCHWIEGERTOCHTER IST EIN MANN (2009)[1]:

> Inhaltlich aber ist der Film ein Meilenstein televisionärer Befreiung, vollführt er doch etwas Ungewohntes im deutschen Komödienwesen. Durch Aussparen homosexueller Klischees bringt er zielsicher die heterosexuellen Vorurteile zum Vorschein. […] ALL YOU NEED IS LOVE ist ein Gute-Laune-Film. Und doch zeichnet er ein Bild beider Seiten, das man bestenfalls von schwergängigen Arte-Filmen kennt. Im Humor-Fach sind solche Tiefenanalysen rar. Zaghaft scheint also das Massenfernsehen einem Grundanliegen Homosexueller nachzukommen – dem nach Unsichtbarkeit, ohne übersehen zu werden.[2]

Dem Film wird folglich von Freitag ein exzeptioneller Status innerhalb des Massenmediums zugewiesen, welcher sich vor allem in einem liberalen Umgang mit Homosexualität manifestiert. Eine solche Zuweisung suggeriert, dass Homosexualität ihren medialen Skandalstatus – der zumindest von den Siebzigern bis zu den Neunzigern evident war[3] – verloren hat, was insofern mit dem gesellschaftlichen Wandel korreliert, als Homosexualität mit der Abschaffung des §175 StGB im Jahre 1994 (Bestrafung männlicher Homosexualität) und der Einführung des Lebenspartnerschaftsgesetzes (2001) die jüngste politisch legitimierte Liebes– und Beziehungsform in Deutschland darstellt. Heute ist sie sowohl außerhalb als auch innerhalb der Medien gegenwärtig, schwule und lesbische Politiker und Künstler befinden sich in allen Positionen des Staates. Auch in das Vorabendprogramm aller Sender hat gleichgeschlechtliche Liebe Eingang gefunden.[4] Krah und Decker stellen fest: »Ein gesellschaftspolitischer Wandel wird scheinbar vom Fernsehen begleitet und Homosexualität *im* Fernsehen gilt *außerhalb* des Fernsehens als nicht mehr sanktionswürdig.«[5] Wie das ›scheinbar‹ in der Aussage betont, findet dieser Harmonisierungsprozess jedoch nur oberflächlich statt, in der Tiefe der Filme wird Homosexualität noch immer als ›Abweichung‹ gekennzeichnet. Eine Abweichung, die wie dieser Beitrag zeigen will, rekurrent abgewertet wird. Es geht demzufolge um die Rekon-

---

[1] ALL YOU NEED IS LOVE – MEINE SCHWIEGERTOCHTER IST EIN MANN, D 2009, R: Edzard Onneken.

[2] http://www.berliner-zeitung.de/archiv/in-der-sat-1-komoedie--all-you-need-is-love--werden-provinz-heteros-in-ganz-ungeschminkter-borniertheit-vorgefuehrt-liebe-auf-dem-land,10810590,10677196.html (28.02.2012).

[3] Vgl. dazu Hans Krah, Jan-Oliver Decker: Skandal auf jedem Kanal. Bilder von Homosexualität in deutschen TV-Produktionen. Eine Auswahl von den 70er-Jahren bis zur Gegenwart. In: Claudia Gerhards, Stephan Borg, Bettina Lambert (Hrsg.): *TV-Skandale*. Konstanz 2005, S. 151–179.

[4] So zum Beispiel: HAND AUF'S HERZ, Sat.1 (Emma und Jenny), ANNA UND DIE LIEBE, Sat.1 (Virgin, Lilly und Jasmin), ALLES WAS ZÄHLT, RTL (Deniz und Roman), GZSZ, RTL (Franzi und Paula, Lenny und Carsten) uvm.

[5] Krah/Decker, S. 152 (Hervorhebung im Original).

struktion der Semantisierung und Funktionalisierung von Homosexualität und der daran gekoppelten Normen und Werte. Diese wiederum können dann Rückschlüsse auf ein außerfilmisches Wertesystem zulassen (siehe nächstes Kapitel). Filme werden hier demzufolge als Seismograf verstanden, der »pragmatisch das kulturelle Wissen der Kultur, der er angehört [präsupponiert]«[6]. Dieses Wissen umfasst die »Gesamtmenge dessen, was eine Kultur, […] über die ›Realität‹ annimmt, inklusive der Frage selbst, was sie überhaupt als ›Realität‹ annimmt; d.h. als die Menge aller von dieser Kultur für wahr gehaltenen Propositionen«[7]. Filme diskursivieren demnach intendiert oder unbewusst, explizit oder implizit die zu ihrer Produktionszeit spezifischen Normen und Werte sowie Verhaltensmuster und –regeln. Durch die Rekonstruktion dessen, *was* in einem Filmen ereignishaft ist und *wie* diese Ereignisse aufgelöst werden, lassen sich Aussagen über ein außertextuelles Normen– und Wertesystem abstrahieren. Dafür ist es ferner relevant, *welche* Verhaltensweisen und Konzepte im Film sanktioniert oder belohnt werden, bzw. welche Aspekte der Film dezidiert nicht zeigt[8] und *was* darüber vermittelt wird.

Die Sat.1 Filmreihe als massenmediales Ereignis

Wenn weiter oben von Rückschlüssen auf ein gesellschaftliches Wertesystem gesprochen wurde, stellt sich die Frage, inwiefern der Sat.1 Dienstagsfilm diesbezüglich als signifikant herangezogen und für reliable Aussagen funktionalisiert werden kann. Dies ist aufgrund dreier Eigenschaften der Reihe möglich. Zunächst sind die Filme der Sat.1-Reihe alle *deutsche Filme*. Eine Untersuchung der Interaktion filmischer und gesellschaftlicher Wertekonstruktionen kann nur dann aussagekräftig sein, wenn die Filme auch der betrachteten Gesellschaft entspringen. Andernfalls kann man nur Aussagen über kulturell spezifische Rezeptionen machen, also Fremd– statt Selbstbilder diskutieren. Die Sat.1 Filme sind ferner bereits *theoretisch massenfähig*, da sie Fernsehfilme sind. In Deutschland herrscht nahezu eine Vollversorgung mit Fernsehgeräten vor, 98% aller Staatsbürger besitzen ein Gerät.[9] Zudem sieht jeder Bundesbürger etwa drei Stunden täglich fern, der Konsumpeak ist etwa zur Primetime,[10] eben der Zeit, zu der die betrachteten Filme gezeigt werden. Sie sind demnach theoretisch von einer großen Masse rezipierbar. Des Weiteren ist der Sat.1 Film auch *praktisch massenfähig*, da er seit Jahren konstante Einschaltquoten aufweist: Der Marktanteil der im Jahr 2011 gezeigten Filme zeugt von dieser Konstanz. Zwischen zehn und zwölf Prozent der Zuschauer zwischen 14–49 schalten regelmäßig ein. Die Quoten weisen eine solche Regelmäßigkeit jedoch nicht erst im Jahr 2011 auf, von 2007 bis 2010 ergibt sich ebenfalls eine konstante Linie bei zehn bis zwölf Prozent Marktanteil. Der Sat.1 Dienstagsfilm erweist sich demzufolge als geeigne-

[6] Michael Titzmann: *Strukturale Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation.* München 1977, S. 268.

[7] Ebd.

[8] Vgl. zum Begriff der *Nullposition,* bzw. der *Leerstelle* Titzmann, S. 238ff. und Hans Krah: *Einführung in die Literaturwissenschaft/Textanalyse*. Kiel 2006, der formuliert, dass Texte »Ebenen/Stellen aufweisen, zu denen sie sich nicht äußern, die offen, ambivalent bleiben, obwohl durch den textuellen Kontext […] diese Ebenen selbst als relevant gesetzt werden« (S. 92).

[9] http://de.statista.com/statistik/daten/studie/217558/umfrage/medienausstattung-vonfamilienhaushalten-in-deutschland/ (28.02.2012).

[10] Vgl. http://www.mediendaten.de/index.php?id=fernsehen-fernsehnutzung-d (28.02.2012).

ter Untersuchungsgegenstand für die Aufgabenstellung, da er ein konstantes – er wird seit 1999 produziert – und massenfähiges Medium darstellt. Von besonderer Relevanz ist es nun zu untersuchen, welche Normen und Werte ein solches Massenmedium vermittelt. Um ein möglichst breites Publikum zu erreichen und für den Sender produktiv zu sein, müssen die Filme nicht nur komplexitätsreduziert und damit für viele verständlich konstruiert sein, sondern auch durch die Masse der Zuschauer akzeptierte Normen und Werte vermitteln. Das mediale Produkt reproduziert damit dauerhaft (aufgrund von Wiederholungen) den außertextuell akzeptierten Wertemainstream in sich selbst. Dieser Werteapparat ist dann auch aussagekräftig für die Gesellschaft, welche ihn produziert. Es lassen sich also aufgrund der rekonstruierten Filmstrategien und -semantiken durchaus Aussagen über die deutsche Kultur treffen.

Semantik und Ästhetik von Homosexualität im Film ALL YOU NEED IS LOVE – MEINE SCHWIEGERTOCHTER IST EIN MANN (2009)

Das junge schwule Paar, Hans und Nickolas, lebt in Berlin und will heiraten. Hans, der aus einem (unbenannten) bayerischen Dorf kommt, möchte die Trauung dort vornehmen lassen, weshalb die Beiden in Hans' Heimat fahren. Dort stoßen sie sowohl bei der Dorfgemeinschaft als auch bei den geschiedenen Eltern auf Abneigung und Aggression. Der Kampf um die Akzeptanz der schwulen Liebe beginnt, das (verhalten) wachsende Verständnis der Mutter und des Vaters gehen mit deren Ausgrenzung aus der Dorfgemeinschaft einher. Aufgrund der Geschehnisse trennt sich das Paar. Die Eltern können ihren Sohn nicht leiden sehen und reisen nach Berlin, um das Paar wieder zusammen zu bringen. Schließlich kann die Trauung auf der Almhütte doch noch vorgenommen werden, auch die Eltern von Hans finden wieder zueinander, sie werden letztlich sogar lückenlos in die Dorfgemeinschaft integriert.

Bereits der Titel des Films verknüpft Homosexualität, oder Schwulsein konkret, mit einer Abweichung. Dem Lexem ›Schwiegertochter‹, welches ein weibliches Geschlecht impliziert, wird der ›Mann‹ oppositionell gesetzt. Mit dieser Gegenüberstellung wird bereits der erwünschte ›Normalzustand‹ definiert: Der Partner des Sohnes sollte eine Frau sein, das männliche Geschlecht des Partners verhält sich divergent dazu, stellt eine Devianz dar. Diese wird innerhalb der ersten Minuten des Films dann auch expliziert. Homosexualität ist in der dargestellten Welt »furchtbar schrecklich« (17:00), scheinbar pathologisch (vgl. 33:40) und sowohl gesellschaftlich als auch topografisch auszugrenzen.[11] Es findet eine anhaltende explizite Abwertung von Homosexualität statt, die alle gesellschaftlichen Bereiche umfasst. Nicht nur Dorfbewohner aller Schichten, Geschlechter und Altersgruppen verhalten sich ablehnend bis aggressiv gegenüber dem schwulen Paar, auch in der Kirche sowie im Standesamt wird die Beziehung des Paares desavouiert (29:40ff, 40:05), eine Trauung kann in diesen Institutionen nicht stattfinden. Homosexu-

[11] Sowohl die Eltern von Hans als auch das Paar selbst werden zunächst aus der Dorfgemeinschaft ausgeschlossen. Mit dem Verschwinden des Paares kann die Reintegration der Eltern vollzogen werden. Obwohl die Hochzeit schließlich in Bayern stattfindet, ist davon auszugehen, dass das schwule Paar weiterhin in Berlin lebt, man demnach nur von einer kurzweiligen Duldung sprechen kann.

alität wird demnach nicht nur aus einem religiösen Raum ausgegrenzt, sie findet auch – trotz gesetzlicher Legitimation – im staatlichen Raum keinen Platz.

Eine Abwertung gleichgeschlechtlicher Liebesbeziehungen ist jedoch nicht für die gesamte dargestellte Welt gültig, sondern ein exklusiv bayerisches, also ländliches Problem. So wird explizit die Problemlosigkeit von Homosexualität in Berlin betont. Somit findet über die Raumbindung erneut eine Grenzziehung statt: Homosexualität ist etwas, das in überindividuellen Großstädten stattfinden kann, im Dorf ist es nicht erlaubt.[12] Außerdem wird über die Raumbeschreibung Homosexualität auch an das Merkmal ›Unsichtbarkeit‹ bzw. ›Privatheit‹ gekoppelt, wodurch Heterosexualität ex negativo etwas ›Öffentliches‹, ›Sichtbares‹ sein darf. Solange man den Homosexuellen nicht erkennt, er diese Neigung auch nicht öffentlich zeigt, kann er/sie gesellschaftlich integriert bleiben. Dies wird im Film am Beispiel der gezeigten Lesben deutlich, die sich in einer Art Geheimgesellschaft treffen. Die Lesbenparty findet nicht nur in einer »geschlossenen Gesellschaft« (01:07:40) statt, diese befindet sich auch noch in einem topografischen ›Unten‹, einem Keller. Ein Outing innerhalb der Dorfgemeinschaft ist ausgeschlossen, was am Beispiel der Bankchefin deutlich wird (vgl. 01:10:10). Homosexualität darf auf dem Land demnach nur heimlich ausgelebt werden und ist nur solange geduldet, solange sie in der ›Heimlichkeit‹ und ›Privatheit‹ verbleibt. Hans und Nickolas, die ihre Liebe auf dem See öffentlich ausleben wollen, wenn auch nur mit einem Kuss, regen damit Hasstiraden an und lösen einen Skandal aus (vgl. 20:50).[13]

An dieser Stelle der Argumentation stellt sich eine filmsoziologisch bzw. rezeptionsästhetisch motivierte Frage: Inszeniert der Film diese explizite Abwertung des Paares so, dass sie vom Zuschauer als überzogen bewertet wird und damit abzulehnen wäre? Obwohl einige Rezensionen diese Strategie erkennen wollen und sie als filmische Kritik an Schwulenfeindlichkeit verstehen,[14] würde ich diese Frage verneinen. Zunächst begründet sich dies auf die institutionelle Verankerung des Films (siehe vorheriges Kapitel) und seiner Ausweisung als Unterhaltungsfilm, was einen umfassenden politisierten Diskurs eher ausschließt.[15] Weiterhin wird Homosexualität nicht nur explizit, sondern auch im-

[12] Die Raumsemantik ist insofern auch eine implizite Abwertung Berlins oder der Stadt im Allgemeinen, da Hans seine als negativ gesetzte Homosexualität erst dort entdeckt hat. (Vgl. 13:00) Der Film baut demnach, vergleichbar zum Heimatfilm, eine starke Stadt-Land-Opposition auf. Zum Stadt-Land-Paradigma im Heimatfilm siehe u.a. Jürgen Trimborn: *Der deutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre. Motive, Symbole und Handlungsmuster.* Köln 1998, insb. S. 41–74; Willi Höfig: *Der deutsche Heimatfilm. 1947-1960*. Stuttgart 1973.

[13] Generell ist zu sagen, dass die Körperlichkeit des Paares problematisiert ist. Es lässt sich in abgeschwächter Form konstatieren, was Krah und Decker formulieren: »Schwule werden auf Sexualität reduziert. […] Die Konzentration auf Sexualität bedingt insbesondere, dass Berufskontexte bei Schwulen überhaupt nicht thematisiert oder filmisch marginalisiert werden« (S. 161). Der Problemcharakter der Körperlichkeit zeigt sich bei dem gescheiterten Versuch des Geschlechtsverkehrs und dem Skandal, den der Kuss und andere Innigkeiten des Paares auslösen.

[14] Z.B. http://www.qutoenmeter.de/cms/?p1=n&p2=38216&p3 (28.02.2012), http://www.welt.de/fernsehen/artivle5057859/Eine-schwule-Schwiegertochter-stoert-die-Dorfidylle.html (28.02.2012).

[15] Dies wird auch deutlich, wenn man die geringe Anzahl tatsächlich politisierter Filme in der Reihe betrachtet – so z.B. DIE FRAU DES SCHLÄFERS, RESTRISIKO. Diese, das kommt hinzu, verhandeln außerdem eher entpolitisierte Werte und Normen vor der Folie politisierter Ereignisse.

plizit abgewertet, da der Film ihren Ursprung erklären will. Er greift dafür zwei außertextuell präsente Argumentationstopoi auf, indem er sowohl die vorwiegend weibliche Sozialisation durch die Mutter als auch die biologische Anlage als Ursache einführt. Letzterer Ansatz wird in der dargestellten Welt favorisiert, da er zum einen durch eine Autoritätsinstanz, dem Arzt, manifestiert und zum anderen durch Hans im Gespräch mit der Nachbarin bestätigt wird (vgl. 33:50, 01:09:35). Indem der Film diese Topoi sowohl implizit (Sozialisation) als auch explizit (Biologie) aufgreift, somit nach einer Kausalitätsklärung strebt, wird die Wirkung der gefunden Ursache erneut desavouiert. Da Homosexualität letztlich angeboren ist, trifft niemanden eine direkte Schuld, denn gegen das gottgegebene Potential von Hans und Nickolas können sich ›nicht einmal‹ die Bayern (im Film) stellen.

Demzufolge findet am Ende des Films die Trauung des Paares statt und somit eine Integration der Schwulen in die Dorfgemeinschaft. Diese Problemlösung erweist sich jedoch als Pseudolösung, als oberflächlich harmonisiertes Ende, welches zur Befriedigung der Zuschauer, nicht aber zur tatsächlichen Integration der Homosexuellen beiträgt.[16] Dies kann anhand zweier Aspekte herausgestellt werden. Zunächst ist festzuhalten, dass es innerhalb der Dorfgemeinschaft keine Transformationsphase gibt. Lediglich die Eltern von Hans durchlaufen diese Phase und akzeptieren explizit ihren schwulen Sohn. Es kann auch keinesfalls davon gesprochen werden, dass die Eltern pars pro toto für die Dorfgemeinschaft stehen, da sie selbst ausgeschlossen werden und die Reintegration keinesfalls mit der Akzeptanz der Schwulen, sondern mit deren Verlassen des Raumes einhergeht. Indem die Dorfgemeinschaft ohne Transformationsphase gezeigt wird, demnach ad hoc von massivem Schwulenhass zu feierlicher Hochzeitsgemeinschaft übergeht, erscheint die Problemlösung unglaubwürdig. Zudem führt sich das schwule Paar selbst ad absurdum, da sie beim Besuch der Eltern konstatieren, auch ohne Trauschein glücklich sein zu können (vgl. 01:25:25). Es erfolgt ein Kameraschnitt, in der nächsten Einstellung werden bereits die Almhütte und die Hochzeitsszenerie gezeigt. Die Strategie der ad hoc Problemlösung mag für die oberflächliche Harmonisierung der Histoire funktionieren, nicht aber für die Integration von Homosexualität innerhalb der dargestellten Welt. Vielmehr wird das Paar schließlich in eine institutionalisierte domestizierte Beziehungsform überführt, die auch mit deren sexueller Domestikation gleichgesetzt werden kann. Krah und Decker formulieren 2005, was für diesen Film ebenso gültig ist: »Hier ordnen zwei ihre homosexuelle Liebe symbolisch der Familie als der sinnstiftenden Institution für den Einzelnen unter; hier integrieren sich zwei symbolisch in einen durch die heterosexuelle Familie definierten, normativen Rahmen.«[17] Zudem bleibt

[16] Krah und Decker stellen fest: »Was im Fernsehfilm in den 90er–Jahren und in den TV-Serien der Gegenwart […] festzustellen ist, ist die Tendenz zur Gleichbehandlung auf der Oberflächenebene und einer pseudohaften *political correctness*, die mit einem Harmonisierungs– und Ausgleichsbestreben verbunden ist. […]« (S. 177). Signifikant ist hierbei, dass dies identisch für den Sat.1-Film gilt. Obwohl demnach gesellschaftlich scheinbar ein Wandel stattgefunden hat (zumindest auf Gesetzesebene), ist dieser in der medialen Darstellung nicht realisiert. Diese Schlussfolgerung möchte ich vor allem auf den Fernsehfilm beziehen. Unten werden weitere repräsentative Beispiele überrissen, um diese Aussage zu festigen.

[17] Krah/Decker, S. 168.

der Akt der Hochzeit selbst eine Nullposition,[18] der Film will dies demnach gar nicht zeigen. Diese Strategie bestätigt zwei eingangs geäußerte Annahmen: Zunächst wird dadurch – erneut – Homosexualität tabuisiert und abgewertet, da sie in der Logik des bereits Gezeigten nur sein darf, wenn sie nicht öffentlich ist. Zu beachten ist hierbei auch, dass das Paar den ländlichen Raum wieder verlässt, also nur einen Duldungsstatus besitzt. Weiterhin referiert das Nicht-Zeigen der Hochzeit darauf, dass es darum eigentlich gar nicht geht. Viel evidenter wird die erneute Paarbindung von Hans' Eltern inszeniert (vgl. 01:28:00ff.), also die Rückkehr zur eigentlichen Kernfamilie. Der Film propagiert damit in vielerlei Hinsicht regressive Werte.

1. Homosexualität ist kein Selbstzweck, sondern an weitere Merkmale geknüpft. Diese sind unter anderem eine zu ›domestizierende Sexualität/Körperlichkeit‹, ›Abweichung‹, ›Tabubruch‹ oder ›Heimlichkeit‹.
2. Durch die Zuweisung dieser Merkmale wird Homosexualität als negativ ausgewiesen, als das ›Auszugrenzende‹, was in der dargestellten Welt durch die Verbannung der Homosexuellen in die Heimlichkeit und überindividuellen Großstädte inszeniert wird.
3. Homosexualität kann nur integriert werden, wenn sie nicht sichtbar ist oder nicht öffentlich ausgelebt wird. Sie muss, sollte sie öffentlich werden, in einen institutionalisierten, reglementierten und domestizierten Zustand überführt werden.
4. Das Modell von Familie ist demnach ein konservatives, dem alle Beziehungsformen untergeordnet werden; auch auf der Ebene der heterosexuellen Figuren strebt der Film nach der Installation der Kernfamilie.

Zuletzt ist eines für den Film noch hervorzuheben. Das Einzige nämlich, was auf der Ebene des Paares ausbleibt, ist deren äußere Stereotypisierung als ›Tucken‹. Diese Rolle übernimmt der Inneneinrichter von Hans' Vater, ein Pink tragender Japaner mit auffällig weiblichem Habitus (vgl. 38:45). In einem signifikanten Dialog zwischen Christian und Vera (Hans' Vater mit neuer Lebensgefährtin) wird konstatiert, dass Homosexualität für Japaner etwas ›Normales‹ sei (vgl. 39:25). Mit dieser Aussage wird Homosexualität in Deutschland ex negativo als etwas ›Abweichendes‹ gesetzt. Was *dort* gilt, ist demnach *hier* nicht gültig. Diese topologische Grenzziehung, die mit einer expliziten Desavouierung des Japaners einerseits, Homosexueller andererseits einhergeht, verweist auf eine Verschiebung in der dargestellten Welt. Homosexualität ist lediglich dann zu integrieren, wenn sie dem ohnehin ›Fremden‹ anhaftet. Indem sie dezidiert als etwas Fremdes gekennzeichnet und sichtbar gemacht wird, stellt sie keine Bedrohung für das Eigene dar.

Homosexualität in anderen Sat.1 Dienstagsfilmen

Um ein möglichst unverfälschtes Bild geben zu können, sollen die obigen Aussagen auch anhand anderer Darstellungen von Homosexualität nachvollzogen werden. Hierbei handelt es sich jedoch meist nur um kurze Ausschnitte, da kein anderer Film Homosexualität derart fokussiert. Zentral wird dieses Thema noch in dem Film SIND DENN ALLE

[18] Die Hochzeit des Paares erscheint zunächst relevant für den Text, wird jedoch ausgelassen.

NETTEN MÄNNER SCHWUL? (2001)[19] verhandelt. Dies ist über den Zeitbezug durchaus erklärbar, da im Jahr 2001 das Lebenspartnerschaftsgesetz nicht nur in Kraft getreten ist, die Entstehung und Umsetzung des Gesetzes verlief außerdem äußerst medienwirksam.[20] Daher sollte der Film nicht nur als Reaktion auf gesellschaftliche Ereignisse gelesen werden, sondern vor allem auch als eines der medialen Produkte, die sich innerhalb des Diskurses positionieren.

Anders, als bei dem acht Jahre später produzierten Film, operiert SIND DENN ALLE NETTEN MÄNNER SCHWUL? durchaus rekurrent mit äußerlichen Schwulenstereotypen. Das Paar Selim und Erik weist eine klare Geschlechtertypisierung auf, die Selim als den ›Mann im Haus‹, Erik hingegen als eher weiblich stilisieren (vgl. 07:00–08:42).[21] Auch Carlo greift bei seiner Verwandlung zum Schwulen diese Merkmale auf, äußert sich in einem affektierten Sprachstil zu einem vorbeilaufenden Jogger.[22] Erik äußert daraufhin: »Hör mal, du musst nicht auf Tunte machen. Es gibt viele Schwule, denen man's überhaupt nicht ansieht« (11:45f.). Indem Erik auf Nachfrage Carlos den heterosexuellen Richard Gere als Beispiel heranzieht, führt er sich selbst ad absurdum; Homosexuelle sind als solche demzufolge ›erkennbar‹. Krah kommt bei seinen Ausführungen zum selben Schluss, auch hier hat keine signifikante Transformation stattgefunden.[23] Dies lässt sich auch an Malas Arbeitskollegen Michael nachvollziehen, der nach seinem Coming out als Transvestit auftritt, um Carlo für sich zu gewinnen. Innerer und äußerer Wandel verlaufen damit simultan, letzteres scheint Bedingung von ersterem zu sein, denn Michael wird nicht mehr anders inszeniert. Obwohl dies durchaus eine Abweichung zu den obigen Ausführungen darstellt, gibt es Parallelen in den sonstigen Merkmalszuweisungen. So wird die Auslebung von Homosexualität auch hier als etwas ›Privates‹ beschrieben (vgl. 23:00). Schwulsein ist zudem in doppelter Hinsicht problematisch und deviant: Zunächst führt es zum Verlust der Männlichkeit,[24] weiterhin zum Autoritätsverlust, der für Erik wiederum mit der Berufsunfähigkeit einhergeht. So kann er den Patienten nicht mehr behandeln, muss an Mala abgeben (vgl. 26:00). Auch hier findet also eine Abwertung von Homosexualität statt, die gewissermaßen in eine Handlungsunfähigkeit des Subjektes mündet.

Krah beschreibt weitere Aspekte, die sich auf diesen Film übertragen lassen.[25] So werden sowohl Erik und Selim als auch Carlo als Schwulen-Simulant auf Sexualität, bzw.

[19] SIND DENN ALLE NETTEN MÄNNER SCHWUL?, D 2001, R: Sibylle Tafel.

[20] Ohne hier einzelne Artikel hervor heben zu wollen, können folgende Archive verglichen werden: http://www.focus.de/suche/lebenspartnerschaftsgesetz/beste%20Treffer/3/ (21.02.2012), http://www.spiegel.de/suche/index.html?suchbegriff=lebenspartnerschaftsgesetz (21.02.2012), http://suche.welt.de/woa/result.html?cpi=7&query=lebenspartnerschaftsgesetz&sort=date&fsk=0 (21.02.2012).

[21] Dies wird durch Eriks Habitus seinem klischeehaft über die Schulter geworfenen Schal und dem Umgang mit der Bohrmaschine verstärkt (vgl. 09:15ff.).

[22] Siehe auch das Gespräch mit Mala (vgl. 12:13ff.).

[23] Vgl. Hans Krah: Sexualität, Homosexualität, Geschlechterrollen. Mediale Konstruktionen und Strategien des Umgangs mit Homosexualität in Film und Fernsehen. In: *FORUM Homosexualität und Literatur* 29, 1997, S. 5–46; S. 25.

[24] So konstatiert Erik selbst, wenn er über den scheinbar schwulen Carlo mit Mala spricht: »Er ist kein Mann, er ist schwul« (11:05).

[25] Vgl. Krah 1997, S. 25–29.

Körperlichkeit und Äußerlichkeit reduziert.[26] Das schwule Paar wird meist mit weit geöffneten Hemden gezeigt, es wird eine Vielzahl von Berührungen inszeniert. Als Selim am Schluss Carlos Krawatte zurechtrückt und dieser es ihm gleich tun will, lässt Selim es nicht zu (vgl. 1:26:06). Schwule sind demnach an Äußerlichkeiten interessiert – so darf der schwule Carlo auch mit Mala einkaufen gehen – sie haben außer diesem aber eigentlich keine Probleme in der dargestellten Welt.[27] Mit der Hochzeit des Paares Selim/Erik wird zwar eine funktionierende Partnerschaft installiert, dies erscheint jedoch mehr als politisches Statement in der Debatte, denn als generelle Position. Denn außer dieser oberflächlich inszenierten Integration wird Homosexualität mit negativen Merkmalen wie ›Affektiertheit‹, ›Perversität‹[28], ›Privatheit‹, ›Äußerlichkeit‹ und ›Körperlichkeit‹ aufgeladen.[29] Die Integration funktioniert zudem auf einer ethnischen Ebene, da Selim ein Türke ist. Dies unterstützt die Annahme, die Hochzeit eher als ein politisches Statement, denn als generelle Schwulenfreundlichkeit zu lesen. Die Bundesländer und Politiker, die außertextuell gegen das Lebenspartnerschaftsgesetz klagten, wurden stark kritisiert, der Film scheint sich hier also oberflächlich auf die Seite der Fürsprecher zu stellen.[30] Die filmische Bewertung von Homosexualität ist demzufolge wie bei ALL YOU NEED IS LOVE ambivalent, da die Filmoberfläche einen Harmonisierungsprozess evoziert, die Tiefenebene jedoch weiterhin die ›Abweichung‹ Schwulsein proklamiert.

In GRIECHISCHE KÜSSE (2008)[31] fährt Yannis in seine griechische Heimat, um seinen kranken Großvater zu besuchen. Dieser fragt seinen Enkel nach seiner familiären Situation, woraufhin er, zur Beruhigung des Herzkranken, eine Bekanntschaft aus dem Flugzeug für seine Freundin ausgibt. Als Yannis seinem Opa die Frau durch ein Fernglas zeigen will, sieht dieser zunächst einen sich einölenden Mann. Signifikant ist dabei der Dialog:

> *Yannis*: Ich will dir jemanden vorstellen, komm. Schau mal durch. *(Großvater schaut hindurch)*
> *Großvater*: Sag mal Yannis, was soll das? Willst du mich umbringen?
> *Yannis*: Wieso? *(Yannis nimmt das Glas und sieht selbst, lacht.)* Nein. Ok, ich halt' das Fernglas, und du schaust durch. *(Großvater sieht die Frau)*
> *Großvater*: Na also. (*Griechische Küsse*, 19:40–20:10, Regieanweisung v. S.K.)

Diese Filmsequenz stellt insofern ein filminternes Stilmittel dar, als dass sie humoristisch eingesetzt wird, allerdings ist dies für die Stimmung des Films irrelevant und unnötig. Homosexualität, wenn sie hier auch nur eine Möglichkeit darstellt, ist letal im metaphorischen Sinne. Dieser Zustand würde für den Großvater eine derartige Abweichung darstellen, dass sein Herz darunter litte. Auch hier wird demnach Homosexualität als ›lä-

[26] Vgl. dazu 09:00, 11:30, 15:35, 45:00, 49:26.
[27] Siehe auch Krah und Decker: »Schwule haben keine Probleme, keine wirklichen zumindest. Sie sind weltfremd, auf Äußerlichkeiten fixiert, ohne die alltäglichen Probleme der Heterosexuellen« (S. 162).
[28] Vgl. 23:00 und den Patienten, der glaubt, Erik habe an ihm herumgespielt.
[29] Dies ist insofern negativ, als die Hauptfrauenfigur zwei Mal betont, dass Sex überbewertet sei (vgl. 45:00).
[30] Frei nach dem Motto: Auch wenn ich die Sache eigentlich nicht will, stehe ich lieber auf der guten Seite. Mit dieser These bewege ich mich jedoch auf einer spekulativen Ebene.
[31] GRIECHISCHE KÜSSE, D 2008, R: Felix Dünnemann.

cherliche‹, ›auszugrenzende‹ Möglichkeit einer Liebesbeziehung für die Figur Yannis inszeniert und damit dezidiert abgewertet.

Abschließende Bemerkungen

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass es in der Darstellung von Homosexualität im Sat.1 Dienstagsfilm eine klare Oberflächen-Tiefen-Opposition gibt. Während auf der Textoberfläche (pseudo–)harmonisierte und politisch korrekte Werte inszeniert werden, argumentieren die Texte in der Tiefe implizit gegen Homosexualität. Diese wird problematisiert und als abweichend gesetzt. Zudem findet eine Ideologisierung statt, da Homosexualität stets zur Vermittlung anderer zentraler Werte und Normen funktionalisiert wird; an das Merkmal werden also andere Wertekomplexe geknüpft. Diachron lässt sich eine Verstärkung des ersten Aspektes rekonstruieren, der die oberflächliche Stereotypisierung von Schwulen einer *political correctness* unterordnet. Dies verstärkt die oberflächliche Harmonisierung soweit, dass die Abwertung in der Texttiefe nahezu verschleiert wird; fortschrittliche Werte und Normen werden einem *Happy End* untergeordnet.

Ausgelebte Homosexualität gibt es in den dargestellten Welten jedoch kaum, sie wird für die Subjekte problematisiert und stellt somit ein Tabu dar. Dies gilt insbesondere für lesbische Paare, welche im Sat.1 Dienstagsfilm deutlich unterrepräsentiert sind.[32] Eine Offenbarung homosexueller Neigungen hat eine Domestizierung und Institutionalisierung zur Folge. Paarbeziehungen müssen dann in ein regelgeleitetes System (Ehe) überführt werden, welches auch ihre triebhafte Sexualität begrenzt. Es kommt zu einer Enterotisierung, die nicht nur ästhetisch, sondern auch semantisch vollzogen wird. Insgesamt kann man in dieser Strategie Mainstreamingtendenzen erkennen. Die Filme streben immer danach, die Problemlösungen in einer relativen Mitte zu positionieren. Dies ist sowohl gesellschaftlich, d.h., dass die Paare in der bürgerlichen Mittelschicht einen konsistenten Zustand erreichen, als auch wertespezifisch relevant, d.h., dass Extreme in einem Mittelmaß nivelliert werden.

Wenn also Texte ein Produkt ihrer Kultur sind, was nicht streitbar erscheint, sind die Sat.1 Filme Zeugnis davon, dass die Gleichberechtigung der Liebeskonzeptionen noch nicht in der gesellschaftlichen Mitte angekommen ist. Zeitgemäße liberale Werte, die hiernach eher als fortschrittliche Werte bezeichnet werden müssen, werden einem fröhlichen, versöhnlichen Ende untergeordnet. Die Quoten und Produktionsdichte der Filme verdeutlichen (leider), dass dies auch gewünscht ist. Zuletzt stellt sich die Frage, ob dies

[32] Ein Beispiel mag SEXSTREIK (D 2009, R: Thomas Nennstiel*)* sein, in dem Birgit Saitling ihren Mann, den Übeltäter der dargestellten Welt, verlässt und eine Beziehung mit Milena Meyer, der Journalistin eingeht. Dabei ist diese Beziehung jedoch vor allem durch sexuelle Erfüllung gekennzeichnet, die Birgit in ihrer Ehe nicht gefunden hat. In Serien ist das Verhältnis eher ausgeglichen, was ich auf die Möglichkeit des verlängerten Erzählens zurückführen würde. Diese kann Beziehungen implizit aufbauen, wohingegen der Film in seiner verkürzten Erzählweise Beziehungen schneller explizieren muss. Vgl. zum seriellen Erzählen u.a. Gunther Eschke, Rudolf Bohne (Hrsg.): *Bleiben Sie dran! Dramaturgie von TV Serien*. Konstanz 2010; Arno Meteling: »*Previously on....*« - *Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV Serien.* München [u.a.] 2010; Hans Krah: Krieg und Krimi. Der Bosnienkrieg im deutschen Fernsehkrimi – Tatort Kriegsspuren und Schimanski: Muttertag. In: Christer Petersen (Hrsg.): *Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien, Band I Nordamerika und Europa.* Kiel 2005, S. 96–131.

Anzeichen für einen Werteverfall ist oder ob das Fernsehen uns einen Wertekonservatismus vorführt, der nur scheinbar nicht zeitgemäß ist.

Mediale Reflexionen

Simon Frisch

Unheimlichkeit und Attraktion: Die Suche nach Dimensionen jenseits der Narration im cinephilen Blick auf den Spielfilm

Teil 1
Vom Film abgelenkt

Seit einiger Zeit passiert es mir häufiger, dass ich in Spielfilmen die Namen der Figuren vergesse und die Beziehungsstrukturen verwechsle, dass ich die Handlungsorte nicht zuordnen und dass ich somit insgesamt der Handlung nicht mehr folgen kann. Die Gründe liegen jedoch nicht darin, dass sich an den Filmen etwas verändert hätte – es geht mir bei allen Filmen aus allen Epochen so: im Stummfilm, im klassischen Hollywood, im Actionfilm, im Autorenfilm, – ständig entgehen mir wichtige Aspekte der Handlung. Es geschieht, weil ich abgelenkt werde, und zwar vom Film selbst. Denn anstatt darauf zu achten, warum zum Beispiel eine Figur in ein Auto steigt und wer das ist, und wohin sie fährt, schaue ich zu, *wie* die Figur ins Auto steigt, *wie* sie fährt, und ich beobachte, wie die Fahrt die Bilder verändert und die Farben des Films, wie die Bilder voll und leer werden, heller oder dunkler. Ich höre auf Geräusche, versuche die Dauer der Bilder zu erfassen, verfolge Übergänge und Bildsprünge. Ich schaue Gegenständen zu, wie sie die Fläche zerteilen, wie bestimmte Bereiche des Bildes unscharf werden und andere Teile des Bildes aufklaren. Ich beobachte, wie aus Tönen, Kostümen und Farben Situationen entstehen, wie Räume und Zeiten sich verbinden und sich alles wieder auflöst. Eine Berufsdeformation? In gewisser Weise vielleicht, doch ich habe nicht das Gefühl, dass ich den Film verpasse. Was also tue ich da, was schaue ich an, wenn ich den Film sozusagen gar nicht verstehe. Ausgehend von dieser Beobachtung an mir selber und meiner Filmwahrnehmung möchte ich im Folgenden Dimensionen jenseits der Narration in Ästhetik und Diskurs um den Film nachgehen.

Die cinephile Kinopraxis und der cinephile Blick auf den Film

Nun habe ich das alles nicht alleine erfunden, sondern ich habe Gewährmänner wie Godard, Truffaut, Rivette, Rohmer und andere Cinephile, die in ihren Texten ähnliche Erfahrungen schildern, wie François Truffaut in einem Zitat (ich habe schon in einigen Aufsätzen darauf angespielt): »Es kam vor, dass ich einen Film innerhalb eines Monats sechs oder siebenmal sah, ohne dass ich deshalb seine Handlung korrekt hätte wiedergeben können.«[1]

Truffaut hat sich darüber nicht geärgert, er sei inkompetent Filme zu sehen, denn er ging ja sehr gerne und ausführlich ins Kino, doch etwas anderes als die Handlung hat er dort gesucht: »in einem bestimmten Moment berauschten mich ein Musikeinsatz, eine

[1] François Truffaut: Wovon träumen die Kritiker? In: Ders. *Die Filme meines Lebens. Aufsätze und Kritiken*. München 1979, S. 11–30; S. 12.

nächtliche Verfolgung, die Tränen einer Schauspielerin, entrückten mich und rissen mich mehr hin als der Film selbst.«[2]

»Der Film selbst«, das schreibt er da so hin, doch genau das ist ja die Frage, auf die es vielleicht ankommt: was »der Film selbst« denn sei. Truffaut formuliert es hier so, dass der »Film selbst«, sich auf die Handlung bezieht, von der ihn eher sinnliche Momente abgelenkt hätten. Wir wissen dass die Cinephilie, und die aus der cinephilen Kultur hervorgegangen Filmemacher der Nouvelle Vague, dieses Paradigma des »Films selbst« verändert haben. Einen »Musikeinsatz, eine nächtliche Verfolgung, die Tränen einer Schauspielerin« zu inszenieren und dem Zuschauer sozusagen zur Schau zu stellen, interessierte sie viel mehr als eine kontinuierliche Handlung zu erzählen. In Filmen von Truffaut, Godard, Rivette und Umkreis hat man dann meistens auch nicht mehr Handlung als nötig ist, um eine nächtliche Verfolgung, die Tränen einer Schauspielerin oder einen bestimmten Musikeinsatz zu inszenieren. Die Handlung ist dort oft eher eine Art Fassung für solche Momente (die nächtliche Verfolgung zu Beginn von TIREZ SUR LE PIANISTE (1960) führt das fast lehrbeispielhaft vor!).

Wenn man verstehen will, wie die Cinephilen Filme anschauen (und Filme machen – was nach der reinen Lehre der Cinephilie das selbe ist), muss man einen bestimmten Blick einüben. Die cinephile Praxis besteht im Kern aus drei Regeln:

1. so nah wie möglich an die Leinwand,
2. denselben Film so oft wie möglich anschauen und
3. so viele Filme wie möglich hintereinander anschauen, aus so unterschiedlichen Epochen, Gattungen und Ländern.

Es geht dabei darum, den Überblick im Film zu verlieren, indem man die Distanz auflöst (Nähe zur Leinwand), indem man die Aufmerksamkeit auf die Handlungslinien auflöst (immer wieder anschauen) und die Grenzen zwischen den Filmen (viele Filme hintereinander), bis man einen Film wie von innen heraus, denselben Film immer wieder anders und alle Filme wie einen einzigen Film anschaut. Es geht darum, dass sich zwischen allen Filmen Beziehungen auftun und man beim einen immer an den anderen und bei dem wieder an den nächsten und so weiter denkt. Der Cinephile versucht gewissermaßen, hinter die Handlung zu steigen und in andere Dimensionen des Films vorzudringen: in Dimensionen jenseits der Narration! Das Kinoerlebnis wird dabei intensiver und sinnlicher.

Doch erfordert es eine gewisse Praxis und Übung, diesen Blick zu entwickeln und es erfordert Selbstvertrauen und Mut, sich seines Blicks sicher zu werden und es zu wagen, seine persönlichen Erfahrungen im Kino zum Ausgangspunkt für theoretische Überlegungen zu machen. Der cinephile Blick auf den Film ist insofern in gewisser Weise unheimlich. Nicht unheimlich wie im Grusel- oder Horrorfilm (obwohl es sich lohnt, darüber nachzudenken, ob und wie Horrorfilm und Cinephilie in Gemeinsamkeiten haben). Es geht um Aspekte der Medialität des Filmischen, die von der Filmtheorie lange Zeit kaum berührt wurden. Für die es noch wenig Handhabe gibt. Solche Ansätze sind, da sie von der persönlichen Erfahrung ausgehen, verdächtig, suspekt, affektbezogen –

[2] Ebd.

also eher nicht wissenschaftlich. Sie sind nicht so sehr auf intelligible Sinnentfaltung aus, sondern folgen auch Entfaltungen in anderen Sinnesbereichen Sinnlichen. Der Filmwissenschaft waren die Dimensionen jenseits der Narration lange Zeit unheimlich. Zu Recht: waren es doch solche, die den Film als Spektakel einerseits kommerziell erfolgreich, doch andererseits dem kunst- und kulturbeflissenen Feingeist stets zutiefst verdächtig gemacht haben und damit dem Film den Zugang in bestimmte Diskurskreise verwehrten. In seinen intelligiblen und kommensurablen Dimensionen erst hat man den Film an kulturfähige Diskurse angeschlossen, nicht im Attraktiven und Spektakulären. Historisch gibt es sowohl in der Ästhetik der Filme als auch in der Theorie jedoch schon früh und immer wieder stärkere und schwächere Phasen der Attraktion. Es sind oft Avantgarden, etwa in den 1920er oder in den 1960er Jahren, die die Attraktion gegenüber der Narration stark machen. Die Emphasen des Attraktiven wurden aber verdrängt, wenn man die Filmtheorie Annäherung an die Linguistik suchte oder in bestimmten Auffassungen des Autorenfilms, wo es jeweils um Nähe zu kulturell etablierten Konzepten und Methoden der akademischen Diskurskultur ging.

Der kulturelle Wert des Films: Attraktion und Narration

Wenn man über die Dimensionen »Attraktion« und »Narration« im Film nachdenkt, muss man berücksichtigen, wie, inwiefern und auch mit welchem Ziel, oder mit welcher Hoffnung und Absicht Film theoretisiert wird. Wo wurde der Film verortet: in welchen Bereichen der Gesellschaft und in welchen Bereichen der Wahrnehmung? Im Intellekt oder im Bereich der Sinne, des Leiblichen, Körperlichen? Welchen Künsten gehört der Film an: den hohen oder den niederen? Gehört er überhaupt den Künsten an? Welche Kreise und Institutionen beschäftigen sich mit dem Film? Mainstream? Subkulturen? Universitäten? Gelehrte? Studenten? Männer? Frauen? Arbeiter?

Anstatt auf diese Fragen Antworten zu geben zu versuchen, geht es hier vielmehr darum nachzuzeichnen, dass und wie die Beantwortung solcher Fragen, den Film in bestimmter Art und Weise konzeptioniert, verortet und prägt. Entscheidend ist dabei, dass die meisten dieser Fragen gar nicht gestellt, sondern bereits unbewusst beantwortet vorausgesetzt werden, wenn man anfängt, über Film zu sprechen oder zu schreiben. Jede bewusste oder unbewusste Antwort in diesen Fragen profiliert den Film, legt ihn fest und weist ihm einen Ort und eine Funktion zu und wirkt somit auch gestaltend in der Weltordnung: sie prägen Städtebau, Alltags- und Freizeitverhalten, Milieus, Schichten, Bildung, Erinnerungskultur, Recht usw. Auch aus diesem Grunde unterliegt der Film, schon immer und heute noch, einem hohen Maß an Aufmerksamkeit im »Spannungsfeld von Domestikation und Promotion von Attraktion und Schaulust«. Die Diskurse um den Film drehen sich schon früh genau um diese Pole. Die Diskussion um den Film wird immer wieder (in Bildungsclubs, in Schulen und Bildungseinrichtungen) um diese Aspekte herum geführt. Attraktion und Schaulust werden als Gegensatz zum Kunstanspruch in Stellung gebracht. Die Unterscheidung ist in allen Varianten immer gleich: das Kontemplative gegen das Zerstreuende, das Sublime gegen das Attraktiv-Erregende, das Intelligible gegen das Sinnliche und das Bleibende gegen das Flüchtige (im Grunde tritt hier die bürgerlich-rationalistische Ästhetik der Aufklärung immer noch gegen den affektorientierten Stil des Feudalismus und des Absolutismus bzw. des Barock an).

Bei der Unterscheidung von *Domestikation* und *Promotion* von Attraktion geht es darum, darauf zu achten, wie jeweils mit den Attraktionswerten in den Diskursen um den Film umgegangen wird. Attraktion und Narration scheinen Pole zu sein, die Diskursen Ausrichtungen geben. Nur um die Bedingung, dass der Film das eine oder andere sei, hält der Film Einzug in den einen oder anderen Diskurszusammenhang (das gilt natürlich für jede Kunst und jedes kulturelle Produkt)[3].

Ratlosigkeit und Nichtverstehen

Jean Epstein hat in den 1920er Jahren versucht für den Spielfilm das Kino über das Narrative hinaus in Bereiche des Unheimlichen zu denken, wenn er schreibt:

> Gegenüber dem Kino, seit es nicht mehr bloß ein hermaphroditisches Wesen aus Wissenschaft und Kunst war, sondern von Letzterer fortgetragen wurde, erwiesen wir uns als ratlos. [...] Das Kino stürzte uns ins Nicht-Verstehen. Lange haben wir nichts verstanden. Nichts , nichts und wieder nichts.[4]

Interessant an dem Zitat ist, dass die Unheimlichkeit des noch sehr jungen Kinos noch deutlich empfunden und als Ratlosigkeit beschrieben wird. Ich möchte diese Unheimlichkeit und Ratlosigkeit nun auch 130 Jahre nach der Erfindung des Kinos noch einmal stark machen, mit der Absicht, den Film nicht in inzwischen verfestigten und altbekannten Theoretisierungen und Konzepten abzulegen und einzubinden. Anstatt die vielen Igel am Wegesrand als alte Bekannte zu begrüßen, in der Meinung, es sei immer derselbe Igelgatte vom Anfang des Rennens, sollten wir immer wieder neu hinschauen. Von Epstein her ist es wichtig nochmal zu fragen, was wir inzwischen immer wieder verstehen und verstanden haben vom Kino und was nicht.

Die falsche Vorstellung vom Film

1948 hat Astruc in seinem berühmten Aufsatz zur *caméra stylo* im *L'Écran français* geschrieben, der Film sei noch gar nicht ganz da, der künftige Film erst werde werden, was der Film sein könne.[5] Das schreibt er zu einer Zeit, in der der Film bereits eine klassische Epoche hinter sich hat in Hollywood und in Europa. Astruc schreibt in einer Umbruchzeit. Das wird deutlich, wenn man liest, was Roger Leenhardt hat, ein Kollege und Freund von Astruc im selben Jahr, in der selben Zeitschrift schreibt: »Wir lieben heute solche Filme, von denen man Lust hätte zu sagen: das ist kein Kino.«[6]

---

[3] Wie Comics, Computerspiel, Luftgitarre usw. Ich danke hier für die Anregungen von Mathias Mertens zur »Partizipativen Medienforschung« in seinem Vortrag am 20. Juni in der Bauhaus-Universität Weimar.

[4] Jean Epstein: Bonjour cinéma. 1921. In: Ders. *Bonjour cinéma und andere Schriften zum Kino*. Nicole Brenez und Ralph Eue (Hrsg.). Wien 2008, S. 28–36; S. 28f.

[5] Alexandre Astruc: Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter. 1948. In: Theodor Kotulla (Hrsg.): *Der Film. Manifeste, Dokumente, Gespräche*. Bd. 2. München 1964, S. 111–115.

[6] Roger Leenhardt: A Bas Ford, vive Wyler. 1948. In: Ders. *Chroniques du cinéma*. Paris 1986, S. 155–159; S. 159. (Orig. in: *L'Écran Français 13.04.1948)*. Nous, aujourd'hui, aimons les films dont on a envie de dire: ça ce n'est pas du cinéma. (Übers. SF).

Was paradox klingt, wird verständlich als Widerspruch zur gängigen Auffassung von Film und Kino. Leenhardt will sagen: ›wir mögen die anderen Filme, die Ihr alle nicht mögt, die Ihr nicht meint, wenn ihr vom Kino schreibt und sprecht. Wir mögen die Filme, die ihr weglasst, weil ihr‹ – so könnte man den Gedanken ergänzend fortsetzen – ›die falschen Vorstellungen vom Kino habt‹. Und genau das schreibt dann Truffaut auch einige Jahre später, 1955: »[W]enn Sie nicht sehen, worin das Genie von Abel Gance besteht, dann haben Sie und ich nicht dieselbe Vorstellung vom Kino, wobei meine selbstverständlich die richtige ist.«[7]

Deleuze: das versteckte Kino

Anschließend an derartige Perspektivierungen nimmt 1983 Gilles Deleuze die Idee vom noch nicht verstandenen oder noch nicht erkannten Wesen des Kinos wieder auf:

> Bekanntlich muß sich alles – handle es sich um Dinge oder Personen – in seinen Anfängen zwangsläufig verstecken. Wie sollte es anders sein? Tauchen sie doch plötzlich in einem Zusammenhang auf, der sie noch nicht enthielt, und müssen sie doch zunächst die Gemeinsamkeiten betonen, die sie mit der Gesamtheit teilen, um nicht auf Ablehnung zu stoßen. Das Wesen einer Sache erscheint niemals zu Anfang, sondern im Verlauf ihrer Entwicklung, sobald ihre Kräfte sich gefestigt haben.[8]

Das Kino spielt also eine Art Mimikry, Tarnung oder Maskierung. Der Film kommt daher *wie* Literatur, *wie* Theater, *wie* eine Kunst, die es schon gibt, und offenbart noch nicht sein fremdes und deswegen unheimliches Gesicht, um nicht auf Ablehnung zu stoßen. Deleuze macht das etwas groß, wenn er vom »Wesen« des Kinos spricht und damit so etwas wie eine ahistorische Ontologie des Kinos nahelegt. Aber man muss sich erinnern, dass er zu Beginn der 1980er Jahre sich anschickt, sehr radikal Aspekte des Films in den Blick zu nehmen und zu erklären, die bislang verborgen waren. So groß wie die Emphase ist letztlich sein Projekt ja auch. Möglicherweise auch deswegen paraphrasiert er diesen Aspekt dann im zweiten Band zum Kino nochmal:

> Einer Formulierung Nietzsches folgend, könnte man hinzufügen, dass etwas Neues (eine neue Kunst) sein Wesen niemals zu Beginn offenbaren kann, sondern das, was es von Anfang an war, nur auf einem Umweg seiner Entwicklung zu erweisen vermag.[9]

Deutlich schließt Deleuze an den französischen Diskurs um das Kino an: Bazins bekannte Frage »Was ist Kino?« mit seiner Idee von der »Entwicklung der kinematografischen Sprache« ist hier ebenso erkennbar, wie Astrucs, Leenhardts und Truffauts Denken von einem falsch konzipierten Kinobegriff bzw. einem Film, der erst noch er selbst wird.[10]

---

[7] François Truffaut: La Tour de Nesle. 1955. In: Ders. *Die Filme meines Lebens. Aufsätze und Kritiken*. München 1979, S. 41–44; S. 42.

[8] Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino I*. 1983. Frankfurt a.M. 1989, S. 15.

[9] Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino II*. 1985. Frankfurt a.M. 1990, S. 63.

[10] Vgl. André Bazin: Die Evolution der kinematografischen Sprache. In: Ders.: *Was ist Kino? Bausteine zu einer Theorie des Films*. Köln 1975, S. 28–44. Zur Idee vom Film, der sich erst zu seinem Wesen hin

Attraktion und Schaulust in der Filmtheorie

Attraktion selbst ist natürlich ein Konzept, das es schon gibt, auch schon in dem Sinne, in dem ich es bis hierher umrissen habe. Die Suche nach dem Attraktionswert fragt grundsätzlich umgekehrt als die nach der Narration: anstatt zu fragen, mit welchen Mitteln der Inszenierung Narration generiert wird, muss man fragen: was für Inszenierungsmöglichkeiten an Schauwert oder anderen Attraktionen liefert die Narration dem Film? Das können Körperstudien, Farb-, Licht- oder Bewegungseffekte sein, Landschaften, seltene Tiere, Erotik usw., die alle aus dem Handlungsverlauf plausibel entwickelt werden. Auch wenn sich hier schon zeigt, dass sich das eine immer im anderen findet, geht hier zunächst darum, der cinephilen Ausrichtung auf der Suche nach Dimensionen jenseits der Narration zu folgen.

Die bereits früh einsetzenden wuchernden Diskurse um den Film zeigen an, dass es in der Frühzeit des Films eine Beunruhigung in der Ordnung der Künste gab. Der Film ist zu einem Ausgangs- oder zum Kristallisationspunkt dieser Unruhen geworden[11] und wird als Herausforderung und als Befreiung für die Theorien der Künste, für die Ordnung der Gattungen und Disziplinen der Kunst gefeiert oder abgelehnt. Alle anderen Künste fand man im Film wieder und nahezu alle Konzepte und Theorien aus allen Kunstgattungen und künstlerischen Disziplinen – Malerei, Grafik, Skulptur, Musik, Literatur- und Theater – ließen sich am Film anwenden. Dennoch war immer auch klar: es ist beim Film immer ein wenig anders. Daher kommen auch die Ideen vom Film als »Vereinigung aller Künste« oder der »unreinen Kunst« in der früheren Filmtheorie. Wenn der Film früh und dann lange Zeit als narrative Kunstform konzipiert wurde, so hatte das seinen Sinn, denn es ging darum, den Film in den Kanon der bürgerlichen Künste einzugliedern. Als Tom Gunning in seinem berühmten Artikel über das Kino der Attraktionen zu einer Revision der Filmgeschichtsschreibung aufrief, war er sich auch dieses Sinnes bewusst, als er schrieb: »The history of early cinema, like the history of cinema generally, has been written and theorized under the hegemony of narrative films.«[12]

Seine Formulierung lässt erkennen, dass Gunning diskursanalytisch denkt. Gunnings Revision der Historisierung des Films, schlägt einen Paradigmenwechsel vor: die ontologische oder entelechetische Analogisierung des Films mit der Literatur bzw. den erzählenden Künsten, wird durch eine Neubewertung des frühen Films aufgekündigt. Gunning hält dagegen, dass erst zwischen 1907 und 1913 eine Bestrebung nach Narrativisierung des Films wahrzunehmen ist. Der frühe Film war gar nicht daran inte-

entwickelt vgl. auch: André Bazin: Der Mythos vom totalen Film. 1946. In: Ders.: *Was ist Film?* Berlin 2004, S. 43–49.

[11] Umgekehrt aber kann und muss man auch berücksichtigen, dass im Moment des Auftauchens des Films um 1900 die Ordnung der Künste in großer Unruhe war – und nicht nur die Ordnung der Künste: konstitutive Bereiche der westlichen Welt waren um 1900 ins Wanken geraten. Der Zusammenhang von Zeit und Raum, die Materie, die Abstammung des Menschen, die Verhältnisse der Geschlechter, die Klassenverhältnisse, die Ständeordnung, die Vorstellungen über die Seele des Menschen, die Hierarchien der Kulturen usw. (vgl. Philipp Blom: *Der taumelnde Kontinent*. München 2011).

[12] Tom Gunning: The Cinema of Attraction(s). Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. 1986. In: Wanda Strauven (Hrsg.): *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam 2006, S. 381–388; S. 381.

ressiert, Geschichten zu erzählen. Der frühe Film war nicht einfach ungelenkt und das Publikum war ebenso wenig naiv, sondern der Film sei so frontal und ostentativ gemeint und das Publikum habe sich an den Medieneffekten des Films selbst ergötzt. Niemand sei wegen des Zuges in La Ciotat aufgesprungen, aber man habe sich ergötzt, daran, dass es wie echt ausgesehen habe. All die Tricks, Illusionen und Zaubereien habe man genossen, *weil* man *wusste*, dass es Illusionen waren. Die Filmgeschichtsschreibung hat danach, ähnlich wie die Kunstgeschichte und andere Geschichten, eine Historisierung betrieben, in der es vom Primitiven zum Elaborierten geht.[13]

Was das im Wesentlichen bedeutet und wo ich anschließen will oder kann ist: vielleicht offenbart sich, anders als Deleuze dies vermutet, eben doch das Kino schon in seinen Anfängen und wird dann erst in seiner Andersartigkeit oder Fremdheit oder Unheimlichkeit erkannt und wird daraufhin – und wir wissen ja, dass es die Kinodebatte gab – wird dann domestiziert und Filmgeschichte und Theorie des Kinos schreiben dann, wie das Kino sein soll. Domestiziert wird das Kino in Diskursen darum, dass der Film eben wie Literatur oder Theater funktionieren **muss**, um künstlerisch wertvoll zu werden. Das Verfahren läuft also umgekehrt: nicht *weil*, sondern *damit* Kino Kunst ist, muss Film soundso sein (Arnheims »Kino als Kunst« ist von daher als reine Regelästhetik zu erkennen).[14] Es gab auch Streitereien, weil die Avantgarde sich in den zwanziger Jahren gegen Narrativisierung gewehrt hat. Für Germaine Dulac war 1925 völlig klar, dass der Film vor allem anderen eine *Kunst des Auges und des Sehens* sei, wie die Musik eine *Kunst des Hörens*. Fernand Léger bestand 1922 darauf, dass wesentlicher und primärer Sinn des Films sei, »Bilder zu zeigen« und nichts anderes. Gunning hatte Leger in seinem Artikel sogar zitiert.[15]

Gunning im Kontext der Filme seiner Zeit

Sehr aufschlussreich ist es, aus diskursanalytischer Perspektive, auch Gunnings Aufsatz in dem Kontext der Zeit zu lesen, in der er entsteht. Gunning kommt möglicherweise auf die Attraktionen im frühen Film deswegen, weil zu der Zeit, in der Gunning den Aufsatz schreibt, Filme zunehmend auf attraktive Aspekte wert legen in den New Values und im Blockbuster. Gunning selbst weist auf das zeitgenössische Kino von Spielberg, Lucas, Coppola hin als »Cinema of effects«. Gunning erwähnt darüber hinaus ausdrücklich, dass sein Begriff der Attraction von Laura Mulveys Konzept der *Visual Pleasure* (Mulvey 1975) inspiriert ist (Gunning 2006). Mulvey treibt in Anschluss an Freud und

[13] Vgl. ebd. und Tom Gunning: An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator. 1989. In: Linda Williams (Hrsg.): *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*. New Brunswick, NJ 1997, S. 114–133.

[14] Vgl. Rudolf Arnheim: *Film als Kunst*. 1932. Frankfurt a.M. 1979. William Paul hat nachgewiesen, dass die Konzipierung des Kinos in Theater- und Literaturnähe auch von Seiten der Industrie betrieben wurde (vgl. William Paul: Unheimliches Theater. In: *Kintop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 8, 1999, S. 117–140).

[15] Germaine Dulac: Das Wesen des Films: die visuelle Idee. 1925. In: *Frauen und Film* 37, 1984, S. 52–55; Fernand Léger: Gedanken über den bildnerischen Wert des Filmes *La Roue* von Abel Gance. 1922. In: Ders. *Mensch Maschine Malerei. Aufsätze und Schriften zur Kunst*. Bern 1971, S. 184–188.

Baudry[16] konsequent psychoanalytische Filmtheorie und arbeitet eine Unterscheidung von Narration und Schaulust im Kino heraus. Während Gunning sein Kino der Attraktion auf den frühen Film bezieht, entfaltet Mulvey (1973 geschrieben, publiziert 1975) ihre Überlegungen zur männlichen Schaulust und zum weiblichen Schauobjekt für den klassischen, narrativen Hollywoodfilm der 1930er bis 50er Jahre. Es ist wahrscheinlich Mulveys feministischen Kampfgeist zu verdanken, dass sie ausgerechnet die Epoche des Films, die als Hochphase der Narration gilt, unter Generalverdacht der Schaulust stellt und dabei neue Zuordnungen trifft. Ihre ikonoklastische Denunziation der Schaulust hält genaugenommen an der kulturellen Distinktion fest, die die Züge von Attraktion und Spektakel im Film als kunstfern ablehnten. Interessante Beziehungen ergeben sich, wenn man wiederum die Entwicklung im Film in den siebziger Jahren als Kontext für Mulveys Thesen heranzieht. Es könnte sein, dass Mulvey ihre Argumente angesichts einer Veränderung der Filmästhetik seit den sechziger Jahren formuliert. Denn in gewisser Weise kann man in den Filmen der 1970er Jahre bereits auf breiter Front Manierismen und die Entfaltung von Schauwerten beobachten, hinter denen narrative Momente zurücktreten. Bereits viele Filme der Nouvelle Vague fahren die Narration nahezu auf einen Nullpunkt herunter; die Neuen Wellen in West- wie Ost-Europa, im New Hollywood und im jungen Kino in Lateinamerika und Asien schließen sich an. Aber auch jenseits des Autorenfilms im Genrekino zeichnet sich eine solche Tendenz ab: der Italowestern destilliert Schauwerte aus dem klassischen Western, der französische Kriminalfilm ergeht sich in raffinierter Bildgestaltung und Spiel mit Stereotypen, ähnliche Entwicklungen sind im amerikanischen Cop-Actionfilm (Don Siegel) zu beobachten. Der Exploitationfilm erlebt seit den 60er Jahren eine Hochphase im Sandalenfilm, Blacksploitation, Sexploitation, Kung-Fu- und Horrorfilm.

So kann man Mulveys Aufsatz lesen im Kontext einer Gesamtbewegung, innerhalb derer in der Ästhetik der Filme die Aufmerksamkeit für solche Schauwerte zunimmt, die der Film einstmals im Varieté und im Jahrmarkt zurückgelassen hatte. Die These wäre nun, dass Laura Mulvey ihre Argumente sensibilisiert durch die Veränderungen der Filmästhetik seit den sechziger Jahren formuliert. Ihr Aufsatz wäre somit Teil einer Gesamtbewegung, innerhalb derer die Aufmerksamkeit für Schauwerte im Film selbst und im Diskurs um den Film zunimmt. So gesehen war, so die These weiter, eine solche Sichtweise, die Schaulust im klassischen Hollywoodkino findet, erst aus dem Kontext der 1970er Jahre möglich. Und mit Hilfe von Laura Mulvey und zusätzlich aus seinem zeitgenössischen Kontext heraus war es Tom Gunning – der hier genaugenommen für viele Vertreter der New Film History steht – vielleicht erst zu diesem Zeitpunkt möglich, endlich die seltsame Faszination und Anziehungskraft der frühen Filme zu spüren, die zum Beispiel Béla Balász noch in den 1940er Jahren ausgelacht hatte als überholte Vorform von etwas, was *wir* heute besser machen. Angesichts dessen, dass die Filme des internationalen Kinos seit den 1960er Jahren wieder etwas Ähnliches taten wie das frühe Kino und man international zunehmend begann darüber zu schreiben, konnte Gunning also wahrnehmen, dass diese ganz frühen Filme etwas anderes machten, als die Filme, die nach 1906 stärker narrativ strukturiert waren. So ist in einer veränderten Filmästhetik

[16] Jean-Louis Baudry: Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. In: *Film Quarterly* 28.2, 1974/75, S. 39–47.

der 1960er und 70er Jahre und aus deren Rezeption aus der feministischen Filmtheorie heraus eine Revision der Konzeption des frühen Kinos entstanden, die sich bis heute auf die Auffassung vom Film und auf die Filmgeschichtsschreibung auswirkt.[17]

Mulvey mit Truffaut: Theorie der Cinephilie

Mulvey hat, wenn auch nicht zum ersten Mal so doch nachhaltig und am deutlichsten die Unterscheidung von Narration und Schaulust formuliert.

> Der gängige Kinofilm hat die Darstellung mit dem Erzählten geschickt komponiert. (Man beachte jedoch, wie bei den Gesangs- und Tanznummern im Musical der Fluß unterbrochen wird.) Die Präsenz der Frau ist ein unverzichtbares Element der Zurschaustellung im normalen narrativen Film, obwohl ihre visuelle Präsenz der Entwicklung des Handlungsstrangs zuwiderläuft, den Handlungsfluß in Momenten erotischer Kontemplation gefrieren lässt.[18]

Für diesen Moment »erotischer Kontemplation« prägt Mulvey einen Begriff, der vielleicht einer der interessantesten für das Nachdenken über Dimensionen jenseits der Narration im Spielfilm ist: »Für einen Augenblick versetzt die sexuelle Ausstrahlung der auftretenden Frau den Film in ein **Niemandsland** außerhalb seiner eigenen Zeit und seines Raums.«[19] Als Beispiele nennt Mulvey Monroes erster Auftritt in RIVER WITH NO RETURN (1954) oder Lauren Bacalls Gesangseinlage in TO HAVE AND TO HAVE NOT (1944), aber natürlich kann man die Liste endlos bis heute Verlängern: Bardot in ET DIEU CRÁ LA FEMME (1956), Kim Novak in VERTIGO (1958), Selma Hayek in FROM DUSK TILL DAWN (1996), Scarlett Johannson in MATCH POINT (2005) usw.

Mulveys Idee von einem Niemandsland des Films, außerhalb seiner eigenen Zeit und seines Raums, bezeichnet eine Region im Film (»Land«), die außerhalb der Diegese liegt, einen Punkt, an dem die Attraktion die Diegese durchbricht und wo der Film etwas anderes macht als erzählen. Was Mulvey für den Blick der Männer auf die Frau entdeckt hat, muss für eine Ästhetik des cinephilen Blicks ausgeweitet werden auf jeden Moment, in dem der cinephile Blick die Diegese durchbricht und visuelle Lust anstelle von narrativer Kognition tritt. Es lässt sich dann nämlich eine genealogische Linie zeichnen von dem Blick der frühen Cinephilen zur Dichotomisierung von Narrartion und Attraktion

[17] Seither ist die Unterscheidung eines nichtnarrativen Aspekts im Film von der Narration immer wieder anders gefasst und genannt worden (vgl. Phillipp Blum: Lost in narration. Überlegungen zum aktuellen Mystery-TV am Beispiel von *Lost*. In: *Medienwissenschaft* 3, 2010, S. 304–315; Linda Williams: *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*. Berkeley [u.a.] 1989; Linda Williams: Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. In: *Film Quarterly* 44.4, 1991, S. 2–13; André Gaudreault: *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris [u.a.] 1988; Thomas Elsaesser: *Hollywood heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino*. Berlin 2009). Zur Kontinuität der Ansätze von Laura Mulvey und Tom Gunning vgl. Sabine Nessel: Wiederkehr der amerikanischen Berge. Zur Kontinuität der Ansätze von Laura Mulvey und Tom Gunning im Spiegel neuerer Katastrophenfilme. In: Christine Rüffert et al. (Hrsg.): *Doppelgänger, Monster Schattenwesen*. Berlin 2005, S. 153–160. Zur Wiederkehr der Schauwerte im Spiegel des Genres der Katastrophenfilme vgl. Jan Distelmeier: Schiffbrüche und andere Kleinigkeiten. Der Katastrophenfilm und die Geburt des Blockbusterkinos. In: *epd Film* 7, 2006, S. 20–24.

[18] Laura Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino. 1975. In: Liliane Weissberg (Hrsg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt a.M. 1994, S. 48–65; S. 56.

[19] Ebd.

in der Filmtheorie ab etwa Mitte der siebziger Jahre. Mit Truffaut lässt sich die feministische Volte von Mulvey erweitern zu einer allgemeinen Theoretisierung des Attraktiven als Gegenkonzept zum Narrativen hin: was bei Mulvey die Frau ist, ist bei Truffaut – auch wenn es zugegebenermaßen sehr häufig auch die Frau ist –»eine bestimmte Musik«, »eine nächtliche Verfolgung« oder »die Tränen einer Schauspielerin«, etwas also, was sich ihm aus dem Handlungszusammenhang herauslöst. Im übrigen hat er diese Faszination dann in TIREZ SUR LE PIANISTE selbst inszeniert, wenn er mitten in eine nächtliche Verfolgung eine Sequenz schneidet, in der der Verfolgte plötzlich Zeit hat, sich plaudernd zu unterhalten, bevor er wieder in die Verfolgung gehen muss. Verfolgt aber wird er nicht, aus einem erzählten Grunde, sondern offenbar wird er verfolgt, weil der Regisseur hingerissen ist von einer nächtlichen Verfolgung.

Attraktion heute: 3D und Digitalisierung

Wir befinden uns jetzt in einer Phase, wo das alles wieder ganz aktuell wird. Martin Scorsese sagt in einem Interview zu HUGO CABRET, einem Film, in dem er mit 3D und Digitaltechnik über die Anfänge des Kinos bei Méliès nachdenkt:

> Heute ist alles möglich, niemand weiß, wo es langgeht, und jüngere Regisseursgenerationen werden über den Weg des Kinos entscheiden. Das alte Kino des Zelluloids verschwindet, das bewegte Bild verändert sich grundlegend durch neue Techniken.[20]

Mir ist ganz wichtig, dass aus diesem Zitat, eine Orientierungslosigkeit, oder eine Suche richtiggehende Ratlosigkeit zu spüren ist, die wieder auf Epstein verweist: über das Kino wissen wir wieder einmal nichts und sind ratlos. Doch dann beeilt sich Scorsese schnell sein Zitat fortzusetzen:

> Aber erzählt wird immer noch eine Handlung in bewegten Bildern. Und ich bin ganz sicher, dass eines immer bleiben wird: das tiefe, fast archaische Bedürfnis, mit einer Gruppe von Menschen gemeinsam in einem Raum eine Geschichte erzählt zu bekommen.[21]

Doch dann gibt er eine überraschende Antwort auf die Frage, was ihn an dem Film das THE LIFE AND THE DEATH OF COLONEL BLIMP von Michael Powell (1943) fasziniert habe:

> Diese unglaublich intensiven, flamboyanten, an den Expressionismus erinnernden Technicolor-Farben! Dabei war mir der politische Kontext des Films zunächst gar nicht bewusst: 1942, in der Zeit, als die Deutschen England bombardierten, erzählt er auf bewegende Weise von der Freundschaft zwischen einem britischen Leutnant und einem deutschen Offizier. Ich war vollkommen hingerissen von der Dramatik, der tiefen Menschlichkeit des Films. Und von der großen Liebesgeschichte. Mit einer einzigen Schauspielerin, die alle drei Frauenfiguren spielt: Deborah Kerr.[22]

[20] Martin Scorsese und Katja Nicodemus (2012): »Es warf mich um«. Wie rettet man das Kinogedächtnis? Martin Scorsese über sein großes Vorbild Michael Powell und seinen neuen Film »Hugo Cabret«. In: *Zeit Online* http://www.zeit.de/2012/07/F-Interview-Scorsese/komplettansicht (10.02.2012).

[21] Ebd.

[22] Ebd.

Obwohl er vorher noch gesagt hat, die Menschen erzählen sich immer Geschichten sagt er nun zuerst, die Farben hätten ihn fasziniert. Er sitzt einer auch sich selbst unterstellten anthropologischen Konstante des *homo narrans* so sehr auf, dass er ihn gegen seine eigene Kinofaszination und gegen seine eigene Kinopraxis behauptet: obwohl ihn die Farben hinreißen sagt er, das Primärbedürfnis des Menschen sei, sich Geschichten zu erzählen. Den anthropologischen Grundfiguren des *homo narrans*, *homo pictor*, *homo ludens* stellte in den 1950er Jahren Edgar Morin bereits den homo kinematographicus zur Seite.[23] Wir wissen eigentlich immer noch nicht, wer das dann denn wäre, wenn er eben nicht einfach ein anderer *homo narrans* oder *pictor* wäre.

Teil 2
Die Narration als Rahmen für die attraktiven Werte

Nun geht es nicht darum ein Manifest für den Experimentalfilm oder irgendeine andere Form gegen den existierenden Spielfilm zu verfassen, als eine Regelästhetik für ein anderes Kino zu schreiben. Nicht, wie der Film sein soll, sondern in welchen Dimensionen der Film beschreibbar ist, darum geht es. Gehen wir mal den Umweg über die Malerei.

Abb. 1

In dem Bild »Zeuxis malt die Helena für den Heratempel zu Kroton« von François-André Vincents von 1789, ist eine Legende Bildanlass. Der Maler Zeuxis ist beauftragt, die Helena für den Heratempel in Kroton zu malen. Weil Helena die schönste Frau der Antike war, fiel es Zeuxis schwer ein Modell zu finden, denn wie sollte irgendeine Frau von Kroton so schön wie die schönste Frau der Welt sein? Die schönste Frau der Antike

[23] Edgar Morin: *Der Mensch und das Kino*. Stuttgart 1956.

als Gemälde zu realisieren, ist für Maler eine besondere Herausforderung. In der Legende selbst bedient sich schon eines Tricks: Zeuxis verlangt von den Bewohnern von Kroton, sie möchten die schönsten fünf Jungfrauen bringen, damit er von ihnen jeweils die schönsten Partien zusammentragen und so das Bild Helena zusammenstellen würde.

Ein besonderer Reiz besteht nun darin, diese Legende ins Bild zu setzen, denn optische Reize sind ihr Gegenstand. Wie aber malt man die gemalte schöne Helena? Eine einfache Abbildung kann nur eine Enttäuschung sein. Als Superlativ, als Ideal darf »die Schönste« immer nur eine Phantasie und keine konkrete Realisation sein. Auf dem Bild von François-André Vincents sehen wir das Gemälde von Zeuxis nicht, weil der Maler sich enthalten hat, die Geschichte zu Ende zu erzählen. Weil er die Geschichte eigentlich überhaupt nicht erzählt, er markiert noch nicht einmal die fünf schönsten Partien der schönsten Frauen, ja mehr noch: diese sind noch nicht einmal ganz sichtbar und im Zentrum des Bildes steht die leere Leinwand. Der Betrachter wird angeregt, sich das Bild buchstäblich selbst auszumalen.

Nur ein dummer Maler würde die schönste Frau einfach hinmalen und diese Version der Schönheit sofort dem Widerspruch der Betrachter aussetzen. Der raffinierte Klassizist François-André Vincents jedoch erregt im Betrachter ein Bild von Schönheit. Das Bild ist noch nicht gemalt, dennoch ist ein erster Entwurf skizziert und die Frauen sind versammelt. Aber auch darüber, welches Körperteil der Maler jeweils auswählen wird dürfen wir spekulieren – und genau das ist der zentrale Sinn des Gemäldes, dass wir darüber spekulieren und unter dem Gesichtspunkt des sinnlichen Reizes uns die Körper der Frauen ganz genau anschauen dürfen! Die Geschichte verlangt es ja und befreit uns von dem Selbstverdacht, voyeuristischen Absichten zu folgen – nein dem wählenden Blick des Künstlers folgen wir! Und dabei heimlich eben auch schaulustigen Regungen. Das Gemälde fordert zu interessiertem Hinsehen auf, fordert uns auf, uns jeweils an den schönsten Partien dieser Schönheiten zu ergötzen und immer wieder neu andere Partien schön zu finden und uns in den sinnlichen Reize der dargestellten der Frauen zu ergehen. Was zunächst unvollständig scheint, ist der eigentlich Trick des Gemäldes: die Phantasie des Betrachters kann nämlich in den Informationslücken, also in den Niemandsländern der Narration, wuchern und diese sind in diesem Bild so groß wie die leere Leinwand des Malers.

Würde das auch ohne die Erzählung funktionieren? Nein, wir würden uns wundern, warum hier fünf Frauen sich präsentieren und was wir damit anfangen sollen. Eine solche Dramaturgie finden wir in zahllosen anderen Bildthemen, die einen Schönheitswettbewerb als Sujet haben, eines der berühmtesten ist das Urteil des Paris, das als Gemälde oft ganz ähnlich funktioniert, wie das Thema Zeuxis malt Helena. Drei Göttinnen streiten sich und der trojanische Prinz Paris soll entscheiden, wer die Schönste ist. In der Erzählung machen sie ihm Versprechungen, im Bild zeigen sie sich in ganzer Schönheit. Der Clou liegt in den meisten Umsetzungen dieser Geschichte darin, dass der Zeitpunkt vor der Entscheidung gezeigt wird und dass die Göttinnen nicht gekennzeichnet werden. Da man aus der Erzählung weiß, dass Aphrodite gewinnt, ist nun der Betrachter aufgefordert darüber nachzudenken oder besser ein sinnliches Sinnieren zu beginnen und sich auch hier an den jeweiligen Schönheiten dieser drei Frauen ergötzen und immer neu abzuwägen, ob nun diese oder jene die Schönste sei. Und auch hier geschützt von der

Rahmung der mythischen Erzählung eines Literaturwerks von Weltrang und damit zugleich geschützt vor dem Bewusstsein, dass in der Bildgattung das Urteil des Paris eine geschickte Einfassung für Pinup sein kann. Das Pinup genießt, wie wir wissen kein besonders hohes kulturelles Ansehen, da es sehr vordergründig der sinnlichen Ergötzung dient. Eine solche niedere kulturelle Bewertung lässt die Attraktivität des Pinups wieder sinken. Der Zuschauer will meist Zuschauer und nicht Adressat der Darbietung sein, nicht jedenfalls, wenn sie in ihn moralisch-kulturelle Konflikte bringt. Er will in der Regel nicht, dass man an seine Schaulust appelliert.

Schaulust jenseits der Erotik

Denken wir nochmal zurück auf das Truffautzitat. Truffaut schreibt ganz offen, ihn interessiere doch gar nicht die Geschichte: »ein Musikeinsatz, eine nächtliche Verfolgung, die Tränen einer Schauspielerin entrückten mich und rissen mich [...] hin.« Truffaut will diese schönen Frauen anschauen, aber nicht nur die schönen Frauen, der cinephile sucht sinnliche Momente im Film über die Darstellung erotischer Sinnlichkeit hinaus: er will die Landschaft anschauen, die Dinge, den Klängen zuhören, der Cinephile will sich das raussuchen dürfen und nicht von einer Handlung im Zuschauen allzu sehr geführt und angeleitet werden und vor allem nicht von der Anforderung, die Handlung verfolgen zu müssen, abgelenkt werden. Der Cinephile fordert die Schaulust, allerdings nicht nur die erotische. An anderer Stelle habe ich geschrieben:

> Die cinephile Zuschauerhaltung zielt immer ab auf den Genuss und die Bewertung der Inszenierungsideen. Die cinephile Kinopraxis sucht eine totale Hingabe an den Film bei gleichzeitiger Distanz zur narrativ-diegetischen Ebene und entdeckt dabei eine Ebene, die zwischen dramatischem Geschehen und Filmproduktion angesiedelt ist. [...] Der Cinephile sucht die Teilhabe am ›Film selbst‹ (was immer das sei – das herauszufinden, hat sich die Cinephilie zur Aufgabe gemacht) und nicht an der Welt, die er entfaltet.[24]

Man muss dann das, was wir für die Malerei herausgearbeitet haben, dass die visuellen Reize den Blicken immer auch entzogen werden, unbedingt noch für den Film anders konzipieren, und darüber nachdenken, dass und warum der Film eben schon die Schönen inszeniert und zeigt. Er arbeitet auch mit Entzug, aber der Entzug im Film funktioniert anders, da der Film in seiner eigenen Zeitstruktur, die anders als die Malerei angelegt ist, zeigen und den Blicken wieder entziehen kann, was auf der Ebene der Seduktion und damit zugleich der Attraktion noch stärker wirkt: also Seduktion wird Attraktion. Dabei verschiebt sich natürlich die Bedeutung der Wendung vom »Film selbst«. Die Teilnahme am Film wäre dann diese Ebene, nicht die des verstehenden Nachvollzugs der Handlung. Aber diese lag in den tieferen Schichten des Films. Dazu nochmal Truffaut:

> Es war irgendwann im Jahre 1942. Ich wollte unbedingt den Film Les Visiteurs du Soir (Die Nacht mit dem Teufel, 1942) von Marcel Carné sehen, der endlich in unserem Viertel, im *Cinéma Pigalle lief. So beschloß ich, die Schule zu schwänzen.* Der Film gefiel mir sehr. Abends kam meine Tante, die am Konservatorium Geige studierte, bei uns vorbei, um mich ins Kino mitzunehmen. Ihre

[24] Simon Frisch: Regen als filmisches Motiv. In: Christine Brinckmann, Britta Hartmann, Ludger Kaczmarek (Hrsg.): *Motive des Films. Ein kasuistischer Fischzug.* Marburg 2011, S. 295–301; S. 300.

> Wahl hatte sie schon getroffen: Les Visiteurs du Soir; und da ich auf gar keinen Fall zugeben konnte, daß ich ihn schon gesehen hatte, mußte ich ihn noch einmal sehen und dabei so tun, als entdeckte ich ihn gerade. **An diesem Tage wurde mir klar, welchen Reiz es hat, immer tiefer in ein bewundertes Werk einzudringen, bis zu dem Punkt, an dem man sich die Illusion vermitteln kann, seine Entstehung mitzuerleben.**[25]

Diese Erinnerung an den ersten Kinobesuch, bei dem er den Film zum zweiten mal sehen muss, dadurch, dass er so tut, als ob er den Film noch nicht gesehen habe, wurde ihm der Reiz daran klar. Wenn man denselben Film immer wieder neu sieht, dringt man immer tiefer in einen Film ein, »bis an dem Punkt, wo man sich die Illusion vermitteln kann, seine Entstehung mitzuerleben«. Es geht darum, am »Film selbst« teilzunehmen, irgendwie an und mit dem Film mitzuleben, die Entstehung des Films mitzuerleben (nicht gemeint ist die Inszenierung, sondern die Entstehung der Gegenwart des Films), an der spezifischen Lebendigkeit des Films teilzuhaben.

Über Mulvey hinaus zum cinephilen Blick

Mit Truffaut, der hier für den cinephilen Blick Zeuge sein soll, gelingt es vielleicht über Mulvey hinauszugehen. Denn es ist nicht einzusehen, warum man das Niemandsland allein dem Bereich der sexuellen Ausstrahlung reservieren soll. Wir finden ohne Schwierigkeiten eine ganze Reihe von Beispielen, in denen Filme in ein Niemandsland manövrieren oder abheben: Der Gesang der drei Gesetzeshüter in Rio Bravo, die Nummern bei Jerry Lewis, die Schminkszenen in Filmen von Godard, wilde Reitereien in Westernfilmen, die technischen Gadgets bei James Bond,... jede Slapstick oder Klamauknummer, jede Gesangseinlage, jeder Vorgang, der zeitlich und räumlich Dimensionen spüren lässt, die über die Organisation des Narrativen hinausgehen entheben den Film aus der Ebene der Narration. Spätestens hier merkt man, dass der Grenzverlauf weder klar und schon gar nicht objektiv zu ziehen ist. Jeder Moment des Films kann immer auch umschlagen in dieses Niemandsland, wenn der Zuschauer plötzlich hingerissen wird von etwas, was sich nicht nur inhaltlich mit den Strängen der Handlung verbindet. Wir haben sozusagen alles andere als eine stabile Kommunikationssituation, sondern etwas anderes, in jüngerer Zeit erscheinen Studien zum Flüchtigen und Fluiden des Films.[26] Und wir sehen, dass Film verstehen etwas anderes ist als die Organisation von Zeichen zu einer sinnvollen Erzählung nachzuvollziehen.

Warum wollte man das nicht am Anfang sehen? Warum so spät, kommen wir noch einmal zurück auf das Zitat von Deleuze? Was Deleuze mit Nietzsche erläutert kann man für die 1970er Jahre auch anders perspektivieren: Mulvey und Gunning wundern sich ratlos oder sind voll des Nichtverstehens angesichts dessen, was sie in den Filmen der 1970er und 80er Jahre Filmen jeweils vorfinden und sie entdecken derartiges in anderen Epochen des Films. Doch ist es von heute aus gesehen wiederum verwunderlich, dass Gunning für den frühen Film eine Marke setzt, in der er das Kino der Attraktion beendet sehen will. Die Attraktionen verändern nur ihre Gestalt. In den Filmen des itali-

[25] Truffaut 1979, S. 12 (Hervorhebung SF).

[26] Franziska Heller: *Filmästhetik des Fluiden. Strömungen des Erzählens von Vigo bis Tarkowskij, von Huston bis Cameron*. Paderborn [u.a.] 2010.

enischen Historienfilms und in den großen Epen von Griffith, entfaltet sich die Attraktion des Kinos fast ebenso ostentativ wie in den kurzen Nummern des frühen Films, die Attraktion findet man nun allerdings in Bereiche der Kulisse, der Massenszenen, des Aufwands an Ausstattung und Szenenbild, diese Spur des Attraktionskinos lässt sich über die 1920er Jahre verfolgen bis in die klassische Studioproduktionen in Hollywood und in anderen Ländern. In gewisser Weise sind all die Kulissen, Bauten und Kostüme ostentative Gesten, die alle bedeuten: schaut her, schaut her und darin den Adressierungen der Darsteller in den frühen Nummernrevuen ähnlich sind. Von hier aus scheint es mir besonders interessant, Attraktion mit Mulveys Wendung von der »visuellen Lust« zu verbinden, die Mulvey ja in Opposition zur Narration gebracht hatte.

Der Wert von Truffauts Zitat liegt darin, dass er nicht schreibt, eine Explosion, eine Sexbombe, ein Massenspektakel und eine Feuersbrunst hätten ihn entzückt und hingerissen. Die Attraktion des Kinos findet die Cinephilie interessanterweise viel mehr in jedem kleinen Detail, wenn es sich aus dem narrativen Zusammenhang »des Films selbst« lösen lässt und das kann dann eben so etwas Beiläufiges sein wie: »ein Musikeinsatz, eine nächtliche Verfolgung, die Tränen einer Schauspielerin«.

Carolin Lano

Die Spur der Verschwörung: Über eine Zeichendeutungspraxis in verschwörungstheoretischen Diskursen

»Die einzige Theorie, die unser reales Verhältnis zur medialen Welt beschreibt, ist die Verschwörungstheorie.«[1] Diese Aussage von Boris Groys bezieht sich zwar ausschließlich auf seine These von einem universellen Verdacht gegenüber einer unhintergehbaren medialen Zeichenoberfläche, über deren verborgenen »submedialen Trägerraum«[2] sich allenfalls spekulieren lasse. Und doch scheint der Zusammenhang von verschwörungstheoretischem und medienreflexivem Diskurs mittlerweile zum Allgemeinplatz geworden zu sein, denn »insofern Verschwörungstheorien in besonders forcierter Weise […] die Spannung zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem sowie, damit zusammenhängend, die Verlässlichkeit und generelle Lesbarkeit von Zeichen zur Diskussion stellen, berühren sie basale Fragestellungen medialer Kommunikation«[3]. Insofern dürfte es nicht allzu sehr verwundern, dass sich auch in der Medienwissenschaft ein zunehmendes Interesse an diesem Gegenstandsbereich bemerkbar macht, zumal aus anderen Disziplinen bereits eine Vielzahl teils divergierender Zugänge vorliegt. In der Forschungsliteratur herrscht u.a. Uneinigkeit über die Frage, inwiefern Verschwörungstheorien als anthropologische Konstanten anzusehen wären, deren Funktion, über schicht- und kulturspezifische Grenzen hinweg, stets darin bestand, Komplexität zu reduzieren,[4] oder ob sich darüber hinaus kulturhistorisch differenzierbare Varianten identifizieren ließen, die über eine »Maximierung des Bedeutungs- und Konnexionspotentials von Zeichen und Zeichenkomplexen«[5] gar eine interne Komplexitätssteigerung mit sich führten. Demnach wäre nicht davon auszugehen, dass Verschwörungstheorien immer aus »Mangel an komplexitätsreduzierenden Deutungen, sondern oft auch *gegen* sie«[6] entstehen. In der Forschung herrscht überdies eine terminologische Unübersichtlichkeit: verschiedentlich ist von Verschwörungshypothesen, -szenarien, -mythen oder auch -ideologien die Rede. Dies lässt wiederum auf ein breites Problembewusstsein angesichts eines fragwürdigen Theorieanspruchs schließen. Weitgehende Einigkeit herrscht zudem darüber, dass das Internet eine nachhaltige Konjunktur von Verschwörungstheorien begünstigt, da es neue Produkti-

---

1 Boris Groys: Der Verdacht ist das Medium. In: Carl Hegemann (Hrsg.): *Endstation Sehnsucht.* Berlin 2000, S. 85–102; S. 86.

2 Boris Groys: *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*. München [u.a.] 2000, S. 20.

3 Marcus Kraus, Arno Meteling, Markus Stauff (Hrsg.): *The Parallax View. Zur Mediologie der Verschwörung.* München 2011, S. 11.

4 Vgl. Dieter Groh: Verschwörungstheorien revisited. In: Ute Caumanns, Mathias Niendorf (Hrsg.): *Verschwörungstheorien. Anthropologische Konstanten - historische Varianten.* Osnabrück 2001, S. 187–196.

5 Ralf Klausnitzer: *Poesie und Konspiration. Beziehungssinn und Zeichenökonomie von Verschwörungsszenarien in Publizistik, Literatur und Wissenschaft 1750–1850.* Berlin 2007, S. 18.

6 Andreas Anton: *Unwirkliche Wirklichkeiten. Zur Wissenssoziologie von Verschwörungstheorien.* Berlin 2011, S. 90.

ons-, Rezeptions- und Distributionsmöglichkeiten verfügbar mache.[7] Schon allein diese vermeintliche Interdependenz lässt eine eingehendere medienwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Gegenstand wünschenswert erscheinen. Wenn dann auch noch Ereignisse in den Fokus der konspirationistischen Aufmerksamkeit rücken, die großen Teilen der Öffentlichkeit nur als hochgradig mediatisierte Ereignisse zugänglich gemacht werden können – weshalb sie im Folgenden als Medienereignisse bezeichnet werden – scheint die Medienwissenschaft endgültig auf den Plan gerufen. In jüngster Zeit bilden die Terroranschläge vom 11. September 2001 dahingehend den wohl prominentesten Fall. Mit tausenden Stunden an Videomaterial zählen sie nicht nur zu den am Besten dokumentierten Ereignissen der Mediengeschichte, sondern bilden auch einen der Hauptbezugspunkte verschwörungstheoretischer Diskurse im Web.

Das Medienereignis wird hierbei nicht in einem substantiellen Sinn verstanden. Mit Rainer Leschke lässt sich auf die grundsätzliche Konstruktivität von Ereignissen hinweisen, die als narrative Konzeptualisierungen aufzufassen sind, deren Funktion vorrangig darin besteht, »Trägermaterial von sozio-historisch relevantem Sinn«[8] zu sein. Der Versuch, die Geschehnisse der Terroranschläge vom 11. September als Ereignis zu narrativieren, kann als instruktiver Beispielfall dafür dienen, wie ein solches Bestreben Anlass »zu beliebig vielen, nicht ineinander übersetzbaren Erzählungen bilden«[9] kann.

Verschwörungstheorien opponieren gegen eine offizielle Sinndeutungshegemonie, die – aus ihrer Sicht – von den sogenannten etablierten Massenmedien exekutiert wird und stehen dabei selbst vor dem Dilemma, nicht ohne mediale Vermittlung auszukommen. Zu fragen bleibt daher, welcher Logik die konspirationistische Lesart folgt, um ihre Einwände gegenüber der offiziellen Narrativierung der Ereignisse, der ›official story‹, wie es Konspirologen formulieren würden, zu plausibilisieren. Der Wahrheitsgehalt einzelner Behauptungen soll im Folgenden ausgeblendet bleiben; von Interesse sind vielmehr die diskursive Ausrichtung der Interpretations- und Argumentationsweise und ihre Befragung im Hinblick auf medienreflexive Potentiale.

Manipulationsverdacht

Die Seite *911truth.org* gilt als eine der größten Vernetzungs- und Veröffentlichungsplattformen von Zweifeln an der offiziellen Version der Ereignisse vom 11. September.[10] Mit

---

[7] Vgl. u.a. Matthias Hurst: *Im Spannungsfeld der Aufklärung. Von Schillers Geisterseher zur TV-Serie The X-Files: Rationalismus und Irrationalismus in Literatur, Film und Fernsehen 1786–1999*. Heidelberg 2001, S. 75; Mark Fenster: *Conspiracy Theories. Secrecy and Power in American Culture*. Minneapolis 2008, S. 1; Sara E. Quay, Amy M. Damico (Hrsg.): *September 11 in Popular Culture. A Guide*. California [u.a.] 2010, S. 69; sowie: Marc Lutter: *Sie kontrollieren alles! Verschwörungstheorien als Phänomen der Postmoderne und ihre Verbreitung über das Internet*. München 2001.

[8] Rainer Leschke: Am Rande der Ereignisse. Überlegungen zu ihrem hermeneutischen Gebrauch. In: Friedrich Balke, Eric Méchoulan, Benno Wagner (Hrsg.): *Zeit des Ereignisses - Ende der Geschichte?* München 1992, S. 149–174; S. 160.

[9] Ebd., S. 165.

[10] Für eine ausführliche Analyse der Website, vgl. Karsten Wind Meyhoff: Kontrafaktische Kartrierungen. Verschwörungstheorien und der 11. September. In: Sandra Poppe, Thorsten Schüller, Sascha Seiler (Hrsg.): *9/11 als kulturelle Zäsur. Repräsentationen des 11. September 2001 in kulturellen Diskursen, Literatur und visuellen Medien*. Bielefeld 2009, S. 61–79.

ihrem Anspruch, eine Wahrheitsbewegung zu sein, positionieren sich die Anhänger als kritische Gegenöffentlichkeit.[11] Erklärtes Ziel sei es, Informationsmonopole zu überwinden, um die Wahrheit über die bislang verborgenen Hintergründe der Terroranschläge restlos aufzuklären. Als Agenten der offiziellen und damit vermeintlich unzutreffenden Version der Ereignisse geraten häufig die Massenmedien unter den Verdacht, die Öffentlichkeit entweder gezielt zu täuschen oder zumindest der gebotenen journalistischen Sorgsamkeitspflicht nicht zu entsprechen. Damit präsentiert sich die Plattform als Statthalter von Weböffentlichkeiten, »die als kommentierende Öffentlichkeiten anderer Öffentlichkeiten«, die »Selektionsleistungen anderer Medien auf das hin« untersuchen, »was in ihren Öffentlichkeiten ungesagt bleibt«.[12] Dieser Manipulationsverdacht gegenüber einer öffentlichen Meinung, die von einem korrumpierten Medienverbund dominiert wird, kann wohl als eine der langlebigsten Konstanten des verschwörungstheoretischen Diskurses, mindestens seit Entstehen einer bürgerlichen Öffentlichkeit, gewertet werden.[13] Die Verschwörungstheorien nutzen einen solchen Basisverdacht und grenzen ihre eigene medial gebundene Praxis davon ab. Anhängig an die Bemühungen, das Ungesagte, Ungeklärte und Unsichtbare zu enthüllen, findet sich meist die Berufung auf die Utopie einer partizipativen und egalitären Gesellschaftsform auf Basis eines emanzipatorischen Mediengebrauchs. Das Web wird dabei als freie Veröffentlichungsplattform devianten und unterdrückten Wissens zelebriert sowie als Archiv und Zeuge eingesetzt. Tatsächlich gibt es im Netz einige systematisch gepflegte Datenbanken, wie etwa das Projekt *september11news.com*, die einem breiten Publikum Archivmaterialen verfügbar machen. Gleichzeitig sieht sich die archivarische Nutzung des Internet stets mit einer problematischen Quellenlage konfrontiert. Besondere Brisanz gewinnt dies angesichts von Falschmeldungen, die trotz erfolgter Dementis weiterhin im Web kursieren. Während der aktuellen Berichterstattung am 11. September 2001 verbreiteten Fernsehsender zahlreiche Gerüchte, u.a. über einen Anschlag auf Camp David und über ein entführtes Flugzeug, das mit Militärmaschinen zu einem Flughafen eskortiert worden sei.[14] Das Persistieren von Gerüchten im Netz macht diese zu Fundgruben für Verschwörungstheorien.[15] Das Webdispositiv wird dabei eben nicht zur Grundlage eines herrschafts- und meinungsfreien Diskurses, sondern führt zur Wiederaufbereitung nachweislich fehlerhafter Informationen.[16]

[11] http://www.911truth.org/article.php?story=20061014120445472 (06.09.2012).

[12] Christoph Ernst: Emergente Öffentlichkeit? Bausteine zu einer Theorie der Weböffentlichkeit. In: Konrad Scherfer (Hrsg.): *Webwissenschaft. Eine Einführung.* Berlin 2008, S. 73–90; S. 82.

[13] Vgl. Klausnitzer, S. 607.

[14] Vgl. Quay/Damico, S. 53.

[15] Zur Unterscheidung von Verschwörungstheorie und Gerücht, vgl. Kay Kirchmann: Das Gerücht und die Medien. Medientheoretische Annäherungen an einen Sondertypus der informellen Kommunikation. In: Manfred Bruhn, Werner Wunderlich (Hrsg.): *Medium Gerücht. Studien zu Theorie und Praxis einer kollektiven Kommunikationsform*. Bern [u.a.] 2004, S. 67–83; S. 76.

[16] Vgl. weiterführend zur Rolle von Datenbanken in webspezifischen Verschwörungsdiskursen Thomas Nachreiner: Im Spiegellabyrinth. Webvideo als Form des Verschwörungsdenkens. In: Ursula Henningfeld, Stephan Packard (Hrsg.): *Abschied von 9/11? Distanznahmen zur Katastrophe*. Freiburg 2013, S. 173–212.

Die Frage bleibt jedoch, wie angesichts des Generalverdachts gegenüber einer täuschenden medialen Zeichenoberfläche mit *dem* Material umgegangen wird, das von den inkriminierten Medienverbänden stammt und zugleich auch den verschwörungstheoretischen Deutungshypothesen als Grundlage dient.

Spurensuche

Auffällig häufig nämlich wird dieses vorfindliche Material einer Bearbeitung unterzogen, die medientechnologisch-induzierte Unschärfen als Spuren eines verborgenen oder kaschierten Sachverhalts detektieren. Spuren werden hierbei als Phänomene aufgefasst, die als »Zeichen einer vergangenen Präsenz gedeutet«[17] werden können. Aufgrund ihres unintentionalen Charakters scheint ihr Zeichenstatus jedoch zunächst ungeklärt. Zwar wird ihnen aufgrund ihres unwillkürlichen Zustandekommens eine authentische Zeugenschaft attestiert. Sie bleiben jedoch zunächst »semantisch arm«[18], denn die tatsächliche Ursache ihres Zustandekommens lässt sich stets nur im Nachhinein mittels eines inferentiellen Prozesses erschließen. So werden Spuren schließlich zu Indizien. Laut Carlo Ginzburg steigt das von ihm so bezeichnete ›Indizienparadigma‹, als eine »Methode der Interpretation, die sich auf Wertloses stützt«[19], im ausgehenden 19. Jahrhundert zu einem dominanten epistemologischen Modell auf. Als quasi-detektivisches Prinzip diente es Morelli, um Kunstfälschern auf die Spur zu kommen, Freud nutze es, um dem Unbewussten nachzuspüren und Sherlock Holmes, um Verbrechen aufzuklären. In der Kriminalistik »generieren Indizien Verdachtsmomente«[20], die jedoch, solange die Sachlage nicht aufgeklärt werden kann, »einen irreduziblen spekulativen Charakter«[21] bewahren.

In dem Verschwörungsvideo IN PLANE SITE (William Lewis, 2004) wird die Inszenierung eines solchen Auslegungsverfahrens mustergültig vorgeführt. Den Film moderiert der Produzent David von Kleist, der an einem Schnittplatz sitzt und mediale Artefakte unterschiedlichster Provenienz auswertet. Bei einer ausgiebigen Internet-Recherche sei er auf die Behauptung gestoßen, die Passagierflugzeuge mit denen am 11. September 2001 die Anschläge auf das World Trade Center verübt worden seien, wären in Wirklichkeit Militärmaschinen gewesen. Zunächst, so von Kleist, sei er skeptisch gewesen, doch dann habe er offizielles Nachrichtenmaterial gesichtet und dabei Erstaunliches festgestellt. Präsentiert wird eine Fotografie, auf der ein Flugzeug vor dem Südturm des World Trade Centers zu sehen ist. Das Foto wird mittels pan-and-zoom-Verfahren auf einen Bildausschnitt vergrößert, der die Unterseite der Maschine zeigt. Durch den Ein-

[17] Jens Ruchatz: Spur. In: Ders., Nicolas Pethes (Hrsg.): *Gedächtnis. Ein interdisziplinäres Lexikon*. Hamburg 2001, S. 558–561; S. 558.

[18] Ebd., S. 559.

[19] Carlo Ginzburg: Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst. In: Ders.: *Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*. Berlin 2002, S. 7–44; S. 16.

[20] Thomas Bedorf: Spur. In: Ralf Konersmann (Hrsg.): *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*. Darmstadt 2007, S. 401–420; S. 402.

[21] Carlo Ginzburg: Spuren einer Paradigmengabelung: Machiavelli, Galilei und die Zensur der Gegenreformation. In: Sybille Krämer, Werner Kogge, Gernot Grube (Hrsg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Frankfurt a.M. 2007, S. 257–280; S. 257.

satz von Pfeilen und Einkreisungen wird die Aufmerksamkeit zusätzlich auf einzelne Bildelemente gelenkt, die als Indizien fungieren sollen. Es wird behauptet, dass am Rumpf des Flugzeugs ein Gegenstand erkennbar sei, der nicht mit dem normalen Erscheinungsbild einer Boeing 767 in Übereinstimmung zu bringen wäre. Schließlich erfolgt ein direkter Vergleich mit der Abbildung einer 767, um die fehlende Ähnlichkeit zu dem eigentlichen Referenzobjekt zu verdeutlichen. Durch eine vorgeblich sorgfältige Bildanalyse wird so ein Erkenntnisgegenstand zu Tage gefördert, der zuvor vermeintlich unterhalb der Wahrnehmungsschwelle verblieben wäre. Dabei findet eine charakteristische Aufmerksamkeitsverschiebung von unwichtigen Aspekten auf indizienhafte Details statt – etwa durch Änderungen der Bildausschnittsgröße oder den exzessiven Einsatz deiktischer Operatoren. Ausgehend von einer Sichtbarkeit erster Ordnung, wird so eine Sichtbarkeit zweiter Ordnung hervorgebracht, welche angeblich implizit bereits in der Sichtbarkeit erster Ordnung angelegt war. Die für Verschwörungstheorien charakteristische parallaktische Blickverschiebung[22] inszeniert sich hier entlang eines medialen Formatwechsels: Vom Bewegt-Bild zum einzelnen Frame, von der Fotografie zum animierten Bild. Somit wird eine Verlagerung des Beobachterstandpunkts sinnfällig gemacht, die vorgibt, die Unhintergehbarkeit der medialen Oberfläche zumindest temporär aussetzen zu können.

Führt man sich noch einmal den fraglichen Zeichenstatus von Spuren vor Augen, so wird im vorliegenden Beispiel ersichtlich, dass es bei der Indizienrecherche nicht allein darum gehen kann, eine verborgene Ursache zu erschließen, sondern zuallererst brauchbare Details als solche zu identifizieren und zu isolieren. Damit rückt die Gebrauchslogik von Zeichen *als* Zeichen, im Anschluss an Charles S. Peirce, in den Blick. In dem oben beschriebenen Bildauslegungsverfahren kreuzen sich mehrere Zeichenaspekte. Nach Peirce lassen sich Zeichen bekanntlich nach ihrem jeweiligen Objektbezug in Ikone, Indices und Symbole unterscheiden. Verstanden werden sollte diese Einteilung jedoch nicht im Sinne einer trennscharfen, sondern einer idealtypischen Klassifikation, die Schnittmengen zulässt. Zudem gilt es zu bedenken, dass ein Zeichen nach Peirce nicht in einer dyadischen Beziehung aufgeht, sondern als Zeichen (Repräsentamen) nicht nur *für etwas* steht (Objekt), sondern dieses etwas *für anderes* bezeichnet (Interpretant).[23] Ein Zeichen wird erst zum Zeichen im Vollzug seiner Interpretation, daraus erklärt sich der »handlungs- und interpretationsbezügliche Aspekt«[24] des dynamischen Zeichenprozesses.[25]

In dem gewählten Beispiel wird zunächst im Modus der Ikonizität nach Ähnlichkeitsrelationen zum Objekt bzw. nach Übereinstimmungsbeziehungen hinsichtlich bestimmter Aspekte gefragt. Dabei dienen die ungleichseitigen Richtungsverhältnisse der Schattenlinien als bildinternes Relationierungsschema, das eine Abweichung im Erscheinungsbild der beiden Flugzeuge belegbar machen soll. Erst das Garantieversprechen einer indexikalischen Wirklichkeitswiedergabe vermag es jedoch, der Zeichenauslegung

[22] Vgl. Kraus/Meteling/Stauff, S. 10.
[23] Vgl. Charles S. Peirce: *Collected Papers*. Vol. 1+2. Charles Herthshorne and Paul Weiss (Hrsg.). Cambridge, MA 1960, 2.228.
[24] Ludwig Nagl: *Charles Sanders Peirce.* Frankfurt a.M. [u.a.] 1992, S. 33.
[25] Vgl. hierzu Peirce: »nothing is a sign unless it is interpreted as a sign« (Anm. 23), CP 2.308.

ihre vermeintliche Belastbarkeit zu verleihen. Nachhaltig wirksam zeigt sich dabei eine Zuschreibung an das fotografische Herstellungsverfahren, dass von Roland Barthes bekanntlich als Emanation des Referenten in der Lichtspur der fotografischen Abbildung im Sinne einer Beglaubigung seiner Präsenz[26] proklamiert wurde. Unter der Maßgabe eines vermeintlich manipulationsresistenten Herstellungsprozesses wird der indexikalischen Zeichenrelation dabei ein epistemischer Mehrwert zugeschrieben.[27] Auch Peirce hat die Fotografie als Index bezeichnet, da »die physikalische Wirkung des Lichts beim Belichten eine existentielle eins-zu-eins Korrespondenz zwischen den Teilen des Fotos und den Teilen des Objektes« herstelle. Darüber hinaus liefere eine Fotografie jedoch auch »ein *Ikon* des Objekts, indem genau die Relation der Teile es zu einem Bild des Objekts«[28] mache. Dementsprechend hat man es mit interferierenden Zeichenaspekten zu tun, die sich in einem Relationierungsprozess überlagern, wobei es zu ergründen gilt, wie hier »die ikonische Spur als Index eingesetzt wird«[29]. Die Indexikalität lässt sich zudem in eine genuine und in eine degenerierte Form differenzieren. Die epistemologische Pointe genuiner Indices besteht in Analogie zum Spuren- und dem fotografischen Abbildungsparadigma »in der doppelten Unterstellung, dass sie Bestandteil einer sowohl kausal motivierten als auch nicht-intentionalen Relation«[30] seien. Ein degenerierter Index hingegen bezeichnet einen referentiellen Akt, der etwas hinweisend indiziert. Das Zusammenspiel von genuiner und degenerierter Indexikalität erläutert Uwe Wirth anhand des Peirc'schen Beispiels vom Wetterhahn: Als genuiner Index werde der Wetterhahn durch die Kraft des Windes kausal determiniert; damit dies jedoch vom Interpreten entsprechend gedeutet werden könne, »muss es einen degeneriert indexikalischen Referenzpunkt geben, nämlich eine Anzeige, wo Norden ist«.[31] Und dies wiederum impliziert, dass das Zusammenwirken von genuiner und degenerierter Indexikalität nur vor dem Hintergrund eines symbolischen Bezugssystems, wie in diesem Fall den Himmelsrichtungen, interpretierbar ist.[32]

Auch die Gegenstände der verschwörungstheoretischen Deutungsverfahren lassen sich als solche Zeichenverbundsysteme rekonstruieren. Denn so sehr die Relation zwischen Zeichen und Bezugsobjekt auch als Resultat eines kausal-deterministisch-technischen Aufzeichnungsprozesses erscheinen mag, lässt sich diese genuine Indexikalität stets *nur mittels* der degenerierten aufzeigen. Dabei wird das Bezugsobjekt als Referent einer hinweisenden Indizierung zuallererst hervorgebracht. Die Unterstel-

[26] Vgl. Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt a.M. 2004, S. 97.

[27] Peter Geimer: Das Bild als Spur. Mutmaßungen über ein untotes Paradigma. In: Krämer/Kogge/Grube: *Spur*, S. 95–120; S. 112.

[28] Charles S. Peirce: *Phänomen und Logik der Zeichen*. Helmut Pape (Hrsg.). Frankfurt 1983, S. 65 (Hervorhebung im Original).

[29] Peter Riedel: Photographische Referenz. Zur Konkretion des Indexbegriffs. In: *Medienwissenschaft Rezensionen* 3, 2002, S. 283–297; S. 287.

[30] Uwe Wirth: Zwischen genuiner und degenerierter Indexikalität: Eine Peircesche Perspektive auf Derridas und Freuds Spurbegriff. In: Krämer/Kogge/Grube: *Spur*, S. 55–81; S. 62.

[31] Ebd.

[32] Vgl. hierzu auch Charles S. Peirce: Die Kunst des Räsonierens. Kapitel II (1893). In: Ders.: *Semiotische Schriften*. Christian Kloesel und Helmut Pape (Hrsg. und Übers.). Bd. 1. Frankfurt a.M. 1986, S. 191–201; S. 197.

lung einer genuin indexikalischen Zeichenqualität ist dabei selbstverständlich nur eine diskursive Begleiterscheinung des Fotografie-Dispositivs und keinesfalls ontologisch fundiert.[33] Doch bei der rhetorischen Plausibilisierung des Auslegungsverfahrens scheint die affirmative Kraft dieses kulturell präformierten Deutungsschemas als Bezugssystem durchaus wirksam zu sein. Dabei wird das Zusammenspiel von zwei Aspekten der Spur-Metapher deutlich: Spur als Symptom, im Sinne einer eins-zu-eins Korrespondenz, und als Signal, basierend auf symbolischer Konventionalität, die hier als Zuschreibung einer spezifischen medialen Signatur von Zeichen und Zeichenkomplexen als übergeordnete Semantik fungiert.[34] Um ein Signal als solches zu verstehen, bedarf es somit der Aktivierung eines kulturellen Hintergrundwissens, das jedoch nicht zwangsläufig expliziert werden muss, sondern implizit bleiben kann.[35]

Zudem bleibt es nicht ausgeschlossen, dass das gleiche Material einer divergierenden konspirationistischen Lektüre unterzogen werden kann. Der Verdacht richtet sich dann gegen die mediale Zeichenoberfläche selbst und sieht diese als durch und durch manipuliert bzw. simuliert an. Auch dann wird mit der gleichen Technik der Indiziensuche gearbeitet, nur werden die detektierten Details diesmal herangezogen, um die Unmöglichkeit einer genuinen Indexikalität aufzuzeigen. Verschwörungstheorien reduzieren in der Vollzugslogik ihrer Lesarten damit zugleich den Horizont der Deutungsoptionen. Durch die Inszenierung »binnensemiotisch bezugnehmender Zeichenbewegungen«[36] und der hinweisenden Hervorhebung der in Relation zu setzenden Details, werden einzelne Aspekte als Indizien fokalisiert. Die jeweils aktivierten kulturellen Bezugshorizonte werden zu unabänderlichen Prämissen im Schlussfolgerungsverfahren. In jedem Fall erweist sich dabei die »Authentizität der Spur […] als prekäres Konstrukt, da spurtaugliche Phänomene erst durch diverse kulturelle Raster hindurchgehen müssen, um letztlich als Spur fungieren zu können«[37].

Mediale Unschärfen bieten sich als Gegenstand der verschwörungstheoretischen Zeichendeutung an, denn sie schaffen erst die Möglichkeitsspielräume, etwas zu zeigen, was sich vorgeblich von selbst zeigt und zu erkennen gibt.[38] Dem verschwörungstheoretischen Imperativ gemäß, wonach potentiell jedes Detail bedeutsam sein kann, kommt es zur Negation jeglicher Insignifikanz. Nur dass die Details, die als Suchergebnis einer selektionslosen Aufmerksamkeit inszeniert werden, vielfach erst im Verlauf des Interpreta-

[33] Vergleichbare Diskurse finden sich kulturhistorisch um 1900 auch bei der autographischen Interpretation der Bewegungsrepräsentation des Films und der Stimmaufzeichnung auf dem Grammophon. Vgl. hierzu Nicola Glaubitz et al. (Hrsg.): *Eine Theorie der Medienumbrüche 1900/2000*. Siegen 2011, S. 35ff.

[34] Vgl. Uwe Wirth: Die Interferenz von Indexikalität und Performativität bei der Erzeugung von Aufmerksamkeit. In: Christian Kiening (Hrsg.): *Mediale Gegenwärtigkeit*. Zürich 2007, S. 95–109.

[35] Vgl. Michael Polanyi: *Knowing and Being. Essays by Michael Polanyi*. Marjorie Grene (Hrsg.). London [u.a.] 1969, S. 134.

[36] Ludwig Jäger: Indexikalität und Evidenz. Skizze zum Verhältnis von referentieller und inferentieller Bezugnahme. In: Ders., Horst Wenzel (Hrsg.): *Deixis und Evidenz*. Freiburg [u.a.] 2008, S. 289–315; S. 296.

[37] Ruchatz, S. 560.

[38] Vgl. Hayden White: The Modern Event. In: Vivian Sobchak (Hrsg.): *The Persistence of History. Cinema, Television, and the Modern Event*. New York [u.a.] 1995, S. 17–38; S. 23.

tionsverfahrens, durch die Eingriffe in das Material, erzeugt werden. Jede Spur, die als Spur gelesen wird, muss immerhin zunächst als solche identifiziert und selektiert werden.[39]

Verdachtslogik

In ihren Deutungsverfahren problematisieren Verschwörungstheorien eine eindeutige Referenzialisierbarkeit von Zeichen. Unschärfen können zwar durch Ähnlichkeiten abgegolten werden, doch dies führt meist bestenfalls dazu, die verlässliche Zuordnung eines Referenzobjekts in einem zugrunde gelegten Interpretationsschema zu hinterfragen. Die Unschärfen haben somit systematische Bedeutung, schließlich ist auch der Verdacht »gerade deswegen ein Verdacht, weil sein Gegenstand nicht erkannt, sondern nur vermutet werden kann – und so lässt sich der Verdacht […] weder bestätigen noch entkräften«[40]. Die Wahrheitsfindung verbleibt so im Zustand der Latenz, als Fernziel einer Spurensuche, die stets neue Indizien hervorbringt, welche in ihrer symptomatischen Bedeutung die festgefügten Erklärungsmodelle der Gegenseite irritieren sollen. Aus Sicht der Anhänger verhindert die prekäre Faktenlage ohnehin eine belastbare Beweisführung. Doch das unabschließbare Beweisverfahren bietet immerhin Anschauungsunterricht in einer Zeichendeutungspraxis, die als Bewältigungsstrategie eine Lösung des von den Verschwörungstheorien selbst aufgeworfenen Problemzusammenhangs anbietet. So wird die Restitution einer zweifelhaft gewordenen Lesbarkeit von Zeichen eine Frage der Gebrauchslogik und des fachgerechten Umgangs: die Sichtbarmachung eines – von den Selektionsleitungen der anderen Medien ausgeschlossenen – Unsichtbaren wird zumindest in Aussicht gestellt. Die potentielle Unabschließbarkeit der Zeichenauslegung wird häufig auch zur Abgrenzung von der ›official story‹ genutzt, die vergleichsweise wenig Raum für abweichende Deutungen zulässt. So werden Adressaten häufig dazu eingeladen – ganz im Sinne eines vordergründigen Partizipationsversprechens – sich selbst als Theoretiker zu betätigen.[41]

Offen bleibt dabei jedoch die Frage, ob es sich »bei der absoluten Häufung verschwörungstheoretischer Diskurse in Netzwerkmedien« lediglich »um eine *mediale Verschiebung* eines strukturell konstanten Musters«[42] handelt. Mithin gilt es zu klären, welche Unschärfen das jeweilige Mediendispositiv bereits mit sich führt. So hat etwa Lev Manovich darauf aufmerksam gemacht, dass es – entgegen weitverbreiteter Annahmen – durch die digitale Mediennutzung nicht zu einer Reduktion von Unschärfen käme, sondern dass im Gegenteil eine Zunahme von medientechnologisch-induziertem Rauschen, etwa durch Datenkomprimierung, zu verzeichnen sei.[43] Neben diesen technisch bedingten gibt es selbstverständlich auch strukturelle Unschärfen, die auf webspezifische Ordnungsprinzipien beruhen, was etwa die erwähnte Persistenz von Gerüchten verdeutlichen mag.

---

[39] Bedorf, S. 402.
[40] Groys 2000, S. 55.
[41] In dem wohl bekanntesten Verschwörungsvideo zum 11. September LOOSE CHANGE (Dylan Avery, 2005–2009) erfolgt am Ende der Aufruf an alle Zuschauer: »Ask questions! Demand Answers!«.
[42] Anton, S. 48 (Hervorhebungen im Original).
[43] Vgl. Lev Manovich: *The Language of New Media*. Massachusetts 2001, S. 54f.

Zudem stellt sich die Frage, ob sich neben der quantitativen Zunahme von Deutungsangeboten im Web auch eine Potenzierung von Deutungs*optionen* feststellen lässt. Dementsprechend müsste in einer pragmatischen Perspektive eingehender untersucht werden, inwiefern die dispositiven Rahmenbedingungen einen operativen Rahmen für Zeichendeutungsprozesse liefern und wie sich dies im Diskurs niederschlägt.[44]

Der rhetorisch veranschlagte Theorieanspruch, den Verschwörungstheorien auch dann erheben, wenn sie sich selbst nicht als solche ausweisen, lässt sich jedoch auch weiterhin nur vor dem Hintergrund kulturell wirksamer Deutungsschemata erklären. Dabei scheint die Logik der Spurensuche nach Ginzburg nach wie vor hochgradig anschlussfähig zu sein, was sich nicht zuletzt in der anhaltenden Popularität von fiktionalen Spielformen des verschwörungstheoretischen Denkens bemerkbar macht.[45] Damit einher geht jedoch auch eine gewisse Ununterscheidbarkeit: Angesichts der unüberschaubaren Fülle von konspirationistischen Thesen, fällt es mithin schwer, zwischen Parodie und Ernst zu trennen. Umgekehrt mischen sich häufig Elemente offenkundig fiktionaler Verschwörungstheorien, wie etwas aus der Trilogie des *Illuminatus*-Romans von Robert Shea und Anton Wilson, in die verschwörungstheoretischen Diskurse oder werden gar zur Grundlage für Erklärungsansprüche.

> The serious and the entertainment versions of conspiracy theories are thus caught up in a spiraling mutual feedback loop, which even if it doesn't produce more fully paid-up believers, certainly makes the culture of conspiracy theory more prominent.[46]

Die Attraktivität von Verschwörungstheorien könnte sich auch daraus erklären, dass sie eine Form des Schlussfolgerns mittels Zeichen vorführen, die nicht nur aus wissenschaftlichen sondern vor allem auch aus populärkulturellen Zusammenhängen vertraut erscheint. Spekulation und Spiel, schlussfolgerndes Zeichenhandeln und symbolisches Probehandeln liegen mithin dicht beinander. In beiden Fällen regt der partizipative Gestus dazu an, »eine lebhafte Übung der eigenen Kräfte«[47] zu absolvieren, sei es im Sinne eines aufmerksam-kritischen Verstandes und/oder im Sinne einer urteilsfähigen Mediennutzung.

---

[44] Vgl. Matthias Bauer, Christoph Ernst: *Diagrammatik. Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld*. Bielefeld 2010, S. 193.

[45] Man denke nur an den Erfolg von Romanen, TV-Serien und Filmen wie etwa THE DA VINCI CODE (Ron Howard, 2006).

[46] Peter Knight: *Conspiracy Nation. The Politics of Paranoia in Postwar America*. New York [u.a.] 2002, S. 6.

[47] Thomas A. Sebeok, Jean Umiker-Sebeok: »Sie kennen ja meine Methode« Ein Vergleich von Charles S. Peirce und Sherlock Holmes. In: Diess., Umberto Eco (Hrsg.): *Der Zirkel oder Im Zeichen der Drei. Dupin, Holmes, Peirce*. Christiane Spelsberg und Roger Willemsen (Übers.). München 1985, S. 28–87; S. 49.

Axel Roderich Werner

Qu'est-ce que l'écriture filmique? Zur Medienkultur der Postmedialität: Die *remediation* von Schrift und Schreiben vom Film bis zu den »Neuen Medien«. Ein Forschungsentwurf.

»Le cinématographe est une écriture
avec des images en mouvement et des sons.«
Robert Bresson[1]

»Wir werden lernen müssen, digital zu schreiben,
falls eine derartige Notiermethode überhaupt noch ein Schreiben zu nennen ist.«
Vilém Flusser[2]

Ziel der hier skizzierten Untersuchung ist es,

1. den seit langer Zeit ebenso prominenten wie notorisch vagen Begriff der *écriture filmique* – wie er aber in einem vollen Sinne auch vielleicht erst *jetzt* verwendet werden kann – in Abgrenzung zu älteren Versuchen und vor dem Hintergrund seiner Brauchbarkeit für die Beschreibung einer nicht nur *postkinematographischen*, sondern *postmedialen* Kondition der Medienkultur neu zu bestimmen und dafür
2. in einer theorie- und diskursgeschichtlichen Rückschau die paradigmatischen Konzepte der *Medialität* und *Intermedialität* (mitsamt demjenigen einer wie immer privilegierten »Ur-Medialität« der Schrift[3] bzw. einer letztinstanzlichen »Archimedialität« der Sprache[4]) einer grundlegenden Revision zu unterziehen und zu rekonzeptualisieren, wie sie
3. die veränderten Modi der Sinnproduktion und -zirkulation durch die *figural media* (David Rodowick) intermedialer Figurationen und multimedialer Konfigurationen zu beschreiben und damit auch vor allem eine Dekonstruktion der Opposition von *Visualität* und *Diskursivität* zu leisten in der Lage sein sollen.

Sie folgt dabei den ausdrücklichen Direktiven vor allem

1. David Rodowicks, demzufolge nach dem irreversiblen »Tod des Films« das Verhältnis der Filmwissenschaft (*film studies*) zur neueren Medienwissenschaft (*media studies*) und der soeben »emergierenden« Bildwissenschaft (*visual studies*) entweder so ausfallen könne, dass die Filmwissenschaft

---

[1] Robert Bresson: *Notes sur le cinématographe*. Paris 1988, S. 12.

[2] Vilém Flusser: *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?* Frankfurt a.M. 1992, S. 134.

[3] Jens Schröter: Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs. In: *montage/av* 7.2, 1998, S. 131–154; S. 146ff.

[4] Ludwig Jäger: Zeichen, Spuren. Skizze zum Problem der Sprachzeichenmedialität. In: Georg Stanizek, Wilhelm Voßkamp (Hrsg.): *Schnittstelle: Medien und Kulturwissenschaften*. Köln 2001, S. 17–31; S. 17f.

a) als »einzelmediale« Subdisziplin der Medienwissenschaft in dieser aufgehe oder
b) komplett in die Kunstgeschichte rücküberführt werde oder aber – Rodowicks eigener Vorschlag –
c) mit ihren über mehr als ein Jahrhundert hinweg hervorragend ausgearbeiteten Konzepten als kontextueller Grund und Horizont für jede weitere Beschäftigung damit fungieren könne, was denn überhaupt das Neue (und damit zugleich auch: das Altbekannte) an den »Neuen Medien« und der Medienkultur des 21. Jahrhunderts ist (die auch als »digital culture« noch einen distinkten »cinematic look« behält)[5] – während im Sinne eines Reafferenzprinzips zugleich die Filmwissenschaft sich angesichts der »Neuen Medien« herausgefordert sehe, sich selber neu zu erfinden und dabei auch ihre Konzepte zu überdenken und zu überarbeiten;[6] und

2. Joachim Paechs, demzufolge der Film *immer schon* eine variable Form hybrider intermedialer Konstruktionen gewesen sei: Film als eine dynamische Interdependenz und komplexe Konstellation von medialen Formen kann daher nicht etwa unter Umständen bestimmte intermediale Verbindungen eingehen, vielmehr *ist* Film eine Intermedialität, wie sie in Zukunft den eigentlichen Gegenstand der wissenschaftlichen Beobachtung und Untersuchung von Film *überhaupt* darstellen werde.[7] Genau damit aber wird der Film als Schrift beschreibbar, wenn »der Prozess seiner filmischen Konfigurationen als figurale Einschreibung medialer Differenzprozesse« beobachtet wird – bis hin zur Aufhebung der Schrift als »neuer Graphismus technischer Medien« im digitalen Universalcode ihrer intermedialen Figuration und multimedialen Konfiguration.[8]

Beide Ansätze Rodowicks und Paechs treffen sich im zentralen Konzept des *Figuralen* und der *Figuration*. Beschreibt Gérard Genette das Konzept der Figur in einer basalen Definition als Form der Differenz von kommunikativer Aktualität und Possibilität: von Signifikant und Signifikat, Information und Mitteilung oder auch Bewusstsein und Kommunikation,[9] so ist diese Konzeption mit Niklas Luhmann in die Frage umzuformulieren, wie und mithilfe welcher »symbiotischer Mechanismen« *figural media* Wahrnehmung für Kommunikation und Reflexion verfügbar machen[10] – von der »klassischen‹ Schrift literaler Aufschreibesysteme« über die »transklassische‹ Schrift medientechnischer Spurensicherung« zur »elektr(on)ischen Schrift« der digitalen Technologien,[11] von einer »*print textuality*« über eine »*celluloid textuality*« zu einer »*electronic or virtual*

[5] David Rodowick: *The Virtual Life of Film*. Cambridge, MA [u.a.] 2007, S. 133.
[6] Ebd., S. 185ff.
[7] Joachim Paech: The Intermediality of Film. In: *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* 4, 2011, S. 7–21; S. 7, 12, 14.
[8] Joachim Paech: Die Wiederkehr der Schrift und des Schreibens in den »technischen Medien«. In: Jürgen Fohrmann, Ingrid Kasten, Eva Neuland (Hrsg.): *Autorität der/in Sprache, Literatur, Neuen Medien. Vorträge des Bonner Germanistentages 1997*. Bd. 1. Bielefeld 1999, S. 396–410; S. 403f., 410.
[9] Gérard Genette: Figures. In: Ders.: *Figures 1*. Paris 1966, S. 205–221.
[10] Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M. 1995, S. 82.
[11] Michael Wetzel: *Die Enden des Buches oder die Wiederkehr der Schrift. Von den literarischen zu den technischen Medien*. Weinheim 1991, S. 47, 79.

textuality« und »*cybernetic écriture*«.[12] Ging es etwa 1931 für Bertolt Brecht als Schreibenden in Anbetracht des Films noch darum, »seiner eigenen Haltung beim Schreiben den Charakter des Instrumentebenützens zu verleihen«[13], so beschreibt Friedrich Kittler die »postmoderne Schreibszene« über ein halbes Jahrhundert später umgekehrt und gewissermaßen bumerangartig dergestalt, dass,

> wie wir alle wissen und nur nicht sagen, […] kein Mensch mehr [schreibt]. [...] Heute [...] läuft menschliches Schreiben durch Inschriften, die nicht nur mittels Elektronenlithographie in Silizium eingebrannt, sondern im Unterschied zu allen Schreibwerkzeugen der Geschichte auch imstande sind, selber zu lesen und zu schreiben.[14]

Von der (externen) Beschreibung des Films als Schrift durch Film-, Kommunikations- und Medientheorie über die interne (intermediale) Auseinandersetzung des Films mit der Schrift bis hin zur (transmedialen) »Textualisierung« und (Selbstbeschreibung der) Schrift-Werdung des Films selber lautet schließlich die Frage, *wie das Kino als gewesenes Leitmedium des 20. Jahrhunderts seine eigene Evolution überleben kann*[15] – eben als Schrift, als *écriture*, als *Graphismus*, als *Code*, als *Form*, als *Stil*?[16]

»Un moyen d'écriture«

> Der Film ist […] dabei, ein Ausdrucksmittel zu werden, wie es alle anderen Künste zuvor, wie es insbesondere die Malerei und der Roman gewesen sind. Nachdem er nacheinander eine Jahrmarktsattraktion, eine dem Boulevardtheater ähnliche Unterhaltung oder ein Mittel war, die Bilder einer Epoche zu konservieren, wird er nach und nach zu einer Sprache. Einer Sprache, d.h. zu einer Form, in der und durch die ein Künstler seine Gedanken, so abstrakt sie auch seien, ausdrücken oder seine Probleme formulieren kann, wie das heute im Essay oder im Roman der Fall ist. Darum nenne ich diese neue Epoche des Films die Epoche der Kamera als Federhalter (*la caméra-stylo*). Dieses Bild hat einen genauen Sinn. Es bedeutet, dass der Film sich nach und nach aus der Tyrannei des Visuellen befreien wird, des Bildes um des Bildes willen (*l'image pour l'image*), der unmittelbaren Fabel, des Konkreten, um zu einem Mittel der Schrift (*un moyen d'écriture*) zu werden, das ebenso ausdrucksfähig und ebenso subtil ist wie das der geschriebenen Sprache […] kein Mittel mehr, eine Szene zu illustrieren oder darzubieten, sondern eine wirkliche Schrift (*une véritable écriture*). Der Autor schreibt mit seiner Kamera wie ein Schriftsteller mit seinem Federhalter[17] –

---

[12] Robert Stam: *Film Theory. An Introduction*. Malden, MA 2000, S. 324.

[13] Bertolt Brecht: Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment. In: Ders.: *Gesammelte Werke in 20 Bänden. Band 18*. Frankfurt a.M. 1967, S. 139–209; S. 157.

[14] Friedrich Kittler: Es gibt keine Software. In: Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): *Schrift. Materialität der Zeichen*. München 1993, S. 367–378; S. 368.

[15] Vgl. Niklas Luhmann: Observing re-entries. In: Georg Peter, Gerhard Preyer, Alexander Ulfig (Hrsg.): *Protosoziologie im Kontext. »Lebenswelt« und »System« in Philosophie und Soziologie*. Würzburg 1996, S. 290–301; S. 298.

[16] Vgl. Jean-Luc Godard, Youssef Ishaghpour: Archäologie des Kinos, Gedächtnis des Jahrhunderts. In: Dies.: *Archäologie des Kinos, Gedächtnis des Jahrhunderts*. Berlin [u.a.] 2008, S. 7–83, S. 23f.; Rodowick 2007, S. 105; Stam 2000, S. 324; Lev Manovich: *The Language of New Media*. Cambridge, MA 2001, S. 330ff.; Rainer Leschke: *Medien und Formen. Zu einer Morphologie der Medien*. Konstanz 2010; Luhmann 1995, S. 165ff.

[17] Alexandre Astruc: Die Geburt einer neuen Avantgarde. Die Kamera als Federhalter. In: Theodor Kotulla (Hrsg.): *Der Film*. Bd. 2. München 1964, S. 111–115; S. 111, 114.

so Alexandre Astruc 1948 in seinem mittlerweile wohl ohne Bedenken kanonisch zu nennenden Aufsatz *Die Geburt einer neuen Avantgarde*, der einflussreich vor allem für die *politique des auteurs* der *nouvelle vague* sein sollte und nach welchem als maßgeblichem Referenzpunkt das Konzept der *écriture filmique* im weiteren Verlaufe seiner Karriere dann verschiedentlich entfaltet wurde – wobei allerdings schon Astrucs Ansatz einer Modellierung des Films als einem Medium der Schrift (»*un moyen d'écriture*«) vor allem vor dem Problem seiner praktischen Umsetzung stand, von welcher auch er selber nicht so richtig wusste, wie genau sie eigentlich vor sich gehen sollte: Es handele sich bei der ausgerufenen »Epoche der Kamera als Federhalter« nämlich

> nicht um eine Schule, nicht einmal um eine Bewegung, vielleicht einfach um eine Tendenz. Um ein Bewusstwerden, um eine gewisse Transformation des Films, eine bestimmte mögliche Zukunft und unseren Wunsch, diese Zukunft schneller zu erreichen. Natürlich kann sich keine Tendenz ohne Werke manifestieren. Der Tag dieser Werke wird anbrechen. Die ökonomischen und materiellen Schwierigkeiten, unter denen der Film leidet, bringen das erstaunliche Paradox zustande, dass es möglich ist, von etwas zu sprechen, das noch nicht ist; denn wenn wir auch wissen, was wir wollen, so wissen wir doch noch nicht, ob, wann und wie wir es werden verwirklichen können. Aber es ist einfach unmöglich, dass der Film sich nicht entwickelt.[18]

Der Film ist für Astruc so das, was er (noch) nicht ist, so dass seine Ausführungen mit jenem spezifischen »Index des Zukünftigen« ausgestattet sind, wie er in der Geschichte der Film- und Medienkritik und -theorie noch die allermeisten Prognosen über die Zukunft des Kinos und des Films letztlich als »Prophezeiungen« bezeichnet hat, die damit »implizit zugestehen, dass ihre Zeit noch nicht gekommen ist«.[19] 64 Jahre *nach* Astruc aber lässt sich mit guten Gründen argumentieren, dass die von ihm in Aussicht gestellte Transformation des Films nicht nur etwa kurz bevorsteht oder sich zu ereignen im Begriff ist, sondern – wenn auch zu unvorhergesehenen und unvordenklichen Konditionen und insgesamt vielleicht ganz anders als erwartet und gewünscht – tatsächlich bereits stattgehabt hat: als *Katastrophe* nämlich im Sinne eines jener »brutale[n] Sprünge‹, die es einem System ermöglichen zu überleben, wenn es eigentlich aufhören müsste zu existieren«, indem es auf eine alle seine Parameter überfordernde Störung kurzerhand mit einem Sprung auf eine ganz neue Zustandsebene reagiert[20] – eine gewissermaßen *postapokalyptische* Situation des Kinos im Angesicht der Ankunft der elektronischen und digitalen Technologien, wie sie der Begriff des *postcinema* bezeichnen soll.

Von Astruc aus gesehen soll also die (nicht unproblematische, aber begründbare)[21] Position eines Blicks zurück auf eine gewesene (und dabei eben: *ungewiss* gewesene) Zukunft eingenommen werden, *nachdem* der prophezeite Umbruch sich vollzogen hat, aus welcher heraus eine Reihe prominenter film- und medientheoretischer Konzepte wiederaufzunehmen und – da die Probleme, die sie zu formulieren halfen und zu beheben antraten, eben nicht gelöst, sondern nach ihrer Feststellung eher nur liegengelassen

[18] Ebd., S. 115.
[19] Niels Werber: Neue Medien, alte Hoffnungen. In: *Merkur* 534/535, 1993, S.887–893; S. 892.
[20] Dirk Baecker: Niklas Luhmann in der Gesellschaft der Computer. In: Ders.: *Wozu Soziologie?* Berlin 2004, S. 125–149; S. 136.
[21] Vgl. Manovich 2001, S. 306f.; Thomas Elsaesser: The New Film History as Media Archaeology. In: *CiNeMAS* 2-3, 2005, S. 75–117.

und dann irgendwann nicht mehr beachtet wurden – einer grundlegenden Revision zu unterziehen sind. Gerade der Begriff der *écriture filmique* bezeichnete über eine bloße Metaphorik hinaus entweder immer etwas nahezu beliebiges, immer etwas anderes oder auch überhaupt gar nichts;[22] er ist, wie sich mit Robert Musil sagen lässt, »so blendend leer, wie es nur ganz große Begriffe sind«[23] (was seine anhaltende Attraktivität und Faszinationskraft vielleicht miterklären mag), während Christian von Tschilschke immerhin vier hauptsächliche Weisen seiner Verwendung unterscheidet:

1. *literarisch* als schriftstellerische »Verarbeitung filmischer Wahrnehmungsformen und Darstellungstechniken«,
2. *filmtheoretisch* als strategische Bemühung, »den Film als eine den älteren Künsten ebenbürtige Kunstform zu etablieren«, sowie
3. *textgenerisch* als Kennzeichnung der Spezifik der Textgattung des Drehbuchs und schließlich
4. *medientheoretisch* als Konzeption einer »werk-, gattungs- und medientranszendierende[n] Kategorie« –

welche letzte allerdings, so Tschilschke, bis zur Lösung des Problems ihrer kaum je hinreichenden Explikation und Plausibilisierung vor allem im Rahmen ihrer intermedialitätstheoretischen Implikationen »eher vermieden werden« sollte.[24] Und genau hier ist freilich anzusetzen – von einer (wie immer motivierten) Metaphorisierung des Schriftbegriffes hin zu einer tragfähigen Rekonzeptualisierung;[25] von einer Dekonstruktion der überkommenen Ästhetik und Epistemologie der Schrift zur Inauguration der Semiotik eines »figuralen Diskurses«, der ebenjene Opposition von Diskursivem und Visuellem gerade unterläuft;[26] und schließlich von einer Rekonzeptualisierung zu einer *remediation*[27] der Schrift und des Films selbst. Was bleibt von der Schrift im Film und was vom Film dann außerhalb des Kinos? Wie verändert sich der Schriftbegriff mit Ankunft der elektronischen und digitalen Technologien, wie der Medienbegriff des Kinos, und wie damit schließlich der Begriff der *écriture filmique* – der möglicherweise auch erst *jetzt* in einem vollen Sinn verwendet werden kann, wenn der Medienbegriff sich im Konzept der *Intermedialität* erst selbst aufhebt und die Intermedialität dann in der *Postmedialität*, in welcher aber diese Selbstaufhebung selber wieder aufgehoben wird?[28]

---

[22] Vgl. Christian von Tschilschke: *Ceci n'est pas un film* – Die filmische Schreibweise im französischen Roman der Gegenwart. In: Jochen Mecke, Volker Roloff (Hrsg.): *Kino-/(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübingen 1999, S. 203–221; S. 203ff.

[23] Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften. Band 1: Erstes und Zweites Buch*. Adolf Frisé (Hrsg.). Reinbek 1978, S. 123.

[24] Tschilschke 1999, S. 203ff.

[25] Vgl. Christian Metz: *Sprache und Film*. Frankfurt a.M. 1973, S. 275–312.

[26] David Rodowick: *Reading the Figural, or Philosophy after the New Media*. Durham 2001.

[27] Jay David Bolter, Richard Grusin: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, MA 2000.

[28] Friedrich Kittler: *Grammophon Film Typewriter*. Berlin 1986; Rosalind Krauss: *»A Voyage on the North Sea«. Broodthaers, das Postmediale*. Zürich [u.a.] 2008; Paech 2011; Peter Weibel: Die postmediale Kondition. In: Ders., Elisabeth Fiedler, Christa Steinle (Hrsg.): *Postmediale Kondition*. Graz 2005, S. 9–13.

Qu'est-ce que ~~le cinéma~~ ~~un médium~~ l'écriture filmique?

Lässt sich Rodowick zufolge die Bazin'sche Frage danach, *was das Kino sei*[29], angesichts seiner »ontologischen Ungegründetheit« nur daran je ermessen, welche Fragen man an es zu richten in der Lage ist, so sei genau dies dann auch zentrale Aufgabe der Filmtheorie – welche sich dann gegenwärtig aber ihrerseits befragen lassen müsse, ob ihre Frage selbst nicht möglicherweise falsch gestellt sei und vielmehr ins Präteritum zu setzen wäre: »The question is not whether cinema will die, but rather just how long ago it ceased to be«, so dass sich für die Filmtheorie die Doppelfrage stellt, was das Kino *war* und was es *werden wird*.[30] Entsprechend stellt auch Paech fest, dass es kaum möglich scheint (oder auch nie möglich war), weder Film noch Kino »in ihrem Wesen« definitorisch festzustellen: »There is no single answer to the question ›What is film?‹ but only a media history of the permanent changing medium will help us understand the ›film as a multi-media form‹.«[31]

Sei Film immer schon »a variable form which changes on account of its respective media conditions« gewesen, so ließe sich die Bazin'sche Frage nach seinem (Was-)Sein so auch nur in einer medienhistorischen (oder -archäologischen)[32] Beschreibung der wechselnden medialen Formen seines *Werdens* beantworten – und vielleicht seines *Vergehens*:

> We shall see what happens with the intermediality of film in those new media surroundings where film cannot be distinguished any more from what it is not. […] If we take into consideration the state of film under the condition of its representation by a diversity of new media technologies, it is hard to speak of an identical medium of film.[33]

Gibt es aber Identität selbst auch nur in der Differenz von Identität und Differenz,[34] so »gibt es« auch Medien immer nur in Differenz zu anderen Medien:[35] Bezeichnet der Begriff der *Medialität* seit je in erster Linie die »Spezifik« eines Mediums – im Unterschied zu anderen,[36] so derjenige der *Intermedialität* gewissermaßen dann die Einheit dieser Differenz: Intermedialität, so wiederum Paech, bezieht sich auf ein »mediales Differenzial und transformative Figuration«; »was sie […] in Beziehung setzt, ist [eine] spezifische Differenz [der betreffenden Medien], das also, was sie ›spezifisch‹ unterscheidet«[37] – z.B.

[29] André Bazin: *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris 1958ff.
[30] Rodowick 2007, S. 9, 23, 26, 84.
[31] Paech 2011, S. 7.
[32] Elsaesser 2005, S. 104ff.
[33] Paech 2011, S. 19.
[34] Vincent Descombes: *Das Selbe und das Andere. Fünfundvierzig Jahre Philosophie in Frankreich 1933-1978*. Frankfurt a.M. 1981, S. 47ff.
[35] Lorenz Engell: Affinität, Eintrübung, Plastizität. Drei Figuren der Medialität aus der Sicht des Kinematographen. In: Stefan Münker, Alexander Roesler (Hrsg.): *Was ist ein Medium?* Frankfurt a.M. 2008, S. 185–210; S. 185ff.
[36] Knut Hickethier: Das »Medium«, die »Medien« und die Medienwissenschaft. In: Rainer Bohn, Eggo Müller, Rainer Ruppert (Hrsg.): *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*. Berlin 1988, S. 51–74; S. 64ff.; Knut Hickethier: *Einführung in die Medienwissenschaft*. Stuttgart 2003, S. 25ff.
[37] Joachim Paech: Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figuration. In: Jörg Helbig (Hrsg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*. Berlin 1998, S. 14–30; S. 18.

die »Differenz zwischen dargestellten Formen und Formen der Darstellung«[38], wie sie sich in der reflexiven »Wiederholung eines Mediums als Form in einem anderen Medium«[39] beobachten lässt.

Neben dieser Fassung allerdings existiert das Konzept der Intermedialität in mindestens ebensovielen verschiedenen Modellierungen, wie es unterschiedliche Medienbegriffe gibt, und stieß insofern denn auch oft an vor allem interne Grenzen diskursiver Kompabilität – bis der Medienbegriff als »kritischer Giftmüll« selbst »beerdigt« werden sollte.[40] Während für die *postcinema*-Debatte vom »Ende« oder »Tod des Kinos« vor allem ausschlaggebend war, dass das Kino als Leitmedium abgelöst worden sei und/oder seine spezifische technisch-apparative Basis verliere, war im Anschluss für die *postmedia*-Debatte und ihre Verschlagwortung Rosalind Krauss' Aufsatz *Art in the Age of the Post-Medium Condition* von 1999 maßgeblich bestimmend, in dem »das Ende der Medienspezifik« als »Auflösung des Medienspezifischen der Einzelkünste« als »Verlust der Spezifik in der Intermedialität« verhandelt wird[41] – wobei bereits schon 1986 Friedrich Kittler postulierte, dass

> in der allgemeinen Digitalisierung von Nachrichten und Kanälen […] die Unterschiede zwischen den einzelnen Medien [verschwinden werden]. […] Wenn die Verkabelung bislang getrennte Datenflüsse alle auf eine digital standardisierte Zahlenfolge bringt, kann jedes Medium in jedes andere übergehen. […] Ein totaler Medienverbund auf Digitalbasis wird den Begriff Medium selber kassieren[42] –

und tatsächlich wird in diesem Sinne dieser gewesene Schlüsselbegriff ein Vierteljahrhundert später als »mehr und mehr zu einem leeren Signifikanten« geworden[43] oder auch als einfach und vollendet »meaningless«[44] beschrieben werden. Der »Verlust der Medienspezifik in der Intermedialität« hat also zur Folge, dass sich nach seiner Aufhebung der Medialität das Intermedialitäts-Konzept so paradoxerweise selbst aufhebt, eben weil in seiner Folge nicht mehr unterschieden werden kann, was eben damit unterschieden werden soll. Die Frage ist dann also – scotisch gesprochen –, wie von der *quidditas* des »supergenre of moving-image media«[45] denn die *haecceitas* des Films (oder des Kinos) zu unterscheiden ist, wenn denn der Film nur noch als »a metaphor for every kind of moving picture«[46] zu bestimmen ist – oder ob diese Frage überhaupt noch so gestellt werden kann.

---

[38] Ebd., S. 23.
[39] Joachim Paech: Intermediale Figuration – am Beispiel von Jean-Luc Godards HISTOIRE(S) DU CINÉMA. In: Jutta Eming, Annette Jael Lehmann, Irmgard Maassen (Hrsg.): *Mediale Performanzen. Historische Konzepte und Perspektiven*. Freiburg 2002, S.275–295; S. 278.
[40] Krauss, S. 8.
[41] Ebd., S. 17, 19, 40.
[42] Kittler 1986, S. 8.
[43] Geert Lovink: Medienwissenschaften – Diagnose einer gescheiterten Fusion. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 1, 2011, S. 159–176; S. 159.
[44] Lev Manovich: Post-media Aesthetics. http://www.manovich.net/DOCS/Post_media_aesthetics1.doc (21.03.2012), S. 1.
[45] Rodowick 2007, S. 100.
[46] Paech 2011, S. 8.

Interessanterweise nämlich wird die *postmedia*-Debatte 2005 mit einer besonderen Pointe durch Peter Weibel wiederaufgenommen. Direkt an Krauss' Titel anschließend überschreibt Weibel seinen Aufsatz *Die postmediale Kondition* und definiert dann diese durch »zwei Phasen«: »1. Die Gleichwertigkeit der Medien und 2. das Mischen der Medien«[47], wobei aber paradoxerweise gerade in der Auflösung aller Medien ineinander deren Spezifität eben nicht eliminiert, sondern vielmehr betont wird – und viel mehr, als das vorher überhaupt nur möglich war:

> Nicht nur weil die Medien Universalmaschinen sind und daher alle Kunst postmedial ist, sondern weil die Universalmaschine Computer beansprucht, alle Medien simulieren zu können, auch bereits deswegen ist alle Kunst postmedial. Diese postmediale Bedingung macht jedoch die Eigenwelten der Apparatewelt, die intrinsischen Eigenschaften der Medienwelt nicht überflüssig. Sondern im Gegenteil, die Spezifizität, die Eigenweltlichkeit der Medien, wird immer mehr ausdifferenziert. Im postmedialen Zustand wird erst recht die Verfügbarkeit spezifischer Medien bzw. spezifischer Eigenschaften der Medien, von der Malerei bis zum Film, total. […] Der postmediale Computer, die universale Maschine, erlaubt es, scheinbar paradox, in Wirklichkeit folgerichtig, den Reichtum der Spezifität der Medien erst recht zu verwirklichen,[48]

und so folgt auf die Aufhebung der Medialität in der Intermedialität die Selbstaufhebung der Inter- in der Postmedialität – die diese Selbstaufhebung ihrerseits dann wieder aufhebt! Genau diese von Weibel beschriebene »postmediale Bedingung« aber möchte ich in Anschluss an Paech (in Anschluss an Roland Barthes) als die Operativität medialer »Schreibweisen« bezeichnen,[49] wie sie ein Konzept von Intermedialität als »formales Verfahren stilistischer Differenz« betrifft, d.h. als Beobachtung von »Stilmerkmalen« als »Formen ihrer Differenz, die zwischen ihnen vermittelt«, d.h. als »Beobachtung von Stil als Form der Differenz« von medialen Formen[50] – durchaus in Anschluss an die von ontologischen auf stilistische Fragen umstellende Poetik Emil Staigers[51] etwa »das Filmische«, »Malerische«, »Literarische« oder auch »Oralität«, »Literalität«, »Theatralität«, »Audiovisualität« etc.[52], die so nunmehr gewissermaßen als die »Gattungen des Mediensystems«[53] zu adressieren sind; nur eben nicht als etwaige »Naturformen«[54] des Medialen, sondern vielmehr in all ihrer Historizität und Kontingenz[55] – die aber auch für ihre eigene Beschreibung anzunehmen sind.

Seit langem bereits nämlich – so Christian Metz schon 1971 –

---

[47] Weibel, S. 12.
[48] Ebd., S. 11f.
[49] Vgl. Joachim Paech: *Literatur und Film*. Stuttgart [u.a.] 1997, S. 173ff.
[50] Paech 1998, S. 18.
[51] Emil Staiger: *Grundbegriffe der Poetik*. Zürich 1946.
[52] Vgl. Paech 1997, S. 178.; Hickethier 2003, S. 27ff.
[53] Rainer Leschke: Von der Auflösung der Medien in der Universalität der Medialität. In: Anne von der Heiden, Till A. Heilmann, Anna Tuschling (Hrsg.): *medias in res. Medienkulturwissenschaftliche Positionen*. Bielefeld 2011, S. 69–82, S. 80. Leschke präsentiert dies allerdings im Konjunktiv als »Regression« und – wie immer lakonische? ironische? zynische? sardonische? kassandrische? – »Re-Philologisierungs«-Warnung.
[54] Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Diwans. In: Ders.: *Werke*. Hamburger Ausgabe, Band 2: Gedichte und Epen II, München 1981, S. 187ff.
[55] Hickethier 1988, S. 67ff.; Hickethier 2003, S. 26.

> seit langem bereits spricht man gern vom *cinéma* als einer Schrift. […] In der Mehrzahl dieser Fälle sind diese Annäherungen jedoch flüchtig und können auf mehrere Weisen verstanden werden, die nicht immer deutlich voneinander abgehoben werden.[56]

Widmet Metz unter diesem Vorzeichen dem Thema »Cinéma und Schrift (*écriture*)« das gesamte vorletzte Kapitel von *Sprache und Film* und untersucht deren verschiedenartige Parallelisierungen als »Aufzeichnungen« (*enregistrements*), als »Relais« (*relais*), als »Drucke« (*imprimeries*) und als »Kompositionen« (*compositions*) und zieht auch einerseits einen Vergleich zur Ideographie, andererseits zu Barthes' Begriff der *écriture* (als »Schreibweise«), so kommt er am Ende zu dem Ergebnis, dass zwar keine dieser Annäherungen »zu klaren und entscheidenden Ergebnissen« komme, es eine Filmschrift (*écriture filmique*) aber dennoch sehr wohl gebe – als »textuelle Aktivität« nämlich im Rahmen des *cinéma* (als »kinematographischer Sprache«) als derjenigen Instanz, die eine Schrift ermöglicht.[57] Diesem Befund nach, zugleich aber auch über ihn hinaus, wählt die hier skizzierte Untersuchung als Leitunterscheidung zunächst nicht diejenige von Signifikant und Signifikat, auch nicht diejenige von Sprache und Schrift, sondern, in Anschluss an Niklas Luhmann, diejenigen von *Medium und Form* und *Wahrnehmung und Kommunikation* und führt damit im Weiteren unter Subsumption allen Zeichengebrauchs unter die Operation der Beobachtung und Beschreibung als (textuelle) Form von Unterscheidung und Bezeichnung ein, für welche Sprache und Schrift nicht mehr Modell sind, sondern nur Spezialfall.[58] Die eigene Position der Beobachtung soll dabei situiert werden als diejenige einer *Beobachtung dritter Ordnung*, aus der heraus als Systemreferenz der Film gewählt und als Beobachter zweiter Ordnung beobachtbar wird, der sich selbst und anderes beobachtet – und diesen Unterschied selber,[59] wie er im vorliegenden Fall der Differenz von Schrift und filmischem Bewegungsbild als deren Intermedialität im Sinne Paechs gefasst werden soll, d.h. als Unterscheidung ihrer medienspezifischen Formen der Unterscheidung – wie sie ihrerseits als Medium verwendet werden kann.

Sollen schließlich grundsätzlich vier Dinge für die Schrift charakteristisch sein: nämlich

1. ihre *Differentialität* – d.h. ein »Schöpfen von Information« und das »Hinterlassen einer Spur«[60],
2. ihre *Textualität* – d.h. eine »trans-situative Verfestigung« von Kommunikationen zu Objekten, die eine »Ent-Ereignung« der Kommunikation ermöglicht und diese zugleich einer »Re-Ereignung« zugänglich macht,[61]
3. ihr *Graphismus* – d.h. die Möglichkeit des Änderns durch wahlfreies Hinzufügen oder Wegnehmen von einzelnen Bestandteilen,[62] und schließlich

---

[56] Metz 1973, S. 275.
[57] Ebd., S. 309f.
[58] Luhmann 1995, S. 160.
[59] Vgl. Niklas Luhmann: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a.M. 1990, S. 499.
[60] Hans-Georg Pott: *Die Wiederkehr der Stimme: Telekommunikation im Zeitalter der Post-Moderne*. Wien 1995, S. 18, Anm. 12.
[61] Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen.* München 1997, S. 283; Moritz Bassler: Systeme kann man nicht lesen. In: *Rechtshistorisches Journal* 17, 1998, S. 387–404; S. 392ff.

4. ihre *Konsignation* – d.h. ein archivalisches »Versammeln der Zeichen«, um »ein einziges Korpus zu einem System oder zu einer Synchronie zusammenzufügen, in dem alle Elemente die Einheit einer idealen Konfiguration bilden«[63] (wie es unter dem Begriff des *Motivs*[64] der notorischen »Aliteralität« und »Alexikalität« der »Filmsprache« entgegenzustellen ist)[65],

so ist das Kino nach dem lange schon postulierten Aufbruch des »Schriftmonopols«, dem »Ende der Schriftkultur«[66] und dem »Ende der Gutenberg-Galaxis«[67] in seinem Selbstumbau zum *digital cinema* und seinem Überdauern als medienkultureller Grundmodalität im *postcinema* als Teil und Reflexionsort einer noch wesentlich weitreichenderen medienkulturellen Transition darzustellen: mit und aus der *Schrift* zurück zum *Bild* und vorwärts zur *Zahl*.[68]

Nun ja. Mal sehen, ob daraus was wird.

[62] Rodowick 2007, S. 105.
[63] Jacques Derrida: *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*. Berlin 1997, S. 13.
[64] Vgl. Lorenz Engell, André Wendler: Medienwissenschaft der Motive. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 1, 2009, S. 38–49 sowie die Beiträge in *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung* 3, 2011.
[65] Vgl. Christian Metz: Metapher, Metonymie oder der imaginäre Referent. In: Ders.: *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino*. Münster 2000, S. 112–229; S. 160f.
[66] Friedrich Kittler: Am Ende der Schriftkultur. In: Gisela Smolka-Koerdt, Peter M. Spangenberg, Dagmar Tillmann-Bartylla (Hrsg.): *Der Ursprung von Literatur. Medien, Rollen, Kommunikationssituationen zwischen 1450 und 1650*. München 1988, S. 288–300.
[67] Norbert Bolz: *Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse*. München 1993.
[68] Flusser 1992, S. 143.

Katharina Wloszczynska

Der übersetzte Film

In den 1920er Jahren beschrieb Béla Balázs den (Stumm)Film euphorisch als »erste internationale Sprache«, die aus den Gebärden und Mienen der Schauspieler bestehend überall auf der Welt verstanden würde.[1] Doch bereits im darauffolgenden Jahrzehnt begannen jene auf der Leinwand sichtbaren Menschen in verschiedenen Sprachen zu sprechen und mussten für den internationalen Verleih übersetzt werden. Die Geburtsstunde des Tonfilms war somit zugleich die der filmischen Übersetzung – so wie sie hier betrachtet werden soll: als Wiedergabe des Filmdialogs in einer anderen natürlichen Sprache.

Die filmische Übersetzung in diesem engen Sinne (in der englischsprachigen Translationsforschung als *screen translation* oder *audiovisual translation* präzisiert) wird erst seit ca. den 1990er Jahren ausführlicher untersucht, wobei die verfügbaren Publikationen nicht selten aus der Feder der Filmübersetzer selbst stammen und folglich eine stärkere Praxisorientierung aufweisen.[2] Die Rede von der ›Übersetzung des Films‹ wird aber auch in einem erweiterten Sinne für die Verhandlung intermedialer und interkultureller Transferprozesse narrativer Inhalte fruchtbar gemacht; Umberto Eco beispielsweise fasst die Adaption als »intersemiotische Übersetzung«[3] und zwei in diesem Jahr erschienenen Anthologien lassen ebenfalls erkennen, dass sich eine solche Öffnung bzw. Übertragung des sprachwissenschaftlichen Konzeptes aktuell eines wachsenden Interesses erfreut.[4] Es ist gewiss lohnenswert, ›Übersetzung und Film‹ auch mehrdimensional zu denken, doch bereits die Betrachtung der medialen Operationen in der fremdsprachigen Übertragung der im Film hör- und lesbaren Sprache kann sich jenseits produktionspragmatischer Fragestellungen als produktiv erweisen.

Traditionell wird das Phänomen der Übersetzung von der Translatologie als einem Teilgebiet der Linguistik erforscht; mit einem Schwerpunkt auf die geschriebene Sprache in monosemiotischen Kontexten wird Übersetzung dort als »Vermittlung eines Textes durch Wiedergabe in einer anderen Sprache unter Berücksichtigung bestimmter Äquivalenzforderungen«[5] verstanden. Der translatologische Begriff der Äquivalenz hat nicht nur eine deskriptive Dimension (z.B. zur Abgrenzung der Übersetzung von der

---

[1] Vgl. Béla Balázs: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. 1924. In: Helmut H. Dietrichs, Wolfgang Gersch, Magda Nagy (Hrsg.): *Béla Balázs. Schriften zum Film. 1. Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze 1922–1926*. Berlin 1982, S. 43–143; S. 57.

[2] Vgl. Guido Marc Pruys: *Die Rhetorik der Filmsynchronisation. Wie ausländische Spielfilme in Deutschland zensiert, verändert und gesehen werden*. Tübingen 1997, S. 35. Für einen Überblick über die Entwicklung der Übersetzungsforschung in audiovisuellen Medien (mit deutschsprachigem Schwerpunkt) siehe ebd., S. 22–42.

[3] Umberto Eco: *Quasi dasselbe mit anderen Worten. Über das Übersetzen*. Wien [u.a.] 2006, S. 11.

[4] Vgl. Ulrich Meurer (Hrsg.): *Übersetzung und Film. Das Kino als Translationsmedium*. Bielefeld 2012; Laurence Raw (Hrsg.): *Translation, Adaptation and Transformation* (= Continuum Advances in Translation Studies). London [u.a.] 2012.

[5] *Brockhaus Enzyklopädie in 24 Bänden*. 19., völlig neu bearb. Aufl. Bd. 22. Mannheim 1993, S. 543.

Bearbeitung), sondern auch eine präskriptiv-funktionale, die der Forderung nach Originaltreue verpflichtet ist. Wie jede Übersetzung beinhaltet auch die filmische das Versprechen von Äquivalenz, also »quasi dasselbe mit anderen Worten«[6] zu sagen. Da der Film als audiovisuelles Medium aber nicht nur mit sprachlichen Mitteln, sondern auch und vor allem in Bildern erzählt, ist seine Übersetzung mit anderen Problemen konfrontiert als die eines literarischen Textes und zeitigt auch andere Effekte.

Im Dialog mit den bewegten und sprechenden Bildern gilt es daher zunächst die mediale Spezifik der filmischen Translation in ihren jeweiligen Verfahren zu beleuchten, um anschließend unter Einbezug einer künstlerischen Reflexion der hier betrachteten Eingriffe, die eigentümlichen sprachlich-audiovisuellen Anordnungen in übersetzten Filmen auf ihr reflexives Potential hin zu befragen.[7]

Die Mitte und das Paradox

Der Dokumentarfilm DIE MITTE (D 2004)[8] erzählt die Interviewreise des polnischen Filmemachers Stanisław Mucha von Deutschland bis nach Litauen und in die Ukraine auf der Suche nach der geographischen Mitte Europas. Mit seinem deutschen Team hören wir ihn deutsch sprechen, mit den Menschen in den Ländern der ehemaligen Sowjetunion kommuniziert er, soweit es ihm möglich ist, in ihren Sprachen oder aber in einer künstlichen osteuropäischen Mischsprache, die hauptsächlich aus dem Polnischen besteht, aber durch eingestreute fremde Worte oder abgewandelte Endungen mal ›slowakischer‹, mal ›russischer‹ wird. Es wird deutsch untertitelt. Die Untertitel liefern, wie bei diesem Verfahren üblich (s.u.), jeweils verkürzte, in möglichst neutraler Sprache gehaltene Inhaltsangaben der Dialoge. Sie können folglich Herkunft, Bildungsgrad, Emotionen, Humor, interpersonale Nähe, Einstellungen wie Frustration oder Optimismus etc., die sich in Wortwahl, Satzbau und Akzent der interviewten Personen niederschlagen, nicht abbilden. Vor allem aber geht in der Übersetzung die den Film so prägende Thematik des sich verständlich Machens des Regisseurs in seiner slawischen Kunstsprache verloren: In einer Szene (TC 00:19) stellt Mucha zwei Fragen an die Bewohner eines slowakischen Dorfes, die im deutschen Untertitel nüchtern lauten: »Und wo ist die Mitte Europas?« – »Habt ihr gehört, dass die Mitte Europas woanders ist?« Tatsächlich sagt der Regisseur: »A jak myślicie« (polnisch) »kde je stred Európy?« (slowakisch) – »A počuli ste, že stred Európy je« (slowakisch) »[gde indej]« (polnisches ›gdzie indziej‹ mit slowakischer Lautanpassung). Der Film böte noch zahlreiche ähnliche Beispiele, die allesamt in der Schlussfolgerung münden müssen, dass man DIE MITTE, allein auf sprachli-

[6] Eco, Buchtitel.

[7] Der Fokus dieses Beitrags liegt auf einer deskriptiv-systematisierenden Betrachtung filmischer Übersetzungsverfahren in ihrer gegenwärtigen Form; damit ist zum einen der normativ-pragmatische Blick auf Übersetzungspraktiken (als in einem bestimmten Kontext mehr oder weniger geeignet) ausgeschlossen, zum anderen die filmhistorische Dimension, da hier weder auf die Übersetzung von Zwischentiteln im Stummfilm, noch auf den Umgang mit Sprache im Versionenfilm oder den veränderten Einsatz von Schrift im Bewegtbild nach der *digitalen Revolution* eingegangen werden kann. Auch kann die Entwicklung der Filmtontechnik, die wesentlichen Einfluss auf die Translationspraxis hat, nicht näher betrachtet werden.

[8] DIE MITTE, D 2004, 85 Min., R: Stanisław Mucha.

cher Ebene, nur dann in ihrer Komplexität erfassen kann, wenn man denselben sprachlichen Hintergrund hat wie der Filmemacher, also deutsch und polnisch spricht und zumindest über Grundkenntnisse in anderen slawischen Sprachen verfügt.

Beiträge zur filmischen Übersetzung neigen dazu, ähnlich wie im voranstehenden Abschnitt geschehen, dem Translat mit detektivischem Eifer ›Fehler‹ nachzuweisen und darüber hinaus mit wertendem Impetus eine Verschandelung des Originals zu beklagen. Dabei ist es eher trivial zu konstatieren, dass jede Übersetzung eine Transformation darstellt, die stets ein neues ›Original‹ hervorbringt. Die Infragestellung des Konzepts der Originaltreue ist in den Geisteswissenschaften schließlich kein neuer Gedanke:[9] Bekanntermaßen bezweifelten bereits in der deutschen Romantik Wilhelm von Humboldt und Friedrich Schleiermacher die Möglichkeit von übersetzerischer Äquivalenz, da sie (v.a. im Hinblick auf dichterische Texte) die Unterschiede zwischen den natürlichen Sprachen für zu groß erachteten. Im zwanzigsten Jahrhundert griffen dekonstruktivistische Ansätze in ihrer Ablehnung der Annahme eines ursprünglichen, vom Autor in den Text gelegten Sinns den Gedanken der generellen Unübersetzbarkeit auf; wenn Sinn nicht als unveränderlich übertragbar, sondern als im Kommunikationsakt geformt, gedacht wird, dann muss auch die Übersetzung, wie jeder Gebrauch von Sprache, als bedeutungstransformierend verstanden werden. Die neuere Position von Doris Bachmann-Medick verneint die Möglichkeit von translatorischer Originaltreue auf Basis eines erweiterten Kulturverständnisses, dessen Etablierung in den Geisteswissenschaften sie zum Ausgang des letzten Jahrtausends diagnostiziert und unter dem Schlagwort des *Translational Turn* zusammenfasst;[10] Kulturen seien, so die Argumentation, als hybride Netzwerke und selbst als Produkte von Übersetzungsprozessen zu begreifen, sodass eine intersubjektiv nachvollziehbare Äquivalenz nicht erreichbar sei, weil Quell- und Zielkontexte des übersetzerischen Handelns nicht überindividuell bestimmbar seien.

Theorien der Übersetzung erklären das Gelingen von Translation also für unmöglich, dennoch ist sie kulturübergreifend fester Bestandteil der kommunikativen Praxis. Eco löst dieses Paradox mit dem Verweis auf, dass bei einer Übersetzung nicht (inkommensurable) Sprachsysteme ineinander übertragen würden, sondern einzelne Texte, und dass die Äquivalenzforderung als Kompromisssuche und Aushandlungsprozess umgesetzt würde.[11] Im Modell der Verhandlung verbleibend kann für die filmische Übersetzung ergänzt werden, dass ihre technisch-materiellen Bedingungen, v.a. also die Interferenz akustischer, bildlicher und schriftlicher Ausdruckssysteme, mit in den Verhandlungsprozess treten. Es fehlt nicht an Handbuchliteratur aus dem Bereich der angewendeten Sprachwissenschaft, die unter Berücksichtigung dieser Herausforderung pragmatische Kompromisse für die Übersetzung in audiovisuellen Medien anbietet.[12] Der film- und

[9] Vgl. Radegundis Stolze: *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*. 5., überarb. u. erw. Aufl. Tübingen 2008, S. 25–36.

[10] Vgl. Doris Bachmann-Medick: Translational Turn. In: Dies.: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg 2007, S. 238–283.

[11] Vgl. Eco, S. 11ff.

[12] Vgl. exemplarisch Thomas Herbst: *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*. Tübingen 1994; Josephine Dries: *Dubbing and Subtitling. Guidelines for Production and Distribution*. Düsseldorf 1995; Jan Ivarsson, Mary Carroll: *Subtitling*. Simrishamn 1998; Jorge Díaz-Cintas, Gunilla Anderman (Hrsg.): *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*.

medienwissenschaftliche Blick ist aber ein anderer: nicht auf eine praxisrelevante Optimierung ausgerichtet, kann er sich der medialen Spezifik des Texttyps ›übersetzter Film‹ zuwenden.

Die mediale Spezifik der filmischen Übersetzung

Im Format eines schriftlichen Reiseberichts, also eines monosemiotischen Texttyps, hätte Muchas Projekt geringere translatorische Kompromisse erfordert. Der Film aber ist polysemiotisch, oder in der Terminologie von Jurij Lotman »polyphon« oder »synthetisch«:[13] ein dynamisches Zusammenspiel mehrerer semiotischer Schichten, von denen der Filmdialog nur eine darstellt.[14] In gleichberechtigter Interaktion mit den nonverbalen Instanzen des filmischen Ausdrucks (Mise-en-scène, Schauspiel, Kameraarbeit, Montage, Filmmusik, Sounddesign) und formalästhetischen wie narrativen Konventionen gestaltet er das einzelne, zu übersetzende Werk als komplexe Einheit. Wird in diesem Bedeutungsnetzwerk eine Ebene transformiert oder hinzugefügt, verändert sich die Gesamtheit – es entsteht ein neuer Film mit einem anderen semiotischen Relationsgefüge. Genau dies geschieht, wenn die Figurenrede übersetzt wird, denn während bei der literarischen Translation der Quelltext gänzlich ersetzt wird, bleibt er bei der filmischen größtenteils verfügbar und damit weiterhin bedeutungstragend.

Das zweite medienspezifische Charakteristikum, das hier Erwähnung finden muss, ist die Zeitgebundenheit der audiovisuellen Narration. Als Laufbildmedium gibt der Film, anders als ein schriftlicher Text, die Geschwindigkeit seiner Lektüre vor, sodass die Figurenrede (bzw. ihre Übersetzung) nur in der Zeit ihrer Äußerung gehört (bzw. gelesen) werden kann. Auf die filmische Translation wirken folglich die beiden technisch bedingten Einflussgrößen: *Koexistenz des Quelltextes* und *fortlaufende Erzählzeit*.

Im Hinblick auf das Verhältnis des Translats zum Quelltext unterscheiden linguistische Übersetzungstheorien bereits seit der Antike zwei grundlegende Strategien der Transformation:[15] Die *quelltextorientierte*, *wörtliche* oder *strukturtreue* Übersetzung (die Bezeichnungen variieren je nach theoretischem Modell) verbleibt auch auf Kosten der Verständlichkeit eng am Wortlaut des Primärtextes, sodass das Translat auf dessen Fremdheit verweist. Die *zieltextorientierte*, *sinngemäße* oder *wirkungstreue* Übersetzung ist auf den Zielkontext der Rezeption ausgerichtet und nimmt in ihrem Streben nach größtmöglicher Verständlichkeit (auf Kosten der Genauigkeit) stärkere Modifikationen ihrer Vorlage vor.

Basingstoke [u.a.] 2009. Weitere Publikationen zur *audiovisual translation* listen die online zugänglichen Bibliographien von Jan Ivarsson (http://www.transedit.se/Bibliography.htm, 10.02.2012) oder Jorge Díaz-Cintas (http://www.translationconcepts.org/pdf/AVT_Dossier.pdf, 10.02.2012).

[13] Vgl. Jurij M. Lotman: *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films*. Frankfurt a.M. 1977, S. 145.

[14] Vgl. Henrik Gottlieb: Authentizität oder Störfaktor. In: *Schnitt. Das Filmmagazin: Untertitel* 21, 2001, S. 12–15.

[15] Vgl. Josefine Kitzbichler: Nach dem Wort, nach dem Sinn. Duale Übersetzungstypologien. In: Hartmut Böhme, Christopf Rapp, Wolfgang Rösler (Hrsg.): *Übersetzung und Transformation* (= *Transformationen der Antike*). Berlin [u.a.] 2007, S. 31–45.

Obwohl bei der filmischen Translation der Quelltext partiell koexistiert, stellt sich diese in ihrer häufigsten Form als *wirkungstreue Übersetzung* dar. Mit dem Ziel eine störungsfreie Entfaltung der Narration zu gewährleisten versucht sie nämlich in erster Linie die handlungsrelevante Bedeutung des Filmdialogs zu übertragen.[16] Dabei stehen ihr drei Verfahren zur Verfügung: die Untertitelung, die Nachsynchronisation und das Voice-Over.[17]

Untertitelung

Bei der Untertitelung handelt es sich um eine *diasemiotische* Übertragung, denn die Transformation gesprochener in geschriebene Sprache bedeutet einen Wechsel des Zeichensystems. Dies erfordert die kontinuierliche Verknüpfung zweier verschiedener Rezeptionsmodalitäten (Schauen und Lesen), was zu einer selektiven Informationsverarbeitung und einer Störung der Immersion führen kann. Da dem Filmbild durch die Schrifteinblendung am unteren Bildrand[18] eine weitere semiotische Ebene hinzufügt wird, ist der Untertitel als *ergänzendes* Translationsverfahren zu bezeichnen.[19] In dieser Eigenschaft beeinflusst er in zweifacher Weise die visuelle Ausdrucksebene des Films: zum einen verändert die Schrift das Bild, indem sie es partiell bedeckt, zum anderen wird der Film über die Untertitel ein weiteres Mal montiert,[20] denn diese erscheinen als Blöcke mit festgelegter Standdauer und segmentieren so den Fluss der Narration. Die Filmbilder beeinflussen ihrerseits aber auch den Untertitel, denn das Translat muss im Hinblick auf eine angenommene durchschnittliche Lesegeschwindigkeit an Kaderbreite und Einstellungslänge angepasst werden. Eine Folge der dadurch notwendig werdenden Kompromisse ist eine radikale Reduktion, Neutralisierung und Stereotypisierung der Dialoge durch einen reduzierten Wortschatz, eine vereinfachte Syntax und sinngemäße Umformulierungen; dass Sprachspiele oder Humor in der Untertitelung kaum wiedergegeben werden können, veranschaulichen Filmbeispiele wie DIE MITTE eindrücklich.

---

[16] Bei aller Nützlichkeit des traditionellen linguistischen Vokabulars für die Beschäftigung mit der filmischen Übersetzung, weist seine Übertragung auf audiovisuelle Kontexte Probleme auf: Die filmische Übersetzung ist einerseits als wirkungstreu zu bezeichnen, da sie den Quelldialog im Dienst der Verständlichkeit modifiziert, andererseits aber auch als strukturtreu und quelltextorientiert, da das Translat wesentlich an der visuellen Ebene des Quelltextes (die vollständig in den Zieltext übernommen wird) ausgerichtet ist. Der semiotische Referenzrahmen für eine solche Klassifikation ist bei der filmischen Translation also ein gänzlich anderer.

[17] Welches Übersetzungsverfahren in der Praxis Anwendung findet, ist national verschieden und abhängig von kommerziellen Erwägungen sowie den jeweiligen Publikumspräferenzen, die sich ihrerseits aus filmökonomischen Entwicklungen der Vergangenheit ergeben haben (vgl. Pruys, S. 15). In Deutschland, Italien oder Spanien werden beispielsweise nachsynchronisierte Versionen favorisiert, in den osteuropäischen und skandinavischen Ländern untertitelte; in den USA hingegen ist keine Form gern gesehen und es werden Remakes bevorzugt (vgl. Katrin Oltmann: *Remake|Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930–1960*. Bielefeld 2008, S. 12).

[18] Diese Position des Untertitels ist natürlich eine Konvention unseres Kulturkreises; in Japan werden beispielsweise auch Seitentitel verwendet.

[19] Vgl. Gottlieb, S. 14f.

[20] Vgl. Thomas Elsaesser: Wie ein Messer im Gemälde. Interview von Chris Wahl. In: *Schnitt. Das Filmmagazin: Untertitel* 21, 2001, S. 24–27; S. 26.

Synchronisation

Die Synchronisation (oder *Dubbing*) ist im Gegensatz zur Untertitelung eine *isosemiotische* Transformation und ein *ersetzendes* Verfahren, denn die Übersetzung nutzt dasselbe Ausdrucksystem wie der zu übersetzende Text – das der gesprochenen Sprache. Aus der synthetischen semiotischen Struktur des Films ergibt sich beim Dubbing-Verfahren eine Beeinflussung der Übersetzung durch die Sichtbarkeit des sprechenden Schauspielers. Um die sog. Lippen- bzw. Silben-Synchronität zu gewährleisten, werden stilistisch standardisierte Formulierungen verwendet, deren Aussprache mit dem Bild harmoniert, auch wenn ihr Sinngehalt vom Quelldialog abweicht und sie nicht mit dem Sprachgebrauch in der Zielkultur übereinstimmen. Darüber hinaus können On-Dialoge ins Off verlagert, Umschnitte eingesetzt, oder szenengenaue anstatt satzgenauer Übertragungen vorgenommen werden. In der Folge solcher Anpassungen werden sprachliche Informationen u.U. mit einem anderen Zeitpunkt im Ablauf der bildlichen Narration gekoppelt und erhalten in der Loslösung vom Akt ihrer Äußerung ein anderes Gewicht.

Voice-Over

Das Voice-Over-Verfahren, bei dem ein Lektor mit ausdrucksarmer Stimme die Übersetzung des Filmdialogs (aller Figuren) über die lautstärkereduzierte ursprüngliche Tonspur liest, findet seltener Einsatz als die beiden erstgenannten Verfahren und wird in der Fachliteratur (im westeuropäischen und angloamerikanischen Raum) entsprechend weniger beachtet.[21] In gewisser Hinsicht nimmt es eine Zwischenposition zwischen diesen ein, denn einerseits ist es ein *ergänzendes* Verfahren wie der Untertitel, andererseits ein *isosemiotischer* Transfer wie das Dubbing, sodass es am deutlichsten in Konkurrenz zu seinem Quelltext, der Figurenrede, tritt.

Bei allen drei Übersetzungsverfahren ist das Translat das Filmdialogs zum einen inhaltlich wie formal an die filmspezifisch polysemiotische Interferenz der Ausdruckssysteme angepasst, zum anderen beeinflusst es seinerseits die Wahrnehmung der visuellen Ebene. Diese Wechselwirkungsdynamik zwischen verbalen und nonverbalen Zeichensystemen macht die Idee der generellen Unmöglichkeit von Originaltreue präsenter als dies bei monosemiotischen Werken der Fall ist. Da die filmische Übersetzung in vollständiger oder partieller Koexistenz mit dem Ursprungswerk rezipiert wird,[22] erlaubt sie einen Vergleich mit diesem und weist sich darin als modifizierender Eingriff aus. Die audiovisuelle Translation ist somit eine in besonderer Weise sichtbare.

Dopplung und Bruch

Diese Sichtbarkeit kann als mediale Spezifik des übersetzten Films als eine *Figur von Dopplung und Bruch* gefasst werden: Die Dopplung, jenes ›Mehr‹ der Translation, das bei

[21] Es gibt jedoch durchaus Kontexte, in denen das Voice-Over-Verfahren die Rezeption ausländischer Filme dominiert, z.B. bei der Spielfilm- und Serienübersetzung im osteuropäischen Fernsehen (während Kinofassungen untertitelt werden).

[22] Vgl. Gottlieb, S. 14.

den ergänzenden Verfahren der Untertitelung und des Voice-Over evident ist, wird ebenso beim ersetzenden Verfahren der Synchronisation wirksam. Wenn wir nämlich aus den Mündern der sichtbaren Schauspieler fremde Stimmen in standardisierter Sprache und künstlichem Synchronstudioton (v.a. gekennzeichnet durch wenig Raumtiefe) hören, dann verweist diese wahrgenommene Fremdheit auf eine zusätzliche Bearbeitungsstufe, eine zweite Schicht, die sich als Nachahmung verdeckend über eine ursprüngliche Ganzheit des Filmwerks gelegt hat. Letztere gibt sich in dieser Verdeckung als abwesend zu erkennen und stellt damit einen Bruch aus, eine Aufspaltung der das Filmbild wesentlich auszeichnenden Einheit von Äußerung und Äußerungsakt.

Auch die Rede vom Bruch kann für alle drei Translationsmethoden Geltung beanspruchen; bei den beiden ergänzenden Verfahren wird zwar nicht die hörbare Sprache von der sichtbaren Sprechgeste abgetrennt, aber Sprachhandlungen werden von ihrer elementaren Funktion der Bedeutungsvermittlung losgelöst. Die sinnhafte Integration der zusätzlichen semiotischen Ebene in der Rückkopplung des übersetzten Dialogs an das sichtbare Schauspiel erfordert hier eine (an Plausibilitätsannahmen ausgerichtete) Interpretationsleistung des Rezipienten. Kurz: die filmische Übersetzung ist als Reartikulation der Figurenrede eine Verdoppelungspraxis, in deren medial bedingter Sichtbarkeit die Figur des Bruchs notwendig inbegriffen ist.

Translatologische und künstlerische Reflexionen

Ausgehend vom Gedanken der Unübersetzbarkeit im Allgemeinen und der Notwendigkeit von Kompromissen aufgrund der technischen Restriktionen im Film im Speziellen, werden vereinzelt Möglichkeiten eines konstruktiven Umgangs mit dem Unvermeidbaren, der Unerreichbarkeit von Äquivalenz, diskutiert. Bereits in den 1960er Jahren hinterfragte Enno Patalas den Zwang zur Originaltreue im Kontext der Synchronisation,[23] und in jüngerer Zeit plädiert Abé Mark Nornes für ein freieres, enthierarchisiertes Verhältnis zwischen Quellfilm und übersetztem Film. Nornes richtet sich vehement gegen den gängigen wirkungstreuen Modus der audiovisuellen Translation, den er als ›korrupt‹ bezeichnet, da dieser Originaltreue suggerierend seine notwendigerweise vorgenommenen Manipulationen, die Unterschiede zwischen den Sprachen sowie die Macht des Übersetzers leugne. Als Alternative schlägt er eine »abusive translation« vor und argumentiert präskriptiv für einen Missbrauch des Quellfilms, da dieser im Übersetzungsprozess ohnehin niemals mehr als das Rohmaterial für ein neues, eigenständiges Werk sei.[24] Das Interesse der kommerziellen Filmproduktion an der Methode der *abusive translation* ist erwartbar gering,[25] jedoch lohnen Formen eines ähnlich ›missbräuchlichen‹ Umgangs mit der Fremd- und Mehrsprachigkeit des Films im künstlerischen Kontext eine Betrachtung.

Der Kurzfilm CRVENKAPA (2009)[26] des multimedial arbeitenden serbischen Künstlers Zoran Tairovic liefert ein besonders dichtes Beispiel für einen verfremdenden Einsatz

[23] Vgl. Enno Patalas: Schöpferische Synchronisation. In: *Filmkritik* 7, 1963, S. 510–512.
[24] Vgl. Abé Mark Nornes: *Cinema Babel. Translating Global Cinema*. Minneapolis [u.a.] 2007, S. 155ff.
[25] Eines der wenigen bekannteren Beispiele für eine *abusive translation* ist Woody Allens Parodie WHAT'S UP, TIGER LILY? (USA 1966).
[26] CRVENKAPA, Serbien 2009, 25 Min., R: Zoran Tairovic.

filmischer Übersetzungspraktiken. Dieser ist allerdings, anders als in Nornes' Vorschlag, nicht das Produkt einer nachträglichen Bearbeitung, sondern vom Künstler selbst vorgenommen: CRVENKAPA ist bereits in seiner ersten Fassung ein übersetzter Film. Die vielfachen, keinem klaren Schema folgenden Wendungen in der Verwendung sprachlicher Formate greifen die Figur der Dopplung und des Bruchs der audiovisuellen Translation in immer neuer Variation auf und lassen sie darin erkennbar werden: Untertitel und Voice-Over lösen sich von ihrer konventionellen Aufgabe der Inhaltswiedergabe im Dienst der Narration und werden zu autonomen Gestaltungselementen. Ihr nahezu durchgängig auf Dissonanzen gegründetes Zusammenspiel mit den anderen verbalen und nonverbalen Ausdrucksebenen mündet nicht selten in einer kaum zu entwirrenden Polyphonie. So hören wir Figuren und verschiedene Sprecher aus dem Off in Serbisch, Deutsch, Englisch und Romani sprechen, Untertitel lesen wir in Serbisch (lateinisches Alphabet), Deutsch und Englisch und in zwei verschiedenen graphischen Gestaltungsmodi. In nicht konsequent eingehaltenen Muster variieren z.B. die folgenden Kombinationen: Schwarzbild/ Off-Stimme (Inhalt A)/ ein Untertitel in der Sprache der Rede (Inhalt B)/ ein Untertitel in einer weiteren Sprache (Inhalt B); sprechende Figur im Bild (Inhalt A)/ zwei Untertitel in weiteren Sprachen (Inhalt B); sprechende Figur im Bild (Inhalt A)/ ein Untertitel in der Sprache der Rede (Inhalt B)/ ein Untertitel in einer weiteren Sprache (Inhalt B); sprechende Figur im Bild (Inhalt A)/ Voice-Over und Untertitel in zwei weiteren Sprachen (Inhalt B); nicht sprechende Figur im Bild/ asyntoper Gesang (Inhalt A)/ Voice-Over (Inhalt B); nicht sprechende Figur im Bild/ Musik/ Untertitel; sprechende Figur im Bild/ anderssprachiger Untertitel in Kommentarfunktion (z.B. »he said something«). Zudem werden die Sprachwechsel innerhalb eines Kanals sowie die Änderungen der graphischen Gestaltung des Untertitels auch bei der ›Übersetzung‹ derselben Figur innerhalb einer Szene vorgenommen, sodass der Zuschauer immer von Neuem die für ihn verständliche Sprachquelle suchen muss.

Da wir von einer Übersetzung eine Verdopplung auf semantischer Ebene erwarten, suggeriert der bloße Einsatz der bekannten Übersetzungsformate eine inhaltliche Übereinstimmung und motiviert zu immer neuen Zuschreibungsversuchen zwischen verbalen und nonverbalen Informationen. In der Überlagerung von bis zu drei Sprachen auf wechselnden Kanälen und mit verschiedenen Botschaften (›falsche‹ Untertitel), können solche aber nie abschließend gelingen.[27]

Tairovics Film auf die Thematisierung der Unerreichbarkeit translatorischer Äquivalenz oder produktionspragmatischer Herausforderungen der audiovisuellen Übersetzung zu reduzieren, würde ihm jedoch nicht gerecht. Die radikale Artifizialität des Spracheinsatzes in CRVENKAPA bricht nicht nur mit den Konventionen der Übersetzungspraxis, sie setzt vielmehr das ihr zugrundeliegende Konzept außer Kraft. In den translatorischen Verfremdungen dieses Films geht es nicht um das (richtige oder falsche) Übersetzen, sondern um die bloße Möglichkeit von Sprechen und Verstehen als einem kontinuierlichen Austausch- und Reformulierungsprozess zwischen Menschen, Idiomen, Kontexten, Medien. Dieser kann, und das exemplifizieren die Ver-Wendungen von Sprache in

[27] Die gewohnte, dem Bild und dem Ton vertrauende Rezeptionshaltung wird zusätzlich dadurch angesprochen, dass CRVENKAPA wiederholt von dokumentarischen Darstellungskonventionen im Interviewformat Gebrauch macht.

CRVENKAPA, nie zu einer Stabilisierung in einer endgültigen Form gelangen, da – um einen Gedanken von Derrida zu entleihen – bereits jedes individuelle Sprechen ein Übersetzen in eine eigentlich fremde, da angeeignete Sprache ist.[28] Wie jede weitere Vermittlung bedeutet eine Übertragung in eine andere natürliche Sprache dann eine rekontextualisierende und durch ihre medialen Bedingungen geprägte Verdopplung dieser Transformation.

Schluss

Unter Rückgriff auf die selbstreflexiv wirksame künstlerische Praktik der Verfremdung und Disfunktionalisierung stellt Tairovics Film die audiovisuellen Übersetzungspraktiken in ihrer Materialität aus und reflektiert darin den Einsatz von Sprache im Film im Allgemeinen.[29] Als Medien der Übersetzung sind Untertitel, Synchronisation und Voice-Over wie alle Mittler bemüht, ihre Materialität und ihren Einfluss zugunsten des Anscheins von Neutralität zu leugnen. Verfremdende Strategien in der Gestaltung der semiotischen Mehrschichtigkeit der filmischen Übersetzung, die ihre Figur von Dopplung und Bruch variieren und verstärken, können die jeweiligen Übersetzungsoperationen in ihren konkreten medialen Wirkungszusammenhängen sichtbar werden lassen. Sie leiten – und das besonders dort, wo keine translatorische Sinnübertragung, sondern nur noch ihre entleerte Form vorzufinden ist – dazu an, die Verwendung von Sprache im Film als in einem kontinuierlichen Übersetzungsprozess befindlich zu begreifen.

Jeder Spracheinsatz im Film und jede Rezeption desselben können als ein Übersetzen im Sinne einer Abstimmung verbaler Äußerungen mit der synthetischen Struktur des Filmmediums und, auf einer weiteren Ebene, mit den verschiedenen Kommunikationssituationen, die der Film entstehen lässt, gefasst werden. Was radikale künstlerische Zweckentfremdungen konventioneller Formate besonders deutlich hervortreten lassen, ist aber – und das hofft dieser Beitrag gezeigt zu haben – bereits in der medialen Struktur des spezifischen Texttyps ›übersetzter Film‹ angelegt.

[28] Vgl. Jacques Derrida: *Die Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese* (franz. Original 1996). München 2003.

[29] Der Umgang mit Sprache in CRVENKAPA öffnet sich noch für weitere Interpretationszugänge, auf die im Umfang dieses Beitrags nicht eingegangen werden kann. Beispielsweise korrespondiert die Künstlichkeit auf sprachlicher Ebene mit der Absage an die Geschlossenheit klassischer erzählerischer Strukturen, denn der Plot von CRVENKAPA (serbisch für »Rotkäppchen«) ist eine Ansammlung formal und inhaltlich disparater Elemente mit losen Anleihen aus fiktiven, historischen, oder subkulturellen Narrativen. Zudem muss die Zurschaustellung der Translationsthematik in Tairovics Werk im Hinblick auf seine Roma-Wurzeln auch gesellschaftspolitisch gedeutet werden: Übersetzungsentscheidungen sind politische Entscheidungen, da sie eine Positionierung gegenüber dem Fremden und kultureller Pluralität erfordern und bei Fragen nach Ausschluss oder Integration von Volksgruppen durch Kommunikation relevant werden.

Mediengeschichte

Lydia Jakobs

Rekonstruktion(en) eines historischen Massenmediums: Ansätze zur Erforschung der Laterna magica

Die Bezeichnung »Laterna magica« hat sich als Sammelbegriff für verschiedene Arten von Projektionsapparaten durchgesetzt, die nach dem gleichen Prinzip funktionieren: »[E]in kleiner transportabler Kasten, in dem sich eine durch Hohlspiegel und/oder Kondensor ausgerichtete Lichtquelle befindet, mit der austauschbare Bilder projiziert werden können.«[1] In der Film- und Medienwissenschaft fand die »Zauberlaterne« bisher überwiegend Eingang in Technikgeschichten – als eine Art defizitärer Vorläufer späterer Filmprojektoren – oder in intermedialer Verbindung mit weiteren Medien des ausgehenden 19. Jahrhunderts wie dem Panorama oder der britischen »music hall«, in deren intermedialem Umfeld sich der Film entwickelt.[2] Zunächst wird dieser Beitrag einen kurzen Abriss der Geschichte der Laterna magica bzw. der Projektionskunst in Europa[3] mit Schwerpunkt auf den technischen und künstlerischen Innovationen des 19. Jahrhunderts als mutmaßlicher Blütezeit geben. Danach folgt ein knapper Überblick über die Erforschung der Laterna magica seit der Mitte des 20. Jahrhunderts. Abschließend listet er einige neuere Ansätze zur Rekonstruktion des historischen Mediums, die als Basis für weitergehende Untersuchungen dienen und die methodischen Grundlagen für ein Forschungsfeld »lantern studies« schaffen.

Die Geschichte der Laterna magica ließe sich als Technikgeschichte erzählen, da sie als optisches Medium immer wieder von technischen Entwicklungen und Verbesserungen auf dem Gebiet der Optik profitierte. Daneben steht die Sozialgeschichte des Mediums, meist rekonstruiert anhand von Aufführungsberichten, das über einen Zeitraum von kaum 250 Jahren von der magischen Zauberlaterne der Geisterbeschwörer zur respektablen »optical lantern« der Volksbildungsbewegung wurde.[4] Eine weitgefasste Apparatgeschichte der Laterna magica umfasst eine Vielzahl von Projektionsgeräten in den unterschiedlichsten Größen und Formen, mit verschiedensten Lichtquellen und stetig verbesserten optischen Systemen, die jedoch alle nach dem gleichen einfachen Grundprinzip funktionieren. Der Medienhistoriker Deac Rossell beschreibt es wie folgt:

---

[1] Jens Ruchatz: *Licht und Wahrheit: Eine Mediumgeschichte der fotografischen Projektion*. München 2003, S. 107.

[2] Vgl. André Gaudreaults Begriff der »séries culturelles« (engl. »cultural series«) in *Film and Attraction. From Kinematography to Cinema*. Urbana 2001, S. 63ff.

[3] Zur außereuropäischen Geschichte siehe z.B. Elizabeth Hartrick: *Consuming Illusions: The Magic Lantern in Australia and Aotearoa/New Zealand 1850-1910*. Melbourne 2003, Kentwood Wells: The Magic Lantern in Russia. In: *The Magic Lantern Gazette* 21.1, 2009, S. 3–14 und Kenji Iwamoto: *Gentō no seiki: eiga zen'ya no shikaku bunkashi = Centuries of Magic Lanterns in Japan*. Tokio 2002.

[4] Die neueren Standardwerke zur Geschichte der europäischen Projektionskunst sind Deac Rossell: *Laterna Magica - Magic Lantern*. Stuttgart 2008 sowie Laurent Mannoni: *Le Grand art de la lumière et de l'ombre*. Paris 1994.

> Die Laterna magica ist kein kompliziertes Instrument. Sie besteht im Prinzip aus einer Lichtquelle, einem transparenten Bildträger und einer Vergrößerungslinse. [M]it Hilfe dieser Kombination war es möglich, das auf dem Glas befindliche Bild stark vergrößert auf eine Wand, ein Tuch oder sogar auf eine Rauchwolke zu projizieren.[5]

Bereits seit der Antike waren Projektionstechniken mit Hohlspiegeln, später auch mit dem Camera-obsucra-Prinzip bekannt, doch die Verwendung von Linsen zur Projektion etablierte sich erst durch die Verbesserung der Glasqualität infolge neuer Techniken des Linsengusses und -schliffs im 17. Jahrhundert. Ein Zentrum war das niederländische Leiden, wo in der Werkstatt der Familie Musschenbroek hochwertige Linsen gefertigt wurden und Wissenschaftler der Universität weitere optische Geräte wie Teleskope und Mikroskope entwickelten.[6] Hier studierten auch der niederländische Gelehrte Christiaan Huygens, der von der heutigen Forschung als erster gesicherter Konstrukteur einer Laterna magica angesehen wird und der Däne Thomas Walgensten, der aufgrund seiner überlieferten Vorführungen mit der »lantern of fear« an europäischen Königs- und Fürstenhäusern in den 1660ern als erster Handelsvertreter des neuen optischen Instruments gelten darf.[7] Noch im späten 17. Jahrhundert verbreitete sich die Laterna magica in ganz Europa und fand sich sowohl in den Beständen der Verkäufer optischer Geräte wie auch dem Repertoire der Missionare, die das Gerät zunächst in China später auch im Rest der Welt bekannt machten.[8]

> Over the next two centuries the magic lantern would be repeatedly deployed in the service of religious, political, and educational persuasion; by the end of the nineteenth century there was hardly a church in Europe or America, or a mission anywhere, which did not supplement the spoken word with images projected by the magic lantern.[9]

Zunächst erlaubten allerdings die schwachen Lichtquellen – Kerzen und Lampen, die pflanzliche und tierische Öle verbrannten – nur häusliche Projektionsvorführungen oder solche für kleine Zuschauergruppen bis etwa 40 Personen.[10] Bis zur Verwendung der Argand-Lampe Ende des 18. Jahrhunderts projizierten die Laternen laut Deac Rossell ein Lichtbild mit einem Durchmesser von weniger als zweieinhalb Metern aus einer Entfernung zwischen drei und vier Metern.[11] So ergänzte die Laterna magica neben den privaten Sammlungen der Wohlhabenden zunächst vor allem das Kuriositäten-Repertoire der in ganz Europa wandernden Savoyarden, die auch Guckkästen und Handorgeln mitführten und gegen kleine Bezahlung in wohlhabenden Haushalten oder auf Dorfplätzen

[5] Rossell, S. 18.

[6] Vgl. Mannoni, S. 50–51 und Mervyn Heard: *Phantasmagoria. The Secret Life of the Magic Lantern*. Hastings 2006, S. 31.

[7] Vgl. Rossell, S. 19ff., Mannoni, S. 54–58 und Hauke Lange-Fuchs: For Kings, Princes and Nobles. Some Early Uses of the Lantern in the World of Government. In: Richard Crangle, Mervyn Heard, Ine van Dooren (Hrsg.): *Realms of Light. Uses and Perceptions of the Magic Lantern from the 17th to the 21st Century*. London 2005, S. 155–158; S. 155. Die Bezeichnung Schreckenslaterne (frz. »lanterne de peur«) geht laut Mannoni auf den französischen Gelehrten Pierre Petit zurück, der sowohl mit Walgenstein [sic] wie auch Huygens in Kontakt stand (vgl. S. 55).

[8] Vgl. Mannoni, S. 74–77, Rossell, S. 49–51.

[9] Rossell, S. 50.

[10] Vgl. ebd., S. 91.

[11] Ebd., S. 87.

ihre Geschichten erzählten und Laternenbilder vorführten: »Part story-tellers and part magicians, these mysterious foreigners, many from Italy, surprised and terrified ad hoc audiences in taverns, wayside barns, and private homes, with monstrous figures and exotic scenes of far off places.«[12] Für die Zuschauer waren der Vorführer, die Leinwand, der optische Apparat und dessen Funktionsweise also während der Vorführung zu diesem Zeitpunkt der Geschichte der Laterna magica sichtbar.

Ende des 18. Jahrhunderts wurde es dank stärkerer Lichtquellen möglich, Projektionsgerät und Vorführer hinter einer halb-transparenten Leinwand zu platzieren um ein in abgedunkelten Räumen versammeltes Publikum mit ausgefeilten Geistererscheinungen, den Phantasmagorien, zu erschrecken. Durch Vor- und Zurückbewegen einer auf Schienen montierten Laterna magica (auch »Fantascope« genannt) verkleinerten beziehungsweise vergrößerten sich die projizierten Lichtbilder, was den zeitgleich mit unheimlichen Soundeffekten beschallten Zuschauern das Gefühl geben sollte, die Erscheinungen bewegten sich im Raum.[13] Die zwei bekanntesten Geisterbeschwörer, Étienne-Gaspard Robertson und Paul de Phillipsthal etablierten zeitweise regelmäßige Vorführungen an festen Spielorten, reisten aber ebenfalls nach wie vor mit ihren Shows durch Europa bzw. England, so dass laut Mervyn Heard 1803 die Phantasmagorien alle größeren englischen, schottischen und irischen Städte erreicht hatten.[14] Robertson inszenierte zwischen 1798 und 1803 regelmäßige Vorführungen in Paris, ab 1799 sogar in der stimmungsvollen Kulisse eines verlassenen Kapuzinerklosters und Phillipsthal führte seine Erscheinungen ab 1801 in einem eigens errichteten Auditorium im Veranstaltungshaus Lyceum an der geschäftigen Londoner Einkaufs- und Durchfahrtsstraße, dem »Strand«, vor.[15]

Großbritannien und insbesondere London blieb im 19. Jahrhundert ein Zentrum der Produktion und des Einsatzes von Laternenbildern und Projektionsgeräten zu unterschiedlichsten Zwecken. Daher wird im Folgenden auch aufgrund der verhältnismäßig guten Quellenlage die Entwicklung der Projektionskunst in England im Fokus stehen.

Dort wurden in den 1820er Jahren mit einer erneuten Verbesserung der Lichtquelle durch Verwendung von Kalklicht (auch »limelight«, »oxy-hydrogen light«) und dem ersten Verfahren zur massenhaften Fertigung von Laternenbildern die Grundlagen für den Einsatz der Laterna magica in respektableren Bildungs- und Reformkontexten gelegt. Beispielsweise in der »Royal Polytechnic Institution« in London, einer Mischung aus Naturkundemuseum und Volksbildungsanstalt, die nach ihrer Eröffnung 1838 über 40 Jahre lang zahlenden Besuchern neben technischen Neuheiten auch äußerst aufwendige Laterna magica Shows und illustrierte Vorträge zu naturwissenschaftlichen, geografischen und zeithistorischen Themen präsentierte.[16]

---

[12] Heard, S. 8. In England nannte man sie *Galantee showmen*, in Deutschland Ausrufer, vgl. Rossell, S. 104.

[13] Vgl. Heard, S. 96ff.

[14] Ebd., S. 192.

[15] Vgl. ebd., S. 94 und 119ff.

[16] Siehe Brenda Weeden: *The Education of the Eye. History of the Royal Polytechnic Institution 1838–1881*. Cambridge 2008. Zu den Projektionsaufführungen siehe Lester Smith: Entertainment and Amusement, Education and Instruction. Lectures at the Royal Polytechnic Institution. In: Crangle et al.: *Realms of Light*, S. 138–145.

Hier wurden Anfang des 19. Jahrhunderts auch neue Bildeffekte präsentiert wie das Überblendungsverfahren der »dissolving views« (deutsch »Nebelbilder«), bei dem mit mehreren Laternen nebeneinander oder einer Laterna magica mit mehreren optischen Achsen (»biunial/triunial lantern«) zwei oder mehr Lichtbilder auf einer Leinwand übereinander gelegt werden konnten.[17] Diese Anordnung erlaubte einen graduellen Wechsel (entweder durch veränderte Lichtzufuhr innerhalb des Gerätes oder durch mechanische Verschlüsse vor den Linsen) von einem Lichtbild in ein anderes, so waren Effekte wie beispielsweise der langsame Wechsel einer Szenerie von Tag zu Nacht möglich. Einer von zahlreichen mechanischen Bildeffekten waren die sogenannten »Chromatropen«, bunte Glasbilder mit abstrakten Mustern, welche gegeneinander rotierten und kaleidoskopische Bilder erzeugten, die beispielsweise zum Auftakt oder Ausklang von Projektionsaufführungen verwendet wurden.[18]

Auch das (Aufführungs-)Dispositiv[19] änderte sich, die Laterna magica konnte nunmehr an der Rückwand eines abgedunkelten Raumes platziert und das Projektionsbild nach vorne auf eine Leinwand geworfen werden, der Zuschauerraum lag dazwischen. Im Falle des »Royal Polytechnic« war diese Leinwand laut W.F. Ryan fast sechzig (!) Quadratmeter groß und der Theaterraum, in dem die Projektionsaufführungen stattfanden, fasste laut Mervyn Heard zunächst 500, später aufgrund der Popularität der Aufführungen sogar 1000 Zuschauer und wurde mit sechs »gigantischen« Laternen und einem Projektionsmikroskop bespielt, sogar Musikkonzerte mit großem Orchester und Chor wurden von »dissolving views« untermalt (oder umgekehrt).[20]

Auch für die Herstellung der ursprünglich handgemalten gläsernen Projektionsbilder (»slides«) brachten zwei im 19. Jahrhundert entwickelte Prozesse erhebliche Qualitätssprünge mit sich und ermöglichten eine serielle Produktion. Das seit 1823 bekannte Kupferplatten-Verfahren des in Birmingham ansässigen Optikers Philip Carpenter, der auch hochwertige Laternen herstellte: »Dabei wurden die graphischen Konturen der Projektionsbilder durch eine Art Kupferstich auf die Glasplatten gedruckt und zur besseren Haltbarkeit eingebrannt, anschließend wurden die Motive von Hand koloriert.«[21] So konnten mehrere Versionen desselben Motivs produziert werden, die sich nur in Farbgebung oder Details unterschieden – die Grundlage der »dissolving views«. Ab etwa 1850 war die Produktion fotografischer Glasbilder möglich, zunächst beispielsweise mit dem nassen-Kollodium-Verfahren, welches ein fotografisches Negativ auf mit Kollodium beschichteten Glasplatten produzierte, das qualitativ hochwertige Positivkopien

[17] Vgl. John Barnes: The History of the Magic Lantern. In: Dennis Crompton, Richard Franklin, Stephen Herbert (Hrsg.): *Servants of Light. The Book of the Lantern*. Ripon 1997, S. 31–32.

[18] Vgl. ›Chromatrope‹. Lemma. In: David Robinson, Stephen Herbert, Richard Crangle (Hrsg.): *Encyclopaedia of the Magic Lantern*. London 2001, S. 67.

[19] Zum hier verwendeten Dispositiv-Begriff siehe Jean-Louis Baudry: Le dispositif. In: *Communications* 23, 1975, S. 58–59, Fn. 1.

[20] W.F. Ryan: Limelight on Eastern Europe – the Great Dissolving Views at the Royal Polytechnic. In: *The New Magic Lantern Journal* 4.1-3, 1986, S. 50, Heard, S. 227. Zur Musik siehe Jeremy Brooker: Paganini's Ghost. Musical Resources of the Royal Polytechnic Institution. In: Crangle et al.: *Realms of Light*, S. 146–154.

[21] Ludwig Vogl-Bienek: *Lichtspiele im Schatten der Armut: Inszenierungen sozialer Fragen im Medium der viktorianischen Projektionskunst*. Dissertation. Frankfurt a.M. 2009 [erscheint 2013], S. 127.

ermöglichte.[22] Das schnelle und preiswerte Verfahren setzte sich gegenüber der aufwendigeren Handbemalung durch, auch wenn weiterhin für einige Themenbereiche handgemalte »slides« produziert wurden. Und auch die schwarz-weißen fotografischen Glasbilder wurden häufig in einer Art Post-Produktion von Hand mit den gleichen Farben nachkoloriert, die für handbemalte Glasbilder benutzt wurden.[23]

Die Innovation erschloss auch thematisch neue Bereiche: Neben den nicht-fiktionalen projizierten Fotografien wissenschaftlicher Vorträge entstand Ende der 1870er Jahre das fiktionale Genre der »Life Model Slides«, das eine Vielzahl intermedialer Einflüsse verarbeitete und als hybride Form aus Bild und Wort/Text ein originäres Genre der Laterna magica darstellt. Als »Life Model Slides« werden Serien von Glasbildern bezeichnet, die durch die fotografische Fixierung von gestellten Szenen mit kostümierten Darstellern in einer Kulisse – oder seltener vor natürlichem Hintergrund – entstanden und von Hand nachkoloriert wurden. Da es sich um hochgradig gestellte Fotografien handelt, ist die Bezeichnung »life model« oder der Slogan »from life«, der sich häufiger auf den Hüllen der Glasbilder findet, irreführend, sollte aber wohl auf den Wahrheitscharakter der Fotografie anspielen.[24] Die Serien basierten häufig auf literarischen Vorlagen bekannter Autoren (Shakespeare, Dickens, Sims), biblischen Geschichten oder Liedern, die bei der Vorführung mit der Laterna magica begleitend vorgetragen oder gesungen wurden.[25]

Nachdem nun die technischen Vorbedingungen und gestalterischen Spielräume umrissen sind, möchte ich anschließend einige neuere Ansätze zur Erforschung der Laterna magica überblicksartig vorstellen. Fokus bleibt dabei das Großbritannien des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, da die bisher ausgewerteten Quellen auf eine massenhafte Verwendung der Laterna magica insbesondere in England hindeuten. Daneben werden die inhaltsanalytischen Ansätze von Francisco Frutos Esteban als ein Beispiel für methodisch-theoretische Beiträge zur Untersuchung von Laterna magica Bildern aus dem nicht-englischen Sprachraum vorgestellt.

Die Erforschung der historischen Projektionskunst[26] war im englischsprachigen Raum zunächst getragen von den Bemühungen privater Sammler, die in den 1950er und 1960er Jahren eigene Archive bearbeiteten oder einzelnen Wissenschaftlern zugänglich machten.[27] Mit der Gründung der »Magic Lantern Societies« in Großbritannien und Nord-

[22] Vgl. Ruchatz, S. 73.

[23] Vgl. Olive Cook: *Movement in Two Dimensions*. London 1963. Nachdruck in: Stephen Herbert (Hrsg.): *A History of Pre-Cinema*. Bd 3. London 2000, S. 115.

[24] Vgl. Ludwig Vogl-Bienek: »From Life«: The Use of the Magic Lantern in Nineteenth-Century Social Work. In: Andreas Gestrich, Steven King, Lutz Raphael (Hrsg.): *Being Poor in Modern Europe: Historical Perspectives 1800–1940*. Oxford 2006, S. 467–484; S. 467.

[25] Eine weitergehende Untersuchung zu den Ursprüngen des Genres steht bisher noch aus. Allgemein siehe Richard Crangle: Zweidimensionales Leben. Die britischen Life model-Dias. In: *Fotogeschichte* 19.74, 1999, S. 25–34 und Jens Ruchatz: Moral und Melodram. Life model-Serien im medialen und historischen Kontext. In: Werner Schwarz, Magarethe Szeless, Lisa Wögenstein (Hrsg.): *Ganz unten. Die Entdeckung des Elends*. Wien [u.a.] 2007, S. 44–51. Zur musikalischen Begleitung von Projektionsaufführungen siehe Montserrat Armell, Antonio Esteban: Música e imágenes hasta la llegada del cine. In: *Anuario Musical* 58, 2003, S. 279–333.

[26] Zum Begriff siehe Ludwig Vogl-Bienek: Die historische Projektionskunst: Eine offene geschichtliche Perspektive auf den Film als Aufführungsereignis. In: *KINtop* 3, 1994, S. 12.

[27] Vgl. Vogl-Bienek 2009, S. 12–13.

amerika Ende der 1970er Jahre begann eine Vernetzung von Sammlern, Archivaren, aktiven Vorführern und Wissenschaftlern, die zur regelmäßigen Publikation eigener Untersuchungsergebnisse in Sammelbänden bzw. Mitgliederzeitschriften führte.[28] Heute kann eine sich zunehmend institutionalisierende Erforschung der Laterna magica konstatiert werden, allerdings nur innerhalb einzelner Forschungsprojekte oder als Forschungsleistung einzelner Personen verschiedener Disziplinen.[29] Hierfür stehen beispielsweise die Untersuchungen von Karen Eifler und Torsten Gärtner, Mitarbeitern des medienwissenschaftlichen Teilprojekts »Der Einsatz visueller Medien in der Armenfürsorge in Großbritannien und Deutschland um 1900« der Universität Trier sowie die Datenbank LUCERNA – the Magic Lantern Web Resource. Allerdings merkt Ludwig Vogl-Bienek kritisch an: »Bezogen auf die Geschichte der Projektionskunst von einem ›Stand der Forschung‹ zu sprechen, wäre missverständlich, da gemeinsame Forschungsgrundlagen zu dieser Thematik nur rudimentär verfügbar sind.«[30] Bei der Rekonstruktion des historischen Mediums der Projektionskunst steht die Forschung insbesondere vor dem Problem der Archivsituation und war lange beschränkt auf Beschreibung, Analyse und Kontextualisierung erhaltener Artefakte (Glasbilder und Projektionsgeräte), die sich meist in privaten Sammlungen befanden. In den letzten Jahren sind durch umfangreiche Digitalisierungen eine enorme Anzahl sowohl an Primär- (Scans von Glasbildern) als auch Sekundärquellen (z.B. Zeitungsartikel, Herstellerkataloge) der Forschung öffentlich zugänglich gemacht worden.[31]

Die Datenbank LUCERNA – the Magic Lantern Web Resource, ein Kooperationsprojekt von WissenschaftlerInnen europäischer Universitäten mit der britischen »Magic Lantern Society« und der Universität von Indiana, ist ein Versuch unterschiedlichste Informationen und Daten über die Laterna magica zu vernetzen. Sie enthält bisher unter anderem mehr als 7000 digitalisierte »slides« und Einträge zu mehr als 9000 Texten (Begleittexten, Katalogen, Aufführungsberichten), fast 4000 Personen (Vorführern, Autoren, Produzenten) und mehr als 6000 Aufführungen (Vorträge, Shows, Gottesdienste), die ständig ergänzt werden.[32] Die Daten sind rekonstruiert aus existierenden Sammlungsbeständen in privaten oder öffentlichen Archiven und Ergebnis der Auswertung von Katalogen der Glasbild- und Laternenproduzenten sowie der die Serien vertreibenden Händler. Ergänzt werden sie durch Auswertungen von Eigenpublikationen ver-

[28] Für eine Liste der Publikationen siehe http://www.magiclantern.org.uk/publishing.html (05.01.2013) bzw. http://library.sdsu.edu/scua/online-materials/magic-lantern-pubs/gazette (05.01.2013) zum Download des Periodikums der Magic Lantern Society of the US and Canada.

[29] Auch die im Dezember 2011 am »German Historical Institute London« veranstaltete Konferenz »Screen Culture and the Social Question« dokumentiert die zunehmende Bedeutung der Projektion für die historische Medienwissenschaft. Siehe Lydia Jakobs: Conference Report. Screen Culture and the Social Question: Poverty on Screen 1880–1914. In: *GHIL Bulletin* 34.1, 2012, S. 191–196.

[30] Vogl-Bienek 2009, S. 11.

[31] So erschienen beispielsweise eine DVD Edition des erhaltenen Bilder- und Textbestandes der britischen Produktionsfirma Bamforth (Robert MacDonald, Richard Crangle (Hrsg.): *The Illustrated Bamforth Slide Catalogue*. London 2009), weitere digitalisierte Glasbilderserien mit Begleittexten finden sich auf DVD *Screening the Poor 1888–1914*. Edition Filmmuseum 2011. Englische Zeitungen und Zeitschriften des 19. Jahrhunderts wurden in Projekten wie *British Newspapers 1800–1900* der British Library oder *British Periodicals* katalogisiert und digitalisiert.

[32] Stand 14.01.2013.

schiedener Organisationen, die die Laterna magica für ihre Zwecke einsetzten (z.B. *Church Army Gazette*) sowie Auswertungen von Werbeanzeigen im Fachblatt *The optical magic lantern journal and photographic enlarger* (1889-1903).[33] LUCERNA funktioniert als eine relationale Datenbank; so würde beispielsweise der Datensatz eines einzelnes Glasbildes mit dem einer Serie verlinkt, die das Bild beinhaltet. Der Datensatz der Serie wird wiederum verlinkt mit dem eines Begleittextes und dessen Autor, der Eintrag des Autors verweist auf weitere Texte dieses Autors, die wiederum auf Datensätze zu weiteren Bilderserien verweisen, in welchen die Datensätze der jeweiligen Einzelbilder erfasst sind. Das durchaus ambitionierte Ziel des Projektes ist es, irgendwann sämtliche (!) Informationen über die Laterna magica zu einem Gesamtbild der Geschichte des Mediums zusammenzufügen.

Ein Teil der Daten in LUCERNA stammt aus Forschungsergebnissen von Karen Eifler und Torsten Gärtner. Sie verwenden als Quellen für ihre Untersuchungen die Periodika von englischen Wohlfahrtsorganisationen, die Laterna magica Vorführungen bei ihrer Arbeit einsetzten (z.B. *Church Army Gazette* und *Sunday School Chronicle*).[34] Durch die Auswertung von Veranstaltungsankündigungen und Aufführungsberichten konnten sie anhand von Hochrechnungen die beeindruckende Größenordnung nachweisen, die nicht-kommerzielle Laterna magica Vorführungen im England des 19. und frühen 20. Jahrhunderts erreichten. Da der Einsatz der Laterna magica nicht in allen Jahrgängen systematisch erfasst ist oder sogar ganze Jahrgänge der Publikationen fehlen, ist es schwer absolute Zahlen zu ihrem Einsatz im Kontext von Bildungs- und Sozialarbeit zu erstellen. Zitiert seien daher ausschnitthaft einige Zahlen zum Einsatz der Laterna magica durch die religiöse Missionsgemeinschaft der »Church Army«. Letztere verfügte laut Torsten Gärtner nach eigenen Angaben 1909 über einen Gesamtbestand von 175.000 Glasbildern zum Verleih und 500.000 zum Verkauf und ein Verleihaufkommen von 1,5 Millionen Glasbildern pro Jahr.[35] Ein Massenpublikum erreichte die »Church Army« mit ihren »mission vans«, mobilen Projektionsfahrzeugen, die zwischen September und Mai in ganz England im ländlichen Raum tourten und von denen sie zeitweise über 60 mit voller Projektionsausrüstung in Betrieb nahm. Torsten Gärtner hat anhand von vorliegenden Berichten dieser »Missionen« in der *Church Army Gazette* die minimale Anzahl von Projektionsaufführungen für den Zeitraum zwischen 1892 und 1914 auf 8000 geschätzt.[36] Karen Eiflers »sehr vorsichtiger Schätzung« zufolge erreichten die mobilen Projektionsteams damit in diesem Zeitraum bei jeweils 200 Zuschauern insgesamt 1,5 Millionen Personen – eine optimistischere Schätzung läge laut Eifler im Bereich von 17,5 Millionen Zuschauern.[37]

---

[33] Sämtliche Datensätze sind frei unter http://slides.uni-trier.de verfügbar.

[34] Siehe Torsten Gärtner: The Church on Wheels. Travelling Magic Lantern Mission in late Victorian England. In: Martin Loiperdinger (Hrsg.): *Travelling Cinema in Europe. Sources and Perspectives*. Frankfurt a.M. 2008, S. 128–142 sowie Ders.: The Sunday School Chronicle – eine Quelle zur Nutzung der Laterna Magica in englischen Sonntagsschulen. In: *KINtop* 14/15, 2006, S. 25–36 und Karen Eifler: Between Attraction and Instruction: Lantern Shows in British Poor Relief. In: *Early Popular Visual Culture* 8.4, 2010, S. 363–384.

[35] Vgl. Gärtner 2008, S. 133.

[36] Vgl. ebd., S. 132 und 138.

[37] Eifler, S. 368 [eigene Übersetzung].

Fokus der in der Armenfürsorge engagierten religiösen Organisationen wie »Church Army« oder »Sunday School Union« waren die Londoner Elendsviertel und Umgebung, während Vertreter der Arbeiterbewegung (»Co-operative Movement«, »Fabian Society«) eher in der Region Manchester aktiv waren.[38] Auch zahlreiche Organisationen der Anti-Alkohol Bewegung der Temperenzler (»UK Band of Hope Union«, »Church of England Temperance Society«) nutzten Projektionsaufführungen mit der Laterna magica und später mit kinematographischen Projektoren um ihre vorwiegend jugendlichen Mitglieder gleichzeitig zu instruieren und zu unterhalten. Biblische Geschichten und pseudowissenschaftliche Darstellungen der Folgen des Alkoholkonsums wurden ergänzt von dramatischen Inszenierungen des sozialen Abstiegs als Folge von Alkoholismus in der Tradition von George Cruikshanks *The Bottle* oder tragisch-heroischen Kinderfiguren deren Flucht vor trunksüchtigen Eltern nicht selten mit dem Tod endete.[39]

Abschließend möchte ich einen Aufsatz von Francisco Frutos Esteban, Professor für audiovisuelle Kommunikation an der Universität Salamanca, vorstellen, der sich mit der taxonomischen Klassifikation von Laterna magica Bildern beschäftigt.[40] Esteban beklagt, dass eine eigenständige Untersuchung der Laterna magica bisher nicht Teil der medienwissenschaftlichen Forschung gewesen sei. Ihre drei Jahrhunderte umfassende Geschichte einerseits und die Zuordnung zum Forschungsfeld »precinema« (wörtlich: Vor-Kino) andererseits begründeten eine »konzeptionelle Unklarheit«, die wiederum eine akademische Beschäftigung mit der Laterna magica verhindere.[41] Denn trotz großer Sammelbestände sowohl in öffentlichen wie auch privaten Archiven sei die grundlegende Aufgabe der Untersuchung des eigentlichen Materials zu kurz gekommen, den enormen Beständen fehle es somit an systematischer Organisation.[42] Esteban stellt ein System zur taxonomischen Erfassung aller Laternenbilder (»placas de linterna mágica«) vor, das sämtliche lichtdurchlässigen, in Rahmen vertriebenen Bilder unabhängig von Größe, Inhalt, Herstellungszeitpunkt und Herstellungsort erfasst.[43] Diese Taxonomie erstellt er mithilfe einer Inhaltsanalyse, die das Bildformat als Grundlage des Kategoriensystems annimmt.[44] Ergebnis ist eine Typologie der Laternenbilder, die zwischen 24 verschiedenen Arten von Laternenbildern unterscheidet, welche sich zu sieben Formgruppen (z.B. rechteckig, kreisförmig, Standardformat) zusammenfassen lassen.[45] Diese Typologie stel-

[38] Vgl. ebd., S. 366.

[39] Ein Beispiel für eine solche Geschichte ist die Ballade *The Road to Heaven* von George R. Sims, die in mehreren Versionen als »Life Model Slide« Serie für die Laterna magica adaptiert wurde. Zu Laternenbildern der Temperenzler siehe Mervyn Heard, Richard Crangle: The Temperance Phantasmagoria. In: Crangle et al.: *Realms of Light*, S. 46–55.

[40] Francisco Frutos Esteban: El análisis de contenido y la organización de repertorios culturales: El caso de las placas de linterna mágica. In: *Revista Latina de Comunicación Social* 63, 2008, S. 265–276. Es handelt sich um eine verkürzte Darstellung der Ergebnisse seiner Monographie *Las placas de linterna mágica y su organización taxonómica*. Salamanca 2007.

[41] Vgl. Esteban, S. 266 [eigene Übersetzung].

[42] Vgl. ebd.

[43] Die Beschränkung auf lichtdurchlässige Bildträger und festen Rahmen erfasst laut Esteban 99% aller in der jahrhundertelangen Geschichte der Laterna magica vertriebenen Bilder. Vgl. S. 266–267.

[44] Vgl. ebd., S. 269f.

[45] Vgl. ebd., S. 271ff. Estebans Typologie erinnert in vielerlei Hinsicht an John Barnes' Auflistung der verschiedenen Arten von »slides« und ihrer Effekte, Classification of Magic Lantern Slides for

le der Forschung ein »kontrolliertes und hierarchisch strukturiertes Vokabular« zur Beschreibung von Laternenbildern bereit, dass sowohl bekannte wie auch neuentdeckte Bilder beschreiben könne.[46]

Dieser Beitrag hat einen Überblick über einige neuere Ansätze zur Rekonstruktion der Reichweite und Wirkung des historischen Massenmediums der Laterna magica gegeben. Mit der taxonomischen Erfassung der Laternenbilder mittels Inhaltsanalyse, wie Francisco Frutos Esteban sie vorschlägt und den Auswertungen von Veranstaltungsberichten in Eigenpublikationen wohltätiger Organisationen von Karen Eifler und Torsten Gärtner wurden exemplarisch zwei Methoden der Datenerhebung vorgestellt. Die Informationen vernetzende LUCERNA Datenbank steht exemplarisch für die Möglichkeiten zum Umgang mit einer diffusen Quellenlage. Dank fortschreitender Digitalisierungen von Primär- und Sekundärmaterial wird das Forschungsfeld der Projektionskunst vermutlich künftig lückenloser und gleichzeitig unübersichtlicher werden. Die Aufgabe der künftigen wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Geschichte der Laterna magica liegt, wie dieser Beitrag zeigen konnte, an der Schnittstelle zwischen technologischer Innovation und der Verwendung des Projektionsapparates Laterna magica innerhalb sich verändernder Aufführungskontexte – dem Dispositiv der Projektionskunst.

Cataloguing and Documentation. In: Dennis Crompton, David Henry, Stephen Herbert (Hrsg.): *Magic Images: The Art of Hand-painted and Photographic Lantern Slides*. London 1990, S. 75–84. Allerdings ist Estebans Ansatz methodisch fundierter und beschränkt sich nicht auf das 19. Jahrhundert.

[46] Esteban, S. 275 [eigene Übersetzung].

Fernando Ramos Arenas

Zwischen fortschrittlichem Film und modernem Kino: Das erste Jahrzehnt des *Leipziger Universitätsfilmklubs*[1]

Einführung

Zum Semesteranfang im Oktober 1956 traf sich eine Gruppe von Studenten der Karl-Marx-Universität in Leipzig im Pavillon der *Nationalen Front*, um den Film DER STUDENT VON PRAG (Hanns Heinz Ewers und Stellan Rye, 1913) aufzuführen und ihn zu kommentieren. Sie legten somit den Grundstein zu einer der nachhaltigsten und einzigartigsten Institutionen der DDR-Kulturgeschichte: Der *Leipziger Universitätsfilmklub* (LUF), nach zahlreichen Namensänderungen und strukturellen Veränderungen, würde sogar die DDR um zwei Jahre überleben. Als einer der wichtigsten ostdeutschen Filmklubs war er ein gutes Beispiel einer ziemlich unorthodoxen Organisation: Filmklubs waren einerseits in ihrer internen Struktur demokratische Formationen, die aber anderseits sehr schnell in den Kulturapparat des SED-Staates eingegliedert wurden. Sie stellten aber wiederum eine starke Alternative zu den aus der Sowjetunion importierten Distributions- und Aufführungspraktiken dar, welche die filmkulturelle Arbeit in der DDR während der 1950er Jahre geprägt hatten. Während der ersten Dekade seiner Existenz reflektierte der LUF nicht nur die Modifikationen der Kulturpolitik der SED, die sich langsam von stalinistischen Maximen distanzierte; er musste ebenfalls auf die filmgeschichtlichen Umwälzungen reagieren, welche mit den unterschiedlichen europäischen Neuen Wellen in den frühen 1960er Jahren aufkamen. Auf der Basis von Unterlagen des Leipziger Universitätsarchivs, von Sekundärliteratur und Interviews mit dem ehemaligen Filmklubleiter Fred Gehler soll die Untersuchung dieser *case study* Antworten auf die folgenden Fragen bieten:

1. Was bewirkte die Einbettung der Filmklubs, die ›von unten‹ entstanden waren, in die kulturpolitische Arbeit der SED?
2. In welchem Zusammenhang steht dieses Beispiel zu internationalen filmgeschichtlichen Entwicklungen? Inwieweit konnte sich in dieser Institution, trotz politischer Lenkung und Zensur, ein fruchtbarer Austausch mit Filmen und Diskursen aus anderen europäischen Ländern entfalten?

Filmklubs in der DDR: Geduldet aber nicht erwünscht

Zu einer ersten Gründungswelle von Filmklubs kam es erst 1956 als Folge filmkultureller Aktivitäten, die bereits in den Jahren davor innerhalb von Institutionen wie den Uni-

[1] Eine umfangreichere Version dieses Beitrags, allerdings mit einem deutlicheren kulturpolitischen Schwerpunkt, erscheint in: Fernando Ramos Arenas: A Decade Between Resistance and Adaptation. The Leipzig University Film Club (1956-1966). In: Lars Karl, Pavel Skopal (Hrsg.): *Sovietization and Planning in the Film Industries of Soviet Bloc Countries: A Comparative Perspective on East Germany and Czechoslovakia, 1945-1960*. New York 2014 (im Erscheinen).

versitäten, der FDJ, der *Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft* oder dem *Kulturbund* stattgefunden hatten.[2] Denn bis zu diesem Zeitpunkt war die SED-Obrigkeit der Idee eines unabhängigen und zugleich organisierten Filmpublikums mit Misstrauen begegnet: Die Filmklubs waren, im Gegensatz zu der bis dahin tätigen *Filmaktiv*-Initiative,[3] nicht einfach beeinflussbar bzw. kontrollierbar. Sie waren das Ergebnis einer Bewegung ›von unten‹, die sich nur auf die Arbeit früherer Film-Enthusiasten stützte, und wurden deswegen schnell in die bereits existierenden staatlichen kulturpolitischen Strukturen eingegliedert. Diese Institutionen ermöglichten nicht nur die Vertretung in den Organen politischer Macht oder die wichtige finanzielle Unterstützung; durch diese wurde auch die nötige ideologische Kontrolle auf die Filmklubs ausgeübt, die auf einer lokalen Ebene auch mit Kinos oder Theatern zusammenarbeiten mussten, die ihnen Räumlichkeiten für die Filmaufführungen bereitstellten.

Trotz der rapiden institutionellen Anbindung bereiteten die Filmklubs der offiziellen Parteilinie auch angesichts ihres kulturpolitischen Selbstverständnisses Schwierigkeiten: In ihrer Basiskonzeption war das Ziel dieser Institutionen, die »künstlerisch wertvollen« Filme an die Massen zu bringen, womit sie einen Mangel in der kulturellen Erziehung ansprachen, der von den offiziellen Instanzen nicht anerkannt wurde. Gleichzeitig führte deren Interesse für den Kunstfilm zu zahlreichen Spannungen und Konflikten mit den staatlichen Akteuren: Filmklubs wurden in dieser Logik als elitäre Institutionen wahrgenommen, welche durch ihre Filmaufführungen eine Vorliebe für bürgerliche Kulturformen ausdrückten, die sich der ›proletarischen Ästhetik‹ widersetzten. Im Frühjahr 1956 veröffentlichte Eberhard Richter, damaliger Pressereferent des Ministeriums für Kultur, einen Artikel im *Forum*, dem publizistischen Organ der FDJ, in dem er die offizielle Parteilinie der SED in Bezug auf die Existenz der Filmklubs folgendermaßen zusammenfasste:

> Wir sind der Meinung, daß ein studentischer Filmklub als selbständige Organisation nicht notwendig ist. Die Aufgabe der Filmklubs in den westlichen Ländern ist es, dem Publikum künstlerisch wertvolle Filme zu erschließen. In der Deutschen Demokratischen Republik gibt es keine Hemmnisse gegen die Aufführung künstlerisch-wertvoller Filme.[4]

---

[2] Frühe Beispiele einer organisierten Filmrezeption sind in Berlin bereits in den späten 1940er Jahren zu finden, wie zum Beispiel der *Film-Club* am *British Centre*, welcher allerdings in der britischen Besatzungszone entstand. (Siehe Friedrich Jeschonnek, Dieter Riedel, William Durie: *Alliierte in Berlin 1945-1994. Ein Handbuch zur Geschichte der militärischen Präsenz der Westmächte*. Berlin 2007, S. 395).

[3] Es handelte sich um eine Organisation von ungefähr 3000 Mitgliedern, welche 1951 von der staatlichen Verleihfirma PROGRESS zusammengerufen wurden und sich vor allem politischen Intentionen verpflichtet sahen. PROGRESS griff dafür auf die Eigeninitiative von interessierten Zuschauern, um die Filmrezeption, vor allem bezogen auf die von der Partei ideologisch hoch bewerteten aber vom Publikum nicht besonders geliebten »fortschrittlichen Filme« zu steuern. Diese filmkulturelle Massenbewegung nahm Elemente der Filmklubs vorweg, vor allem ihr Selbstverständnis als Schnittstelle, als Mittler oder »Bindeglied« (vgl. Wieland Becker, Volker Petzold: *Tarkowski trifft King Kong. Geschichte der Filmklubbewegung der DDR*. Berlin 2001, S. 46) zwischen Film und Rezipienten. Ihre Mitglieder wurden mit den nötigen »Argumentationen« (Werbehilfen) und den entsprechenden propagandistischen Floskeln ausgerüstet, um eine parteikonforme Rezeption zu sichern.

[4] Eberhard Richter: Immer noch zum Problem. Studentenfilmklub. In: *Forum* 12, 1956, S. 9.

Wie kam es, trotz dieser Hindernisse, zu einer ersten Welle von Filmklub-Gründungen um 1956? Einerseits gab es schon einige Initiativen von unabhängigen Gruppen: Die Entwicklungen im sozialistischen Ausland, vor allem in Polen, wo die Filmklubs sich 1956 in einer eigenständigen Organisation konstituiert hatten, wurden von den DDR-Filmenthusiasten als Vorbild wahrgenommen.[5] Aber der entscheidende Faktor spielte sich auf einer kulturpolitischen Ebene ab: Die FDJ hatte bereits nach den Diskussionen im Zentralkomitee der SED vom 21. – 27. Oktober 1955 Kritik an den bürokratisierten Strukturen der Partei und an deren Distanz zu den Problemen und Wünschen der Jugend geäußert. Sie wollte in dieser Hinsicht die Formierung von Interessengruppen und Assoziationen fördern, welche die Beziehungen zum Volk stärken sollten.[6] Daraufhin wurde einige Monate später, auf der 12. Konferenz des ZK der FDJ im Februar 1956, der Entschluss gefasst, eine Zusammenarbeit mit Sport- und Kulturvereinen zu fördern. Die Gründung von sechs Filmklubs in den kommenden Monaten kann als Umsetzung dieser Beschlüsse interpretiert werden.

Das Beispiel des *Leipziger Universitätsfilmklubs* liefert genauere Informationen zu der alltäglichen Arbeit einer dieser Institutionen. Der Klub war ursprünglich um eine kleine Gruppe von sieben Studenten organisiert, welche die Klubleitung konstituierten und Aufgaben wie die Auswahl der Filme, die Organisation der Aufführungen und Vorträge oder die Verwaltung der Finanzen erledigten. Die Mitglieder der Klubleitung waren alle, wie in anderen Filmklubs der DDR, Autodidakten, die ehrenamtlich arbeiteten. Die Aufführungslokale wurden von der Universität, aber auch von der *Nationalen Front* und von der *Deutschen Hochschule für Körperkultur in Leipzig* zur Verfügung gestellt.

Die Filmaufführungen waren ursprünglich als private Veranstaltungen konzipiert für ein Maximum von 230 Mitgliedern, eine Zahl, die schnell erreicht wurde. Unter den Studenten kam die Mehrheit aus der Journalistischen Fakultät, aber auch aus dem Institut für Grafik und Buchkunst sowie dem Germanistischen Institut. Die Filme wurden exklusiv den Mitgliedern des Klubs gezeigt; die Klubleitung erhoffte sich dabei Zugang zu Filmen, die sonst der breiteren Masse nicht zugänglich wären:[7] Diese Hoffnung erwies sich allerdings in der Praxis als unrealistisch. Die private Natur der Arbeit wurde auch, bestimmt als Folge des politischen Drucks, in Oktober 1957 modifiziert: Ab diesem Punkt standen die Türen des Klubs jedem Filminteressierten offen.

Filme wurden in der Regel zweimal im Monat gezeigt. Oft wurde pro Sitzung mehr als ein Film aufgeführt, die aus ökonomischen Gründen hauptsächlich aus dem Staatlichen Filmarchiv in Berlin kamen.[8] Für diese frühen Institutionen war die Gründung des Ar-

[5] Siehe Brief von Volkmar Clausnitzer (Filmklub der Martin-Luther-Universität Halle/Saale) an den LUF, 07.11.1956, in UAL, FDJ, 245, S. 71–72; S. 71.

[6] Ulrich Mählert, Gerd-Rüdiger Stephan: *Blaue Hemden – Rote Fahnen. Die Geschichte der Freien Deutschen Jugend*. Opladen 1996, S. 110.

[7] Siehe Stefan Heinig: Eingangs einige Bemerkung über Notwendigkeit und Zielsetzung einer Film - Arbeitsgemeinschaft, Leipzig, 10.08.1957, in UAL, FDJ, 245, S. 105–113; S. 106.

[8] Die Gründung des Filmarchivs und die Komposition seiner Bestände gehen auf die Rückgabe der Materialien zurück, die die Sowjetunion nach der Beschlagnahme des ehemaligen Reichsfilmarchivs 1945 im April 1955 betätigte. Das Archiv wurde am 1. Oktober 1955 offiziell gegründet und schnell (1956) in die Internationale Vereinigung der Filmarchive (FIAF) aufgenommen. Wenn alte Wochenschauen und Dokumentarfilme nur der DEFA zur Verfügung gestellt wurden, liefen die Spielfilme

chivs 1955 von besonderer Bedeutung: entstanden war es als Sammelstelle von filmhistorischen Dokumenten und als Zentrum zum wissenschaftlichen Studium des Kinos. *De facto* funktionierte es auch als Verleihfirma. Im Gegensatz zum staatlichen Pendant PROGRESS bot das SFA für sehr günstige Preise Filme jenseits des Mainstreams an. Die Zusammenarbeit mit diesem Archiv bestimmte die gezeigten Titel, die alle innerhalb eines politisch konformen Rahmens blieben:

1. Deutsche Filme der 1920er Jahre wie DAS KABINET DES DR. CALIGARI (Robert Wiene, 1920), BERLIN – SYMPHONIE EINER GROßSTADT (Walter Ruttman, 1927), Friedrich W. Murnaus DER LETZTE MANN (1924) und FAUST (1926) oder Fritz Langs DIE FRAU IM MOND (1929). Als Unterkategorie des deutschen Kinos waren die Werke des sogenannten Proletarischen Films stark vertreten, z.B. MUTTER KRAUSENS FAHRT INS GLÜCK (Phil Jutzi, 1929) oder KUHLE WAMPE ODER WEM GEHÖRT DIE WELT? (Slátan Dudow, 1932), die in den 1920er und 1930er Jahren von der SPD und der KPD produziert wurden.
2. Eine Serie von internationalen Filmen, deren Regisseure als antikapitalistisch wahrgenommen wurden wie Charles Chaplin (THE GREAT DICTATOR, 1940) oder Joris Ivens (DE BRUG, 1928, oder MISÈRE AU BORINAGE, 1933, dem der Filmklub einen Zyklus im Herbst 1957 widmete).
3. Und sowjetische Filme wie OKTOBER (Sergei M. Eisenstein, 1928), ALEKSANDR NEVSKIY (Sergei M. Eisenstein, 1938), PUTYOVKA V ZHIZN (Nikolai Ekk und N. Batalow, 1931) oder DEZERTIR (Vsevolod Pudowkin, 1933).

Die auffallendste Abwesenheit auf dieser Liste der gezeigten Filme waren die zeitgenössischen DEFA-Produktionen. Ausnahmen stellten Georg C. Klarens KARRIERE IN PARIS (1952) oder DER RICHTER VON ZALAMEA von Martin Hellberg aus dem Jahre 1956 dar. In dieser Hinsicht tendierte der Filmklub dazu, die Distanz zwischen Kunstkino (in diesem Fall die politische kanonisierten ›künstlerisch wertvollen Werke des fortschrittlichen Films‹) und offiziellen Filmen einer staatlichen ›Tradition der Qualität‹ zu betonen und fungierte somit wie seine westeuropäischen Pendants. Diese Kluft ging auf die auf dem Konzeptpapier formulierten Ziele des Filmklubs zurück. Sie kann allerdings auch als Folge des Konkurrenzverhältnisses interpretiert werden, in dem die Filmklubs zu Kinos standen, welche bereits die zeitgenössischen Filme in ihrem Programm hatten.

Die Abgrenzung gegenüber aktuellen Filmproduktionen lief allerdings nicht, wie in Filmklubs auf (west)europäischem Boden, durch den Rückgriff auf ästhetisch herausfordernde Produktionen (z.B. neorealistische Werke in Italien oder Frankreich) oder auf Autoren, welche im Laufe der 1950er Jahre eine filmkritische Aufwertung erfahren haben (vgl. der Fall Hitchcock, Renoir oder Rossellini in der französischen *Cinéphilie* dieser Periode),[9] sondern durch die ›Neu-Entdeckung‹ klassischer Filme aus den 20er oder 30er Jahren, die allerdings von einer offiziellen Instanz zur Verfügung gestellt werden mussten: Eine Ästhetik des Widerstands war in diesem Fall nur begrenzt möglich. Begrenzt war ebenfalls die Zahl der Filme, über die der Klub verfügte, was zu zahlreichen Wieder-

vor allem in Clubs, Universitäten und Hochschulen (vgl. Heinz Kersten: *Das Filmwesen in der sowjetischen Besatzungszone Deutschlands. Bonner Berichte aus Mittel- und Ostdeutschland*. Bonn [u.a.] 1963, S. 242f.).

[9] Vgl. Antoine de Baecque: *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture*. Paris 2003.

holungen führte. Ihre Auswahl und die Zusammenstellung eines Programms stellte ein ständiges Problem für die Klubleitung dar; bereits ein Jahr nach der Gründung berichtete der Klub dem Zentralrat der FDJ, dass seine Aktivitäten extrem erschwert wurden durch die Unmöglichkeit, die richtigen Filme vom Archiv zu bekommen oder ihre Ausleihe im Voraus planen zu können.[10] Die materiellen Engpässe betrafen auch die Organisation von Vorträgern, die Anschaffung der nötigen Fachliteratur oder die Einladung von Gästen.

Die Aufführung ästhetisch konformer Produktionen wurde, mindestens in einer ersten Phase der Filmklubarbeit bis 1960, auch von einem politisch konformen Diskurs begleitet. Dies wird vor allem klar, wenn der aufgeführte Film sich ausnahmsweise abweichend zur offiziellen Parteilinie in künstlerischen Fragen verhielt. Die Auswertung der ausführlichen Protokolle einer Diskussion, die am 28. November 1958 im Anschluss an die Vorführung des tschechoslowakischen Films SEINE KARRIERE (SNADNÝ ŽIVOT, Miloš Makovec, 1957) stattfand, zeigt eine Institution, deren Mitglieder sich sehr parteikonform verhielten – nicht überraschend angesichts der Tatsache, dass die Klubmitglieder sich aus Studenten rekrutierten zu einer Zeit, in der die ostdeutschen Universitäten stark politisiert waren. Die Klubmitglieder bemängelten die ›unsozialistische‹ Darstellung des Studentenlebens als »untypisch«, »erlogen« und »ohne ideologische Klarheit«[11] verursachte sogar eine Reihe von Protestbriefen an die Zeitschrift *Forum* und den DEFA-Außenhandel, der als »mitverantwortlich für die schädlichen Wirkungen des Filmes« um Stellung gebeten wurde.[12]

Erster Tod und Wiedergeburt

Materielle Engpässe wurden im Laufe der späten 1950er Jahre immer häufiger. 1959 hatte somit der Filmklub einen Punkt erreicht, da er kaum mehr aktiv war. Die Verspätungen in den Zahlungen an das SFA, welche bereits seit 1957 konstant waren, häuften sich in den letzten Monaten immer öfter. 1960 existierte der Filmklub *de facto* nicht mehr. Die offizielle Erklärung dafür war Personalmangel. Einen anderen Grund liefert der ehemalige Mitarbeiter des Staatlichen Filmarchivs Rudolf Freund: Er nennt die Konkurrenz, welche das Filmarchiv für die staatliche Verleihfirma PROGRESS darstellte.[13] Das Staatliche Filmarchiv musste aus diesem Grund den Filmverleih zwischen 1960 und 1962 einstellen. Seit 1962 wurden, diesmal in Zusammenarbeit mit dem Haus der Polnischen Kultur, dennoch die Aktivitäten wieder aufgenommen. Der Filmklub erhielt in dieser neuen Phase den Namen *FDJ-Filmklub der Karl-Marx-Universität.*

Für den Filmklub war diese neue Ära auch eine Periode steigender ideologischer Spannungen. Eine von der FDJ neu zusammengerufene Klubleitung unter der Führung des Universitätsassistenten und späteren Filmpublizisten Fred Gehler wurde aufgefor-

[10] Vgl. Stefan Heinig, in UAL, FDJ, 245, S. 105–113; S. 108.

[11] Protokoll über die Diskussion um den Studentenfilm »Seine Karriere« am 28. November, 18 Uhr, in der Aula der ABF. Döllnitzer Str., Leipzig, in UAL, FDJ, 245, S. 206–211; S. 206.

[12] Siehe Brief von Blumenthal (Leiter der AG Film) an den DEFA-Außenhandel, Leipzig, 16.12.1958, in UAL, FDJ, 242, S. 190.

[13] Becker/Petzold, S. 29.

dert, ein neues konzeptionelles Papier vorzubereiten.[14] Das Papier formulierte als Ziel unter anderem die Beschäftigung mit »bürgerlichen Filmschaffenden«, ein Thema, das für Konfrontation mit der Parteilinie sorgte. Der Text wurde abgelehnt und Monate später, im Sommer 1963, durch ein neues ersetzt, welches die Arbeit des Filmklubs als direkte Umsetzung der kulturpolitischen Dispositionen während des 17. Plenums der SED präsentierte.

Auch wenn die neuen Mitglieder der Klubleitung von der FDJ ernannt wurden, markierten sie in ihrer Arbeit schnell ihre Distanz zur offiziellen Parteilinie. Dies ging allerdings wiederum nur innerhalb der relativ engen Parameter, die von den materiellen Engpässen bestimmt wurden. Auch der Mangel an Filmkopien, welcher bereits in den 1950er Jahren die Arbeit des Filmklubs bestimmt hatte, stellte sich als Problem in dieser zweiten Phase dar.

Die Personalveränderungen bedeuteten allerdings auch in kleinerem Maße neue Einstellungen zur Filmklub-Arbeit und eröffneten neue Zugänge zu Filmkopien. Die Klubmitglieder versuchten über persönliche Kontakte an Filme zu kommen, besonders über die Häuser der Tschechoslowakischen bzw. Polnischen Kultur. Diese inoffiziellen Netzwerke waren auch von besonderer Bedeutung, um die enge Beziehung zur *Internationalen Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche* zu verstehen, dem bedeutendsten ostdeutschen Filmfestival, das 1960, nach einer kulturpolitisch bedienten Pause in den späten 1950er Jahren, seine Arbeit wieder aufgenommen hatte. Dies erlaubte den Filmklub-Mitgliedern den Kontakt zu internationalen Filmemachern, Vertretern westdeutscher Filmklubs, Publikationen und, natürlich, Filmen.[15]

Das Programm zeigte in dieser Periode, parallel zu der Entstehung und internationalen Verbreitung der Neuen Wellen, ein Interesse für die Werke der neuen nationalen ›Schulen‹. Kulturpolitisch bedingt konzentrierte sich dieses Interesse allerdings auf die Werke der osteuropäischen Neuen Wellen, besonders aus Polen, Ungarn und der Tschechoslowakei, was zugleich wieder zu einer Vernachlässigung der DEFA-Produktionen führte. Über Kontakte mit dem Haus der Tschechoslowakischen Kultur, aber auch aufgrund des persönlichen Interesses des Filmklub-Mitglieds Hans-Burkhard Schnaß für tschechoslowakische Filmproduktionen, sollte der Filmklub, bis kurz vor dem Prager Frühling im Jahr 1968, relevante Werke aus dem Nachbarland zeigen. Diese Offenheit dem Ausland gegenüber berücksichtigte allerdings nicht die Werke des westeuropäischen Kinos: Exemplarisch steht dafür Truffauts SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN (LES QUATRE CENTS COUPS, 1959), der in der DDR erst 1968 und damit neun Jahre nach seiner französischen Premiere gezeigt werden durfte.

Die Diskussionen, welche die Rezeption dieser Filme begleiteten, begannen zu dieser Zeit, den Einfluss anderer theoretischer und ideologischer Traditionen zu zeigen, welche im Konflikt mit den Prinzipien eines parteikonformen Sozialistischen Realismus standen. Die FDJ-Zentrale diskutierte zum Beispiel während einer Sitzung am 22. Januar 1963 mit großer Sorge, wie fremde ›gefährliche‹ Ansichten die Arbeit des Filmklubs bestimmten. Bezüglich der Arbeit des neuen Direktors Fred Gehler notierte die FDJ: »Er

[14] Wer wir sind und was wir wollen. Aus der konzeption des fdj-filmclubs (1), in UAL, FDJ, 242, S. 154.

[15] Fred Gehler im Gespräch mit dem Autor am 17.01.2012.

muß politisch-ideologisch im Sinne der Politik der Partei wirksamer werden. Er läßt sich von links und rechts stoßen und ist zu inkonsequent. Er verfügt über keine klare politische Grundkonzeption.«[16]

Gehler scheint allerdings nicht der einzige zu sein, welcher den FDJ-Aufsehern Kopfschmerzen bereitete:

> Einige Mitglieder des Filmklubs sind nicht frei von Überheblichkeit gegenüber den DEFA-Filmen und der sozialistischen Gegenwartskunst. Besonders die Freunde Schnaß und Schkerl neigen zu einer übertriebenen Anbetung der Form und negieren den Inhalt. Darin kommt auch der Einfluß Prof. Mayers (Institut für deutsche Literaturgeschichte) zum Ausdruck.[17]

Die Diskussion um Inhalt und Form, die in den Debatten um Kunst und Literatur in der DDR während der 1950er Jahre zentral gewesen war, konvergierte in dieser neuen Phase mit den von den Neuen Wellen gestellten ästhetischen Herausforderungen und mit den zeitgenössischen Entwicklungen in den Bereichen der Filmkritik und -theorie. Angesprochen auf die Kritik seiner Arbeit seitens der FDJ, betonte Gehler in einem Interview den großen Einfluss der wichtigen westeuropäischen Filmmagazine wie *Cahiers du Cinéma* oder der westdeutschen *Filmkritik* auf seine filmkritischen Positionen.[18] Die Arbeit für das DDR-Magazin *Deutsche Filmkunst* seit dem Sommer 1961 bis zu seiner Einstellung im Dezember 1962 ermöglichte ihm den Zugang zu diesen Publikationen und zu intellektuellen Strömungen, die dem normalen DDR-Filmzuschauer verwehrt blieben. Diese Verbindung zur *Deutschen Filmkunst* war es auch, die seine Ernennung als Leiter des Filmklubs vereinfachte. Die organisatorischen Erfolge der ersten Jahre mit Gehler konnten allerdings eine Steigerung der Spannungen in der Zusammenarbeit zwischen Filmklub und FDJ in den Jahren bis 1965 nicht vermeiden.

Die wachsende Distanz zwischen Filmklub und FDJ manifestierte sich auch physisch in den Projektionsräumen: Nach den ersten Monaten, in denen die Aufführungen im Projektionssaal des *Grassi* Museums stattgefunden hatten, ließ sich der Filmklub im *Casino* Filmtheater in der Leipziger Innenstadt nieder, eine Institution ohne jegliche formale Bindung zur FDJ.

Die Beziehungen zu der Filmwoche, zum *Casino* Filmtheater, zu den Publikationen, aber vor allem die neue Personalkonstellation markierten um 1960 einen tiefen Bruch in der Geschichte des Filmklubs. Die Entwicklungen in den nächsten Jahren hin zu bestimmten Aufführungs- und Diskussionspraktiken, die gegen die Parteilinie gingen und oft im Einklang mit anderen europäischen Phänomenen standen, können nur angesichts dieser Parameter verstanden werden.

Diese Evolution zeigte oft die wachsende Distanz zwischen den Absichten der Klubleitung und den Ansichten der Zuschauer. Die Diskussionen nach den Filmen wurden häufig von sehr politisierten Mitgliedern der FDJ mitgetragen, welche, unter das Publikum gemischt, die Auswahl der Filme oder die besprochenen Themen kritisierten.[19]

---

[16] FDJ-Kreisleitung der Karl-Marx-Universität: Vorlage zur Sekretariatssitzung am 22.1.1963. Leipzig, 21.01.1963, in UAL, FDJ, 242, S. 117–130; S. 123.

[17] Ebd., S. 124.

[18] Fred Gehler im Gespräch mit dem Autor am 17.01.2012. Vgl. auch Ralf Schenk (Hrsg.): *Cui bono, Fred Gehler? Texte und Kritiken aus fünf Jahrzehnten*. Berlin 2012, S. 10f.

[19] Ebd.

Roman Polanskis MESSER IM WASSER (NÓŻ W WODZIE, 1962) wurde zum Beispiel vom Filmklub im Mai 1963 samt einem zweiten Film, Lupu Picks GRAUSIGE NÄCHTE aus dem Jahre 1921, aufgeführt. Zwei Wochen später erschien in der Universitätszeitung ein Artikel, der die Aktivitäten der neuen Klubleitung und vor allem die Filmauswahl attackierte (über die Filme konstatierte der Autor, sie hätten »aus der Mottenkiste eines westdeutschen Existentialisten Klubs« stammen können) und empfahl der Klubleitung, sich die Schriften Chruschtschows, Lenins, Kurt Hagers (ehemaliger Chefideologe der SED) und Walter Ulbrichs anzuschauen, um ihre Meinungen zur kulturpolitischen Arbeit zu korrigieren.[20] Die Veröffentlichung des Artikels veranlasste die FDJ, von der Klubleitung eine schnelle Erklärung zu verlangen, die dann ganz parteikonform ausfiel: In keinem Moment wurden die Filme anhand ihrer filmischen Qualitäten verteidigt, sondern es wurde auf rein politischer Ebene argumentiert.

Die wachsenden Konflikte mit der FDJ und der Universität sowie die strukturelle Sicherheit, welche sich aus der langen Zusammenarbeit mit dem *Casino* Filmtheater ergab, bewegte die Filmklubleitung dazu, die institutionelle Bindung zu ändern, ohne davor die FDJ zu informieren. 1966 wurde aus dem *FDJ-Filmklub an der Karl-Marx-Universität* der *Filmklub Leipzig*. Um Konflikte mit der Obrigkeit zu vermeiden, wurden dann die Filmklub-Veranstaltungen oft als extraterritoriale Veranstaltungen der Häuser der Polnischen bzw. Tschechoslowakischen Kultur präsentiert. Überraschenderweise schien weder die FDJ noch die Universität Einwände zu erheben – der Filmklub führte seine Arbeit, losgelöst von der Machtstrukturen der Universität, bis 1992 fort.

Abschluss und Ausblick

Die Filmklub-Gründungswelle in der DDR um 1956 war einerseits Beweis eines populären Interesses für das Kino; andererseits stellte sie von vornherein eine Herausforderung der Rezeptionspraktiken in der DDR, eine Hinterfragung des *status quo,* dar. Die Entwicklung des LUF steht repräsentativ für eine breitere Gruppe von 16 Filmklubs, die in dieser Periode Ende der 1950er/Anfang der 1960er Jahre entstanden und die geduldet, aber nicht gefördert wurden: In den Augen der Staatsordnung stellten sie eine Form der Filmrezeption dar, die sich nur schwer kontrollieren ließ.

Das Beispiel des LUF zeigt allerdings, dass die Ängste vor einer subversiven ideologischen Wirkung dieser Institutionen zumindest in der Anfangsphase unbegründet waren. Die Diskurse und Praktiken während der 1950er Jahre zeigen eine Institution auf, die sich sehr parteikonform verhielt. In einer filmkulturellen Landschaft, die vor allem von materiellem und intellektuellem Mangel geprägt war, verstand der LUF seine Aktivitäten als Versuch, filmkulturelle Arbeiten zu ergänzen, nicht diese zu hinterfragen. Frühe Anzeichen ideologischer Abweichungen wurden durch die Zusammenarbeit mit bereits etablierten Institutionen wie der FDJ, dem SFA oder der Universität schnell beseitigt.

Als die FDJ 1962 Fred Gehler und die restlichen Mitglieder der neuen Klubleitung kontaktierte, wollte sie den Filmklub mit einer Gruppe von Filmenthusiasten neubeleben. Diese Mitglieder schlugen dann jedoch eine Richtung ein, die den Entwicklungen in anderen ost- und westeuropäischen Ländern Rechnung trug, die zeitgenössische DEFA-

[20] Rolf Rothe: Wem dienst Du, Filmklub? Leipzig, 13.06.1963, in UAL, FDJ, 60, S. 1.

Produktion mit Distanz betrachtete und eine Reihe von ästhetischen Ansichten verteidigte, welche oft gegen die offizielle Parteilinie gingen. Die Spannungen, welche diese Veränderungen verursachten, führten 1966 zum Bruch mit der Universität und zur Umbenennung des Filmklubs.

In einem breiteren Kontext ist in dieser Hinsicht zu betonen, dass die unterschiedlichen Diskurse, welche die Geburt des modernen Kinos begleiteten und Anfang der 1960er Jahre Europa eroberten, immer in einer subversiven Position auftraten: Während ein wichtiger Teil der spanischen *Cinéphilie* unter der Franco Diktatur enge Beziehungen mit der Kommunistischen Partei Spaniens (PCE) einging und ihr westdeutsches Pendant auf die ideologiekritische Tradition der Frankfurter Schule zurückgriff, erlebte die *Cinéphilie* in Frankreich eine steigende Politisierung, welche in der maoistischen Phase der *Cahiers du Cinéma* um 1968 kulminierte. In Italien war wieder das Gewicht der Kommunistischen Partei stark zu spüren und sorgte für die Entwicklung einer starken linksorientierten Filmkultur (vgl. *Cinema Nuovo*). Während die Diskurse um das moderne Kino in Westeuropa neben der modernistischen Ästhetik vor allem eine links politische Einstellung vertraten, lag der Fokus dieser Debatten in der DDR vor allem auf filmästhetischen Aspekten, die in der Sprache der ostdeutschen Kulturpolitik als ›Formalismus‹ bezeichnet wurden und somit für alles Abweichende standen.

Die Konflikte, welche sich im *Leipziger Universitätsfilmklub* während der frühen 1960er Jahre abspielten, nachdem einige seiner Mitglieder in Kontakt mit internationalen Tendenzen der Filmproduktion und -kritik kamen, zeigten eine klare Evolution über die erste, parteikonforme Phase der DDR-Filmklubbewegung hinaus. Sie zeigen auch auf die Bedeutung eines internationalen Kulturtransfers, welcher, oft über informelle Netzwerke agierend, die häufig vernachlässigte Reaktion einer lokalen Filmkultur auf internationale Phänomene der Filmproduktion bestimmte.

GRENZEN UND ÜBERSCHREITUNGEN

Simone Broders

Satanisches Wissen?
Neugier als Grenzüberschreitung in Science Fiction und Horror

»Sollicit not thy thoughts with matters hid;
Leave them to God above; Him serve, and fear!«
John Milton, *Paradise Lost* (1667), Book VIII, 66 *ff*

Mit diesen Worten erteilt der Erzengel Raphael in John Miltons *Paradise Lost* Adam den Ratschlag, seine Neugier auf seinen unmittelbaren Erfahrungsbereich zu beschränken und nicht weiter nach den Gesetzmäßigkeiten des Universums zu fragen, da dies ein unzulässiges Vordringen des Menschen in Wissensbereiche bedeuten würde, die nur Gott zukommen. Die Frage, die Adam an den Erzengel gerichtet hatte, bestand darin, ob sich nun die Sonne um die Erde oder die Erde um die Sonne drehe – zur Zeit Miltons noch immer ein Tabubereich, der die aufstrebende Naturwissenschaft mit der offiziellen Doktrin der Kirche in Konflikt bringt. Für Milton als Gelehrten ist das kopernikanische Weltbild plausibler, die Insignifikanz des einzelnen Menschen angesichts der astronomischen Entdeckungen offensichtlich; für Milton als religiös motivierten Dichter ist das Universum in erster Linie theozentrisch.[1] Daher betont Miltons Erzengel, Gott habe das menschliche Wissen bewusst begrenzt, der göttliche Plan solle nicht offenbart werden, und etabliert damit die Vorstellung, dass es ein ›verbotenes‹, ›satanisches‹ Wissen gebe, das dem Menschen nicht zustehe.[2] Die gehorsame Einhaltung dieser Grenzen ist daher gottgewollt, jede Grenzüberschreitung satanisch.

Sowohl in *Paradise Lost* als auch in der biblischen Genesis und dem Pandora-Mythos der Griechen ist es die Neugier, durch die eine Grenzüberschreitung entsteht und die somit das Böse in eine ursprünglich gute Welt bringt; dennoch lässt sich nicht leugnen, dass sowohl das Paradies als auch das Goldene Zeitalter vor Prometheus und Pandora statische Konstrukte sind, die keinen Raum für Entwicklung und Wachstum lassen, als deren Triebfeder die wissenschaftliche Neugier ebenfalls fungiert. Die Dichotomie der Neugier zwischen Ursünde und Fortschrittsmotor bildet jenen Konflikt, der dieser so genannten *curiositas*-Debatte zugrunde liegt. Ihre Ursprünge lassen sich bis in die Antike zurückverfolgen. Das Wort *curiositas* selbst erscheint zum ersten Mal bei Cicero, der die Position vertritt, dass der Neugierige, der sein gesamtes Leben dem Wissenserwerb widmet, zum Allgemeinwohl beitrage.[3] Francis Bacon teilt diese Position in seinem *Advancement of Learning* (1605). Während die christlich-patristische Literatur des Mittelalters

[1] John Broadbent*: John Milton – Introductions*. New York 1973, S. 133.
[2] Roger Shattuck: *Forbidden Knowledge: from Prometheus to Pornography*. New York 1996, S. 61.
[3] Gunther Bös: *Curiositas. Die Rezeption eines antiken Begriffes durch christliche Autoren bis Thomas von Aquin*. Paderborn, München [u.a.] 1995, S. 43.

die *curiositas* noch größtenteils als Inbegriff der Sünde konstruierte und tabuisierte,[4] brachte der Einfluss Baconischer Vorstellungen von Wissenschaft Charaktere mit sich, deren Wissensdurst nicht nur den Grundstein zur Verbesserung der Gesellschaft legte, sondern außerdem den göttlichen Plan zu erfüllen versprach:

> The glory of God is to conceal a thing, but the glory of the king is to find it out; as if, according to the innocent play of children, the Divine Majesty took delight to hide his works, to the end to have them found out; and as if kings could not obtain a greater honour than to be God's playfellows in that game.[5]

Nach Bacon ist die Schöpfung ein Wissensangebot, das Gott dem Menschen offeriert, weil die Wissenschaft ein mögliches Heilsversprechen darstellt. Laut Genesis hat der Mensch den Auftrag erhalten, sich die Erde untertan zu machen; die Mysterien des Universums sind eine Herausforderung, die Gott dem Menschen im Rahmen dieses Auftrags gestellt hat; der Mensch wird aufgefordert, durch die Wissenschaft ein Spiel mit seinem Schöpfer zu spielen. Bacon ist der Überzeugung, dass der Mensch sowohl die geistige als auch die materielle Welt kennen muss, um wahrhaft gerettet zu werden.

Bacons *Advancement of Learning* propagiert somit eine utilitaristische Wissenschaftsauffassung; alles, was erforscht wird, muss dem Menschen nützlich sein und dazu dienen, seine Lebensqualität zu verbessern.[6] Der wahre Wissenschaftler sei nach Bacon tugendhaft, demütig, fromm und auf das Wohl anderer bedacht.[7] Der englische Begriff der *curiosity* steht sowohl dem lateinischen *cura* als auch dem englischen *cure*, Heilmittel, nahe.[8] Daher stammen viele fiktionale Charaktere, die sich mit dem zweischneidigen Schwert der *curiositas* auseinanderzusetzen haben, aus dem Bereich der Medizin. Der *mad scientist*, der verrückte Wissenschaftler, der in seiner ambitionierten Neugier zu weit geht und ethische Grenzen überschreitet, ist zu einem Archetypus vor allem in den Genres Horror und Science Fiction geworden. Bruce F. Kawin betrachtet die Positionierung eines Werkes innerhalb der *curiositas*-Debatte sogar als konstitutives Kriterium für dessen Zuordnung zu einem der beiden Genres:

> Horror and science fiction […] are different because of their attitudes toward curiosity and the openness of systems, and comparable in that they both tend to organize themselves around some

[4] Wie Peter Harrison formuliert, wurden von zahlreichen Kirchenvätern biblische Belege wie die Genesis oder die Zurückweisung der Neugier in den Paulusbriefen als Belege für die Sündhaftigkeit der Neugier herangezogen (vgl. Peter Harrison: Curiosity, Forbidden Knowledge, and the Reformation of Natural Philosophy in Early Modern England. In: *The History of Science Society*. *Isis* 92.2, 2001, S. 265–90; 265f). Dennoch lässt sich daraus keine pauschale Ablehnung der Neugier durch alle Vertreter des christlich-patristischen Mittelalters ableiten. Autoren wie Tertullian oder Sextus Pythagoraeas kritisieren lediglich bestimmte Formen von Neugier (vgl. André Labhardt: Curiositas. Notes sur l'histoire d'un mot et d'une notion. In: *Museum Helveticum* 17, 1960, S. 206–224; S. 216ff).

[5] Francis Bacon: The Advancement of Learning. In: Ders. *Francis Bacon – The Major Works*. Brian Vickers (Hrsg.). Oxford 1996, S. 120–300; S. 151–2.

[6] »But as both heaven and earth do conspire and contribute to the use and benefit of man, so the end ought to be [...] to preserve and augment whatsoever is solid and fruitful« (Bacon, S. 147–8).

[7] Barbara Benedict: The Mad Scientist. The Creation of a Literary Stereotype. In: Robert C. Leitz III und Kevin L. Cope (Hrsg.): *Imagining the Sciences. Expressions of New Knowledge in the ›Long‹ Eighteenth Century*. New York 2004, S. 59–107; S. 67.

[8] Benedict, S. 67.

> confrontation between an unknown and a would-be knower. […] When a scientist agrees that »there are things man is not meant to know«, it is a safe bet that one is in the realm of horror rather than of science.[9]

Nach Kawin bewegt sich somit das Horror-Genre bezüglich der *curiositas* im Bereich des ›satanischen‹ Wissens und vertritt die Auffassung, dass es Grenzen gibt, die ein Neugieriger auf seiner Queste nach Erkenntnis nicht überschreiten darf, während der Neugierige in der Science Fiction grundsätzlich eine positive Kraft darstellt und eine Akzentverlagerung auf die Möglichkeiten stattfindet, die durch die menschliche *curiositas* eröffnet werden, insbesondere auf Entdeckungen und Technologien. Während Kawins Genre-Zuordnung durch die Bewertung von *curiositas* für die von ihm zitierten Beispiele THE THING (1951) und THE DAY THE EARTH STOOD STILL (1951) ohne erkennbare Schwierigkeiten funktioniert, so zeigt sich dennoch an Beispielen, in denen die Ambivalenz der Neugier umfangreich ausgelotet wird, dass in beiden Genres unterschiedliche Einstellungen zur *curiositas*-Debatte möglich sind. So wird die Grenzüberschreitung in THE VILLAGE (2004) trotz vorhandener Horror-Elemente[10] zum lebensrettenden Befreiungsschlag, auch wenn das erworbene Wissen auf die Protagonistin beschränkt bleibt und sie es nicht allen Dorfbewohnern zugänglich macht. Umgekehrt lässt der Science Fiction-Film STAR TREK: GENERATIONS (1994) mit Dr Tolian Soran einen *mad scientist* zu, dessen Besessenheit mit seinen wissenschaftlichen Experimenten ganze Planeten auslöscht und somit der grundsätzlich positiven Bewertung der Grenzüberschreitung durch bis zu diesem Zeitpunkt drei STAR TREK-TV-Formate und sieben Kinofilme – »to boldly go where no one has gone before« – diametral entgegensteht. Die Positionierung eines Textes zur *curiositas* entscheidet demnach nicht zwingend über dessen Genre. In beiden Genres steht vielmehr vor allem die Fragestellung im Mittelpunkt, aus welchen Motiven und mit welchen Konsequenzen die Grenzüberschreitung eines Neugierigen geschieht. Dies legt den Schluss nahe, dass Neugier und Wissen nicht *per se* als göttlich oder satanisch eingestuft werden können, und verdeutlicht das Dilemma des nach Wissen Suchenden in beiden Genres: Erst die tatsächliche Überschreitung der eigenen Grenzen bringt den notwendigen Perspektivwechsel mit sich, der das Handeln des Neugierigen in der Retrospektive als *science* oder *horror* erscheinen lässt, ihn selbst als wissenschaftlichen Pionier oder als *mad scientist*. Die folgenden Fallstudien aus Horror- und Science-Fiction illustrieren, wie diese Grenzüberschreitung konkret inszeniert wird und welche Konsequenzen sich daraus für die Evaluation von Wissen und *curiositas* ergeben.

Mad scientists seit James Whales FRANKENSTEIN (1931)

Victor Frankenstein, der Protagonist von Mary Shelleys 1818 erschienenem Roman[11] wird im Untertitel als »modern Prometheus« charakterisiert, insofern als er sich das

[9] Bruce F. Kawin: Children of the Light. In: Barry Keith Grant (Hrsg.): *Film Genre Reader*. Austin, TX 2003, S. 236–57; S. 247–8.

[10] Nach Zywietz erneuert M. Night Shyamalan den Gruselfilm, indem er den Rahmen des Horror-Genres nutzt und sich gleichzeitig von dessen Effekten abwendet bzw. darüber hinausgeht. Vgl. Bernd Zywietz: *Tote Menschen sehen. M. Night Shyamalan und seine Filme*. Mainz 2008, S. 19.

[11] Mary Shelley: *Frankenstein, or The Modern Prometheus*. Norton Critical Edition. J. Paul Hunter (Hrsg.). New York 1996.

Recht nimmt, Leben zu erschaffen und sich somit an die Stelle der Götter erhebt.[12] Shelley beschreibt nicht im Einzelnen, wie dies Frankenstein gelingt, doch ihre Idee entstand aus aktuellen Debatten ihrer Zeit.[13] Bereits in den 1790ern hatte Luigi Galvani die Existenz von elektrischen Nervenimpulsen bewiesen, indem er Muskeln von Fröschen an eine elektrostatische Maschine anschloss. Anfang des 19. Jahrhunderts assoziierten die Menschen mit dem Namen Galvani jedoch die Freisetzung mysteriöser Lebensenergien durch Elektrizität, nicht ohne ein gewisses Maß an ethischer und moralischer Skepsis; nicht umsonst ist eines der ersten Bücher, die Frankensteins Kreatur liest, John Miltons *Paradise Lost,* eine Lektüre, die seine Skepsis gegenüber dem Wissenserwerb vergrößert und somit philosophische Entwicklungen der Folgezeit antizipiert: »Increase of knowledge only discovered to me more clearly what a wretched outcast I was.«[14] Dies änderte sich auch nicht, als Hollywood mit James Whales FRANKENSTEIN (1931) den Stoff für sich entdeckte.

Ein für die damalige Zeit ungewöhnliches Maß an Brutalität und Dialoge, die als blasphemisch galten, ließen Zensoren weltweit gegen *Universal Pictures* Sturm laufen. Victor, der in der Verfilmung Henry Frankenstein heißt, ist nicht länger der fehlgeleitete Medizinstudent aus dem Roman, der motiviert durch den frühen Tod der Mutter nach einer Möglichkeit sucht, Leben zu erhalten oder wieder herzustellen. Frankenstein im Film betont, dass seine Kreatur nie zuvor gelebt hat: »It has never lived. I created it, I made it with my own hands from the bodies I took from graves, from the gallows, anywhere!« (0:21). Er ist ein skrupelloser Fanatiker, der sich selbst in der Rolle des Schöpfers sieht und seinen Wahnsinn nicht einmal abstreitet: »One man crazy, three very sane spectators« (0:22). Wer sich selbst an die Stelle Gottes setzt, so scheint es, sollte seinen Geisteszustand untersuchen lassen. Die Zensoren störten sich vor allem an Frankensteins Ausruf, als er feststellt, dass die Kreatur tatsächlich lebt: »Now I know what it feels like to be God!« (0:24). In einigen Fassungen, auch der deutschen Synchronisation, wurde Frankensteins Stimme einfach vom Donner überlagert. Er bewegt zwar die Lippen, ist jedoch nicht zu hören.

Obwohl oder vielleicht gerade *weil* sich das Genre der Science Fiction das Thema der Grenzüberschreitung zu eigen macht, gerät es immer wieder ins Visier der Zensur. Die Serie STAR TREK, deren Motto »to boldly go where no one has gone before« diese Überschreitung bereits explizit formuliert, wurde vom ZDF durch gezielte Umschnitte und eine sinnentstellende Synchronisation der Folge »Amok Time« ihres tabubrechenden Potentials hinsichtlich der rigiden amerikanischen Sexualmoral beraubt. Die Folge »Patterns of Force«, die sich mit dem Nationalsozialismus auseinandersetzt, wurde in Deutschland nie ausgestrahlt. Der so oft beschworene erste TV-Kuss zwischen einem Weißen und einer Schwarzen in »Plato's Stepchildren« durfte nach dem Willen der Paramount-Funktionäre nur in einer Version ausgestrahlt werden, in der sich die Lippen der Protagonisten nicht berühren.[15] Es ist bezeichnend, dass Captain Kirk letztendlich in

[12] Zur Motivgeschichte vgl. Sven Wagner: *The Scientist as God. A Typological Study of a Literary Motif, 1818 to the Present.* Heidelberg 2012.
[13] Shelley, S. 171.
[14] Ebd., S. 88.
[15] Vgl. William Shatner, Chris Kreski: *Star Trek Memories.* New York, NY 1993, S. 255ff.

GENERATIONS auch durch einen grenzüberschreitenden *mad scientist*, Dr Tolian Soran, zu Tode kommt.

Barbara Benedict, die verschiedene Repräsentationen des *mad scientist* vom siebzehnten Jahrhundert bis zur Gegenwart untersucht, beobachtet, dass die Grenzüberschreitung des Wissenschaftlers ihn an sich bereits für eine Entwicklung zum Wahnsinnigen prädestiniert:

> The quest for heavenly knowledge itself is represented in conventional terms as always mad because, traditionally, knowledge of the heavens is precisely the knowledge denied to man in his time-bound world.[16]

Laut Benedict sind es vor allem die kryptische Codierung medizinischen Wissens und die Gleichgültigkeit des Mediziners gegenüber Blut, Eingeweiden und Leichen, durch die sich der Mediziner von seiner Umwelt abschottet und sich somit mit einer Aura des Mysteriösen umgibt.[17] Er hat menschliche Gesellschaft gegen die Gesellschaft des tabuisierten Wissens und der hemmungslosen Befriedigung seiner *curiositas* eingetauscht; der damit einhergehende Realitätsverlust ist bereits als ein dem Wahnsinn sehr ähnlicher Zustand zu bewerten. Während es für Shelleys Frankenstein kein Entkommen gibt – Victors letzte Gedanken gelten einem möglichen Nachfolger, der Erfolg haben könnte –, so ist die Verfilmung von Universal dennoch auf ein *happy ending* bedacht. Obwohl Frankenstein eigentlich indirekt für die Morde des Monsters verantwortlich ist, erfahren dies die Dorfbewohner nicht. Somit richtet sich ihre Wut nicht gegen ihn, sondern sie verbrennen die Kreatur, so dass Frankensteins Vater in der letzten Szene des Films auf die Genesung seines Sohnes und auf den Fortbestand der Familie in einem lang erwarteten Enkelsohn anstoßen kann. Es scheint, als habe sich der eigenbrötlerische *mad scientist* am Ende auf die traditionellen christlichen Werte von Ehe und Familie rückbesonnen und seiner blasphemischen *curiositas* den Rücken gekehrt – zumindest so lange, bis er im Sequel BRIDE OF FRANKENSTEIN (dir. James Whale, 1935) eine neue Kreatur erschafft.

Seit Universals erster Tonverfilmung von FRANKENSTEIN erfährt der Archetypus des verrückten Wissenschaftlers zahlreiche neue Inkarnationen. Häufig wird der *mad scientist* dabei mit seiner Forschung am Ende zerstört, nicht gerettet.[18] Eine der visuell besonders drastischen Umsetzungen dieses Motivs ist David Cronenbergs THE FLY, basierend auf dem Filmklassiker von Kurt Neumann (1958). Der Wissenschaftler Seth Brundle versucht darin, die Grenzen des Raumes zu überwinden, indem er einen Teleporter entwickelt. Erste Forschungserfolge erscheinen ihm nicht spektakulär genug. Daher wagt er, ohne die Testergebnisse abzuwarten, den Selbstversuch. Das zu transportierende Objekt wird in seine Moleküle zerlegt und in einer zweiten Kammer wieder zusammengesetzt. Der Wissenschaftler kann die scheinbar unüberwindliche Grenze überschreiten, doch das funktioniert nur, wenn er sich selbst zerstört. Seths Name ist Programm. Der altägyptische Gott Seth ist der Gott des Chaos, der seinen Bruder Osiris zerstückelt. Wie die meisten Götter der Ägypter ist auch Seth anthropomorph dargestellt, mit dem Kör-

[16] Benedict, S. 91.
[17] Ebd., S. 105.
[18] Kawin, S. 248.

per eines Menschen und dem Kopf eines Tieres. Seths DNS mischt sich mit der DNS der versehentlich in den Transporter geratenen Fliege.

Daraufhin setzt ein Verwandlungsprozess ein. Seth verliert langsam die *cura*, das Mitgefühl und die Empathie für seine Mitmenschen. Als sich seine Freundin, die Wissenschaftsjournalistin Veronica, weigert, sich ebenfalls in den Transporter zu begeben, reagiert er mit Kälte: »I'll find somebody else, somebody who can keep up with me« (0:46). Die Verwandlung von Seths Körper lässt ihn gleichgültig gegenüber seinen Mitmenschen werden. Sie löst in ihm Verachtung für die Beschränkungen des menschlichen Körpers aus und illustriert somit das inhärente Paradoxon des *mad scientist*: er ist Spezialist für den Körper, hasst jedoch dessen Schwäche, weil sie ihm seine eigene Sterblichkeit drastisch vor Augen führt.[19] Seth verknüpft die grenzüberschreitende *curiositas* mit der Sexualität; wie die Gesellschaft sich vor der entfesselten Kraft der menschlichen Sexualität fürchtet – »You can't penetrate beyond society's sick, grave fear of the flesh« (0:46) –, so stellt auch die wissenschaftliche *curiositas* ein gesellschaftliches Tabu dar. Die Suche nach der perfekten Transporter-Technologie wird zum Fetisch, der Analogie zur Jagd nach dem Orgasmus, einem ekstatischen Erlebnis, das von der Gesellschaft tabuisiert wird. Selbst als er sich bereits verwandelt, überlegt Seth noch, ob seine Arbeit wohl einen oder zwei Nobelpreise wert sei. Dass Seth mit der Reduktion auf seine natürlichen Triebe, *Eros* und *Curiositas*, seine Menschlichkeit nach und nach aufgibt, wird ihm erst bewusst, als er sich auch physisch immer weiter von seiner Menschlichkeit entfernt, eine Verwandlung, die in drastischen Bildern inszeniert wird.

Doch auch aus der *curiositas* im Sinne von *cura*, der Sorge um das Wohl der Menschheit, kann ohne die Kontrollinstanz des besonnenen Umgangs mit Forschungsergebnissen und der ethischen Abwägung eines Für und Wider eine Katastrophe apokalyptischen Ausmaßes entstehen. Das jüngste Beispiel hierfür ist Rupert Wyatts THE RISE OF THE PLANET OF THE APES (2011).[20] Mit dem Versuch, eine Gentherapie gegen Alzheimer zu entwickeln, weiht der junge Wissenschaftler Will Rodman die gesamte Menschheit dem Untergang. Sein Medikament steigert die kognitiven Fähigkeiten der Versuchstiere, so dass eine Generation hochintelligenter Affen entsteht, die schließlich die Erde beherrschen wird. Wills Freundin Caroline suggeriert mehrfach, dass sich Will im Bereich des »verbotenen« Wissens bewegt: »Some things aren't meant to be changed. You need to accept that« (0:56), »You're trying to control things that are not meant to be controlled« (0:28). Wie Veronica in THE FLY fungiert auch Caroline als eine Form von Gewissen. Carolines Warnungen liegt die Annahme zugrunde, dass eine höhere Macht existiert als jene der Forschung, obwohl diese transzendental anmutende Kraft nicht als Gott, Natur oder Kosmos benannt wird, und dass der Wissenschaftler nicht in die von dieser Macht eingerichteten Abläufe eingreifen sollte – »not *meant* to be«. Wills Versuch, die Natur zu kontrollieren, endet mit dem vollständigen Verlust der Kontrolle – sein Heilmittel mutiert zu einem Virus, das Affen intelligent werden lässt und für Menschen tödlich ist. Anders als in THE FLY basieren Wills Motive jedoch nicht ausschließlich auf Ehrgeiz und *curiositas*, sondern sind so konstruiert, dass sie für den Rezipienten nachvollziehbarer sind und stärkeres Identifikationspotential bieten: Will verletzt die Regeln ordentlicher

[19] Vgl. Benedict, S. 60.

[20] Basierend auf der Grundidee von Pierre Boulles Roman *La Planète des singes*, Paris 1963.

Forschung, da er die fortgeschrittene Alzheimer-Erkrankung seines Vaters zu heilen hofft. Immer wieder ist Will in stark emotional aufgeladenen Szenen mit seinem Vater zu sehen, der Zuschauer kann sowohl den geistigen Verfall des Vaters als auch dessen Fortschritte im Verlauf des Experimentes verfolgen. Somit wird systematisch Verständnis für Wills Verhalten aufgebaut und die Frage, ob und welche Grenzüberschreitungen »satanisch« sind, ist nicht mehr so pauschal zu entscheiden, wie dies bei FRANKENSTEIN und THE FLY der Fall war. Auch die Protagonisten von THE VILLAGE werden mit einer ähnlich gelagerten Konfliktsituation konfrontiert, jedoch handelt es sich dabei nicht um eine Grenzüberschreitung im Sinne eines durch den Neugierigen erst noch zu entdeckenden Wissens, sondern um den bewussten Verzicht auf bestimmtes Wissen in der Absicht, sich dadurch »satanischen« Einflüssen zu entziehen.

Curiositas und Grenzüberschreitung in THE VILLAGE

Das namensgebende Dorf erscheint auf den ersten Blick wie eine typische amerikanische Gemeinde im späten 19. Jahrhundert. Nach der Beerdigung eines Kindes äußert der introvertierte Lucius Hunt den Wunsch, in der Stadt Medikamente zu besorgen, mit denen die Kindersterblichkeit gesenkt und der Zustand des geistig behinderten Noah Percy verbessert werden könnte. Der Ältestenrat sperrt sich gegen das Vorhaben, da jenes Dorf durch einen dichten Wald von der Außenwelt abgeschnitten ist, der von gefährlichen Wesen bewohnt sein soll. Das Dorf ist zunächst der Versuch einer Gruppe von traumatisierten Menschen, die unter der Gewalttätigkeit und Korruption in der Stadt gelitten haben, sich ihr persönliches Paradies in der Isolation zu schaffen. Dies bedeutet einen bewussten Verzicht auf *curiositas*, da weder Ortswechsel noch medizinische Errungenschaften, die es nur in der dämonisierten Stadt gibt, möglich sind. Dass sich die menschliche Neugier weder durch Ängste noch durch Regeln ganz kontrollieren lässt, wird bereits dadurch deutlich, dass bei den Jugendlichen ein möglichst langes Ausharren mit dem Rücken zur Grenze des Waldes eine beliebte Mutprobe darstellt. Zwar fürchten sie sich, den Wald zu betreten, dennoch übt das Tabuisierte einen besonders starken Reiz auf sie aus.

Lucius und seine Freundin, die blinde Ivy Walker, sind bezüglich der *curiositas* paradigmatische Figuren. Ivy ist in ihrer Kindheit erblindet. Lucius stellt sich die Frage, ob ihr Augenlicht mit dem Wissen und den Medikamenten aus der Stadt vielleicht hätte gerettet werden können. Der Name »Ivy« bedeutet »Efeu« – seit der Antike als Symbol für Liebe und Freundschaft bekannt. Ivy ist daher bereits durch ihren Namen als Vertreterin jener traditionellen Werte gekennzeichnet, die im Dorf in Form von Gemeinschaft und Zusammenhalt so stark propagiert werden.

Der Name »Lucius« enthält das lateinische *lux*; wie Luzifer will Lucius als »Lichtbringer« fungieren und die Wahrheit über die Stadt herausfinden. Die von Lucius vorgetragenen Gründe sind zwar altruistischer Natur, doch seine persönliche Neugier wird in den wenigen Sätzen, die er in Gesprächen äußert, offensichtlich. Als sich seine Mutter Alice bereiterklärt, ihm vom gewaltsamen Tod seines Vaters in der Stadt zu erzählen, um ihn von seinem Vorhaben abzubringen, hält Lucius ihr vor: »I am not the one with secrets! [...] There are secrets in every corner of this village« (0:22). Er schlägt vor, eine von Alice stets verschlossen gehaltene Kiste zu öffnen, um deren Geheimnisse zu lüften,

ein Vorhaben, das seine Mutter strikt ablehnt. Identische schwarze Kisten sind im Film mehrfach in den Häusern anderer Ältester zu sehen, ohne dass ihr Zweck dem Zuschauer enthüllt wird. Alices vage Andeutung: »That is for my own well being, so the evil things from my past are kept close and not forgotten« (0:23), suggeriert, dass die Kiste eine Art Büchse der Pandora darstellt, deren Öffnung das sicher verwahrt scheinende Böse in die Welt bringen kann. Der Begriff des Bösen, der von Alice und den anderen Ältesten immer wieder mit der Stadt, mit Wissen und Neugier in Verbindung gebracht wird, steht im Kontrast zum Begriff der Unschuld, den die Ältesten als das zentrale Charakteristikum des Dorfes betrachten und den es um jeden Preis zu schützen gilt: »What was the purpose of our leaving? Let us not forget it was out of hope of something good and right […]. That, in the end, is what we have protected here – innocence« (1:12). Edward Walker wird vor allem durch jene beinahe kindliche Unschuld charakterisiert – er schafft eine Art utopische, auf selbst erdachten Legenden basierende »Märchenwelt« und ist der naiven Überzeugung, menschliche Leidenschaften und Gewaltbereitschaft durch Erzählungen kontrollieren und die im Dorf geborenen Kinder in einer Art paradiesischer Unschuld konservieren zu können. Lucius glaubt, dass auch die Wesen im Wald diese Unschuld achten werden. Deshalb wagt er sich trotz des Verbotes hinein. Seine Grenzüberschreitung wird aufwendig inszeniert; er muss eine Reihe von Laternen, »Lichtbringern«, passieren, und findet einen Busch, an dem rote Beeren wachsen, wobei die Farbe Rot aus dem Dorf verbannt wurde, weil sie angeblich die Wesen aus dem Wald anziehe. Rot als Farbe des Blutes ist auch die Farbe des Lebens; ihre Verbannung aus dem Dorf steht ebenfalls für die Abkehr der Dorfbewohner von ihrem bisherigen Leben; trotz der oberflächlichen Idylle wirken die Farben im Dorf durchweg blass und schwach, während die roten Beeren kraftvoll leuchten. Die Dorfbewohner tragen gelbe Umhänge, wenn sie sich der Grenze nähern, da Gelb angeblich eine Schutzfarbe gegen die Wesen sei. Gelb ist jedoch die Farbe des Verfalls; wie sich die Blätter im Herbst gelb färben, ist auch die Weltsicht der Dorfbewohner bereits im Prozess des Sterbens und Vergehens begriffen.[21]

Das Pflücken der roten Beeren lässt diese symbolisch zu Früchten der Erkenntnis werden, gleichzeitig deuten sie das Blutvergießen voraus, mit dem der Neugierige seine Grenzüberschreitung bezahlen wird. Lucius Hunt ist zunächst auf der »Jagd« nach der Wahrheit, wird jedoch selbst zum Gejagten durch die Eifersucht, die seine Verlobung mit Ivy bei Noah auslöst. Noah sticht Lucius nieder und verletzt ihn lebensgefährlich. Da Lucius ohne Medikamente aus der Stadt keine Überlebenschancen hat, bittet Ivy den Ältestenrat nun ihrerseits um die Erlaubnis, in die Stadt gehen zu dürfen. Ihr Vater Edward weiht sie zum Teil in das Geheimnis des Dorfes ein: Die Wesen existieren nur in Legenden, propagiert durch den Ältestenrat, dessen Mitglieder im Wechsel mit Kostümen verkleidet den Dorfbewohnern Angst einjagen, um sie am Verlassen des Dorfes zu hindern.

In dem Glauben, dass es keine Wesen gibt, durchquert Ivy den Wald, wird dort aber von einer Kreatur angegriffen. Aufgrund ihrer Blindheit erkennt sie nicht, dass es sich

[21] Shyamalan ergänzt, dass die beiden entgegengesetzten Kardinalfarben dem Zuschauer signalisieren sollen, dass »zwei verschiedene Dinge mit einander kollidieren werden« (Deconstructing The Village: In: *The Village*. Dir. M. Night Shyamalan. Disney, 2004. DVD; 0:04).

dabei um Noah handelt, der nach dem Angriff auf Lucius eines der Kostüme gefunden hat. Ivy gelingt es, das vermeintliche Wesen zu töten und den Wald zu verlassen. Sie hat jedoch eine weitere Grenze zu überschreiten. Für den Zuschauer überraschend gelangt sie nicht direkt auf die Straße, sondern prallt an eine Wand, eine Situation, die Peter Weirs Mediensatire THE TRUMAN SHOW (1998) anzitiert. Ivy lässt vor dem Verlassen des Waldes ihren Rucksack und den gelben Umhang symbolisch für ihr altes Ich auf dem Weg zurück. Traditionelle Antworten sind keine Hilfe mehr. Die Wand, die sie zu überwinden hat, ist vollständig mit Efeu, »Ivy«, bewachsen. Ivy muss sozusagen sich selbst überwinden. Spätestens an dieser Stelle wird deutlich, dass es sich bei dem Dorf um eine groß angelegte Täuschung handelt. Ivy gelangt auf eine asphaltierte Straße am Rande des Walker-Naturschutzgebietes. Dem Zuschauer wird klar, dass der Film nicht 1897, sondern in der Gegenwart spielt. Während Ivy von einem Park Ranger Medikamente bekommt, öffnen die Ältesten eine rätselhafte schwarze Kiste, die alte Fotos und Zeitungsausschnitte aus der Zeit vor der Gründung enthält. Die Annäherung an die Vergangenheit der Dorfältesten erfolgt nach und nach, indem die Kameraperspektive zunächst nur die Umgebung oder die Gesichter der Ältesten zeigt und sich erst mit Verzögerung auf den Inhalt fokussiert.[22]

Die Dorfältesten verloren alle einen geliebten Menschen durch die Gewalt und Korruption der modernen Zivilisation und gründeten ein abgeschiedenes Dorf, das sie vor der bösen Außenwelt schützen sollte. Durch Ivys Blindheit und den Tod Noahs bleibt das Geheimnis gewahrt. Ivy wird sich nicht bewusst, dass sie in einer Illusion lebt. Obwohl ihr durch die Hilfsbereitschaft des Rangers klar geworden ist, dass die Wahrheit weit komplexer sein muss als das, was ihr Vater preiszugeben bereit ist, ergibt sich für sie nur ein fragmentarisches Bild der Wirklichkeit. THE VILLAGE knüpft damit an postmodernistische Vorstellungen an. Die Welt existiert nicht an sich, sondern wird erst durch den Akt der Wahrnehmung geschaffen.[23]

THE VILLAGE reflektiert somit die ambivalente Position der Gegenwartskultur zur *curiositas*-Debatte; einerseits kann es ohne das Streben nach Wissen und den Mut zur Grenzüberschreitung kein ethisches Handeln geben, denn der Verzicht auf Grenzüberschreitungen belastet die Ältesten mit einer nicht wiedergutzumachenden Schuld an der nächsten Generation; sie nehmen Ivys Blindheit, Noahs Behinderung und sogar beinahe Lucius' Tod durch ihren Verzicht auf die moderne Medizin in Kauf. Außerdem ist der menschliche Verstand dynamisch und wird sich wie Lucius nur für eine gewisse Zeit mit Stasis zufrieden geben, selbst, wenn er dadurch einen vermeintlich paradiesischen Zustand verlassen muss. Andererseits führen weder das Nachgeben vor der Neugier noch die Grenzüberschreitung zu einem tatsächlichen Erkenntnisgewinn, da in einer postmodernen Vorstellungswelt die Existenz einer objektiven Wirklichkeit in Frage gestellt wird; die Wirklichkeit liegt im Auge des Betrachters und wird durch dessen Perspektive konstituiert.

---

[22] Eine detaillierte Analyse der Kameraperspektiven von THE VILLAGE liefert Zywietz, S. 99ff.

[23] Nach Zywietz erschaffen »[d]ie Älteren [...] eine Realität, die zunächst nur die ihrer Kinder ist. Sie wird auch für ihre Eltern wirklich, allgemein und speziell durch die ›verselbständigten‹ Kreaturen, mit denen Noah in der Kostümierung ihnen die Wirklichkeit des Dorfes spielerhaft aus den Händen nimmt« (S. 113).

Simon Hofmann

Organhandel im Film: Der phantasmatische Schatten der Transplantationsmedizin

Der Van Damme-Actionstreifen DEATH WARRANT (Deran Sarafin, USA 1990), die deutsche Komödie AUF HERZ UND NIEREN (Thomas Jahn, Til Schweiger, DE 2001), Stephen Frears' sozialkritisches Flüchtlingsdrama DIRTY PRETTY THINGS (GB 2002) und der Horror-Thriller TURISTAS (John Stockwell, USA 2006) repräsentieren unterschiedliche Filmgenres. Sie teilen aber ein zentrales narratives Motiv: Sie alle handeln von Organhandel. Das illegale Geschäft mit menschlichen Körperteilen für die Transplantation bildet seit den 1990er Jahren – meist in Kombination mit dem Motiv des Organraubs – ein beliebtes und häufiges Thema in Spielfilmen und Fernsehserien. So gab es kaum eine Kriminalserie, in deren Verlauf nicht ein Organhandelsring aufgedeckt wird.[1] Darüber hinaus tauchte die Problematik auch in Arzt- und Krankenhausserien, in Komödien, in Fantasy-Serien und in Science Fiction-Filmen auf.[2] Die meisten Organhandelsfilme sind dem Genre des Horrorfilms oder Thrillers zuzuordnen.[3] Filme über Organhandel bilden also kein eigenes Genre, sie teilen aber gemeinsame narrative Elemente und Muster – etwa das Verschwörungs-Motiv oder die Figur des *mad scientist*.

Diese narrativen Versatzstücke, die immer wieder auftauchen, finden sich bereits in den frühen Organhandelsfilmen, auf die ich mich in diesem Beitrag konzentrieren möchte. Der eigentliche Prototyp stammt von 1978: In Michael Crichtons US-Thriller COMA geht es um einen von Ärzten kontrollierten Organhandelsring, der Körperteile in die ganze Welt verkauft. Die involvierten Mediziner beschaffen sich die Organe, indem sie Patienten während Operationen absichtlich in ein tödliches Koma versetzen. Der Film enthält einige eindrückliche und einprägsame Szenen und Bilder, auf die später in der weltweiten Diskussion um Organhandel öfters verwiesen wurde – etwa das auf dem Filmplakat abgedruckte Bild, auf dem die Opfer des Organhandelsringes in einem künstlichen Koma konserviert an Fäden in einer Art gigantischem Tresorraum der Organbank

---

[1] Als Beispiele wären die US-Serien LAW AND ORDER (»Sonata for Solo Organ«, 1991), DARK JUSTICE (»Prime Cuts«, 1992) und NEW YORK UNDERCOVER (»Spare Parts«, 1998) aus den 1990er Jahren zu nennen, oder – jüngeren Datums – die Serien NUMB3RS (»Harvest«, 2006), CSI: NY (»Hammer Down«, 2009), WHITE COLLAR (»Vital Signs«, 2010) oder JUSTIFIED (»Thick as Mud«, 2012). Auch in deutschsprachigen Krimi-Serien tauchte das Thema regelmässig auf: etwa in DERRICK (»Eines Mannes Herz«, 1995), DIE STRASSEN VON BERLIN (»Endstation«, 1998), SOKO WIEN (»Wettlauf mit dem Tod«, 2009) und in fünf TATORT-Folgen (»Rechnen Sie mit dem Schlimmsten«, 1972; »Der Entscheider«, 1996; »Leyla«, 2003; »Leben gegen Leben«, 2011; »Das Dorf«, 2011).

[2] Vgl. als Beispiele CHICAGO HOPE (»Guns N Roses«, 1997), NIP/TUCK (4. Staffel, 2006), MUGGERS (Dean Murphy, AU 2000), LÄNGER LEBEN (Lorenz Kaiser, CH 2010), THE X-FILES (»Hell Money«, 1996), ANGEL (»Dead End«, 2001), THE ISLAND (Michael Bay, USA 2005) und REPO MEN (Miguel Sapochnik, USA 2010).

[3] Vgl. etwa BLOOD SALVAGE (Tucker Johnston, USA 1990), THE HARVEST (David Marconi, USA 1992), THE DONOR (Damien Lee, USA 1994), DONOR UNKNOWN (John Harrison, USA 1995) und TRAIN (Gideon Raff, USA 2008).

hängen.[4] Ein Jahr nach COMA sorgte in Deutschland der Spielfilm FLEISCH von Rainer Erler für Aufregung – einer der erfolgreichsten Filme der deutschen Fernsehgeschichte. Er dreht sich ebenfalls um ein Ärzte-Syndikat, das Organe von entführten und getöteten Touristen verkauft. Bereits die Erstausstrahlung 1979 im deutschen Fernsehen aber auch die späteren Wiederholungen waren von einer Medien-Kontroverse und Protesten aus der Ärzteschaft begleitet.[5] 2007 entstand im Auftrag von Pro7 ein Remake.[6]

Wie ist die Popularität des Organhandelsmotivs in Filmen und TV-Serien zu erklären? Oder anders gefragt: Welche virulenten sozialen Probleme werden in den Filmen verhandelt und welche Unsicherheiten drücken sich in ihnen aus? Daran anschließend: Welche Bedeutung kommt den Filmen im öffentlichen Sprechen über die Organtransplantation zu? Und: Welche Auswirkungen haben diese fiktionalen filmischen Geschichten auf die Praxis der Organtransplantation? Diesen Fragen möchte ich im Folgenden aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive nachgehen. Dabei setze ich die Filme mit der sozialen Praxis der Organtransplantation und dem öffentlich-medialen Diskurs über sie in Verbindung, wobei ich diese beiden Ebenen kurz erörtern werde. In meiner Argumentation unterscheide ich eine sozialpsychologische und eine diskursgeschichtliche Sichtweise: Ich werde einerseits argumentieren, dass die Organhandelsfilme den Ausdruck eines Unbehagens ermöglichen, das im dominanten Diskurs nicht ausgedrückt werden kann, und andererseits, dass sie inhaltlich an eine alte und wirkmächtige Erzähltradition anschließen.

Bilder für ein Unbehagen

Es scheint naheliegend, in den Filmen eine unmittelbare Auseinandersetzung mit dem real-existierenden Organhandel zu sehen, über den die Massenmedien ab Mitte der 1980er Jahre weltweit berichteten. Zwei Tatsachen sprechen aber dagegen, die filmische Repräsentation des Organhandels auf diese Funktion zu reduzieren: Erstens gehen die in vielen Filmen dargestellten Praktiken von gewaltsamem und mörderischem Organraub weit über die Dimensionen des realen Organhandels hinaus.[7] Zweitens entstanden die ersten Organhandels-Filme wie COMA und FLEISCH bereits einige Jahre bevor die ersten Meldungen über Organhandel in Indien oder Ägypten für Schlagzeilen sorgten. Die beliebte deutsche Krimi-Serie TATORT widmete dem Thema schon 1972 eine Folge.[8] Die Fiktion ging also der Realität voraus.

---

[4] Zur Rezeption des Films vgl. Véronique Campion-Vincent: *Organ Theft Legends*. Jackson 2005, S. 141.

[5] Der Film wurde im deutschen Fernsehen wiederholt ausgestrahlt und war in über 120 Ländern im Kino zu sehen. Er erhielt 1980 die »Goldene Nymphe« auf dem Internationalen Fernsehfestival in Monte Carlo. Der vom Regisseur verfasste gleichnamige Roman zum Film erschien kurz vor der Erstausstrahlung und verkaufte sich innerhalb eines Monats bereits 30 000 mal. Vgl. Barbara von der Lühe: *Auf Herz und Nieren geprüft. Entstehung, Inhalt und Wirkung des Spielfilms »Fleisch« von Rainer Erler*. Siegen 1990.

[6] DE 2007, R: Oliver Schmitz.

[7] Vgl. David J. Rothman: The International Organ Traffic. In: *The New York Review of Books*, 26.3.1998, S. 14–17 sowie Campion-Vincent: *Organ Theft Legends*, S. 91ff.

[8] »Rechnen Sie mit dem Schlimmsten«, 1972.

Populärkulturelle Narrative, die biomedizinische Entwicklungen thematisieren, dienen laut kulturwissenschaftlichen Studien zum Verhältnis von Fiktion und Wissenschaft als Experimentierfelder, als imaginäre Labors, in denen biomedizinische Techniken und ihre Folgen verhandelt werden. Sie bilden somit Kampffelder um gesellschaftliche Deutungsmacht über diese Phänomene, die nicht nur wissenschaftlichen und medizinischen Experten, sondern auch Laien offen stehen. Dabei bleiben diese Narrative oft ambivalent: Einerseits ermöglichen sie die Realisierung biomedizinischer Praktiken, indem sie ihnen gleichsam imaginär den Weg bahnen. Andererseits machen sie diese Praktiken und gleichzeitig die Macht der Wissenschaft auch kritisier- und angreifbar.[9] Die Organhandelsfilme können dementsprechend gefasst werden als Teil der Deutungskämpfe um die Interpretation der medizinischen Technik der Organtransplantation im Speziellen und – darüber hinaus – um die Bewertung der modernen Medizin und ihres Verhältnisses zum menschlichen Körper im Allgemeinen.

Die Organtransplantation ist eine widersprüchliche biomedizinische Technik, welche die Grenzen der klassischen medizinischen Logik zu sprengen droht: Um das große Versprechen der modernen Medizin einzulösen, Leben zu retten und Körper wiederherzustellen, ist sie auf den Tod oder – bei der Lebendspende – die Verstümmelung des Körpers angewiesen. Das Interesse des Empfängers, sein Leben zu verlängern oder qualitativ zu verbessern, steht dem Interesse des Spenders entgegen, die Unversehrtheit seines Körpers (auch über den Tod hinaus) zu bewahren. Besonders der Prozess der Organspende provoziert emotionale Irritationen, die aus der Diskrepanz unvereinbarer Vorstellungen und Konzepte von Körper und Sterben resultieren: Der hirntote Spender – so die paradoxe Ausgangslage – muss als Person zwar tot, sein Körper aber zwingend noch lebendig, durchblutet und warm sein. Der Augenblick der Hirntod-Diagnose markiert den Umschlagpunkt, an dem sich der Körper eines Individuums in ein depersonalisiertes Organ-Reservoir verwandelt, und bildet gleichzeitig den Moment, in dem die Macht der Medizin über Leben und Tod in besonderer Weise fassbar wird.[10]

Die sich ab den 1960er Jahren in der medialen Öffentlichkeit zunehmend durchsetzende Deutung der Organspende versuchte, diese Spannungen und Widersprüche zum Verschwinden zu bringen, indem sie auf den wiederhergestellten Empfängerkörper fokussierte, die Organspende als altruistisches »Geschenk des Lebens« inszenierte und den Tod des Spenders zum heldenhaften Akt der Nächstenliebe stilisierte.[11] Diese Deutung erhielt auch Eingang in die Populärkultur; idealtypisch manifestiert sie sich in einer Episode der beliebten deutschen Ärzteserie SCHWARZWALDKLINIK von 1989:[12] Es geht darin um den Neffen des Chefarztes, Professor Brinkmann, dem nur noch die Transplanta-

[9] Vgl. Claudia Breger, Irmela Krüger-Fürhoff und Tanja Nusser: Engineering Life. Wissen und Narration im Zeitalter der Biotechnologie. In: Dies. (Hrsg.): *Engineering Life. Narrationen vom Menschen in Biomedizin, Kultur und Literatur*. Berlin 2008, S. 7–18 sowie Philipp Sarasin: Das obszöne Genießen der Wissenschaft. Über Populärwissenschaft und »mad scientists«. In: Ders.: *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*. Frankfurt a.M. 2003a, S. 231–257.

[10] Vgl. Simon Hofmann: Umstrittene Körperteile. Eine Geschichte der Organspende in der Schweiz 1969–2004. Unveröffentlichte Dissertation. Luzern 2012, S. 65ff.

[11] Vgl. ebd., S. 150ff.

[12] Der Handlungsstrang zieht sich über die drei Folgen der sechsten Staffel hin: Folge 67 »Sturz mit Folgen«, Folge 68 »Nierenspende« und Folge 69 »Transplantation«.

tion einer Niere das Leben retten kann. Es wird ein hirntoter Mann in die Intensivstation eingeliefert, der als Spender in Frage käme. Doch dessen Ehefrau verweigert trotz aller Überzeugungsversuche der Ärzte die Organspende ihres Mannes. Darauf entschließt sich Professor Brinkmann, seinen Neffen mit einer Lebendspende zu retten.

Die Figurenkonstellation ist eindeutig: Der bedrohte Neffe bietet sich als Zielscheibe für emphatisches Mitfühlen an. Brinkmann kommt die Rolle des bescheidenen, selbstlosen und mutigen Helden zu. Die Ehefrau, welche die Anti-Organspende-Haltung repräsentiert, fungiert als seine Antagonistin. Sie verweigert dem kranken Sympathieträger das lebensrettende Organ und stellt sich damit gegen das gesamte medizinische Personal, das die Organspende propagiert. Brinkmann zeigt zwar Verständnis für ihr Verhalten, weist sie aber auf ihre moralische Verantwortung hin: »Ich wäre sicher genau so entsetzt wie Sie. Aber ich wäre froh, wenn mich jemand hindern würde, ein Todesurteil auszusprechen.« Dass das Handeln der Ehefrau moralisch diskreditiert ist, zeigt sich auch, als sie später selber verletzt ins Spital eingeliefert wird, die Missgunst des Personals zu spüren bekommt und schließlich ihren Fehlentscheid einsieht.

Die Organtransplantation erscheint hier als medizinisches Wunder, das die Wiederherstellung der körperlichen Integrität, die Verlängerung des Lebens und den Sieg über den Tod ermöglicht. Die moralische Botschaft lautet: Organe zu spenden ist gut, wer jedoch eine Spende verweigert, macht sich mitschuldig am Tod anderer. Die Organhandelsfilme drehen diese positive Deutung um: Statt von Freiwilligkeit, Altruismus, Nächstenliebe und neuem Leben erzählen sie von Zwang, Gewalt, Profit und Tod. Statt dem wiederhergestellten Empfängerkörper steht der verstümmelte Körper des Spenders im Vordergrund.

In einer sozialpsychologischen Sichtweise verweist die Popularität der Organhandelsfilme auf die Brüchigkeit der positiven Deutung der Organtransplantation, welche die dieser Technik inhärenten Widersprüche nur einseitig aufzulösen vermag. Der von ihr verdrängte tote und verstümmelte Spenderkörper und seine Verdinglichung durch die moderne Medizin kehren in den Organhandelsfilmen zurück. Die Filme erlauben den Ausdruck eines Unbehagens, das im Rahmen des hegemonialen Diskurses keine Ausdrucksmöglichkeit findet. Sie bilden – in den Begrifflichkeiten der Lacanschen Psychoanalyse – den phantasmatischen Schirm für das Reale, das Traumatische und Nichterzählbare im Diskurs über die Organtransplantation, indem sie der Gefahr ein Gesicht geben, um sie zu bannen.[13]

Vor diesem Hintergrund wird die Beliebtheit der Organhandelsfilme verständlich: Sie bildet gleichsam den Schatten der vordergründigen Akzeptanz der Organtransplantation und ihrer erfolgreichen moralischen Inszenierung. Auf die Rezipienten wirken die Filme unheimlich: Das Unheimliche, so Sigmund Freud, sei das einst Vertraute, »das eine

[13] Zu den lacanschen Begriffen des Realen und des Phantasmas vgl. Dylan Evans: *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*. Wien 2002, S. 228ff. und 250ff., Slavoj Žižek: *Die Pest der Phantasmen. Die Effizienz des Phantasmatischen in den neuen Medien*. Wien 1997 sowie Philipp Sarasin: Vom Realen reden? Fragmente einer Körpergeschichte der Moderne. In: Ders.: *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*. Frankfurt a.M. 2003b, S. 122–149.

Verdrängung erfahren hat und aus ihr wiedergekehrt ist«.[14] Gleichzeitig wird die phantasmatische Abwehr des schrecklichen Realen, der Prozess der Angstbewältigung, als Genuss erlebt. Ihren Erfolg verdanken die Filme nicht zuletzt dem Umstand, dass sie dem Rezipienten eine Lust am Schaudern ermöglichen.[15]

Vertraute Motive

Die inhaltliche Ausgestaltung des filmischen Phantasmas ist jedoch erklärungsbedürftig. Das Sprechen über das eigentlich Unsagbare kann nicht aus dem Nichts erzeugt werden, sondern muss sich Worten und Bildern bedienen, die bereits zur Verfügung stehen.[16] Die filmischen Organhandelsgeschichten reihen sich ein in eine ältere Erzähltradition, deren Motive, Figuren und Plots sie mit der modernen Thematik der Organtransplantation verbinden und aktualisieren. Dieses populärkulturelle Narrativ hat seinen Ursprung und Prototyp in Mary Shelleys 1818 erschienenen Novelle *Frankenstein*. Es kreist um die unheimliche und gleichzeitig faszinierende Vorstellung der Erzeugung menschlichen Lebens und thematisiert die Hybris einer entfesselten biomedizinischen Technologie.[17] Die Verpflanzung und der Raub von Körperteilen spielte oft eine wichtige Rolle in diesem Narrativ, das im 20. Jahrhundert in unzähligen Variationen repetiert wurde.[18] Alleine in den 1960er Jahren bildete die Transplantation von Körperteilen ein Hauptthema in elf in den USA produzierten Horrorfilmen in der Frankenstein-Tradition. In allen elf Fällen war die Beschaffung der transplantierten Organe mit Mord verbunden.[19]

Zentral für das Narrativ ist die Figur des *mad scientist* – das furchterregende Gegenstück zum väterlichen Arzt, zum vertrauenswürdigen »Halbgott in Weiß«, wie er etwa

[14] Sigmund Freud: Das Unheimliche. In: Ders.: *Studienausgabe, Band IV*. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey (Hrsg.). Frankfurt a.M. 2000, S. 241–274; S. 268.

[15] Zum Lustgewinn durch Angstbewältigung beim Konsum literarischer Darstellungen des Schrecklichen vgl. Thomas Anz: *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen*. München 1998, Kapitel 4. Zum auf Körperlichkeit zentrierten »evasiven Vergnügen« in der Populärkultur und zum Lust bereitenden Empfinden von Ekel, Wut, Schmerz oder Angst vgl. Andreas Hepp: *Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung*. Opladen 1999, S. 72ff.

[16] Zu dieser Überlegung vgl. Philipp Sarasin: *»Anthrax«. Bioterror als Phantasma*. Frankfurt a.M. 2004, S. 26f.

[17] Zur Kulturgeschichte des Frankenstein-Mythos vgl. Susan Tyler Hitchcock: *Frankenstein. A Cultural History*. New York 2007 sowie Jon Turney: *Frankenstein's Footsteps. Science, Genetics and Popular Culture*. New Haven 1998, der die Bedeutung des Frankenstein-Narrativs für die gesellschaftliche Wahrnehmung der biotechnologischen Forschung beleuchtet.

[18] Caroline Joan (»Kay«) S. Picart, Frank Smoot, Jayne Blodgett: *The Frankenstein Film Sourcebook*. Westport 2001 führen rund 200 Filme auf, die sich auf den Frankenstein-Mythos beziehen. Eine Aufzählung von Filmen, TV-Serien, Musik, Radio-Sendungen, Theaterstücken, Romanen und Comic-Büchern über das Frankestein-Thema findet sich auf http://en.wikipedia.org/wiki/Frankenstein_in_popular_culture (01.01.2013).

[19] In sechs der elf Filme geht es um eine Hirntransplantation. Für eine Aufzählung der Filme vgl. Martin S. Pernick: Brain Death in a Cultural Context. The Reconstruction of Death, 1967-1981. In: Stuart J. Youngner, Robert M. Arnold und Renie Schapiro (Hrsg.): *The Definition of Death. Contemporary Controversies*. London 1999, S. 3–33; S. 16.

von Dr. Brinkmann in der SCHWARZWALDKLINIK repräsentiert wird.[20] Ein typischer *mad scientist* ist Chefarzt Dr. Harris, der Kopf der Organhandels-Geheimorganisation aus dem Film COMA – eine Figur, wie sie auch in vielen anderen Organhandelsfilmen auftritt. Gegenüber der jungen Ärztin Sue rechtfertigt er sein Handeln in einem eindrücklichen Monolog gegen Ende des Films wie folgt:

> Vergessen sie nicht, dass unsere Gesellschaft vor bedeutenden Entscheidungen steht. Entscheidungen über das Recht zu Sterben, über Abtreibung, über Begrenzung von Krankheit, verlängertes Koma, Transplantation, Entscheidung über Leben und Tod. Aber die Gesellschaft entscheidet sich nicht. Der Kongress entscheidet sich nicht. Die Gerichte entscheiden nichts, die Religion entscheidet nichts. Warum? Weil die Gesellschaft alles uns überlässt, den Experten, den Ärzten. [...] Amerika gibt 125 Billionen Dollar im Jahr für Gesundheit aus, mehr als für die Verteidigung, weil die Amerikaner an ärztliche Betreuung glauben. Diese großen Krankenhauskomplexe sind die Kathedralen unseres Zeitalters, Billionen Dollar, Tausende von Betten. Eine ganze Nation kranker Menschen kommt zu uns um Hilfe. [...] Es sind Kinder, Sue, sie vertrauen uns. Wir können ihnen nicht alles sagen. [...] Wir müssen immer den weitsichtigen Standpunkt einnehmen. Nicht die Meinung des Individuums, sondern die der Gesellschaft als ganzer. Denn die Medizin ist eine große soziale Macht; das Individuum ist zu klein. [...] Betrachten sie's doch mal vom praktischen Standpunkt. Jemand muss sich mal zu Entscheidungen aufraffen, wir können nicht ewig warten. Wenn die Gesellschaft nicht bereit ist, zu entscheiden, müssen wir entscheiden; wir müssen die harten Entscheidungen treffen.

Narrative um den *mad scientist*, das zeigt sich hier deutlich, artikulieren die Furcht vor einer unkontrollierbaren, destruktiven Wissenschaft und Medizin, die ihre Maßstäbe und damit auch die Achtung vor dem Leben anderer verliert. Sie verhandeln in einer kritischen Weise ihre gesellschaftliche Macht und ihr hierarchisches Verhältnis zu den Laien.[21]

Die Popularität der Organhandelsfilme erklärt sich auch in einer diskursgeschichtlichen Perspektive. Ihre Plots setzen sich aus Versatzstücken zusammen, die das westliche Imaginäre schon seit langem und bis heute bevölkern: Bilder vom gewaltsam ausgebeuteten und verwerteten Körpern, von einer fehlgeleiteten, gefährlichen Medizin und von größenwahnsinnigen, verantwortungslosen Medizinern. Der Anschluss an das bekannte und populäre Frankenstein-Narrativ gibt den Organhandelsfilmen ihr Gewicht und macht sie derart wirkungsvoll. Das Publikum erschrickt am liebsten vor etwas, das es bereits kennt.[22]

Die Schwarzwaldklinik-Episode und die Organhandelsfilme repräsentieren zwei entgegengesetzte und gleichzeitig aufeinander bezogene phantasmatische Imaginationen der modernen Medizin im Allgemeinen und der Transplantationsmedizin im Speziellen. Die eine kreist um Vorstellungen von körperlicher Regeneration, Auferstehung und Unsterblichkeit. Sie imaginiert die Medizin als utopische Macht und den Arzt als säkularisierten Gott, der den Tod besiegen und neues Leben herstellen kann. Die andere handelt von

[20] Zur Figur des *mad scientist* vgl. Roslynn D. Haynes: *From Faust to Strangelove. Representations of the Scientist in Western Literature*. Baltimore [u.a.] 1994 sowie Sarasin 2003a.

[21] Vgl. Sarasin 2003a, S. 249ff.

[22] Vgl. Valentin Groebner: Der Körper des Toten als Rohstoff – Schreckensgeschichten und ihre historischen Vorbilder. In: Brigitte Tag, Dominik Gross (Hrsg.): *Der Umgang mit der Leiche. Sektion und toter Körper in internationaler und interdisziplinärer Perspektive*. Frankfurt a.M. 2010, S. 355–369; S. 367.

der gewaltsamen Ausbeutung, Verstümmelung und Verwertung des Körpers und vom Tod. Die Macht der Medizin über Leben und Tod präsentiert sie als unheimliche und gefährliche Hybris. Dr. Brinkmann und sein finsterer Kollege Dr. Harris sind Zwillinge, die jeweils eine Seite eines höchst ambivalenten Traums der Moderne verkörpern: Der Traum eines technisch beherrsch- und verlängerbaren Lebens, der sowohl von großer Faszination und Hoffnung als auch von tiefen Unsicherheiten und Ängsten begleitet ist.

Die faktische Kraft des Fiktionalen

Doch was bedeuteten das Aufkommen und der Erfolg der Organhandelsfilme für die Transplantationsmedizin? Man könnte argumentieren, dass die Filme den Normalbetrieb und die Akzeptanz der Organtransplantation ermöglichen und stützen. Als phantasmatischer Rahmen der Organtransplantation bieten sie eine Möglichkeit, die mit der Transplantation verbundenen Ängste zu konfrontieren, sie zu verarbeiten und abzuwehren oder zumindest zu kanalisieren und somit erträglich zu machen.[23] Die Filme funktionieren in dieser Sichtweise als Rituale zur Bannung von Gefahr, indem sie Szenen und Figuren anbieten, mit denen Ängste bearbeitet und Sicherheit im Umgang mit Unsicherheit gewonnen werden kann. Dieser stabilisierende und beruhigende Effekt wird in den meisten Filmen – so auch in COMA – dadurch unterstützt, dass am Ende die medizinische Grenzüberschreitung korrigiert, der Täter bestraft und der Status Quo wieder hergestellt wird.[24]

Andererseits spricht vieles dafür, dass die fiktionalen Schauergeschichten den Ängsten gegenüber der Organtransplantation überhaupt erst Vorschub leisten. Die Beziehung zwischen der Phantasie und dem Horror des Realen, den sie verberge, sei vieldeutiger als es aussehen mag, stellt der Philosoph Slavoj Žižek fest: Die Phantasie verberge zwar den Schrecken, zur selben Zeit erschaffe sie aber dasjenige, was sie zu verbergen vorgebe.[25] Man könnte von einem »Gefahren-Paradox« sprechen: Je verbreiteter die filmischen Rituale zur Gefahren-Bannung werden, desto größer wird die Wahrscheinlichkeit, dass die filmisch geformten Gefahren beginnen, die Alltagswirklichkeit zu gestalten. So schaffen die Filme eine gefährliche Wirklichkeit, die durch sie gerade gebannt werden sollte.[26]

Unterstützt wird diese Tendenz durch den inhaltlichen Anschluss an das Frankenstein-Narrativ: Die Organhandelsfilme koppeln die moderne medizinische Technik der Organtransplantation an alte und wirkmächtige populärkulturelle Motive und stellen sie

[23] Zum phantasmatischen Rahmen als Stütze eines Diskurses vgl. etwa Brigitte Hipfl: Inszenierung des Begehrens. Zur Rolle der Fantasien im Umgang mit Medien. In: Andreas Hepp, Rainer Winter (Hrsg.): *Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*. Wiesbaden 2008, S. 139–154; S. 147 sowie Slavoj Žižek: Between Symbolic Fiction and Fantasmatic Spectre. Toward a Lacanian Theory of Ideology. In: Ders.: *Interrogating the Real*. Rex Butler und Scott Stephens (Hrsg.). London [u.a.] 2005, S. 249–270.

[24] Vgl. Irmela Marei Krüger-Fürhoff: Verdoppelung und Entzug. Erzählstrategien in Kazuo Ishiguros Klon- und Transplantations-Roman *Never Let Me Go*. In: Breger/Krüger-Fürhoff/Nusser: *Engineering Life*, S. 145–161; S. 158f.

[25] Žižek 1997, S. 19f.

[26] Vgl. Johannes Stehr: *Sagenhafter Alltag. Über die private Aneignung herrschender Moral*. Frankfurt a.M. [u.a.] 1998, S. 114ff., der sich auf moderne Sagen bezieht, in denen gesellschaftliche Gefahren und Vertrauenskrisen verhandelt werden.

damit in die Traditionslinie einer pervertierten Medizin, deren ursprünglich philanthropische Ziele sich in ihr Gegenteil verkehren.

Dass diese Organhandelsfilme sehr reale und schädliche Auswirkungen haben, davon waren und sind die Ärztinnen und Ärzte überzeugt, die sich für die Organspende engagieren. Sie sehen in den erfundenen Stories eine Gefahr für die Akzeptanz der Organspende, wie etwa die Proteste gegen die Ausstrahlung von Rainer Erlers FLEISCH im deutschen Fernsehen zeigen. Ärzteverbände und Patientenorganisationen forderten vom ZDF wiederholt die Absetzung des Films – bei der Erstausstrahlung aber auch bei Wiederholungen 1982 und 1989. Aus einer anderen Perspektive lassen sich die Filme weit positiver bewerten: als durchaus berechtigte medizin- und gesellschaftskritische Interventionen mit den Mitteln der Populär- und Laienkultur. In diesem Sinne verteidigten einige deutsche Medien 1979 den Film FLEISCH gegen die Angriffe der Transplantationsmediziner – als interessanter Diskussionsbeitrag zur Organspende-Debatte oder als Kritik an Zuständen, die einen Organ- und Menschenhandel denkbar machen.[27]

Ab den späten 1980er Jahren wurde in der Innen- und Außenansicht häufig eine Krise der Transplantationsmedizin konstatiert, die sich in einem zunehmenden Misstrauen und einem daraus resultierenden Spender-Mangel ausdrücke. Es ist gut möglich, dass die Organhandelsfilme einen Beitrag zu diesem Vertrauensverlust leisteten. Angesichts des Misstrauens akzentuierte sich auch die Sensibilität der Transplantationsmedizin für potentielle Risiken und Missbräuche. Sie begegnete der Vertrauenskrise unter anderem mit erhöhter Transparenz und einer effizienten Selbstkontrolle zur Einhaltung ethischer Standards.[28]

In dieser Sichtweise erweist sich die von den Organhandelsfilmen transportierte Medizinkritik durchaus als wirksam. Indem die Filme in den gesellschaftlichen Deutungskampf um die Organtransplantation intervenierten und die Macht und das Gefahrenpotential der modernen Medizin problematisierten, trugen sie bei zum großen Transparenz- und Rechtfertigungsdruck, dem die Transplantationsmedizin spätestens ab den 1990er Jahren und bis heute unterliegt.

[27] Zur Rezeption des Films vgl. von der Lühe, S. 5ff.
[28] Vgl. Hofmann, S. 206ff.

Katharina Klung

»There is always the Other«: Territoriale Grenzen im Dialog der Filmkulturen

Dichter Nebel hüllt die Szenerie im Film TAKHTÉ SIAH (IR/I/J 2000) in eine opake, diffuse Atmosphäre. Das Ziel, die Grenze zu erreichen und zu überqueren, scheint in dem vom Nebel gefluteten Raum für die kurdischen Flüchtlinge, die sich auf ihrem Weg durch das Grenzgebirge zwischen Iran und Irak befinden, schier unmöglich. Aus der Ferne sind Schüsse und das zischende Pfeifen von Granaten zu hören. Es entsteht ein diffuses Geräuschgemenge, das sich unmittelbar mit dem dichten Nebel zu verbinden scheint. Die monochrome Farb- und Lichtgestaltung der Szenerie lässt die Konturen der Figuren und Objekte regelrecht ausfransen und eine ungewöhnliche Verbindung zwischen Figur und Grund entstehen. Formen zeichnen sich nur undeutlich ab, wirken schemenhaft. Den Bildern dieser letzten Szenen des Films liegt eine fast undefinierbare Spannung zwischen visuellen An- und Abwesenheiten zugrunde. Die opake, grobkörnige Bildoberfläche lässt die abgebildeten Objekte, die gesamte Szenerie regelrecht oszillieren. So auch in der Szene, in der die MigrantInnengruppe schließlich die Grenze erreicht. Nur schemenhaft und verschwommen ist ein Stacheldrahtzaun im Bildvordergrund zu sehen. Die Kamera wirft nun den Blick zurück auf die aus dem Nebel erscheinenden und auf die Grenze zulaufenden Menschen. Es entsteht der Eindruck, als hätte der Nebel die Figuren regelrecht ausgedunsen, als würden sie aus einem Nichts einfach aufscheinen, als gäbe es keinen materiellen und lokalisierbaren Hintergrund, kein Hier, das Iran heißt und aus dem die Menschen fliehen sowie kein Dort, weil es, ebenso visuell abwesend, im hors-champ hinter der Kamera liegt. Der abgebildete Raum schiebt sich, auch durch die im Nebel entschwindenden, perspektivischen Linearkonstruktionen in eine Zweidimensionalität zusammen, die nur einen kleinen lateralen Streifen der Sichtbarkeit freigibt. Der visualisierte, vom Nebel durchflutete Grenzraum wird zur (Projektions-)Fläche.

Erfahrungen von Migration, Flucht und Grenzüberquerungen charakterisieren nicht nur soziale sowie politische Realitäten, sondern schreiben sich auch vermehrt in das Sujet kultureller Texte ein. In der bildenden Kunst, der Fotografie, aber vor allem auch in filmischen Diskursen wird zunehmend die Frage nach der Beschaffenheit politischer Grenzen in Zeiten fortschreitender Transitbewegungen und den damit verbundenen Vorgängen der Transkulturalisierungen und Transnationalisierungen evident.

Die filmische Auseinandersetzung mit politischen Grenzen steht der Abwesenheit ihrer Reflexion in wissenschaftlichen, gesellschaftlichen und politischen Diskursen diametral entgegen. Besonders interessant ist dabei, dass Phänomene wie Migration und Grenzen nicht nur als Hintergrund oder Ausgangspunkt der Narration thematisiert werden, sondern selbst Teil der diegetischen Welt und somit auch des Bildsujets sind. Die Pointierung auf die Verlagerung der Grenze, des Grenzraumes sowie des Transits an die Oberfläche des filmischen Bildes, ist nicht nur essentiell für eine Untersuchung der visuellen Grenzinszenierungen sowie für eine Erschließung ihrer verschiedenen ästhetischen

und gesellschaftlichen Bedeutungsdimensionen, sondern ermöglicht insbesondere auch eine analytische Reflexion transnationaler und transkultureller, filmischer Zirkulations- und Diffusionsprozesse.

Es stehen daher Filme im Vordergrund, die Fragen zu Grenzkonstitutionen, -schließungen (Stichwort EU-Außengrenze), gleichzeitig auch zu Transformationen und Aushandlungen der Grenzen sowie zu Prozessen der Migrationshierarchisierung stellen. Der Aufsatz widmet sich folglich einem sowohl filmisch-ästhetisierten, gleichzeitig aber auch einem globalen, geopolitischen Spannungsfeld. Es ist danach zu fragen, ob und wie die Filme diese Diskurse in ihre ästhetischen Auseinandersetzungen integrieren. Die Konzentration auf die Bildoberfläche ist dabei essentiell, denn auf ihr entfalten sich transkulturelle, visuell-ästhetische Verknüpfungen, kommen die im Diffusionsprozess wiederkehrenden Formen und ihre Veränderlichkeit zur Erscheinung.[1]

Die folgenden Ausführungen werfen einen Blick auf eine kleine Auswahl von Filmen aus unterschiedlichen Produktionskontexten. Der Fokus liegt dabei nicht ausschließlich auf den ästhetischen Inszenierungen der Grenze, die diese Filme entwickeln, sondern vor allem auch auf den visuellen Bezügen und Verbindungen, die sich zwischen den Filmen auf der Bildebene erkennen lassen. Es soll der Hypothese auf den Grund gegangen werden, dass ein transkulturelles Bildernetzwerk[2] existiert, eine Art filmischer Bilder-Dialog, der sich mit der Beschaffenheit und der Bedeutung territorialer Grenzen in Zeiten fortschreitender Globalisierungsprozesse auseinandersetzt.

Dialog, Intertextualität, Diffusion – das Motiv der Grenze in Bewegung

Dass filmische Bilder über den gesamten Globus zirkulieren, dass sie nicht nur am Ort ihrer Projektion bewegt sind, sondern selbst sowohl in eine physische, Grenzen überschreitende zugleich aber auch in eine virtuell assoziative Wanderung versetzt werden, ist nicht erst seit Walter Benjamin[3] ein im wissenschaftlichen Diskurs fast schon zu selbstverständlicher Allgemeinplatz. Dabei bleibt es jedoch oftmals bei einer Diagnose, einer Feststellung oder einem In-Erinnerung-Rufen, weil sich das Medium Film von der Vorstellung des Originals oder einer raumzeitlichen Verankerung entkoppelt hat. Benjamin

[1] Georges Lukács hat bereits zu Beginn des 20. Jh. auf die dem Filmischen genuin immanente Relationalität hingewiesen, die unmittelbar mit seiner Ort- und damit auch der Ästhetischen »Maß«losigkeit der reinen Oberfläche verbunden ist (Vgl. Georges Lukásc: Gedanken zu einer Ästhetik des »Kino«. In: Jörg Schweinitz (Hrsg.): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium.* Leipzig 1992, S. 300–305; S. 302.

[2] Mit dem Begriff des Netzwerkes stütze ich meine Überlegungen auf das von Michel Serres entwickelte Konzept des »Kommunikationsnetz[es] Penelope«. In seinem gleichnamigen Aufsatz aus dem Jahr 1964 entwickelt er das Konzept eines in sich beweglichen und offenen Netzes aus Punkten, die alle auf vielfältigen Wegen [Wegstrecken] miteinander verbunden sind und in Beziehung stehen. Das Besondere und für den hier vorgestellten Ansatz Bedeutende ist die genuine Transformierbarkeit und Beweglichkeit dieses Netzwerkes und der Beziehungspunkte sowie die damit in Verbindung stehende Abkehr von dem Gedanken einer linearen und dialektischen Verknüpfung. (vgl. Michel Serres: Das Kommunikationsnetz Penelope. In: Claus Pias et al. (Hrsg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart 1999, S. 155–165).

[3] Vgl. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. 1936/1939. In: Ders.: *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt a.M. 2002, S. 351–383.

fokussiert in seinem Kunstwerk-Aufsatz sowohl auf das Phänomen einer raumzeitlichen Entkoppelung der Kunstwerke durch technische Reproduzierbarkeit als auch auf den Prozess des Zirkulierens, der Verbreitung der reproduzierten Kunstwerke. Er selbst weist jedoch bereits auf die dabei aufkommende und nicht von der Hand zu weisende Frage nach der Problematik des Ursprungsgedankens hin, den er als die »Echtheit einer Sache« innerhalb einer raumzeitlichen Verortung, dem »Eingebettetsein«, als die »Aura« des Kunstwerks bezeichnet.[4]

Der Ansatz hier ist jedoch ein vollkommen anderer und muss, so fügt auch Benjamin an, für den Blick auf die Fotografie respektive den Film gewendet werden, bei denen die Frage nach dem Original ohnehin obsolet ist. Somit knüpft sich der Prozess der Bilderwanderung, des Dialoges oder der Diffusion filmischer Bilder nicht an den Reproduktionsgedanken, sondern vielmehr an eine Vorstellung des Zusammentreffens oder einer Kollision, gleichzeitig aber auch an die Idee eines relationalen Nebeneinanders, der Wiederholung und der Differenz sowie einer Form des Erinnerns an Bildkonzepte.

Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts wies der deutsche Kunsthistoriker Aby Warburg mit der Idee und dem Begriff des »Nachlebens«[5], auf die Wiederkehr einzelner objekthafter Bilddetails hin. In den visuellen Details sah Warburg eine Energie verborgen, eine über das einzelne Werk hinausreichende Bewegung, ein Nachleben (afterlife, survival)[6] zu entwickeln. Dem Begriff des Nachlebens liegt folglich nicht allein die Idee einer Weitergabe der ästhetischen Formen zugrunde, sondern zudem die einer anachronistischen Entwicklung und Prägung einer Kultur der Knotenpunkte, in denen sich Bild- und Visualisierungsstrategien, Kräfte und Vektoren begegnen und jeglicher evolutionärer Geradlinigkeit und Kausalität widersetzen.

Wenngleich zwischen beiden Ansätzen keine direkte Bezugnahme besteht, lässt sich für die Konzeption des Diffusionsbegriffs die im Jahr 1929 vom russischen Literaturtheoretiker Michail M. Bachtin hervorgehobenen Termini »Dialog« und »Polyphonie« knüpfen.[7] Bachtin verweist mit ihnen auf eine dem kulturellen Text immanente Viel- oder Mehrstimmigkeit[8]. Dialog meint dabei nicht allein die tatsächliche figürliche Personenrede, sondern die Beziehung zwischen dem Autoren und dem Helden der Erzählung oder des Romans. Diese Beziehung ist durch zahlreiche »sprachliche »Bewußtseine« gekennzeichnet, die aufeinander treffen, die koexistieren oder miteinander in Beziehung treten. Das Dialoghafte verweist demnach auf die Beziehungen der in den Äußerungen aufeinander treffenden Stimmen, aber auch die Relationen zwischen verschiedenen Äußerungen und Texten einer Kultur oder eines Sprachraumes sowie zwischen den Kulturen.[9] Mit dem aus der Musik entlehnten Begriff der Polyphonie beschreibt Bachtin den

[4] Ebd., S. 354f.

[5] Vgl. Martin Treml et al. (Hrsg.): *Aby Warburg. Werke in einem Band*. Berlin 2010.

[6] Vgl. Philippe-Alain Michaud: *Aby Warburg and the Image in Motion*. New York 2004, [zuerst franz. als *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Editions Macula 1998].

[7] An dieser Stelle danke ich besonders Prof. Dr. Rainer Winter, der mich auf Bachtins Konzept des Dialoges aufmerksam gemacht hat.

[8] Vgl. Michail M. Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes*. Rainer Grübel (Hrsg.). Frankfurt a.M. 1979.

[9] An diesem Punkt ist darauf hinzuweisen, dass die Verwendung des Begriffs »Kultur« historisch gelesen werden muss und in diesem Kontext nicht mit der den Transkulturalitätsdiskursen immanenten Idee vereinbar ist, die sich deutlich von der Vorstellung der Kultur als eine von anderen

Prozess des Ineinandergreifens, der Kreuzung und Überschneidung mehrerer »sozialer Stimmen« innerhalb einer Äußerung. Das Besondere an Bachtins Ansatz ist die Fokussierung auf die kleinste Texteinheit, das einzelne Wort. Jedes Wort ist demnach bereits mit Bedeutungsschichten und -vielfältigkeiten durchsetzt. Mit diesem Ansatz wurde nicht nur eine »Theorie der Intertextualität avant la lettre entwickelt«[10], sondern auch den Cultural Studies sowie den Postcolonial Studies der Weg für ein Verständnis des Hybriditätsbegriffs[11], der auf problematische Art und Weise mit diesem sowie dem Gedanken der Diffusion verknüpft ist, geebnet. Der Unterschied liegt vor allem darin, dass Bachtin sowohl mit der Vorstellung von Dialogizität als auch von Hybridität nicht etwa von zwei ursprünglichen Identitäten ausgeht, die sich vermischen und anschließend in einem Dritten aufgehen. Vielmehr betrachtet er das Aufeinandertreffen als Differenz und Koexistenz, als ein gleichzeitiges Nebeneinander.[12] Dieser Gedanke ist für das Verständnis filmischer Zirkulations- und Diffusionsprozesse evident und kann wie folgt zusammengefasst werden:

> [...] das lebendige Wort steht seinem Gegenstand keineswegs identisch gegenüber: zwischen Wort und Gegenstand, zwischen Wort und sprechender Person liegt die elastische und meist schwer zu durchdringende Sphäre der anderen, fremden Wörter zu demselben Gegenstand, zum gleichen Thema. Und gerade im Prozeß der lebendigen Wechselwirkung mit dieser spezifischen Sphäre kann sich das Wort stilistisch individualisieren und Form annehmen.[13]

Bachtin setzt damit deutlich die Form des Nicht-Identischen mit der Sphäre der Bedeutungsvielfalt in Beziehung. Der Entkopplung eines Wortes (ich setze das Wort mit dem Bild bzw. den Bildformeln als dessen kleinste Einheiten einmal gleich) vom Gegenstand folgt die Einbettung in einen Rausch der Diskurse, der Wiederholungen und Differenzen. Gleichzeitig kann anachronistisch noch einmal an Benjamin erinnert werden. Bachtin setzt einen deutlichen Unterschied, denn er lässt die Frage nach dem »Hier und Jetzt«[14] des kulturellen Textes, der Bedeutungen und Beziehungen hier vollkommen außer Acht. Der Verlust der Aura gestaltet sich für Bachtin gleichzeitig als die Einbettung in die Sphäre anderer kultureller Texte, die sich stets zwischen Wort und Gegenstand befindet.

Ein Blick auf die zu Beginn beschriebene Sequenz mit den in ihr zusammenlaufenden Motiven und Visualisierungsformen zeigt ihre innere Dialoghaftigkeit. In dieser Szene treffen zwei Motive bzw. das Bildobjekt Grenze und das Motiv des Nebels unmittelbar

---

Kulturen abgrenzbare Entität, verabschiedet. (vgl. Wolfgang Welsch: Was ist eigentlich Transkulturalität. In: Lucyna Darowska, Claudia Machold (Hrsg.): *Hochschule als transkultureller Raum? Beiträge zur Kultur, Bildung und Differenz*. Bielefeld 2010, S. 39–66).

[10] Vgl. Peter V. Zima: Formen und Funktionen der Intertextualität in Moderne und Postmoderne. In: Moritz Csáky, Richard Reichensperger (Hrsg): *Literatur als Text der Kultur*. Wien 1999, S. 41–54.

[11] Der Begriff »Hybridität« taucht bei Bachtin nur sporadisch auf und wird oft mit dem des »Dialoges« synonym verwendet. (Vgl. Michail M. Bachtin: Das Wort im Roman. In: Ders: *Ästhetik des Wortes*, S. 155–300).

[12] Vgl. Sylvia Sasse: *Bachtin zur Einführung*. Hamburg 2010, S. 136f.

[13] Michail Bachtin: Das Wort in der Poesie und das Wort im Roman. In: Ders: *Ästhetik des Wortes*, S. 168–192; S. 169.

[14] Vgl. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. 1936/1939. In: Ders.: *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt a.M. 2002, S. 351–383.

aufeinander, treten in ein wechselseitiges Verhältnis, sie kollidieren miteinander und erzeugen vielfältige bildästhetische Spannungen. So zum Beispiel indem sich der profilmische Raum im Nebel nicht nur visuell verdichtet und das Bild auf diese Weise an seine Zweidimensionalität bindet, sondern zudem auch eine spezifische Form von Unsichtbarkeit[15] ins Filmbild einschreibt. Die dadurch entstehende Gleichzeitigkeit von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit auf der Oberfläche des filmischen Bildes, die spannungsvollen Beziehungen zwischen Figur und Grund der ikonischen Differenz als der Materialitäten der abgebildeten Objekte und der Materialität des filmischen Bildes selbst, eröffnet einen Raum der Potentialitäten[16] möglicher Sicht- und Deutungsweisen.

Die undurchdringliche Sphäre, die Bachtin beschreibt, meint in Bezug auf das filmische Bild nicht nur die Struktur der Beziehung zwischen dem Wort (Bild) und seinem Gegenstand oder anderen Filmbildern, sondern in diesem Fall gleichzeitig auch die Struktur als die Oberfläche des Bildes selbst.

Diese Überlegungen leiten unmittelbar zu den Intertextualitätsdiskursen, die Bachtins Vorstellungen in den 1960er Jahren weiter ausbauen und, wie Sylvia Sasse formuliert, bestätigend »radikalisieren«.[17] Dabei gehen die Intertextualitätstheorien davon aus, dass ein Text per se aus Versatzstücken anderer kultureller Texte besteht. Dieser Zugang ist dadurch jedoch geprägt von einer beunruhigenden Wahrnehmung, denn sie sieht sich auf allen Ebenen mit der Kategorie des Unbestimmten, des Vagen, Zufälligen, der Unschärfen konfrontiert, die nur schwer den sonst üblichen Kategorisierungen und Zuordnungen entsprechen. So schreibt Roland Barthes:

> Wir wissen nun, daß ein Text nicht aus einer Wortzeile besteht, die einen einzigen gewissermaßen theologischen Sinn […] freisetzt, sondern aus einem mehrdimensionalen Raum, in dem vielfältige Schreibweisen, von denen keine ursprünglich ist, miteinander harmonieren oder ringen: Der Text ist ein Geflecht von Zitaten, die aus den tausend Brennpunkten der Kultur stammen […] ein Text besteht aus vielfachen, mehreren Kulturen entstammenden Schreibweisen, die untereinander in einen Dialog, eine Parodie, ein Gefecht eintreten.[18]

Die Vorstellung, den Text in einem mehrdimensionalen Raum ohne zuverlässige Koordinaten, Zuschreibungen und Ontologien zu verorten, ruft das Unbehagen hervor, das mit Erfahrungen des Entgleitens und somit den Verlust einer Handhabbarkeit und letzten Endes auch der Zugänglichkeit verbunden ist. Auf diese Weise wahrgenommene Unschärfen, für die es im Moment noch keine andere Bezeichnung geben kann, entstehen aufgrund der im Zirkulations- und Diffusionsprozess empfundenen Gleichzeitigkeiten, Disparitäten und Anachronismen. Sie entstehen, wenn sich, wie Didi-

[15] Vgl. Oliver Fahle: Das Bild und das Unsichtbare. Über Texturen. In: Anton Hügli, Curzio Chiesa (Hrsg.): *Philosophie des Bildes. Philosophie de l'image.* Basel 2010, S. 193–208.

[16] Zu den Begriffen der ikonischen Differenz sowie der Potentialität vgl. Gottfried Boehm: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens.* Berlin 2010.

[17] Eine Vertreterin ist die Literaturwissenschaftlerin Julia Kristeva, die die Bachtin-Rezeption vor allem in Frankreich voran brachte. Weitere VertreterInnen, deren Ansätze für eine poststrukturalistisch geprägte, filmwissenschaftliche Diffusionsforschung, die insbesondere auch im Hinblick auf die Intertextualitätsforschung relevant sind, zähle ich neben Julia Kristeva u.a. Roland Barthes, Michel Foucault, Michel Serres sowie Robert Stam.

[18] Roland Barthes: Der Tod des Autors. 1984. In: Ders.: *Das Rauschen der Sprache.* Frankfurt a.M. 2005, S. 57–63; S. 61ff.

Huberman[19] in seinen Ausführungen zu Aby Warburgs Begriff des Nachlebens betont, das Spätere vom Früheren regelrecht befreit, indem es sich mit dem »Noch-Früheren« oder wie ich hinzufügen möchte: dem »Späteren«, verbindet. Auf die Ausführungen Aby Warburgs zurückzugreifen heißt in diesem Fall genau auf die Wendung hin zum filmischen Diffundieren zu fokussieren, der mit dem Reproduktionsgedanken Benjamins oder der Vorstellung einer konkreten Übernahme wie ihn beispielsweise Umberto Eco vertritt, nicht begegnet werden kann. Eco verweist in seinem Aufsatz »Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien« auf den »intertextuelle[n] Dialog«, womit er beide Konzepte miteinander verknüpft. Dieser meint danach, dass »ein gegebener Text Echos aus vorhergehenden Texten« enthält.[20]

Damit rekurriert er deutlich auf Bachtin und Kristeva, verschiebt jedoch dieses »Echo«, das aufgrund seiner Dislokation einen gewissen Grad an Unbestimmtheit mit sich trägt, hin zum Zitat,[21] wie es vor allem für den postmodernen Film der 80er Jahre prägend war. Eco entfernt sich mit diesem Versuch der Konkretisierung jedoch etwas von den Annahmen der Intertextualitätsforschung, die mit dem Zitat gerade nicht den eindeutig identifizierbaren Ursprung assoziieren. Damit wird Eco dem Begriff des Echos nicht gerecht, der viel mehr enthält, als eine direkte und nachvollziehbare Bezugnahme, denn ein Echo kennzeichnet sich gerade durch seine räumliche Dekontextualisierung. Es liegt wie eine Vermutung in den Texten verborgen und ist daher analytisch nur schwer fassbar. Mit der Idee der Diffusion franst der Rekurs auf das konkrete Zitat, auf ein Werk, eine Genrezuordnung oder die Autorin an den Rändern sehr stark aus. Gerade mit Blick auf den Aspekt der Transkulturalität und die Fokussierung auf die Motive der Grenze und des Transits, wird es zunehmend schwierig eine Zitation oder eine so direkte und offensichtliche Bezugnahme, wie es Eco am Beispiel zweier Filme verdeutlicht, zu diagnostizieren. Doch diese dialektische Bezugnahme, die auch Michel Serres mit seinem Modell des Kommunikationsnetzes kritisiert, greift viel zu kurz, da sich die Bezüge über eine noch viel größerer raumzeitliche und kulturelle Distanz auf mehreren Ebenen verstreuen. Die Voraussetzung der direkten Kenntnisnahme bleibt folglich zu vage und letzten Endes sogar auch spekulativ. Nachforschungen können insbesondere in der historischen Forschung kaum angestellt werden. Um dem Begriff der Diffusion den Charakter des Spekulativen zu entziehen, wird auf solche Unterstellungen möglichst verzichtet. Mit der Abkehr vom direkten Zitat soll deren Existenz nicht in Frage gestellt werden. Im Kontext der diffundierenden Grenzvisualisierungen besitzen diese allerdings keine eindeutige ästhetische Bezugnahme auf einen spezifischen Film, den der Zuschauer kennen muss, um das Zitat zu erkennen, wie es Eco beschreibt.

Die Ursache des oben erwähnten Unbehagens liegt also zum einen in der Loslösung vom Gedanken, dass eine visuelle Quelle oder ein Ursprung der Ideen gefunden werden müsste, wie es beim Zitat der Fall ist, und damit vom Postulat einer linear verlaufenden historischen Entwicklung. Zum anderen liegt sie in der damit in unmittelbarer Verbin-

[19] Georges Didi-Huberman: *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*. Frankfurt 2010.

[20] Umberto Eco: Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien. In: Ders.: *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*. Michael Franz, Stefan Richter (Hrsg.). Leipzig 1989, S. 301–324.

[21] Ebd., S. 307ff.

dung stehenden anachronistischen Verknüpfung der Grenzvisualisierungen begründet. Der Diffusionsprozess ist demzufolge geprägt durch aufeinandertreffende Zustände des Erinnerns (auch entsubjektiviert), der Wiederholung, der Rückbezüge und Vorausweisungen, gleichzeitig aber auch der querverlaufenden Bezüge, wobei an diesem Punkt der topografische Aspekt des Transkulturellen oder Transnationalen eine tragende Rolle spielt.

Zwei Ebenen sind aus diesen Gründen in der Untersuchung des Diffusionsprozesses zu berücksichtigen. Zum einen handelt es sich dabei um die Ästhetik, die reine, formale Bildlichkeit, um Oberflächenphänomene des Films. Auf dieser Ebene finden die virtuellen netzwerkartigen Verknüpfungen, visuellen Bezüge, Verbindungen und Assoziationen statt. Eine zweite Ebene konstituiert sich aus der ersten, besiedelt die Metaebene der Reflexion und wird anachronistisch sowie transkulturell. Auf dieser Ebene kommt die unverbindliche Netzwerkstruktur zur vollen Geltung. Ich unterstelle dem Diffusionsbegriff einen assoziativen Bezug, aufgrund dessen auch der äußerst metaphorische, weil entpersonalisierte Begriff des Dialoges verwendet wird. Mit der Vorstellung der wandernden, zirkulierenden Bildformeln, die sich in anderen Bild-Kontexten niederlassen, mit diesen koexistieren, Spannungen erzeugen und aushandeln und nicht zuletzt bereits auf wieder andere Bildformeln verweisen, verbinden sich der Begriff des Nachlebens (Warburg), die Ansätze der Intertextualitätsforschung sowie Bachtins Dialogizitätsbegriff. Ich sage demzufolge, dass Filme, die das Motiv der territorialen Grenzen in ihr Bildsujet aufnehmen, auch die vergangenen und bereits bestehenden visuellen und diskursiven Deutungskämpfe der Grenze implizieren. Weiterhin bedeutet es auch, dass sich die Filme mit ihren ästhetischen Grenzkonzeptionen immer auch auf bereits bestehende Visualisierungen beziehen und gleichzeitig die eigene Ästhetik für andere Zugriffe öffnen und bereitstellen.

Unschärfe, Unbestimmtheit und visuelle Dynamik – ein transkultureller Dialog

Wie kann ein transkultureller Bilderdialog anhand eines Films, aber auch anhand von Filmen aus ganz unterschiedlichen nationalen Produktionskontexten mit dem Fokus auf die Visualität, die Ästhetik, nachvollzogen werden? Wie können zum Beispiel das Dialoghafte und die Versatzstücke eines anderen kulturellen Textes, die kaum zu lokalisierenden Echos und die evidenten, aber dennoch vagen, assoziativen Vermutungen aus der Ästhetik der Filmbilder herauskristallisiert werden?

Meine These ist, dass filmische Diffusionsprozesse auf ästhetischer Ebene nur nachgezeichnet werden können, wenn in einem ersten Schritt zunächst einmal die filmischen Objekte identifiziert werden. Im Falle der Migrations- und Grenzinszenierungen besteht folglich die Notwendigkeit die Grenze als filmisches Motiv in den Fokus zu rücken, um beispielsweise die Frage nach einem handlungsleitenden Potential der Grenze auf der Oberfläche filmischer Bilder zu beantworten.[22] Damit folge ich dem Postulat, dem Ob-

[22] Vgl. dazu André Wendler, Lorenz Engell: Medienwissenschaft der Motive. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 1, 2009, S. 38–49; Simon Frisch: Motivorientierte Perspektiven in der Filmgeschichte. In: Stephanie Großman, Peter Klimczak (Hrsg.): *Medien – Texte – Kontexte. Dokumentation des 22. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Marburg 2010, S. 298–314; Hans

jekt, der Materialität erneut mehr Aufmerksamkeit in der filmwissenschaftlichen Forschung zu widmen und diese für die Diffusionsforschung fruchtbar zu machen.

Die Grenze als ein filmisches Motiv zu betrachten meint zudem, eine andere Lesart der Filme zu entwickeln. Mit den Ausführungen Simon Frischs im Kontext der aktuellen Motivforschung auf die Grenze hin gewendet, kann postuliert werden, sie aus dem Schatten des filmischen Settings zu befreien. Für Überlegungen zur Diffusion filmischer Bilder und Bildformeln aber heißt es, sich einmal dem Spiel der assoziativen Beziehungen zwischen den Filmen, die bis zu den unscheinbarsten Elementen vordringen, zuzuwenden.

Ausgehend vom zu Beginn erwähnten Film TAKHTÉ SIAH – ohne diesen als Ursprung zu behandeln – werde ich versuchsweise einmal eine transkulturelle Bilderwanderung nachzeichnen, dabei stets auf die Visualisierungskonzepte und -ideen territorialer Grenzen fokussieren. Die virtuelle, anachronistische Reise führt von Iran, dem Produktionsland und Setting des Films TAKHTÉ SIAH nach Südamerika mit dem Film SIN NOMBRE (MX/USA 2009), bevor schließlich Europa mit dem Film MIA AIONIOTITA KAI MIA MERA (DIE EWIGKEIT UND EIN TAG, GR/F/D/I 1998) erreicht wird (Abb. 1–3).

Im Film TAKHTÉ SIAH treffen zwei Motive aufeinander, der Nebel als Wettererscheinung, den ich wie den von Frisch beschriebenen Regen[23] behandeln werde und die Grenze als filmisches Objekt. Zwei Motive treten hier bereits in einen visuellen Dialog, der Spannungen zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit sowie An- und Abwesenheit konstituiert. Eine Komprimierung des abgebildeten Raumes sowie visuelle Raumdiffusionen sind die Folgen, die den Grenz-Raum[24] eher in eine Zone der Unbestimmtheit, des Weder-Noch verwandeln, als eine deutliche Abtrennung zweier differenter Entitäten hervorrufen. Dieser undurchdringliche Raum bringt die Grenze als eine kontingente Topografie hervor. Sie oszilliert hier in einem Bereich des Möglichen, des Zufälligen, des Unbestimmten. Ihre Anwesenheit generiert sich vornehmlich aus dem rein Spekulativen. Und genau dort, in dem Bereich zwischen Spekulation, Utopie, Festlegung und Separierung bewegt sich die ästhetische Aushandlung, der ästhetische Dialog nationaler Grenzen. Spannend wird die Auseinandersetzung, wenn die territoriale Grenze mit den Bildgrenzen in einen visuellen Dialog tritt, denn der abgebildete Zaun trifft in dieser Einstellung genau auf die untere Bildgrenze sowie die Kamera. Das Anderswo liegt nun im hors-champ hinter der Kamera, aber auch innerhalb des Bildfeldes wird aufgrund des Nebels ein Bereich des visuellen Off generiert (Abb. 1).

Im Film SIN NOMBRE begegnet uns eine ähnliche Idee der Grenzbild-Konzeption. Eine Szene verortet die MigrantInnen an einem unwirtlichen Güterbahnhof an der Grenze zu Mexiko. Dort warten sie auf die Güterzüge, die sie weiter in Richtung USA

Jürgen Wulff: Konzepte des Motivs und der Motivforschung in der Filmwissenschaft. In: Christine N. Brinckmann et al. (Hrsg.): *Motive des Films ein kasuistischer Fischzug*. Marburg 2012, S. 13–32.

[23] Simon Frisch: Regen als filmisches Motiv. In: Brinckmann: *Motive des Films*, S. 295–301.

[24] Zum Diskurs der Grenze im Film vgl. auch Peter Podrez: Im Scheitern schwelgen – Die Eroberer-Trilogie Werner Herzogs. In: *Cinema 57. Begrenzungen*. Marburg 2012, S. 24–36; Hedwig Wagner: Der Grenzfluss in der imaginären Topographie Angelopoulos'. In: Lorenz Engell et al. (Hrsg.): *Stadt-Land-Fluss*. Weimar 2007, S. 49–63; Katharina Klung: Hier ist Anderswo – territoriale Grenzen im Film: imaginäre Topografien geopolitischer Wirklichkeiten. In: *Cinema 57. Begrenzungen*. Marburg 2012, S. 159–171.

bringen. In einer Einstellung versetzt eine Überbelichtung den Raum im Bildhintergrund in einen nebligen Dunst und damit in den Bereich des visuell Unbestimmten. Interessant ist hierbei, dass sich der perspektivische Blick im Nebel-Dunst aus dem Hintergrund auflöst, den Raum des Transits auf diese Weise diffus verdichtet. Die Überbelichtung führt zur Verflachung des sich räumlich ausweitenden Grenzgebietes. Hier vollzieht sich beides, sowohl eine Kamerafokussierung als auch die Erzeugung von Unschärfe durch den Nebel-Dunst und die Überbelichtung.

Abb. 1: Visuelle Raumdiffusionen in TAKHTÉ SIAH

Die Figuren erscheinen schemenhaft, stilisiert als Silhouetten wie aus dem Raum gestanzt. An der Oberfläche des Bildes kommt es folglich zu Reibungen und Spannungen zwischen dem perspektivischen Grenz-Raum der Fluchtlinien, die aus dem Bildvordergrund eine Blick-Bewegung in die Raumtiefe andeuten**,** der Raumdiffusion in der durch den Nebel diffundierten Überbelichtung**,** die dem Blick zusammen mit dem langsam anrollenden Zug quasi entgegenkommt und ihrem Aufeinandertreffen in der silhouettenhaften Erscheinung der Figuren. Auch wenn sich in dieser Szene die Topografie der Grenze zu einer Zone ausweitet, die Grenze also nicht wie in TAKHTÉ SIAH linear erscheint, kommt es dennoch zu einer virtuellen Komprimierung des Raumes. Dies geschieht aufgrund einer Transformation der atmosphärischen Zustände der Oberflächenstrukturen, der Textur des Bildes, die aber nicht in einem kontinuierlichen Fluss vonstattengeht, sondern die sich aus unterschiedlichen Richtungen begegnen, die aufeinandertreffen und miteinander kollidieren. Auf diese Weise oszillieren an der Bildoberfläche transitorische Zustände zwischen Erscheinen und Verschwinden, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit sowie zwischen Raum und Fläche.

Abb. 2: Bildspannungen in SIN NOMBRE

Abb. 3: Raumzeitliche Entkopplung in DIE EWIGKEIT UND EIN TAG

In der Gleichzeitigkeit des Heterogenen, also der Schematisierung, Verflachung, Verräumlichung, der Diffusion des Raumes, der Formen und Figuren, sowie des Nahen und des Fernen, findet die ästhetische Aushandlung der topografischen Grenze sowie die Konstitution des Anderswo statt. Ähnlich wie in TAKHTÉ SIAH wird auch in SIN NOMBRE eine Art Zwischenzone generiert, in der der hors-champ des Bildfeldes, der hinter der Kamera liegt, mit dem sichtbaren hors-champ innerhalb des Bildfeldes, in einen visuellen Dialog tritt und nicht nur die Grenze als das sichtbare Objekt – in diesem

Fall der Stacheldrahtzaun in TAKHTÉ SIAH – zur Erscheinung bringt, sondern die gesamte Szenerie, den abgebildeten Raum quasi zu einer Linie zusammenschiebt (Abb. 2).

Auch im Film DIE EWIGKEIT UND EIN TAG begegnet uns dieses Visualisierungsprinzip der Grenze im Nebel und der damit verbundenen visuellen Gleichzeitigkeit von Erscheinen und Verschwinden. Zudem entsteht in dieser Grenzszene zusätzlich der Eindruck einer raumzeitlichen Entkopplung, eine Dekontextualisierung des abgebildeten Raumes in ein territoriales Nirgendwo. Der Film dialogisiert mit beiden zuvor genannten Filmen: zum einen mit dem Film TAKHTÉ SIAH, indem auch hier erneut zwei Zonen der Nicht-Sichtbarkeit erzeugt werden (Abb. 3). Dies führt aber im Unterschied zu TAKHTÉ SIAH dazu, dass nicht erkennbar ist, an welcher Seite des Zaunes die Menschen verharren. Der Blick auf die Figuren führt zum anderen wieder zum Film SIN NOMBRE, denn auch hier werden die Menschen zu Silhouetten stilisiert, sichtbar, aber dennoch nicht identifizierbar.

Mit den hier nur kurz umrissenen Beispielen hat sich eine Dialoghaftigkeit der Bildformeln ein intertextuelles Ineinandergreifen der Bildmotive deutlich abgezeichnet. Somit kann die Schlussfolgerung formuliert werden, dass erstens die Filme, die das Motiv der Grenze in ihr Bildsujet aufnehmen, auf diese Weise gleichzeitig auch die visuellen und diskursiven Deutungskämpfe der Grenze implizieren. Somit besitzt die Grenze als filmisches Motiv eine doppelte Bedeutung: erstens auf Ebene der audiovisuellen Ästhetik sowie des, raum-zeitlichen Universums der Diegese selber, zum anderen im kulturellen aber auch geopolitischen Kontext, der den Filmen somit innerlich und äußerlich zugleich ist.[25] Daraus ergibt sich zweitens, dass filmische Praktiken, die ich als kulturelle Praktiken verstehe, immer auch durch Vielstimmigkeit geprägt sind, die zum Beispiel auf ästhetischer Ebene in Form von Bildspannungen zur Erscheinung kommen.

[25] Zu verweisen ist hier auf die Diskurse und Positionen der Raumtheorien, die im Zuge des spatial turn von der Vorstellung Abstand nehmen, Raum und räumliche Gegebenheiten wie territoriale Grenzen seien naturgegebene und somit unveränderbare, statische Entitäten, die einen ebenso natürlich gewachsenen, in sich homogenen Nationalstaat umschließen. (Vgl. u.a. Georg Simmel: Soziologie des Raumes. 1903. In.: Heinz-Jürgen Dahme, Otthein Rammstedt (Hrsg.): *Georg Simmel Schriften zur Soziologie. Eine Auswahl.* Frankfurt a.M. 1983, S. 221–242; zu den Theorien des spatial turn allgemein: Jörg Döring, Tristan Thielmann (Hrsg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften.* Bielefeld 2008).

Sebastian Nestler

Grenzenlos entgrenzt: Zur Kritik posthegemonialer Macht in LIMITLESS

Pharmazie als neoliberale Subjektivierungspraxis

Das neoliberale Effizienzdiktat betrifft nicht nur die Produktion, sondern nimmt ebenso die Reproduktion ins Visier. Dies geschieht längst nicht nur auf ideologischer Ebene, sondern auch auf materieller als Biopolitik mit Hilfe von Medizin und Pharmazie. Dieser Diskurs konstruiert den Körper als ökonomische Ressource, die entlang der Variablen von gesundheitlichen Kosten und gesellschaftlichem Nutzen ausgebeutet wird, was allerdings kein neues Prinzip ist. So existiert bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert die Meinung, »dass mäßiger Cocagenuss eher der Gesundheit förderlich als schädlich ist«[1] – und so abseitig, wie man zunächst vermuten könnte, ist diese Einschätzung aus einer gegenwärtigen neoliberalen Perspektive gesehen nicht. Denn im Sinne eines ›unternehmerischen Selbst‹[2] ist die Wirkung des Kokains eine durchaus wünschenswerte: »Man fühlt eine Zunahme der Selbstbeherrschung, fühlt sich lebenskräftiger und arbeitsfähiger; […] Man ist eben einfach normal und hat bald Mühe, sich zu glauben, dass man unter irgend welcher Einwirkung steht.«[3]

Kokain lässt sich mit Michel Foucault als produktive Macht[4] verstehen, die ein Individuum mit gesteigerten ökonomisch verwertbaren Vitalfunktionen produziert, ohne einen hinsichtlich der Leistungs- und Konzentrationsfähigkeit unproduktiven Rauschzustand hervorzurufen. Im Sinne einer gouvernementalen Macht[5], einer Macht, die als eine politische Ökonomie immer zweckbestimmt ausgeübt wird, und die, indem sie sich auf die Bevölkerung richtet, diese als fundamentales Relais der Machtausübung instrumentalisiert, wirkt Kokain ›normalisierend‹. So steigert die Wirkung des Kokains die Effekte einer Macht, die »vor allem aufrichtet, […] um dann allerdings um so mehr entziehen und entnehmen zu können«[6]. Im Sinne einer Bio-Macht[7] ›macht Kokain leben‹, indem es mögliche Limitierungen der ausbeutbaren Produktivität minimiert. Es verfügt über eine »allgemein stählende Wirkung«[8], die bestens zu der auf Leistung fixierten neoliberalen Ideologie und ihrem neo-sozialdarwinistischen Menschenbild passt. Denn dort, wo jede/-r Einzelne ihres/seines Glückes Schmied/-in ist und nur die überleben, die sich am

---

1 Sigmund Freud: Über Coca. In: *Centralblatt für die gesamte Therapie* 2, 1884, S. 289–314; S. 293.

2 Vgl. Ulrich Bröckling: *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*. Frankfurt a.M. 2007.

3 Freud, S. 301.

4 Vgl. Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a.M. 1977, S. 249f.

5 Vgl. Michel Foucault: Die Gouvernementalität. In: Ulrich Bröckling, Susanne Krasmann, Thomas Lemke (Hrsg.): *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Frankfurt a.M. 2000, S. 41–67.

6 Foucault 1977, S. 220.

7 Vgl. Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt a.M. 1983, S. 161–190.

8 Freud, S. 312.

erfolgreichsten zu einem unternehmerischen Selbst subjektivieren (lassen), ist eine ›allgemeine Stählung‹ durchaus von Vorteil.

Dieser alle Lebensbereiche betreffende Zwang zur Leistungsoptimierung und Ökonomisierung, mit dem eine affirmative Haltung zu leistungssteigernden Substanzen einhergeht, hat sich zu einem zentralen Teil unseres Alltags entwickelt, wodurch die Verbindung von Ideologie und Pharmazie so selbstverständlich wird, dass sie kaum noch auffällt. Hierfür beispielhaft ist die Aufmerksamkeitsdefizit-/Hyperaktivitätsstörung (ADHS), die gemeinhin mit dem in Deutschland unter das Betäubungsmittelgesetz fallenden Präparat Methylphenidat (Ritalin) behandelt wird, das ›nicht passende‹ Kinder ›passend‹ macht. Diese fortschreitende Ökonomisierung des Sozialen berücksichtigt eine kulturelle Perspektive auf ADHS nicht, was nicht weiter überrascht, denn Pharmazie ist im Vergleich zu Pädagogik und Psychologie der profitablere Markt.[9] Schließlich stärkt diese Perspektive, die sich der Untersuchung der Zusammenhänge zwischen vermeintlich abweichendem Verhalten und dessen gesellschaftlichen Bedingungen verweigert, die Erzählung, dass jedes Individuum für sich selbst verantwortlich sei. Neoliberale Macht verlagert sich so zunehmend in das Innere des Individuums und macht uns glauben, es sei möglich, individuelle ›Störungen‹ »ohne Bezug zum Produktionsprozeß beschreiben zu können«[10] – eine Annahme, die weitreichende Konsequenzen nach sich zieht.

Macht im Wandel: Der Zusammenfall von Innen und Außen

Am Beispiel der Pharmazie lässt sich somit erkennen, wie sich Macht zunehmend verinnerlicht, sich »automatisiert und entindividualisiert«[11] und dadurch universalisiert. Dies gelingt am effektivsten mit ›Modulationen‹, die »einer sich selbst verformenden Gußform, die sich von einem Moment zum anderen verändert«[12] entsprechen. Weil Macht nun nicht mehr an einen festen Körper gebunden ist, sondern zu einer ›gasförmigen Seele‹ wird, scheint eine eindeutige Lokalisierung der Macht und damit auch die Kritik an der Macht nahezu unmöglich zu werden. Beruht Foucaults Hoffnung auf Kritik in seinen späten Schriften zur Lebenskunst noch auf der Möglichkeit eines ›Quasi-Subjekts‹, »das souverän in uns herrscht«[13], indem es sich gemäß der Praktiken einer Sorge um sich führt und sich so im Widerstand gegen die Normalisierungs- und Optimierungsdiskurse, die nicht seine sind, befindet, wird es nun immer unwahrscheinlicher, diese Subjektposition einnehmen zu können, da die Modulationen auch die Grenze zwischen Innen und Außen, zwischen Selbst- und Fremdführung betreffen. Das Subjekt als ›Souveränitätspunkt‹, das sich von dem »sich aufdringenden Etwas befreit«[14], ist akut gefährdet.

---

[9] Vgl. Sami Timimi, Eric Taylor: ADHD is best understood as a cultural construct. In: *The British Journal of Psychiatry* 184, 2004, S. 8–9; S. 8f.

[10] Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Frankfurt a.M. 1977, S. 12.

[11] Foucault 1977, S. 259.

[12] Gilles Deleuze: Postskriptum über die Kontrollgesellschaften. In: Ders.: *Unterhandlungen 1972–1990*. Frankfurt a.M. 1993, S. 254–262; S. 256.

[13] Michel Foucault: Die Hermeneutik des Subjekts. In: Ders.: *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*. Frankfurt a.M. 2007, S. 123–136; S. 133.

[14] Byung-Chul Han: *Müdigkeitsgesellschaft*. Berlin 2011, S. 45.

Diesen Wandel beschreibt Scott Lash mit dem Begriff der ›posthegemonialen Macht‹. Posthegemoniale Macht ist nicht mehr länger epistemologisch, sondern ontologisch. Während hegemoniale Macht *über* jemanden mittels symbolischer Vermittlung ausgeübt wird, wirkt posthegemoniale Macht *von innen heraus*, mittels realer Einflussnahme im Lacan'schen Sinn: »Im hegemonialen Zeitalter hat die Macht nur die Prädikate an sich gerissen, im posthegemonialen Zeitalter dringt sie bis ins innerste Wesen vor. Die zuvor extensive Macht, die nur von außen operierte, wird nun intensiv und wirkt auch von innen.«[15] Macht wird zu einer schöpferischen Kraft, die »Wissen, Erkenntnis und die Wörter selbst (als Diskurs) […] ins Innere der Objekte«[16] verlagert. Posthegemoniale Macht »bewohnt den negativitätslosen Raum des Gleichen, in dem keine Polarisierung […] von Innen und Außen oder von Eigenem und Fremdem stattfindet«[17]. Damit entzieht sie sich ihrer unmittelbaren Wahrnehmung und folglich auch ihrer Kritik. Es lässt sich unschwer erkennen, dass unter diesen Voraussetzungen die Kritik an der Macht zu einem heiklen Unterfangen wird, da wir uns hier immer auch selbst demaskieren müssen, wenn wir die Macht demaskieren wollen – sofern wir überhaupt eine Grenze zwischen uns und der Macht ziehen können.

Für die kapitalistische Wertschöpfung bedeutet die posthegemoniale Verinnerlichung oder Ontologisierung der Macht eine Expansion auf immaterielle Produktion. Kultur, Politik, Ideen, Bilder, Affekte, Beziehungen etc. werden so zu einem Gegenstand der Ökonomie. Es findet eine Ökonomisierung des Sozialen statt, die ethische Fragen nach der richtigen Lebensführung zu einer bloßen Variablen in Kosten-Nutzen-Rechnungen werden lässt.[18] Posthegemoniale Macht ist gouvernemental. Sie ist die »Kunst, die Macht in der Form der Ökonomie auszuüben«[19], wodurch das Individuum zum ›privilegierten Regierungsinstrument‹ wird, da sich in ihm die Diskurse über Sexualverhalten, Demografie und Konsum kreuzen. Kapitalistische Ausbeutung funktioniert daher hauptsächlich »über die Abschöpfung affektiver und intellektueller Arbeitsvermögen und die Inwertsetzung sozialer Kooperationsformen«[20]. Es existiert kein Lebensbereich mehr, der nicht dieser Macht unterworfen wäre, denn die »Anrufungen des unternehmerischen Selbst sind totalitär«[21]. Ebenso wenig wie posthegemoniale Macht die Grenzen des Individuums respektiert, kennt sie Grenzen der Akkumulation. Es herrscht ein »Sog zum permanenten Mehr«[22], in dem »Ökonomie und Politik, Natur und Kultur tendenziell zusammen«[23] fallen. Posthegemoniale Macht entgrenzt *ohne Limit*. Sie schafft einen Men-

[15] Scott Lash: Posthegemoniale Macht. Cultural Studies im Wandel? In: Rainer Winter (Hrsg.): *Die Zukunft der Cultural Studies. Theorie, Kultur und Gesellschaft im 21. Jahrhundert*. Bielefeld 2011, S. 95–126; S. 101.

[16] Lash, S. 104.

[17] Han, S. 14.

[18] Vgl. Ulrich Bröckling, Susanne Krasmann, Thomas Lemke (Hrsg.): *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Frankfurt a.M. 2000.

[19] Foucault 2000, S. 50.

[20] Thomas Lemke: *Biopolitik zur Einführung*. Hamburg 2007, S. 90.

[21] Bröckling 2007, S. 283.

[22] Ulrich Bröckling: Totale Mobilmachung. Menschenführung im Qualitäts- und Selbstmanagement. In: Bröckling/Krasmann/Lemke: *Gouvernementalität der Gegenwart,* S. 163.

[23] Lemke, S. 93.

schen, der »als Ganzes zu einer *Leistungsmaschine* wird, die störungsfrei zu funktionieren und ihre Leistung zu optimieren hat«[24]. Da scheint es nicht nur geboten, sich leistungssteigernder Pharmazie zu bedienen, sondern geradezu unverantwortlich, dies nicht zu tun.

Diagnostische (Film-)Kritik als Demaskierung der Macht

Posthegemoniale Macht stellt die Machtkritik vor neue Herausforderungen. Da in Mediengesellschaften die Macht auf ihre mediale Repräsentation angewiesen ist bzw. ihre Effekte überhaupt erst durch mediale Repräsentation heranbilden kann, ergibt sich allerdings die Möglichkeit, Medien nicht nur zum ›Regieren im Bildraum‹[25], sondern auch zur Kritik zu gebrauchen. Mit Douglas Kellner gesprochen produziert Medienkultur »durch und durch ideologische Artefakte, angefüllt mit politischer Rhetorik, Auseinandersetzungen, Ansichten und Politiken«.[26] Durch ein Lesen gegen den Strich aber lässt sich Unterhaltung auch machtkritisch verstehen und dazu einsetzen, die Effekte der Macht bloßzulegen und zu verändern. Medien lassen sich so als (medien-) kulturkritisches Werkzeug nutzen.[27]

Ein spezielles kritisches Potential liegt in der audio-visuellen Überzeugungskraft des Films, der als Anlass für Bedeutungen und Vergnügen ein zentraler Teil von Kultur ist.[28] So lässt sich für visuell geprägte Medienkulturen ein Übergang von einem rational argumentierenden Textraum in einen ›Bildraum‹, dessen ›Argumentationsstrategie‹ die affektive Beeinflussung ist, beobachten.[29] Schon Walter Benjamin bringt dies mit den Worten »Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten«[30] auf den Punkt. Da sich Film dieser ›Argumentationsstrategie‹ in ganz besonderem Maße bedient, lässt er sich umgekehrt auch als eine Art ›Diskursseismograf‹ nutzen, der uns wertvolle Einsichten in gesellschaftliche Zusammenhänge erlaubt, die anderen Methoden verschlossen bleiben.[31] In dieser Hinsicht existiert eine Kontinuität zwischen den Cultural Studies und der Kritischen Theorie. So vermutet Hellmut Becker etwa, mittels Liebesfilmen aus der NS-Zeit »dem Klima des Dritten Reichs auf eine sehr viel subtilere Weise nahekommen«[32] zu

[24] Han, S. 54f. (Hervorhebung im Original).
[25] Vgl. Tom Holert: *Regieren im Bildraum*. Berlin 2008.
[26] Douglas Kellner: Für eine kritische, multikulturelle und multiperspektivische Dimension in den Cultural Studies. In: Rainer Winter (Hrsg.): *Medienkultur, Kritik und Demokratie. Der Douglas Kellner Reader*. Köln 2005, S. 12–58; S. 12.
[27] Vgl. Sebastian Nestler: Erfinderische Taktiken wider die Strategien des Stereotyps. Auf der Jagd nach alternativen Identitäten in Kevin Smiths CHASING AMY. In: *Medien Journal* 3, 2008, S. 41–52.
[28] Vgl. Rainer Winter: *Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*. München 1992, S. 23.
[29] Vgl. Holert.
[30] Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*. Frankfurt a.M. 1983, S. 596.
[31] Vgl. Norman Kent Denzin: *The Cinematic Society. The Voyeur's Gaze*. London [u.a.] 1995; Norman Kent Denzin: Reading Film – Filme und Videos als sozialwissenschaftliches Erfahrungsmaterial. In: Uwe Flick, Ernst von Kardorff, Ines Steinke (Hrsg.): *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*, Reinbek 2000, S. 416–428.
[32] Hellmut Becker zitiert nach Theodor W. Adorno: Fernsehen und Bildung. In: Ders.: *Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959–1969*. Frankfurt a.M. 1971, S. 56.

können und auch Theodor W. Adorno hält die Inhaltsanalyse von Filmmaterial für eine geeignete Methode, dem auf die Spur zu kommen, »was die Phänomene in ihrer Konsequenz für die Menschen bedeuten müssen«[33]. Dass die Effekte des Films mittels quantitativer Methoden oft nicht erfassbar sind, widerlegt nach Adorno deren Wirkung nicht, sondern zeigt, dass diese »viel subtiler und viel feiner«[34] und deshalb viel machtvoller sind, als man zunächst vermutet. Diese Zusammenhänge von Kultur, Medien und Macht sind ebenfalls für Siegfried Kracauer zentral, wenn er darlegt, wie eine Analyse der Filme der Weimarer Republik dabei helfen kann, die Entwicklung des Nationalsozialismus zu verstehen. Kracauer hat berechtigten »Grund zur Annahme, daß der Ansatz, Filme als ein Medium der Forschung zu betrachten, mit Gewinn auf Studien zum gegenwärtigen Massenverhalten […] zu erweitern ist«.[35] Diese Argumentation der Kritischen Theorie führt Kellner im Begriff der ›diagnostischen Kritik‹[36] fort, wenn er Film als kritischen Kommentar zur kulturellen und politischen Situation einer Gesellschaft liest, der sowohl utopische Gegenentwürfe zur Verfügung stellt als auch »bestimmte gesellschaftspolitische Entwicklungen bereits vorwegnehmen«[37] kann. Film kann also durch ein *close reading* »Einsichten in das geben, was tatsächlich in einer bestimmten Gesellschaft zu einem gegebenen Zeitpunkt vor sich geht«[38].

Vor diesem Hintergrund erlaubt der Film LIMITLESS[39] kritische Einsichten in posthegemoniale Subjektivierungspraktiken des Neoliberalismus und die Bedeutung der Pharmazie – auch wenn seine vordergründig affirmative Erzählung dies zunächst nicht vermuten lässt. Im Sinne (neo-)vitalistischer posthegemonialer Macht stellt LIMITLESS dar, wie mit einer farblosen Tablette auch der Neoliberalismus ›geschluckt‹ wird, wodurch er nicht mehr von außen auf das Individuum einwirkt, sondern von innen heraus ein unternehmerisches Selbst erschafft. Macht ist hier kaum noch als solche identifizierbar, eben weil sie von innen heraus regiert und man Gefahr läuft, die Macht und das Selbst zu verwechseln bzw. beides für ein und dasselbe zu halten. Dies deutet LIMITLESS bereits im Vorspann an: Eine Kamerafahrt im Zeitraffer durch die Straßen von Manhattan führt nahtlos hinein in einen Kopf, in ein Gehirn, in dessen Zellen und wieder zurück in die Stadt, wobei die Silhouette der Aufsicht auf das Gehirn beim Hinausfahren der Kamera den Grundrissen von New York City so sehr ähnelt, dass wiederum ein nahtloses Überblenden auf die Stadt möglich ist. So verbindet diese Eingangssequenz eindrucksvoll das Außen der Stadt mit dem Innen des menschlichen Körpers und umgekehrt und stellt damit ein zentrales narratives Motiv des Films vor.

Die Hauptfigur des Films ist Eddie, ein erfolgloser, an einer Schreibblockade leidender Schriftsteller. In seiner Not lässt er sich darauf ein, eine ominöse Tablette, die auf neuronaler Ebene vollständigen Zugriff auf das gesamte Potential des Gehirns ermögli-

[33] Adorno, S. 62.
[34] Ebd.
[35] Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt a.M. 1999, S. 7.
[36] Vgl. Kellner 2005; Kellner 2010.
[37] Sebastian Nestler: *Performative Kritik. Eine philosophische Intervention in den Begriffsapparat der Cultural Studies*. Bielefeld 2011, S. 173.
[38] Kellner 2005, S. 37.
[39] USA 2011, R: Neil Burger.

chen soll, zu probieren. Als die Substanz, ein Neuroenhancer namens NZT-48, zu wirken beginnt, verschwindet der bisher im Film vorherrschende kalte Grauschleier, der wie Nebel auf den Bildern liegt, und weicht einem warmen goldenen Licht. Eddie tritt bildlich aus sich heraus, er wird mehrere Personen und verfügt über deren Leistungsfähigkeit. Dies gelingt deshalb, weil NZT-48 den Zugang zu im Gehirn vorhandenen Ressourcen ermöglicht, auf die bislang nicht zugegriffen werden konnte. Es verschafft Klarheit, Struktur und damit Leistungsfähigkeit, aber erzeugt keinen Rausch. Vielleicht hat Leslie Dixon, die Drehbuchautorin, ja Freud gelesen …

Im Lauf des Films erhält Eddie den vollen Zugriff auf sein persönliches Potential und damit auch auf gesellschaftlich privilegierte Subjektpositionen, die die neoliberale Gesellschaft exklusiv für diejenigen bereithält, die ihr Spiel spielen. In diesem Zustand gesteigerter Klarheit bringt Eddie die ersten Seiten seines Buchs zu Papier, die seine Verlegerin begeistern. Als aber die Wirkung der Tablette nachlässt, vergehen auch Klarheit und Struktur. Eddie empfindet sich wieder als der ›Alte‹, der er sonst ist. Nach dieser ersten Erfahrung mit NZT-48 hat Eddie noch eine sichere Vorstellung davon, wer er selbst ist und was die Substanz aus ihm macht. Doch je mehr Klarheit und Struktur NZT-48 in sein Leben bringt, umso unklarer und unstrukturierter soll seine Vorstellung über sein eigenes Selbst werden. Im neoliberalen Sog des permanenten Mehr steigert Eddie die tägliche Dosis NZT-48 und wird zu *dem* Aufsteiger der Finanzwelt, in die er gewechselt ist, weil ihn sein Schriftstellerdasein nicht mehr erfüllte.

Der exzessive Gebrauch des Neuroenhancers führt Eddie in eine ernste Krise, der er jedoch entkommt, indem er NZT-48 konstant, aber mäßig dosiert, auf ausgewogene Ernährung achtet und keinen Alkohol mehr trinkt – auch Eddie scheint seinen Freud zu kennen. Eddie scheint die Droge wieder kontrollieren zu können, ist allerdings nach wie vor nicht nur aus biologischen Gründen auf einen nicht versiegenden Nachschub angewiesen. Denn Eddie behält seine privilegierte (Subjekt-)Position nur, solange seine Leistungen stimmen. Wenn Eddie NZT-48 und damit den geforderten Erfolg hat, empfindet er sich als autonomes Selbst. In Krisensituationen wird jedoch sichtbar, wer eigentlich wen führt – nur Eddie sieht dies nicht mehr. Aber das muss, zumindest dem ambivalenten Tenor des Films zufolge, nicht von Nachteil sein. Möglicherweise ist es vorteilhaft, wenn das unternehmerische Selbst keine Vorstellung davon hat, wie es sein könnte, ›ganz sein Eigen‹ und damit kritikfähig und selbstbestimmt zu sein.

Ein durchgängiges Thema in LIMITLESS sind die Schwierigkeiten, zwischen Eddies Selbst und der Macht des Neuroenhancers NZT-48 zu unterscheiden. Wer ist der ›neue‹, ›verbesserte‹ Eddie? Ist er der ›alte‹ Eddie, der jetzt nur ›richtig‹ funktioniert? Wurde der ›alte‹ Eddie durch den ›neuen‹ ersetzt? Gibt es überhaupt einen ›neuen‹ Eddie? Schließlich war das Potential bereits früher da, es fehlte nur der Zugriff. Insofern wäre der ›neue‹ der ›alte‹ Eddie, nur eben ›verbessert‹. Ist Eddie noch Eddie oder ist das NZT-48? Der Film, und das gehört zu seinen Qualitäten, lässt diese Fragen offen. Was LIMITLESS sehr deutlich an der Metapher der farblosen Tabletten zeigt, ist, wie sich eine bestimmte Macht so tief in das Individuum einschreibt, dass Individuum und Macht nicht mehr zu trennen sind. Macht wirkt von innen heraus, so dass das Individuum sich selbst aus scheinbar freien Stücken der Macht entsprechend regiert.

Die Wirkung von NZT-48 lässt sich als eine ›gasförmige Seele‹ verstehen. Diese Substanz wirkt, indem sie ihren eigenen – ohnehin schon durchsichtigen – Körper, die Tablettenform, aufgibt, sich mit dem individuellen Blutkreislauf verbindet und sich auf neuronaler Ebene in das Gehirn einschreibt, wodurch sie dessen Funktionsweise verändert. Wo sitzt nun also die Macht? Innen? Außen? Möchten wir diese Frage klären, ist es notwendig, die Grenze zwischen dem Innen und dem Außen (neu) zu definieren. Es müssen also, um mit Gilles Deleuze und Félix Guattari zu sprechen, im Sinne einer Maschine Einschnitte in das posthegemoniale Kontinuum des (unternehmerischen) Selbst vorgenommen werden.[40]

Zur maschinellen Demaskierung der Macht

Im Gegensatz zu Lash, für den »Demaskierung kein Thema mehr«[41] ist, lässt es sich auch als Herausforderung begreifen, die posthegemoniale Macht mit einer diagnostisch-kritischen Lesart von LIMITLESS zu demaskieren. In Verbindung mit dem von Deleuze und Guattari im *Anti-Ödipus* entwickelten Maschinenbegriff, lässt sich Film auch als ›Kritikmaschine‹ begreifen und nutzen. Mittels dieser Maschine lässt sich im hier gegebenen Kontext der Ausschluss nicht machtkonformer Subjektpositionen als Prinzip der Sicherung und Steigerung von Macht beschreiben, was bereits der erste Schritt ihrer Demaskierung ist.

Der *Anti-Ödipus* befasst sich mit der Frage, wie man den Wunsch [*le désir*] in das Denken einbringt, um so eine Ent-Individualisierung zu betreiben, die verhindern kann, dass wir uns mit der Macht identifizieren und das begehren, »was uns beherrscht und ausbeutet«[42]. Gegen die Identifikation mit der Macht, die uns in einem Subjektterrain festsetzt, hält der *Anti-Ödipus* ein produktiv-nomadisches Denken, das sich unproduktiven, endgültigen Festschreibungen der Subjektpositionen entzieht, indem es sich immer auf dem Weg von einer Subjektposition zur nächsten befindet, ohne jemals irgendwo endgültig sesshaft zu werden. Unproduktives Leben entfremdet sich von sich selbst, es hört auf, wirklich schöpferisch zu sein, indem es nur noch versucht, das zu erfüllen, was die Diskurse, die nicht seine eigenen sind, ihm vorgeben. Eddie hat sein Selbst und damit seine Möglichkeit zur Kritik aufgegeben. Er ist das, was ihm die Repräsentationen eines vermeintlich erfolgreichen Lebens vorgeben. Um dieses Leben zu erreichen, erhöht er die Dosis des Neuroenhancers bis ins Lebensbedrohliche; sein Leben entfremdet sich nicht nur auf sozialer Ebene, sondern auch auf biologischer zusehends von ihm. Eddie »macht aus dem Leben eine Sache, die beurteilt, gemessen und eingegrenzt werden muß«[43]. Eddies Leben findet nur noch innerhalb der Grenzen eines ökonomischen Diskurses, der eine grenzenlose Leistung verlangt, statt. Durch diese ›Sesshaftigkeit‹ aber wird das Leben als Leben unproduktiv.

Es sind diese Eingrenzungen auf nur wenige intelligible Subjektpositionen, die Deleuze und Guattari am ödipalen Denken kritisieren. Sie verstehen ›Ödipus‹ als kapitalisti-

[40] Vgl. Deleuze/Guattari 1977.
[41] Lash 2011, S. 104.
[42] Michel Foucault: Der *Anti-Ödipus* – Eine Einführung in eine neue Lebenskunst. In: Ders.: *Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin 1978, S. 225–230; S. 228.
[43] Gilles Deleuze: *Nietzsche*. Berlin 1979, S. 23.

sche Repression des Individuums. ›Ödipus‹ ist »Teil jenes allgemeinen bürgerlichen Werkes der Repression, das darin besteht, die europäische Menschheit unter dem Joch von Papa-Mama zu belassen«[44] – wobei das ›Joch von Papa-Mama‹ die gesamte kapitalistische Produktionsweise meint. Kritik hieran üben Deleuze und Guattari mit dem Begriff der ›Schizo-Analyse‹, die insofern über emanzipatorisches Potential verfügt, als sie gegen die ödipale Festlegung auf eine einzige intelligible Subjektposition eine Mannigfaltigkeit lebbarer Subjektpositionen setzt. Diese rhizomatische ›Logik des UND‹ kehrt die repressive Ontologie um und setzt deren Grundlagen außer Kraft.[45] Damit ist die Schizo-Analyse keine Einpferchung des Subjekts, sondern eine allgemeine Erzeugung von Spaltungen, Brüchen und neuen Verknüpfungen, die die tradierten Machtverhältnisse neu ordnen.

Im Rahmen der Schizo-Analyse verläuft die De- und Reterritorialisierung des Territoriums der Macht maschinell, weil eine Maschine hier als ein System von Einschnitten, das seinerseits wiederum ein Einschnitt ist, verstanden wird.[46] Das Kontinuum des Ganzen wird in diskrete Einheiten zerlegt, bevor diese wiederum Teile eines anderen, in eine andere Richtung fließenden Ganzen werden, was auch die Maschine selbst verändert. Damit sind Maschinen in der Lage, unendliche, multi-direktionale Verbindungen herzustellen, die mehrere Strukturen gleichzeitig durchdringen und so auch die möglichen intelligiblen Subjektpositionen bis ins prinzipiell Unendliche steigern. Die so erzeugten Subjekte sind reine Vielheiten und als solche schwieriger zu totalisieren, zu fixieren, zu kontrollieren und auszubeuten, weil sie sich nicht in die engen diskursiven Raster der Macht einfügen. Durch den Wunsch gesteuerte Maschinen wirken als befreiende Kraft gegen die uniforme Unterdrückung durch das Ödipale, sie demaskieren das Kontinuum der Macht und ermöglichen dessen Neuordnung. Eine (Neu-)Bestimmung der inneren und äußeren Grenzen des Subjekts und die Demaskierung posthegemonialer Macht sind also durchaus ein Thema.

Film als Kritikmaschine

Ein zentrales Thema in LIMITLESS ist die Gefahr der vollständigen Entgrenzung von Macht und Selbst. Durch das Zusammenfallen von Macht und Selbst wird das Selbst als Ort der Kritik entleert und diese Leere mit dem rein nach ökonomischen Prinzipien konstituierten unternehmerischen Selbst besetzt. LIMITLESS thematisiert damit – wenn auch zwischen den Zeilen bzw. den Einstellungen – eine gegenwärtig hegemoniale Subjektivierungspraxis, die ganze Gesellschaften nach ihrem Muster produziert, indem sie andere Subjektivierungspraxen ausschließt. Im Film geht für Eddie mit dem ökonomischen Erfolg auch der private und gesellschaftliche einher. Mehr noch, Eddies ganzes Selbst steht und fällt mit dem ökonomischen Erfolg bzw. Misserfolg. Wie der Diskurs des unternehmerischen Selbst allmählich Macht über Eddie gewinnt, wird in LIMITLESS sehr überzeugend mit der Metapher der farblosen Tablette dargestellt. Durch ihre Farblosigkeit ist die Macht kaum sichtbar und nur schwer, wenn überhaupt, als Macht identi-

[44] Deleuze/Guattari 1977, S. 63.
[45] Vgl. Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Berlin 1997, S. 41.
[46] Vgl. Deleuze/Guattari 1977, S. 7–63.

fizierbar, weshalb sie so gut wie immun gegen Kritik ist. Zu allem Überfluss verschmilzt die Macht in Form von NZT-48 auf neuronaler Ebene mit dem Individuum. Daher fühlt sich Eddie auch nicht durch eine äußere Macht fremdgeführt, sondern ist der festen Überzeugung, dass er unter dem Einfluss von NZT-48 zu seinem ›wahren‹ Selbst gelangt. Eddie erliegt dem Irrtum, ganz sein Eigen zu sein, während er sich jedoch mit der Macht identifiziert. Wird ihm NZT-48 entzogen, lässt sich dieses Selbstbild nicht aufrechterhalten. Zur Frage nach dem Selbst und danach, ob Alternativen zur unternehmerischen Subjektivierung existieren, gibt der Film keine expliziten Antworten. Durch eine diagnostische Kritik erschließen sich allerdings mögliche Antworten, die einige Hinweise darauf geben, wie der Hegemonie des unternehmerischen Selbst kritisch begegnet werden kann.

Somit nimmt LIMITLESS Einschnitte in das ansonsten unhinterfragte Kontinuum posthegemonialer Macht vor und stellt dadurch Möglichkeiten zur Demaskierung der Macht bereit. Er lädt dazu ein, darüber nachzudenken, wie den grenzenlosen Vereinnahmungen einer ontologisch-gouvernementalen Macht kritisch begegnet werden kann und trägt im Deleuze/Guattari'schen Sinne zur maschinellen De- und Reterritorialisierung der Macht bei. Dabei geht es nicht darum, Macht essentialistisch als etwas zu begreifen, von dem man sich befreien könnte, sondern darum, alternative Subjektivierungsweisen zu finden, die zwar immer im Feld der Macht verortet bleiben, die dessen Kräfteverhältnisse aber neu ordnen und so Machtformen produzieren, die Subjektivität nicht ausschließlich auf die Form des unternehmerischen Selbst reduzieren. Es geht also um die von Deleuze und Guattari gestellte Vaterfrage, die nicht lautet, »wie man sich vom Vater befreien kann (Ödipusfrage), sondern wie man dort einen Weg findet, wo er keinen gefunden hat«[47].

Ein alternativer Weg zum unternehmerischen Selbst ist nomadische Subjektivität. Sie lässt sich nicht in ein enges Überwachungsraster einzwängen und widersetzt sich der Aufzwängung einer einzigen, ausschließlichen Subjektposition. Hier ist Subjektivität im andauernden Werden zwischen mannigfachen, mitunter widersprüchlichen Positionen begriffen, die weniger kontrollier- und disziplinierbar, dafür aber umso überraschender, irritierender, produktiver, freier sind. In diesem Werden hat das Selbst die meisten Chancen darauf, im Sinne eines Foucault'schen Quasi-Subjekts ganz sein Eigen zu werden und sich als Ort der Kritik zu behaupten. Dabei kommt es darauf an, die Territorialisierungen der Subjektpositionen durch De- und Reterritorialisierungen in Bewegung zu halten. Denn die Herausforderung »liegt eher darin, zu wissen, wie man bei diesen Praktiken, bei denen die Macht sich nicht nicht ins Spiel bringen kann und in denen sie nicht an sich selbst schlecht ist, Herrschaftseffekte vermeiden kann«[48].

Denkt man Film als Kritikmaschine, so nimmt er – wenn auch manchmal erst durch eine diagnostische Kritik – Einschnitte in die hegemonialen Erzählungen vor und bietet alternative Diskurse an, die die unhinterfragte Reproduktion der bestehenden Verhältnisse unterbrechen können. In dieser Hinsicht vermag LIMITLESS die Sinnhaftigkeit neoliberaler Diskurse infrage zu stellen und deren Macht zu demaskieren. Gesellschaftspoli-

[47] Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Frankfurt a.M. 1976, S. 16.

[48] Michel Foucault: Die Ethik der Sorge um sich als Praxis der Freiheit. In: Ders.: *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*. Frankfurt a.M. 2007, S. 253–279; S. 276.

tisch gesehen ist dies ein wesentlich demokratischer Prozess. Denn ohne Alternativen gerinnt Macht zur Herrschaft und das ist »keine Überredung mehr, das ist Terrorismus«[49].

[49] Deleuze/Guattari 1977, S. 57.

Elisabeth Scherer

Entwürfe einer Metropole: Tokyo in Filmen westlicher RegisseurInnen

»Das Süße und das Monströse harmonisieren hier miteinander«, sagt die Architektin Toshiko Mori über Tokyo.[1] Tokyo ist wahrscheinlich die Stadt, die in Filmen am häufigsten zerstört wurde. Sie ist ein beliebtes Szenario für die hochtechnisierte und anonymisierte Zukunft und ihre Straßen dienten zum Beispiel SOLARIS (1972) oder BLADE RUNNER (1982) als Staffage. Die vielen Neonlichter bieten sich hierfür an, die Ströme von Menschen in den U-Bahn-Schächten und auf den Zebrastreifen, vor allem aber auch die Stadtautobahn, der 350 km lange Shuto Expressway.

In den letzten 15 Jahren ist Tokyo im westlichen Film nun jedoch jenseits von einer Funktion als »Staffagen-Lieferant« oder reinem exotischen oder futuristischen Schauplatz mehr und mehr in den Fokus gerückt. Viele westliche Regisseurinnen und Regisseure haben sich in ihren Filmen mit Tokyo in einer neuen Weise auseinandergesetzt und es gab einen wahren Boom an Tokyo-Filmen. Gemeinsam haben diese Filme, dass Stadt in ihnen nicht nur ein beliebiger Schauplatz oder eine Kulisse ist, sondern selbst eine Akteurin des Geschehens, eine wichtige wenn nicht sogar die wichtigste Protagonistin des Films. Mit Guntram Vogt kann man von einer »filmischen Stadt« sprechen.[2]

Dass sich gerade ab Ende der 1990er Jahre diese Tokyo-Filme mehren, hat auch pragmatische Gründe. Mit der Globalisierung gibt es immer mehr transnationale Zusammenarbeit in der Kulturindustrie. Nicht nur Hollywood nutzt Ostasien und Japan als kreativen Fundus: Dies zeigt sich in Remakes von asiatischen Horrorfilm-Erfolgen, Zusammenarbeiten mit asiatischen Regisseuren und Schauspielern sowie Filmen über die entsprechenden Länder. Also sind erst einmal auch strukturelle Veränderungen und ökonomische Erwägungen Grund für die vermehrte Existenz von Filmen mit Tokyo-Location.[3] Diese Feststellung erfasst aber noch nicht den besonderen Reiz, den diese Stadt auf die Regisseure ausübt und die besonderen Möglichkeiten, die sie bietet.

Ich möchte mich unter anderem der Frage widmen, wie in den Tokyo-Filmen der Raum der Stadt filmisch konstruiert wird. Dabei ist von Bedeutung, inwiefern die Person, durch die wir den Film erleben, Einfluss auf die Konstruktion des Raumes der Stadt nimmt. Andererseits zeigt sich auch der Einfluss der Stadt auf die in ihr agierende Person. Ich suche nach Gründen dafür, warum in Filmen wie LOST IN TRANSLATION (Sophia Coppola, 2003), BABEL (Alejandro González Iñárritu, 2006) und ENTER THE VOID (Gaspar Noé, 2009) gerade Tokyo als Location herangezogen wird und welche Muster sich in der Inszenierung dieser Metropole zeigen.

---

[1] Toshiko Mori: Vorwort. In: Ian Luna (Hrsg.): *Tokyo – Life – Style. Architektur, Kunst Fashion. Kunst einer Megacity*. München 2008, S. 7.

[2] Vgl. Guntram Vogt: *Die Stadt im Film: deutsche Spielfilme 1900–2000*. Marburg 2001, S. 26.

[3] Vgl. Koichi Iwabuchi: Lost in TransNation. Tokyo and the Urban Imaginary in the Era of Globalization. In: *Inter-Asia Cultural Studies* 9.4, 2008, S. 543–556.

Innenräume und Außenräume

Das Verhältnis von Innen und Außen in der Stadt und die Übergänge zwischen beidem sind eine Form von Relationalität der filmischen Metropole[4] und ein ganz zentrales Spannungsverhältnis, das sie auszeichnet.[5]

Im Film LOST IN TRANSLATION ist das Hotel für die Protagonisten das »Innen« der Stadt, eine Art hybrider Schutzraum, in dem eine homogenisierte globale Kultur vorherrscht. Barbara Mennel nennt diesen Raum »transnational space of the traveling business class«[6]. Die Sprache dieses Raums ist Englisch. Die Stadt ist in LOST IN TRANSLATION meist aus der Distanz zu sehen, vom »Innen« heraus – ob aus dem Hotelfenster oder aus dem Taxi. Dieser distanzierte Blick entspricht der Unfähigkeit der Protagonisten, eine Beziehung zu dieser Stadt und zu den Menschen, die in ihr wohnen, aufzubauen. Dennoch hat die Stadt eine enorme Präsenz: Wenn Bob sich im Fitnessraum des Hotels auf dem Stepper abstrampelt und damit vielleicht auch symbolisch vor seiner inneren Leere wegläuft, läuft er dabei doch unaufhaltsam auf die Skyline von Tokyo zu, die sich hinter dem Glas auftürmt.

Die Dichotomie von Innen- und Außenräumen und damit auch die Distanz ihrer Figuren zur Stadt versucht Doris Dörrie in ihren Filmen aufzuheben. Die beiden Brüder, die sich in ERLEUCHTUNG GARANTIERT (2000) in Tokyo verirren, campieren am Ende des Films einfach in einem Zelt. Dies symbolisiert die Überwindung ihrer Verlorenheit und eine utopische Nähe zur Stadt. Auch der Witwer Rudi in KIRSCHBLÜTEN (2008) findet seinen Zugang zur Stadt draußen, in einem Park, wo er eine Butoh-Künstlerin kennenlernt. Über diese Künstlerin führt Dörrie außerdem das Thema der Obdachlosigkeit in den Film ein, eine soziale Realität in Tokyo. Die wohnungslose Künstlerin lebt in einem Zelt in einem Park und versucht, sich so gut es geht innerhalb dieses öffentlichen Raumes ihr privates Heim zu schaffen, ihren eigenen kleinen Innenraum.

In EINE KARTE DER KLÄNGE VON TOKYO (Isabel Coixet, 2009) wird eine Offenheit der Stadt vor allem durch Straßenkneipen angedeutet, in denen sich die Protagonisten treffen, um Nudelsuppe zu schlürfen. Statt distanzierter Blicke aus dem obersten Stockwerk riesiger Wolkenkratzer gibt es hier den umgekehrten Blick: Von draußen nach drinnen, in einen ebenerdigen, offenen Raum, der zum Verweilen einlädt, seine Besucher aber auch jederzeit wieder freigibt. Da die Figuren wissen, wo sie sich bewegen, die Wege vertraut sind, werden die Übergänge zwischen Draußen und Drinnen fließender. Ein topographischer Blick auf diesen Film verdeutlicht außerdem, welchen Einfluss die Selektion der einzelnen Locations auf die Gesamtkonstruktion der Metropole im Film hat. Die meisten westlichen Tokyo-Filme spielen vor allem in Shinjuku und Shibuya – Viertel, die durch Bürohochhäuser und Luxushotels, vor allem aber auch durch zahllose Vergnügungsangebote gekennzeichnet sind. EINE KARTE DER KLÄNGE VON TOKYO dagegen wählt viele Schauplätze im Osten der Stadt, wo sich ältere, niedrigere Bausubstanz findet. Die Regisseurin schafft damit eine Atmosphäre, die die Stadt mehr Wong

[4] Vgl. Laura Frahm: *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*. Bielefeld 2010, S. 186.

[5] Auf diese Bedeutung des Innen und Außen für die filmische Stadt weist auch Andrew Webber hin (Andrew Webber: Introduction: Moving Images of Cities. In: Ders., Emma Wilson (Hrsg.): *Cities in Transition: The Moving Image and the Modern Metropolis*. London 2008, S. 1–13).

[6] Barbara Mennel: *Cities and Cinema*. New York 2008, S. 203.

Kar Wais Hongkong gleichen lässt als zum Beispiel Sophia Coppolas Tokyo. Je nach Auswahl der Locations kann Tokyo so mit einer Atmosphäre der Nostalgie oder der hektischen Urbanität aufgeladen werden.

Das Verhältnis von Innen- und Außenraum im Film wurde auch stark durch Veränderungen auf der Produktionsseite beeinflusst, die sich in den letzten Jahren ergeben haben. Früher entstand die »filmische Stadt« Tokyo zum großen Teil im Studio. 1949 war es zum Beispiel noch nicht denkbar, den Film TOKYO JOE (Regie: Stuart Heisler) mit Humphrey Bogart komplett vor Ort zu drehen. Tokyo musste anhand von in Japan aufgenommenen Photographien in den Studios von Hollywood neu erstehen und die Handlung spielte sich aus pragmatischen Gründen eher in Innenräumen ab. Ergänzt wurden diese Studioaufnahmen durch Außenaufnahmen, die von einer Crew um den Regisseur Arthur Black zuvor tatsächlich im besetzten Tokyo gedreht worden waren – allerdings ohne die Schauspieler und unter einigen Schwierigkeiten.[7] Nicht nur westliche Filme, die in Tokyo spielen, verzichteten auf aufwändige *location shots*: Auch die berühmten Tokyo-Filme von Ozu Yasujirô sind hauptsächlich im Studio entstanden und weisen nur wenige Außenaufnahmen auf.

Heute sind durch kleinere Kameras, neuerdings vor allem auch durch die digitale Technik, *location shots* viel leichter umzusetzen. Doris Dörrie zum Beispiel hat ERLEUCHTUNG GARANTIERT (2000) und KIRSCHBLÜTEN – HANAMI (2008) mit Videokameras gedreht und damit das Abgeben von Kontrolle zum System gemacht. Über den Dreh von ERLEUCHTUNG GARANTIERT sagt sie:

> Mit einem absichtlich nicht ausformulierten Drehbuch bewegten wir uns mit fünf Mann Team, zwei kleinen Videokameras und den beiden Schauspielern durch »mein« Japan, ganz so wie ich es auf den beiden Reisen zuvor erprobt hatte.[8]

Bei KIRSCHBLÜTEN gab es dann zwar ein sehr fest ausgearbeitetes Drehbuch, doch das Arbeitsprinzip war ähnlich: Kleine Kameras, Arbeit oft ohne Drehgenehmigung, kaum Pausen und Helfer, dafür umso mehr Unvorhergesehenes.

Do we shape Cities?

»Do we shape Cities? Or do Cities shape us?« – So lautet der Werbeslogan des Films TOKYO!, ein Omnibusfilm aus dem Jahr 2008. Vor allem die soziologische Stadtforschung hat lange Zeit eine »Mensch-im-Raum-Perspektive« eingenommen.[9] Hiervon ist man inzwischen abgekommen, es dominiert ein neues Raumverständnis, das von einem sozial konstruierten und prozesshaften Raum ausgeht. Martina Löw definiert Räume entsprechend als »relationale (An-) Ordnungen von Lebewesen und sozialen Gütern an

[7] Zum Dreh von TOKYO JOE vgl. Ray Falk: Tokyo Backgrounds. In: *The New York Times*, 30. 01. 1949.

[8] Doris Dörrie: Warum, Warum, Warum? Doris Dörrie über Kirschblüten, Butoh und das Filmen zwischen Ost und West. Booklet zur DVD KIRSCHBLÜTEN – HANAMI. Majestic Home Entertainment 2008. Über den Dreh ihrer beiden Tokyo-Filme spricht Dörrie außerdem in einem ausführlichen Interview, das Elisabeth Scherer mit ihr geführt hat: Meisterin der »kulturellen Kreisbewegung«. In: Michiko Mae, Elisabeth Scherer (Hrsg.): Nipponspiration. Japonismus und japanische Populärkultur im deutschsprachigen Raum. Köln 2013, S. 165–177.

[9] Vgl. Frank Eckardt: *Soziologie der Stadt*. Bielefeld 2004, S. 5.

Orten«[10]. Dies bedeutet, dass die Interaktionen zwischen Menschen, anderen Lebewesen und den vielfältigen Dingen, die sich in einer Stadt befinden, den Raum der Stadt erst hervorbringen – und somit innerhalb einer bestimmten Stadt unzählige sehr diverse Räume entstehen können. Der japanische Architekt Arata Isozaki bringt diese enge Beziehung zwischen dem Raum der Stadt und seinen Bewohnern folgendermaßen zum Ausdruck:

> Wenn alles, was in der Stadt passiert, nur durch unsere aktive Beteiligung erfahrbar ist, wenn die Stadt eigentlich erst durch unsere fünf Sinne oder ein anders, höheres Medium entsteht, so existiert die Stadt letztendlich nur für diejenigen, die sich aktiv in ihr bewegen.[11]

Film ist ein Medium, das von Räumlichkeit und Bewegung lebt. Tokyo im Spielfilm ist daher nur denkbar über Protagonisten, die sich aktiv in der Metropole bewegen und so die Stadt erst entstehen lassen. Das Verhältnis der Figuren im Film zu der Stadt ist entscheidend. Laura Frahm bringt dies folgendermaßen auf den Punkt:

> Dabei geht es hauptsächlich um die Umkehrungen zwischen der Innenwelt (der Figuren) und der Außenwelt (des Städtischen), indem die städtische Außenwelt unmittelbar in die Figuren eindringt und durch sie hindurch geht, während sich im Umkehrschluss die Innenwelt der Figuren auf sichtbare Weise in den filmischen Raum der Stadt einzeichnet und ihr ein anderes Gesicht verleiht.[12]

Auch hier geht es also wieder um ein Innen und Außen. Am Beispiel der Tokyo-Filme kann man sehr gut sehen, wie das Bild der Stadt von der Wahrnehmung und Perspektive des Menschen geprägt ist, der sich darin bewegt – und umgekehrt.

In BABEL (Alejandro González Iñárritu, 2006) zum Beispiel geht es um die Jugendliche Chieko, deren Mutter sich umgebracht hat und die jetzt alleine mit ihrem Vater in einem Penthouse lebt. Sie sucht nach Aufmerksamkeit, vor allem durch Männer. Die Wahrnehmung der Protagonistin wird im Film in erster Linie durch einen entscheidenden Faktor geprägt: Sie ist gehörlos. Das Wissen um Chiekos Gehörlosigkeit macht den Zuschauer besonders aufmerksam für die auditive Ebene. Iñárritu wechselt geschickt zwischen der Perspektive von Chieko – der stummen Stadt – und der von Lärm und Geräuschen übervollen Metropole, wie sie sich den meisten Menschen darstellt.

Besonders eindrücklich ist die Sequenz, die Chieko in dem Club »The Womb« in Shibuya zeigt. Chieko fühlt sich zunächst geborgen, geht in der tanzenden Masse auf und scheint die Musik zu »fühlen«. Ihre Gehörlosigkeit ist ihr kein Hindernis. Der Raum des Clubs »The Womb«, also »der Mutterleib«, wirkt in diesem Moment wie das Herz der Stadt – versteckt und von außen unauffällig, aber innen entgrenzt und mit der Kraft ausgestattet, aus Individuen eine homogene Masse zu formen. Als Chieko jedoch bemerkt, dass ihre Freundin und ein von ihr selbst angeschwärmter Junge sich küssen, wechselt die Atmosphäre schlagartig – Kamera und Ton nehmen ganz ihre subjektive Perspektive ein, das heißt, es ist absolut nichts zur hören, auch als Chieko durch die

[10] Martina Löw: Von der Substanz zur Relation. Soziologische Reflexionen zum Raum. In: Jürgen Krusche: *Der Raum der Stadt. Raumtheorien zwischen Architektur, Soziologie, Kunst und Philosophie in Japan und im Westen*. Marburg 2008, S. 30–44.

[11] Arata Ispzaki: *Welten und Gegenwelten*. Bielefeld 2011, S. 111.

[12] Frahm, S. 185/186.

Stadt nach Hause irrt. Die Illusion des »Dazugehörens« ist zerstört, Chieko fühlt sich aus der Masse des »Womb« ausgeschlossen, sie ist nicht mehr Teil dieses Geborgenheit spendenden Raums.

Als sie den Club verlässt, kommt dies einem Ausspucken gleich. Draußen ist es sehr hell, die Eindrücke um sie herum dringen sehr stark auf sie ein – und der Zuschauer ergänzt im Geiste den Lärm des pulsierenden Stadtteils Shibuya, den er nicht hört, aber sehen kann. Der städtische Raum wird hier fremd, durch das Fehlen einer Wahrnehmungsebene zieht sich eine unsichtbare Wand zwischen die Protagonistin und die anderen Menschen in Shibuya, die E-Gitarren der Straßenmusiker und die Lautsprecher der Geschäfte.

Ein extrem subjektives Erleben der Stadt Tokyo aus der Sicht des Protagonisten bietet der Film ENTER THE VOID (Gaspar Noé, 2009). Die Hauptfigur Oscar lebt in Tokyo, wo er Drogen konsumiert und verkauft. Seine jüngere Schwester Linda, mit der er sich seit dem Tod der Eltern bei einem Autounfall sehr stark verbunden fühlt, folgt ihm nach Japan und gerät ebenfalls sehr schnell in den Treibsand des Nachtlebens. Bei einer Drogenrazzia wird Oscar von der Polizei erschossen, woraufhin sich sein Geist aus ihm löst. Oscar schwebt nun über dem Neon, blickt auf seine Vergangenheit zurück, beobachtet seine Schwester Linda bei der Verarbeitung seines Todes und geht schließlich in einen neuen Zustand über.

Die Wahrnehmung der Stadt durch Oscar gliedert sich dabei in drei verschiedene Perspektiven. Der Anfang des Films besteht aus einem extremen Point of View Shot. Mehr als 20 Minuten erlebt man den Drogentrip des Protagonisten mit und erfährt dabei hautnah, wie es sich anfühlen muss, erschossen zu werden und kurz vor dem Verlust des Bewusstseins noch einen Blick auf die eigenen blutigen Hände zu werfen. Sogar Oscars Blinzeln wird imitiert, die Illusion ist nahezu perfekt. Eine zweite Perspektive wird in den Rückblenden eingenommen, die später im Film folgen: Hier ist Oscar immer im Zentrum des Geschehens von hinten zu sehen. Der Schauspieler Nathaniel Brown hat für den Film hauptsächlich Stimme, Hände und Hinterkopf zur Verfügung gestellt – sein Gesicht ist nur einmal kurz im Spiegel zu sehen. Die dritte Perspektive im Film ist die von Oscars schwebendem Geist, über der Stadt, überall und nirgends, ein allmächtiger Blick aus der Vogelperspektive. Für den toten Oscar wird damit auch der angesprochene Unterschied zwischen Innen- und Außenräumen irrelevant, er gleitet durch Wände und kann so die ganze Stadt zugleich erfassen. Während der Zuschauer am Anfang des Films aus der Perspektive des lebenden Oscars erlebt, wie eng Räume in Tokyo wirken können, wie labyrinthartig sich Treppen winden können und wie klein der Mensch ist, der sich in diesem Häusermeer fortbewegt, ist nun die ganze »Schwere« des menschlichen Lebens gewichen. Mühelose Fortbewegung ist möglich, Oscar hat den Überblick über das »Ganze«. Hiermit erfüllt sich eine tief sitzende Sehnsucht, die auch Henri Lefèbvre beschreibt: »In der Definition dieses Raumes ist (virtuell) ein Vektor Null enthalten: die Bewohner des städtischen Raumes sind besessen davon, die Entfernung zu annulieren.«[13]

Oscar ist dies nun gelungen: Wie ein Nutzer von Google Earth kann er über die Stadt streifen, hat den Überblick, den eine die Topographie abbildende Karte bietet; zugleich

[13] Henri Lefèbvre: *Die Revolution der Städte*. Frankfurt a.M. 1990, S. 46.

kann er aber auch an einem beliebigen Punkt »eintauchen« in die Häuserfluchten der Stadt und dort zum Beobachter der vielfältigsten Szenarien werden. Hiermit wird ein Spannungsverhältnis aufgehoben, das die »filmische Stadt« üblicherweise auszeichnet, das zwischen »der Zweidimensionalität (der Karte, der Leinwand) und der Mehrdimensionalität (der räumlichen Prozesse)«[14]. Mit Hilfe digitaler Animationstechnik hat der Regisseur Gaspar Noé einen allmächtigen Blick auf die Stadt geschaffen, der Michel de Certeaus Gedanken zur Aussicht vom World Trade Center weiterzuführen scheint: »His elevation transfigures him into a voyeur. […] It transforms the bewitching world by which one was ›posessed‹ into a text that lies before one's eyes.«[15] Oscar überwindet auch mühelos die Grenzen des Subjektes und »fährt« für kurze Zeit in die Köpfe anderer Menschen, um mit und durch deren Augen erleben zu können. Alles sehen zu können, die Möglichkeit zu haben, die Stadt und ihre Bewohner in ihrer Komplexität zu lesen, bedeutet für den Protagonisten jedoch zugleich völlige Handlungsunfähigkeit – niemand sieht ihn, nichts verändert sich durch seine Anwesenheit. Teil der Stadt ist nur, wer sich darin an die Schwerkraft gebunden bewegt und in Interaktion mit anderen tritt. Der tote Oscar ist der Fähigkeit beraubt, den Raum der Stadt mitzugestalten.

Damit verdeutlicht Oscar die letzte Konsequenz dessen, das als eine Gemeinsamkeit der Protagonisten in den Tokyo-Filmen westlicher Regisseure gelten kann: Sie bewegen sich in der Stadt, aber grenzen sich sozial ab oder werden sozial ausgegrenzt. Die Großstadtbilder zeigen den Seelenzustand der Protagonisten an, der von Einsamkeit, Verlorenheit und Sehnsucht geprägt ist. Obwohl die Großstadt nach Armin Nassehi auch als »räumlich dichte Form verschiedener Inklusionsangebote«[16] gelten kann, kommt es in den Tokyo-Filmen westlicher Regisseure zumeist zu einem spürbaren Ausschluss, der die Protagonisten auf Distanz zum Raum der Stadt hält.

Eine Ausnahme ist TOKYO EYES (1998) von Jean-Pierre Limosin, ein Film, der mit einer rein japanischen Besetzung in japanischer Sprache gedreht wurde. Hauptfigur ist die 17-jährige Hinano, die einen vermeintlich gefährlichen Killer kennenlernt und sich mit ihm anfreundet. Hinano bewegt sich in Tokyo mit einer großen Selbstverständlichkeit und Vertrautheit, ob zu Fuß, mit der U-Bahn oder dem Bus. Sie unternimmt Streifzüge durch labyrinthartige enge Gassen, die von einer subjektiven Kamera begleitet werden. Dabei entdeckt der Zuschauer mit ihr ganz andere Viertel als sie in Tokyo-Filmen üblicherweise aufgegriffen werden. So ist Shimokitazawa ein Hauptort der Handlung, ein vor allem bei jungen Menschen beliebtes Viertel mit alten, niedrigen Häusern, engen Gassen und alternativer Kultur.

Die enge Beziehung Hinanos zu ihrer Stadt wird vor allem in der Szene deutlich, in der sie von einem Wolkenkratzer aus durch die Glasscheibe die Stadt umarmt. Der Regisseur Jean-Pierre Limosin sagt selbst über diese Szene: »Aber als Hinano das Fenster mit dem Panoramablick auf Tokio liebkost, liebkost sie damit die Stadt. Für sie ist es, als

[14] Frahm, S. 180.

[15] Michel de Certeau: Walking in the City. In: Ders.: *The Practice of Everyday Life*. Berkeley 1984, S. 91–110; S. 92.

[16] Armin Nassehi: Dichte Räume. Städte als Synchronisations- und Inklusionsmaschinen. In: Martina Löw (Hrsg.): *Differenzierungen des Städtischen*. Opladen 2002, S. 211–232.

gäbe es das Glas nicht. Es ist alles eine Frage der Vorstellung.«[17] Hinano ist durch ihre vielfältigen Interaktionen ein fester Teil der Stadt. Der Ausflug auf den Wolkenkratzer ist für sie ein kurzes Innehalten, ein Heraustreten, nach dem sie aber sogleich wieder beginnt, ihre Spuren durch die Stadt zu ziehen.

Raum der Möglichkeiten und Unmöglichkeiten

Um mich einer Antwort auf die Frage zu nähern, warum gerade Tokyo für die Filme als Schauplatz gewählt wurde, will ich Tokyo als Raum der Möglichkeiten und Unmöglichkeiten betrachten. Konkreter bedeutet dies: Was können Protagonisten nach der Logik der Filme in Tokyo erleben, was anderswo nicht geht? Bzw. was bleibt ihnen dort verwehrt? An zwei Beispielen will ich derartige Bedeutungszuschreibungen darstellen.

Tokyo als Unmöglichkeitsraum

In Tokyo ist für den Besucher, der des Japanischen nicht mächtig ist, nahezu nichts verständlich: Auf den Toiletten gibt es unzählige Knöpfe, deren Beschriftung er nicht versteht, auf den Straßen blinken ihm überall fremde Zeichen entgegen und selbst englische Übersetzungen tragen noch zur Verwirrung bei. So nimmt es nicht Wunder, dass der Topos des Unmöglichkeitsraums Tokyo sich am deutlichsten in gescheiterter Kommunikation zeigt.

Paradigmatisch hierfür ist der Werbespotdreh in LOST IN TRANSLATION. Der Regisseur gibt Anweisungen, die offensichtlich nicht richtig übersetzt werden; Gesten und Worte laufen auseinander, die Unterhaltung bricht zusammen. Das Gefühl der Fremdheit, das Bob befallen muss, vermittelt sich so gut, weil das Japanisch nicht übersetzt wird und auch für den Zuschauer in der Übersetzung der Dolmetscherin verloren geht – ein Stilmittel, das man auch aus der Fernsehserie SHOGUN (USA, 1980) kennt. Weitere Beispiele für den kommunikativen Raum der Unmöglichkeit: Der Witwer Rudi in KIRSCHBLÜTEN bekommt von seinem Sohn ein Schild mit seinem Namen in fremden Zeichen, das er sich in der Stadt umhängen soll. Die zwei Brüder in ERLEUCHTUNG GARANTIERT verirren sich endgültig in der Stadt, weil sie der Taxifahrerin eine falsche Visitenkarte geben, die sie selbst nicht lesen können.

Doch auch in solchen Filmen, in denen Japaner Protagonisten des Films sind, wird Sprachlosigkeit zum Thema. Die Auftragskillerin in EINE KARTE DER KLÄNGE VON TOKYO hat nur einen einzigen Freund, und auch in den Gesprächen mit ihm offenbart sie nichts Privates von sich. Chieko in BABEL ist gehörlos und leidet deswegen unter limitierten Kontaktmöglichkeiten. Ihre Isoliertheit in Tokyo fügt sich in ein ganzes Netz gestörter Kommunikation ein, das durch eine Kette von Zufällen die gesamte Welt umspannt.

[17] Interview mit Jean-Pierre Limosin, »Extras«, DVD TOKYO EYES, Kinowelt Home Entertainment 2007.

Tokyo als Möglichkeitsraum

Der »Möglichkeitsraum« Tokyo spannt sich in den betrachteten Filmen am weitesten in erotischer Hinsicht auf. Die Großstadt ist nach Martina Löw schon an sich sexualisiert: »Um eine Stadt als Großstadt, gar als Metropole zu inszenieren, bedarf es der über Frauenkörper sexualisierten Darstellung.«[18] Diese erotische Aufladung entstehe durch Sehen und Gesehenwerden, Distanz und Fremdheit und die potentiellen Berührungen Fremder. Lefèbvre sieht damit in der verstädterten Gesellschaft den Augenblick gekommen, in dem »das Lustprinzip Rache nehmen kann«[19].

Gerade Japan wird nun vom westlichen Ausland immer wieder mit besonderen erotischen Spielarten in Verbindung gebracht, von den legendären Geishas über Bondage (*kinbaku*) bis hin zu den Automaten mit den gebrauchten Höschen, die es in Tokyo an jeder Ecke gibt – zumindest wenn man Medienberichten Glauben schenkt. Dies schlägt sich auch in westlichen Filmen über Tokyo nieder. Schon in Fritz Langs METROPOLIS (1927) heißt der Nachtclub, in den die Menschen strömen, »Yoshiwara«, nach dem Vergnügungsviertel von Edo, dem alten Tokyo. Diese Exotisierung Japans als das »erotische Andere« wurde also schon sehr früh in den filmischen Diskurs eingebracht.

Auch in EINE KARTE DER KLÄNGE VON TOKYO entpuppt sich die Stadt als die perfekte Kulisse für ein erotisches Abenteuer. In dem nostalgischen Ambiente kann sich der spanische Weinhändler treiben lassen und sich mit der fremden, unnahbaren Frau besonderen sexuellen Spielarten hingeben – gerade die Distanz eröffnet den Möglichkeitsraum. Zentraler Schauplatz ist ein Zimmer in einem sogenannten »Love Hotel«[20], das wie ein U-Bahn-Waggon gestaltet ist. Dieser ganz besondere Raum imitiert den öffentlichen Raum und gewährleistet zugleich als »Insel der Privatheit«, die das »Love Hotel« im städtischen Raum darstellt, Intimität. Diese Inszenierungen öffentlichen Raumes existieren in Tokyo tatsächlich und sind Teil des medialen Diskurses im Westen über Japan. Unter dem Titel »Ständig im Stau« berichtete zum Beispiel der Spiegel im Jahr 1999 aus Japan: »Frauen wehren sich gegen Belästigung in Pendlerzügen. Ausgefallene Sex-Clubs bieten den Männern Ersatz.«[21] Bunte Bildbände wie *Pink Box: Inside Japan's Sex Clubs* (2006) oder *Love Hotels: An Inside Look at Japan's Sexual Playgrounds* (2008) bieten dem westlichen Publikum voyeuristische Einblicke in die Themenwelten japanischer Erotik-Etablissements,[22] und im Internet wird diese Materie auf vielen Seiten und Blogs aufgegriffen. Bei derart großer medialer Präsenz ist es nicht verwunderlich, dass ein sol-

[18] Martina Löw: *Soziologie der Städte*. Frankfurt a.M. 2008, S. 207.

[19] Lefèbvre, S. 93.

[20] Ein »Love Hotel« ist ein Hotel, in dem Zimmer stundenweise gemietet werden können und für erotische Treffen genutzt werden. In Japan sind solche Hotels seit den 1950er Jahren existent und zeichnen sich heute durch eine oft luxuriöse Ausstattung und teilweise auch durch eine thematische Gestaltung (z.B. Krankenhaus-Zimmer, Disney-Zimmer) aus. Zur Kulturgeschichte der Love Hotels vgl. Sarah Chaplin: *Love Hotels: A Cultural History*. New York 2007.

[21] Wieland Wagner: Japan: Ständig im Stau. Frauen wehren sich gegen Belästigung in Pendlerzügen. Ausgefallene Sex-Clubs bieten den Männern Ersatz. In: *Spiegel* 6/1999, S. 166.

[22] Gaspar Noé, der Regisseur von ENTER THE VOID, gibt in einem Interview an, durch derartige Bildbände zu dem Love Hotel in seinem Film inspiriert worden zu sein. http://buf.fr/visual_effects.php?id=882&display=text&year=2010 (13.01.2013).

ches U-Bahn-Zimmer noch in einem weiteren westlichen Tokyo-Film auftaucht: STRATOSPHERE GIRL (Matthias X. Oberg, 2004).

Jedoch wird diese Art von erotischer Exotik in einigen Filmen auch ad absurdum geführt. Bob in LOST IN TRANSLATION lehnt die erotischen Angebote der Großstadt kategorisch ab. Eine Frau, die ihm auf das Hotelzimmer geschickt wird, lässt ihn völlig kalt. Das erotische Fremde ist zwar weiterhin fremd, jedoch nicht mehr auf begehrenswerte Weise. Die Frau auf dem Hotelzimmer ist »fremd«, weil nicht einschätzbar und kontrollierbar, und weil ihr Englisch nicht gut verständlich ist. Die nackte Haut ist nicht mehr anziehend, sondern nur noch skurril. Der Möglichkeitsraum kippt hier um und wird zum Unmöglichkeitsraum, der wieder von Misskommunikation geprägt ist. Ebenso verhält es sich mit interessanten Verrenkungen, die Bob in einer Strip-Bar zu sehen bekommt – diese an sich exotischen Verlockungen haben ihren Reiz verloren, werden entzaubert. Auch in KIRSCHBLÜTEN ist die Verlockung nicht unwiderstehlich. Zwar zieht ein unsichtbarer Sog den Mann aus Deutschland in Nachtclubs und ein sogenanntes »Soap Land« (eine besondere Art von Bordell), wahrscheinlich auf der Suche nach einem Weg aus seiner Trauer. Auch dies scheitert jedoch kläglich: Der zweite Blick offenbart offensichtliche Mängel der als Projektionsflächen angebotenen Frauen und er denkt nur an seine verstorbene Frau.

In ENTER THE VOID dagegen funktioniert die erotische Maschine Tokyo noch: Die haltlosen jungen Protagonisten, alle Ausländer, stürzen sich in sexuelle Abenteuer und finden diese in Tokyo reichlich. Als Höhepunkt schwebt der Protagonist am Ende durch ein gigantisches Love Hotel und besucht die einzelnen Räume. Hier wird eine voyeuristische Allmachtsphantasie in Bilder gebannt: Hinter jeder Wand lockt Kopulation in immer neuen Spielarten. Tokyo wird als Raum der unbegrenzten sexuellen Möglichkeiten dargestellt, die sich auch durch die Unsichtbarkeit des Einzelnen eröffnen. Hier ist ein »crossover« in andere Identitätsräume möglich.[23]

Hinter diesen Darstellungen steht auch eine Essentialisierung – Tokyo wird in orientalistischer Tradition ein ganz bestimmter Charakter als exotisch »Anderes« zugeschrieben. Die Tokyo-Filme arbeiten mit Topoi der Fremdheit, die beim westlichen Publikum bereits lange bekannt sind und bis auf die Japan-Diskurse des 19. Jahrhunderts zurückgehen, in denen Japan als der unverständliche »Antipode des Westens« konstruiert wurde, der vermeintlich mit einer freieren Liebesordnung, »Ehen auf Zeit« und einer blühenden pornographischen Kultur aufwartete.[24] Tokyo kann durch diese Tradition »fremd und zugleich bekannt« sein, eine Eigenschaft, die andere asiatische Metropolen bis jetzt noch weniger erfüllen. Zu Tokyo sind bereits reichlich Konnotationen vorhanden, die der Rezipient aus anderen Filmen, aus Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln und dem Internet greifen kann. Die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten, die Tokyo scheinbar bietet, sind aber dennoch befremdlich genug, so dass sie im Film reichlich Spielraum für Konflikte und Phantasien offerieren.

[23] Vgl. Eckardt, S. 77.

[24] Vgl. hierzu Thomas Pekar: *Der Japan-Diskurs im westlichen Kulturkontext (1860–1920)*. München 2003.

Der virtuelle Stadtraum

Um ihre Visionen von Tokyo mit seinen (Un-)Möglichkeiten in Bilder fassen zu können, haben die Regisseure von ENTER THE VOID und BABEL die Stadt teilweise digital erstehen lassen. Für die letzte Einstellung von BABEL, in der Vater und Tochter nach einer Krise aufeinandertreffen, wurde die Skyline von Tokyo mit Hilfe von Computergrafik rekonstruiert. Anders wäre die extreme Kamerafahrt, die sich Iñárritu wünschte, nicht umzusetzen gewesen. Das Team machte mit Hilfe von Kran und Dolly, die auf dem Dach angebracht waren, Aufnahmen von dem Hochhaus, in dessen 31. Stock sich das Apartment von Vater und Tochter befindet. Bilder der gesamten Umgebung wurden als »Inventar« aufgenommen, einschließlich kleinteiliger »Staffage« wie Autos, Busse und Boote. Im Studio kam verschiedenste Software zum Einsatz und es wurde eine Karte der Umgebung mit Hilfe von Google Maps erstellt. Am Ende wurde aus der Fülle an Material ein neues Tokyo zusammengebaut. »At this point, it still needed to feel like Tokyo, yet we took some creative liberty to improve the composition over the entire move«[25], erklärt Lon Molnar vom Studio »Intelligent Creatures«, das diesen Effekt umgesetzt hat. Um das »reale Tokyo«, d.h. wie es vom Regisseur wahrgenommen wird, auf Film zu bannen, musste hier also die gesamte Stadt künstlich neu konstruiert werden.

Das Tokyo in ENTER THE VOID ist eine noch komplexere Simulation, für die 349 Einstellungen mit visuellen Effekten bearbeitet bzw. komplett am Computer generiert wurden.[26] Für die Flugszenen über der Stadt, die auf Helikopteraufnahmen basierten, wurden die Gebäude komplett neu modelliert. Um dem ganzen einen »traumartigen« Anschein zu geben, wurden außerdem die Farben der Neonschilder akzentuiert sowie die Reflexionen auf den nassen Bürgersteigen und das Schwarz der Dächer intensiviert. Der Anspruch dabei war es, trotz der völligen Simulation einen Anschein von Realismus und eine Kontinuität der Geographie zu erreichen.

Mit visuellen Effekten wird in BABEL und ENTER THE VOID somit ein Tokyo geschaffen, das das der Realität übersteigt, sich auf keine Substanz mehr bezieht – mit Baudrillard gesprochen, ein »hyperreales« Tokyo, ein Tokyo »ohne Ursprung oder Realität«[27]. Diese »Simulation« von Tokyo entspricht mehr einer bestimmten Idee von Tokyo, die der Vorstellung des Regisseurs entspringt und dem Seelenzustand der Protagonisten angemessen ist. Durch die neue Technik muss nicht mehr lange in der Stadt nach solchen Ausdrucksmöglichkeiten gesucht werden, die das Innere widerspiegeln. Die Stadt wird nicht durch Selektion konstruiert, sondern gleich neu geschaffen. Folgt man dem Architekten Arata Isozaki, so sind solche »virtuellen Städte« keine neue Erscheinung des Computerzeitalters, sondern die Regel:

> Aber eine Stadt mit physischer Substanz – vielleicht hat es das auf Erden nie gegeben. Sind Städte nicht bloß abstrakte Ideen? Nichts als mentale Bilder, die von Bürgern aufgrund wechselseiti-

[25] Spencer Drate und Judith Salavetz: *Vfx Artistry: A Visual Tour of How the Studios Create Their Magic*. Waltham 2009, S. 7.

[26] Die gesamte Produktion des Films wird ausführlich in einem Interview mit dem Regisseur auf der Webseite der Firma BUF beschrieben, die für die visuellen Effekte verantwortlich war. http://buf.fr/visual_effects.php?id=882&display=text&year=2010 (13.01.2013).

[27] Jean Baudrillard: *Agonie des Realen*. Berlin 1978, S. 7.

> ger Vereinbarung für ihre praktischen Zwecke aufgebaut wurden? Und wenn eine solche Fata Morgana einmal verbreitet wird, dann ist es nur noch der Prozess ebendieser Verbreitung, der als Substanz der Stadt übrig bleibt.[28]

Fazit

Die Tokyo-Filme westlicher Regisseure zeigen, wie der Raum der Stadt durch die sich darin bewegenden Menschen entsteht. Zur Stadt der Wahl wird Tokyo vor allem durch seine Möglichkeiten und Unmöglichkeiten, das heißt durch das, was Tokyo seinen Bewohnern (in den Augen der Filmemacher) bietet oder verwehrt. Durch die unendliche Anzahl von Perspektiven, Teilräumen und Dynamiken, die in einer Metropole entdeckt und fokussiert werden können, sind auch die Möglichkeiten des filmischen Blicks auf eine Stadt wie Tokyo unbegrenzt – und so gibt es nicht *ein* Tokyo im westlichen Film, sondern eine Vielzahl von »Tokyos«.

Das Tokyo in LOST IN TRANSLATION entwickelte eine besonders lukrative »Verbreitungssubstanz« im Sinne Isozakis, was unter anderem auch die japanische Tourismusindustrie erkannte. 2003 bot die National Tourist Organization daher sogenannte »Lost in Translation Packages« an: »Experience the energy, romance, and humor of a visit abroad with this special offer, which mirrors the adventures of the film's main characters […].«[29] Das im Film konstruierte »Stadt-Bild« verblieb so nicht im Fiktionalen, sondern wurde von verschiedenen Akteuren als real erfahrbarer Möglichkeitsraum ausgeformt. Auch US-Reiseunternehmen boten entsprechende Reisen an, und in der »New York Bar« im Park Hyatt Hotel in Tokyo kann man ständig Gäste dabei beobachten, wie sie versuchen, Bilder aus dem Film mit Fotos zu reproduzieren.

Dieses Beispiel zeigt, dass nicht nur eine Annäherung der Filme an bestimmte Vorstellungen, Eindrücke oder Erfahrungen von Stadt stattfindet, sondern dass umgekehrt auch die Stadt sich an Bilder annähern kann, die sich durch Filme verbreitet haben. Filme über Städte treten in Interaktion mit der Stadt und ihren Akteuren, so dass sie selbst den Raum der Stadt mitgestalten.

[28] Isozaki, S. 45/46.

[29] http://www.japantravelinfo.com/press/press_item.php?prid=12&past=1 (13.01.2013).

Die Autorinnen und Autoren

Fernando Ramos Arenas, Dr., Studium der Medienwissenschaft-Journalistik in Madrid und Leipzig. Promotion 2010 mit einer Arbeit zur Geschichte der filmischen Autorenschaft. Zurzeit Wissenschaftler Mitarbeiter am Institut für KMW der Universität Leipzig. Habilitationsprojekt zur Geschichte der europäischen Cinéphilie in den 1950er und 1960er Jahren. Forschungsschwerpunkte: Filmtheorie und -geschichte, europäische Medienkultur seit den 1950er Jahren, Filmdramaturgie und -ästhetik.

Beatrice Bacu, M.A., seit 2012 Studienrätin am Maximilian-von-Montgelas-Gymnasium Vilsbiburg; von 2004 bis 2010 Studium der Germanistik und Romanistik an der Universität Passau.

Simone Broders, Dr., ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Anglistik und Amerikanistik der FAU Erlangen-Nürnberg. Neben *»As if a building was being constructed« – Studien zur Rolle der Geschichte in den Romanen Adam Thorpes* (2008) und *Phänomene der Fremdheit – Fremdheit als Phänomen* (hgg. mit S. Gruß und S. Waldow, 2012) umfassen ihre aktuellen Publikationen Beiträge zu den Themen Gegenwartsliteratur Großbritanniens, Roman des 18. Jahrhunderts, *Gothic* und *Curiositas*-Debatte.

Eric Buhse ist staatlich geprüfter Verlagskaufmann für Zeitungen und Zeitschriften und studierte den MA Medien und kulturelle Praxis am medienwissenschaftlichen Institut der Philipps-Universität Marburg. Er ist in Marburg als wissenschaftliche Hilfskraft am Lehrstuhl Digitale Medien tätig und arbeitet als Vorstandsassistenz für die Gesellschaft für Medienwissenschaft.

Simon Frisch, Dr., Studium der Bildenden Kunst, Kunstgeschichte, Theater-, Literatur- und Filmwissenschaft, Philosophie, und Psychologie in Freiburg i. Br., Barcelona und Hildesheim; Promotion über die Nouvelle Vague; Stationen: Wiss. MA in Hildesheim und Jena, Gastdozent in Medellin und Zürich, seit 2012 Wiss. MA an der Bauhaus-Universität Weimar.

Josef Gerg studierte Theater- und Medienwissenschaft und Geschichte an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Mit seiner Abschlussarbeit »Vergeltung im Film: Rache als Motiv in der Vengeance-Trilogie von Park Chan-wook« erlangte er im März 2013 seinen Master of Arts. Derzeit arbeitet er als Sendeplaner beim HISTORY Channel in München.

Ates Gürpinar studierte Theater- und Medienwissenschaft, Neuere Deutsche Literaturgeschichte und Philosophie sowie den interdisziplinären Studiengang Ethik der Textkulturen an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Er hat einen Lehrauftrag an der Hochschule Darmstadt und forscht zur Medialität wissenschaftlicher und ästhetischer Erkenntnisvermittlung.

Sergey Harutoonian, Studium der Kunstgeschichte (Filmwissenschaft/Kunst des 20. Jahrhunderts) und der Romanischen Sprachen (Französisch/Italienisch) an der Goethe-Universität in Frankfurt und der Université Paris X Nanterre. Von 2010–2012 als Tutor für die Veranstaltung »Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten« am Kunstgeschichtlichen Institut Frankfurt tätig. Seit 2010: Tätigkeit als Kunstvermittler im Museum für Moderne Kunst Frankfurt. Seit 2012 freier Mitarbeiter im Bereich der Kunstvermittlung bei der Deutschen Bank und der Deutschen Börse, Frankfurt. Publikationen: Dora Sallay, Vilmos Tatrai und Axel Vecsey (Hrsg.): *From Botticelli to Titian. Two centuries of Italian Masterpieces* (Ausst.-Kat.). Budapest 2010.

Caroline Henkes, 2003–2010 Studium der Medienwissenschaft (Schwerpunkt: Visuelle Medien), Anglistik und Französischen Philologie an der Universität Trier und der Universidad Carlos III, Madrid; seit November 2010 wissenschaftliche Mitarbeiterin (Doktorandin) im DFG-geförderten Projekt »Screen 1900« an der Universität Trier, unter der Leitung von Prof. Martin Loiperdinger.

Martin Herold, studierte Ökonomie, Theater- und Medienwissenschaft an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Er arbeitet derzeit als Filmeditor in Berlin.

Matthias Herz, M.A., geb. 1988, Studium im Master-Studiengang »Medien und Kommunikation« an der Universität Passau. Seit 2012 Promotionsstipendiat im Rahmen des DFG-Graduiertenkollegs 1681 »Privatheit« an der Universität Passau mit den Schwerpunkten Fernseh- und Werbeforschung unter Anwendung mediensemiotischer und kognitions-wissenschaftlicher Ansätze.

Simon Hofmann hat in Zürich und Lausanne Geschichte und Filmwissenschaft studiert. In seiner 2012 eingereichten Dissertation untersucht er die Geschichte der Organspende in der Schweiz. Er arbeitet als Lehrbeauftragter an den Universitäten in Zürich und Luzern.

Michael Hörner, M.A., studierte an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg Theater- und Medienwissenschaft und Germanistik. Derzeit ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Medienwissenschaft der FAU.

Andreas Hudelist ist Universitätsassistent am Institut für Medien- und Kommunikationswissenschaften an der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt. Er lehrt und forscht im Bereich der Cultural Studies und Visual Studies. Publikation: *Theaterskandale in der zweiten Republik: Eine Rezeptionsgeschichte zweier Skandale*. VDM Verlag, 2010.

Lydia Jakobs hat Medienwissenschaft, Anglistik und Spanische Philologie an der Universität Trier und der Hamline University in St. Paul, Minnesota studiert. In ihrer Dissertation beschäftigt sie sich mit der medien- und sozialhistorischen Bedeutung der Laterna magica und anderer Bildmedien in Armutsdiskursen des 19. Jahrhunderts und den Werken des englischen Autors George R. Sims. Seit November 2012 ist sie Promotions-Stipendiatin der Konrad-Adenauer-Stiftung.

Julia Kinzler ist derzeit am Institut für Anglistik der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg als Lehrkraft für besondere Aufgaben tätig. Nach dem Abschluss des Magister Artium im Jahr 2009 arbeitet sie aktuell an ihrer Dissertation zur Darstellung britischer Monarchen im Film.

Peter Klimczak, Dr. phil., seit 2012 Akademischer Mitarbeiter am Lehrstuhl für Angewandte Medienwissenschaften der Brandenburgischen Technischen Universität Cottbus; Forschung auf dem Gebiet der Text- und Diskursanalyse, der kinematografischen Semantik und der Analytischen Literatur- und Medienwissenschaft. Buchveröffentlichungen: *Formale Subtextanalyse. Modallogische Grundlegung der Grenzüberschreitungstheorie Jurij M. Lotmans* (2014), *Klassiker des polnischen Films* (2014), *Filmsemiotik. Einführung in die Analyse audiovisueller Formate* (2011), *Medien - Texte - Kontexte* (2010) und *40 Jahre Planet der Affen. Reihen- und Zeitgeistkompatibilität - über Erfolg und Misserfolg von Adaptionen* (2009); Organisator des »22. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums« und Begründer der Vortrags- und Publikationsreihe »Klassiker des osteuropäischen Films« sowie Referent zu zahlreichen film- und medienwissenschaftlichen Themen.

Christopher Kloë, M.A., geb. 1979, Studium der Theaterwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München: Magisterarbeit 2009 (»Der Bruch ins Komische, der Bruch aus der Komik, der Bruch in der Komik – Störungen in komischen Kommunikationsabläufen«), wissenschaftlicher Mitarbeiter der LMU, Promotionsprojekt über die komische Rezeption von Minderheiten. 2012 Teilnahme und Vortrag (»Lachen bar jeder Vernunft gebiert Ungeheuer. Zur Rohkonstruktion der bipolaren Spannungsdistribution im Film«) am Symposium »Produktion, AFFEKTION, Rezeption« der LMU München, Publikation vorrausichtlich 2013.

Katharina Klung, M.A., Studium der Medienwissenschaft und Erziehungswissenschaft an der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Seit November 2009 Teilnahme am Doktoratsprogramm »Diffusion – Über das transnationale Zirkulieren filmischer Bilder und Bildformeln« des Netzwerk Cinema CH (finanziert durch den Schweizerischen Nationalfonds) mit einem Dissertationsprojekt zur »Visualisierung territorialer Grenzen im transkulturellen, filmischen Diskurs«.

Sebastian Knoll, geb. 1977, Studium der Kunstgeschichte und Theater- Film- und Medienwissenschaft in Frankfurt/Main; Magisterarbeit zur filmischen Rhetorik von Kampfchoreographien im ostasiatischen Martial Arts Actionfilm. Arbeitet als Kunsthistoriker für die fotografische Sammlung der Deutschen Börse in Eschborn (Art Collection Deutsche Börse). Zusammen mit Marko Karl Kurator der Filmreihe *One Night In Bali – Eine Zeitreise zurück in die Genrewelten des Bahnhofkinos* im Pupille Kino Frankfurt.

Steffi Krause, geb. 1989, Studium der Medien- und Literaturwissenschaft an der Universität Passau (Bachelor), seit 2012 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Allgemeine Pädagogik und bei der Universitätsfrauenbeauftragten an der Universität Passau, Assoziiertes Mitglied im DFG-Graduiertenkolleg 1681 »Privatheit«.

Ulrike Kuch, geb. 1979, arbeitet zur Zeit an ihrer interdisziplinären Dissertation zur Treppe im Film. Betreut wird die an der Fakultät Medien der Bauhaus-Universität Weimar angemeldete Arbeit von Prof. Dr. Lorenz Engell und Prof. Dr.-Ing. Jörg H. Gleiter M.S. (TU Berlin). Studium der Architektur in Weimar, Helsinki und Berlin, Abschluss (Diplom) 2005 in Weimar. Veröffentlichungen zum Motiv und zur Architektur im Film. Ulrike Kuch ist Alumna des Cusanuswerks.

Markus Kügle, B.A., wissenschaftliche Hilfskraft am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität in Marburg. Seit Oktober 2011 MA-Student für »Medien und kulturelle Praxis: Geschichte, Ästhetik, Theorie«.

Carolin Lano, M.A., ist Stipendiatin des DFG-Graduiertenkollegs 1718 »Präsenz und implizites Wissen« an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg mit dem Promotionsprojekt »Die Polyvalenz von Medienereignissen und die Medialität von Verschwörungsdiskursen« (Arbeitstitel). Aktuelle Veröffentlichung: *Die Inszenierung des Verdachts – Überlegungen zu den Funktionsweisen von TV-mockumentaries*. Stuttgart 2011.

Eva Lenhardt, Studium der Kunstgeschichte, Romanistik und Geschichte in Frankfurt und Paris. Auslandsaufenthalte zur praktischen Vertiefung des kunstgeschichtlichen Studiums in San Francisco und Krakau (Stipendium der Hertie-Stiftung). Tutorin am Kunstgeschichtlichen Institut, Frankfurt. Seit April 2011 Kunstvermittlung am MMK Museum für Moderne in Frankfurt. Der hier publizierte Vortrag entstand im Rahmen der Vorbereitungen eines Magisterprojektes über Jean-Luc Godards »HÉLAS POUR MOI«.

Elisabeth Morgenstern (geb. Jung) studierte Theater- und Medienwissenschaft mit dem Schwerpunkt Visuelle Bildkulturen und Germanistik an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Derzeit ist sie als Online-Redakteurin und Texterin im Marketing-Bereich tätig.

Sebastian Nestler, Dr. phil., geb. 1975, Lektor am Institut für Medien- und Kommunikationswissenschaft sowie am Institut für Philosophie der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt in den Lehr- und Forschungsschwerpunkten *Cultural and Media Studies,* Medienpädagogik und Kommunikationskultur sowie ›poststrukturalistische‹ Philosophie. Zuletzt erschienen: *Performative Kritik. Eine philosophische Intervention in den Begriffsapparat der Cultural Studies* (2011).

Julia Oppermann, M.A., geb. 1984, 2004–2009 Studium der Politikwissenschaft, Soziologie und Neueren Geschichte Europas an der Universität Rostock (Magister 2009), Übernahme von mehreren Lehraufträgen an der Universität, seit 5/2010 Promotionsstipendium der Konrad-Adenauer-Stiftung: Dissertation bei Prof. Yves Bizeul zur medialen Geschichtsvermittlung in der Dokumentationsreihe »DIE DEUTSCHEN« am Institut für Politik-und Verwaltungswissenschaften der Universität Rostock.

Nina Rind, M.A., Studium der Kunstgeschichte in Karlsruhe, Berlin und Heidelberg. Promotionsstipendiatin am HKFZ der Uni Trier. Promotionsprojekt zum Filmwerk von Hans Richter bei Prof. Prange, Uni Frankfurt. Arbeitsschwerpunkte: Avantgardefilm,

Kunst, Architektur und Film der Weimarer Republik, Moderne und Zeitgenössische Kunst, Medienkunst. Freie Mitarbeiterin des ZKM Karlsruhe.

Fabian Rudner, geb. 1985 in Dormagen, hat 2012 sein Magisterstudium am Institut für Theaterwissenschaft/LMU München mit einer Arbeit zum Thema »Patterns & Profiles. Auktoriale Instanzen in der TV-Serie« abgeschlossen. Derzeit ist er Lehrbeauftragter und wiss. Hilfskraft am Institut für Theaterwissenschaft/LMU München und promoviert bei Prof. Dr. Jürgen Schläder mit einer Arbeit zur »Problematik der Adaption«.

Elisabeth Scherer ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Modernes Japan in Düsseldorf. Nach einem Studium der Japanologie und Allgemeinen Rhetorik an der Universität Tübingen promovierte sie zum Thema »Weibliche Geister im japanischen Film und ihre kulturhistorischen Ursprünge«. Die Dissertation ist 2011 unter dem Titel *Spuk der Frauenseele* im Transcript-Verlag erschienen. Neben japanischem Film beschäftigt sie sich unter anderem mit Populärkultur, Volksglauben und Geschlechterverhältnissen in Japan.

Svetlana Svyatskaya, M.A., geb. 1984, Studium der Kunstgeschichte und Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der Goethe-Universität Frankfurt am Main und Universidad Complutense de Madrid. 2011 Magister Abschluss zum Thema »Die umgestülpte Welt. *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* von Pedro Almodóvar« Von 2011 bis April 2013 wissenschaftliche Hilfskraft und Projektbetreuerin der »Dokumentationsstelle Curatorial Studies« an der Goethe-Universität. Seit Oktober 2012 kuratorische Assistenz bei der Ausstellung »Fassbinder Jetzt« im Deutschen Filmmuseum/Deutsches Filminstitut - DIF e.V.

Axel Roderich Werner, Dr., geb. 1977 in Haan/Rheinland, Studium der Neueren deutschen Literatur und Medienwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg und der Humboldt-Universität Berlin, 2009 Promotion an der Bauhaus-Universität Weimar zu Peter Greenaways Filmen.

Lukas R.A. Wilde, Magisterabschluss an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg und der Gakugei Universität Tokyo in den Fächern Theater- und Medienwissenschaft, Japanologie und Philosophie. Magisterarbeit veröffentlicht unter dem Titel *Der Witz der Relationen. Komische Inkongruenz und diagrammatisches Schlussfolgern im Webcomic XKCD* (ibidem, 2012). Doktorand am Institut für Medienwissenschaft der Eberhard Karls-Universität Tübingen mit dem Dissertationsthema: »Die Szenographie japanischer Alltagsnavigation«.

Katharina Wloszczynska, M.A., studierte als Stipendiatin der Studienstiftung des deutschen Volkes Medienwissenschaft, Psychologie und Interkulturelle Wirtschaftskommunikation an der Friedrich-Schiller-Universität Jena und Filmwissenschaft an der Jagiellonen Universität Krakau. Seit 2011 Lehraufträge am Lehrstuhl für Geschichte und Ästhetik der Medien in Jena.

Anna Zeitler studierte Theater- und Medienwissenschaft und Germanistik an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Sie ist derzeit als Lehrkraft für besondere Aufgaben am Institut für Theater- und Medienwissenschaft der FAU beschäftigt.

DIE HERAUSGEBER

Thomas Nachreiner, M.A., Studium der Theater- und Medienwissenschaft sowie der Geschichte an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg (FAU) und der Universiteit Utrecht (UU). Seit 2008 Lehrkraft für besondere Aufgaben und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Theater- und Medienwissenschaft der FAU. Dissertationsprojekt zur Erinnerungskultur von 9/11 im World Wide Web. Sonstige Forschungsschwerpunkte: Medienarchive und -historiographie, Webwissenschaft und Digitale Kultur, Dokumentarische Formen, Medien und Terrorismus. Publikationen (Auswahl): Im Spiegellabyrinth. Webvideo als Form des Verschwörungsdenkens. In: Ursula Hennigfeld, Stephan Packard (Hrsg.): *Abschied von 9/11? Distanznahmen zur Katastrophe* (Kulturwissenschaften Bd. 11). Berlin 2013, S. 173–212; Digital Memories: The Remediation of National Socialism and the Holocaust Between Popular Culture and the Web Public. In: Alfred Grossegesse, Mário Matos (Hrsg.): *Mnemo-Grafias Interculturais/Interkulturelle Mnemo-Graphien*. Braga 2013, S. 251–272; »...da siehst nur Punkterl und Stricherl.« Telegrafie und Telefaksimile im Film. In: Jens Ruchatz, Kay Kirchmann (Hrsg.): *Medienreflexion im Film*. Bielefeld 2014, S. 385–397.
E-Mail: thomas.nachreiner@fau.de.

Peter Podrez, M.A., Studium der Theater- und Medienwissenschaft sowie der Pädagogik an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg (FAU). Seit 2009 Lehrkraft für besondere Aufgaben, seit 2010 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Theater- und Medienwissenschaft der FAU. Dissertationsprojekt zu kinematographischen Zukunftsvisionen des urbanen Raums. Sonstige Forschungsschwerpunkte: Filmgeschichte und -theorie; Film und Raum; Horrorfilm; mediale Erscheinungen der Apokalypse; Metal Studies; Game Studies. Publikationen (Auswahl): *Der Sinn im Untergang. Filmische Apokalypsen als Krisentexte im atomaren und ökologischen Diskurs*. Stuttgart 2011; gemeinsam mit Lars Nowak: Wuchernde Wiederholungen und die Kreativität des Kinematographen. Reproduktionsmedien im Film. In: Kay Kirchmann, Jens Ruchatz (Hrsg.): *Medienreflexion im Film. Ein Handbuch*. Bielefeld 2014, S. 399–412; Vom Willen zur Macht. Die kosmischen Kolonien des Kinos. In: Christine Lötscher et al. (Hrsg.): *Übergänge und Entgrenzungen in der Fantastik*. Münster 2014 [in Druck].
E-Mail: peter.podrez@fau.de.