

Tobias Ebbrecht

## Filmliteratur

2006

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21097>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Ebbrecht, Tobias: Filmliteratur. In: *Filmblatt*. Filmblatt 31, Jg. 11 (2006), Nr. 31, S. 73–79. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21097>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ deed.de Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/deed.de License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Nachdem somit das Kinogesetz von 1922 nicht mehr angewendet wurde, wurde in der Folgezeit das Strafrecht bemüht, um die Beschlagnahmung von Filmen zu rechtfertigen. Der Vorwurf lautete gewöhnlich auf Obszönität oder Pornografie. Hatten Verbote für die Kinobesitzer keine rechtlichen Konsequenzen, führten Beschlagnahmungen notwendig zu Strafprozessen, in denen Kinobesitzer Gefahr liefen verurteilt zu werden. In allen Fällen – einige Sexfilme, dann die prominenten Fälle *STILLE DAGE I CLICHY* (DÄ 1969, Jens Jørgen Thorsen) und *ULTIMO TANGO A PARIGI* (I/FR 1972, Bernardo Bertolucci) – wurden die Kinobetreiber von Gerichten freigesprochen. Nach 1974 wurden keine weiteren Filme mehr beschlagnahmt.

Lesch weist darauf hin, dass, gemessen an diesen relativ wenigen Zensurfällen, eine andere Praxis stärker zu beachten ist. Von Beginn an hat die Kinokommission die Freigabe von vielen Filmen für Jugendliche unter 17 von Schnittauflagen abhängig gemacht. Da aber kein Kinobesitzer es sich leisten konnte, einen Film in zwei Kopien auszuwerten, habe der vorgebliche Schutz von Kindern auch die Freiheiten der Erwachsenen eingeschränkt – gewiss nicht unbeabsichtigt.

## **vorgestellt von...Tobias Ebbrecht**

■ Susanne Marschall: *Farbe im Kino*. Marburg: Schüren-Verlag 2005, 438 Seiten, 200 farbige Ill.  
ISBN 3-89472-394-7, EUR 29,90

Farbe im Film spielt in der Forschung noch immer eine weitgehend untergeordnete Rolle. Auch wenn in Analysen spezifischer Genres wie dem Melodrama oder dem Musical die Untersuchung der Farbdramaturgie weitaus mehr Beachtung findet als in anderen Bereichen, sind doch grundlegende Untersuchungen zur Farbe im Film bis heute spärlich. Noch immer müssen Gert Koshofers *Die Farben des Films* (1988) sowie der zur selben Zeit entstandene Essay *Licht im Auge – Farbe im Kopf* von Frieda Grafe als grundlegende Ansätze einer „Farbenlehre des Films“ betrachtet werden.

Susanne Marschalls auf ihrer Habilitationsschrift an der Johannes Gutenberg Universität in Mainz basierende Studie *Farbe im Kino* versucht hier anzusetzen und gleichzeitig einen weiten Sprung nach vorne zu tun. Der Wunsch, ein neues Standardwerk zur Farbe im Kino zu schaffen, muss jedoch schon allein deshalb als gescheitert gelten, weil die Farbe im Allgemeinen und besonders als Farbempfindung im Kino nur schwer zu entschlüsseln ist. Das zeigt auch Marschalls Studie unbeabsichtigt, weisen doch die Schwierigkeiten in der methodischen und theoretischen Bestimmung auf genau dieses Problem hin, das in der Feststellung kulminiert: „Ein anerkanntes Kriterium

für das, was Farbe ist, gibt es nicht“, wie Frieda Grafe einmal schrieb. Dabei könnte Marschalls Ansatz, die Untersuchung der Farbe im Film aus der Perspektive der Bildwissenschaft vorzunehmen und damit Elemente der Kunst- und der Filmwissenschaft miteinander zu verbinden, für eine ästhetische Studie durchaus fruchtbar zu sein. Dazu gehört, dass für Marschall das quasi „stillgestellte Bild eine Hilfskonstruktion darstellt.“ (S. 22) Herausgelöst aus dem Kontext der Bewegung ist das *filmstill* zwar nicht mehr im eigentlichen Sinne filmisch, ermöglicht jedoch Verdichtungen in einem durchkomponierten *Frame* zu analysieren, „in dem die Figuren und Objekte in ein für Augenblicke fixiertes Verhältnis treten, das in den Bewegungsfluss einen kurzen Moment der Dauer einschreibt.“ (S. 22) Für die Frage nach der Funktion der Farbe in Relation zur *mise en scène* erscheint dieses Vorgehen sinnvoll, weil es Beziehungen zwischen Farbgebung und kulturellen, teilweise bereits zu Stereotypen verdichteten Bedeutungen ermöglicht.

Solche theoretischen Überlegungen aber stellt Marschall explizit kaum an. Stattdessen wirken viele ihrer theoretischen Grundüberlegungen ähnlich unvermittelt wie die durchaus ergiebigen freien Assoziationen anhand des untersuchten Beispielmaterials. Dabei verfolgt Marschall in ihrem grundlegenden Kapitel zur „Farbe als Motiv“ eigentlich eben jenen Untersuchungsansatz. Hier ist es hilfreich, dass Marschall versucht, ihre am Material gewonnenen Erkenntnisse immer wieder zu ordnen, auch wenn dadurch mitunter banal erscheinende Grundkategorien aufgeführt werden. Ihre „erste Systematisierung der Bedeutungsvielfalt der Farbe Rot“, die Übergänge zur Wahrnehmungspsychologie und der Symbol- und Stereotypenforschung andeutet, kann hier als Beispiel gelten. (S. 51) Gerade im Übergang zur Frage nach den emotionalen Wirkungen der Farbe wird dies spürbar: „Das Kino ermöglicht es Menschen, den Wert des eigenen Lebens zu entdecken. Die Meisterwerke der Filmkunst rücken der Realität auf den Leib, erzwingen eine Nachsicht, die die Feinheiten unserer Wirklichkeit zur Erscheinung bringt. Wirklich außerordentlich an der Kunst des Films sind die potenziellen Möglichkeiten, durch gezielten Einsatz filmischer Mittel in einer Intensität zu emotionalisieren, die die emotionale Wirkung der Musik noch übertrifft, will sie diese in ein Gesamtkonzept integriert. Farben spielen bei der emotionalen Wirkung des Films eine entscheidende Rolle, die häufig genug komplett übersehen wird.“ (S. 80)

Bei der Frage nach der emotionalen Bewegung der Zuschauer wird dann auch die Bewegung der Bilder wieder wichtig. Daher hält Marschall fest: „Farbwirkungen entstehen im Film nicht nur im Bild, sondern auch in der Bildfolge. Filmfarben verbinden sich mit der Entwicklung von Sequenzen und unterstützen oder verschleiern die Transparenz der Montage. Alle Formen von Farbkontrasten können innerhalb eines Bildkaders zur Wirkung kommen oder durch die Kontrastierung von Sequenzen eine auf die Gesamtdramaturgie bezogene Makrostruktur aufbauen.“ (S. 163)

Die Studie zur *Farbe im Kino* versammelt neben einer Motivgeschichte der Grundfarben und Grundfarbenkontraste sowie Ansätzen zur Bestimmung der Farbempfindung und ihrer Beziehung zur emotionalen Stimulierung und zur Wahrnehmung auch noch einen Teil zur Geschichte der Filmfarben. Hier werde insbesondere die Geschichte von Technicolor, aber auch das Verhältnis von Schwarzweiß und Farbe untersucht. Im Versuch, umfassend das Thema Farbe im Film zu behandeln, verläuft sich die Studie aber oft in Beschreibungen, die die Faszination und das eigene Verlieren an den Untersuchungsgegenstand mitunter nicht verbergen können. Auch dem Leser wird dieses Eintauchen in die Farbwelten durch eine Fülle von farbigen *filmstills* bester Qualität erleichtert. Sie steigern die Evidenz der Film- und Sequenzanalysen, hinterlassen aber angesichts der Schwierigkeit bzw. Unmöglichkeit, die Konsequenzen der Farbgebung endgültig zu bestimmen, oft ein Gefühl der Leere. Beziehungen, die sich schließlich auf Stile, Genres oder Regisseure und ihr Werk ableiten lassen, bleiben ausgespart. Das hat insbesondere auf die Beispielanalysen von Hitchcocks *VERTIGO* (1958), Bergmans *SCHREIE UND FLÜSTERN* (1972) und Sauras *GOYA* (1999) Auswirkungen – sie stehen meist beziehungslos zur Geschichte und zum Werk ihrer Regisseure.

Hier müssten die zahlreichen Gedanken und Analyseansätze von Susanne Marschall sowohl filmgeschichtlich als auch filmtheoretisch weiter geführt werden. Die Pfade und Wege hat die Autorin dabei bereits markiert. Das Ziel des vollständigen Verstehens der Farben im Kino scheint aber noch lange nicht erreicht. Als Anregung, der Farbe nicht nur in der Beschäftigung mit neueren Filmen, sondern auch rückblickend in der („schwarzweißen“) Filmgeschichte eine größere Bedeutung als bisher zukommen zu lassen, ist die Studie ein wichtiger Anstoß und Bezugspunkt.

■ Thomas S. Frank: ***Räume für das Nachdenken schaffen. Die dokumentarische Methode von Hans-Dieter Grabe***. Berlin: Mensch & Buch Verlag 2005, 430 Seiten  
ISBN 3-89820-856-7, EUR 34,00

Der Fernsehdokumentarist Hans-Dieter Grabe gehört heute zu den wichtigsten Vertretern seines Fachs. Insgesamt 57 Dokumentarfilme drehte er zwischen 1963 und 2002 für das ZDF. 1955 hatte Grabe die gerade erst gegründete Regieausbildung an der Deutschen Hochschule für Filmkunst in Potsdam-Babelsberg begonnen; 1959 verließ er ohne Abschluss die DDR. „Fehlender revolutionärer und kämpferischer Elan“ wurde ihm bereits bei seiner Aufnahmeprüfung vorgeworfen. Ein Urteil, das Grabes eigene Filmarbeit vielleicht bereits vorwegnehmend in dem Sinne beschreibt, dass Grabe lieber hinschaut, beobachtet und die Welt zeigt als sie in eine bestimmte Richtung, sei sie revolutionär oder kämpferisch, zu interpretieren. Andererseits aber verfehlt sie Gra-

bes Filme völlig, da diese von solcher Ernsthaftigkeit und Genauigkeit sind, dass sie aufrütteln, schockieren und zum Nachdenken zwingen, ohne die Zuschauer zu überwältigen.

Konsequent ist daher der Ansatz, den Thomas S. Frank für seine Arbeit über die dokumentarische Methode Hans-Dieter Grabes wählt. Frank, dessen Studie auf seiner Dissertation an der Johannes Gutenberg Universität Mainz beruht, sucht in Grabes Dokumentarfilmen nach filmischen Räumen, die den Zuschauern das Nachdenken über das, was sie sehen, ermöglichen. Grabe tritt, wie Frank feststellt, „in seinen Filmen in den Hintergrund; er ist im Film nicht zu sehen und enthält sich weitestgehend jeder subjektiven Bewertung. Seine Protagonisten haben bei langen Einstellungen mit minimalistischen Kamerabewegungen Zeit, über sich, ihre Gedanken und Gefühle zu sprechen. Grabe ‚bebildert‘ seine Gesprächsfilme nicht, sondern zeigt das Gesicht des sprechenden Menschen und lässt im Kopf des Zuschauers weitere Bilder durch das genaue Zuhören entstehen.“ (S. 15).

Mit Hilfe von sehr genauen und umfangreichen Filmanalysen zeigt Frank die Herausbildung dieser speziellen Methode Grabes in seinem Werk. Am Beispiel von *NUR LEICHTE KÄMPFE IM RAUM DA NANG* (1970) über das deutsche Hospitalschiff „Helgoland“ im Hafen von Da Nang kann Frank verdeutlichen, wie die Elemente der Reportage sich gerade in der Beobachtung und Konfrontation mit Menschen als Gesprächspartnern in Richtung des Gesprächsfilms öffnen. Grabe zeigt hier die körperlichen Verletzungen und Verstümmelungen durch den Krieg. Er führt den Zuschauern in drastischen Aufnahmen die Verletzungen durch Bomben und Verätzungen vor und bewegt sich damit permanent an der Grenze zwischen Tod und Leben: „Die Kamera zeigt die Wunden im *close up* und verschont den Zuschauer nicht mit dem direkten Blick auf den abgerissenen Armstumpf oder die eitrige tiefe Höhle im Körper. Der Zuschauer ist durch die Nähe unmittelbar im Geschehen und kann sich den Bildern nicht durch eine entfernte Sicht entziehen. Er erhält zu keinem Zeitpunkt des Films im *long shot* einen Gesamtüberblick über die Räume des Hospitalschiffs und kann sich nicht in Ruhe orientieren.“ (S. 33)

Wie Frank am Wechsel von dramatischen Höhepunkten und Erholungsphasen im Film nachweist, wird ein „Gewöhnungseffekt“ an die Bilder vermieden. Die Position eines unbeteiligten Beobachters wird aufgehoben. Die Konfrontation mit den Verletzungen erhöht die emotionale Einbeziehung. Andererseits fügt Grabe aber der Ebene der Bilder eine der Reflexion durch die Interviews mit den deutschen Ärzten und Krankenschwestern auf dem Hospitalschiff hinzu, die die durch die Bilder dokumentierten Schrecknisse im Ausdruck ihrer eigenen Empfindungen spiegeln. Zum Protagonisten des Films wird der deutsche Arzt Dr. Jahn. Jahn fungiert als eine Art Übersetzer für die Zuschauer. Diese Übersetzung funktioniert auf mehreren Ebenen. Ganz praktisch übersetzt Jahn die Worte der überwiegend jugendlichen vietnamesi-

schen Patienten. Außerdem übersetzt er den Schrecken der im Bild zu sehenden Verletzungen in die distanzierende Sprache des behandelnden Arztes und fördert damit das Nachdenken des Zuschauers, wie Frank herausarbeitet.

Durch diese bewusste Kombination verschiedener dokumentarischer Ebenen soll der Zuschauer involviert werden. Grabes Filme zielen dabei auf das menschliche Schicksal genauso wie auf die weitere historische oder politische Bedeutung. Ein wichtiger Verdienst von Franks Studie ist es, dass sie die Verbindungen zwischen Grabes Dokumentarfilmen verdeutlicht, die teilweise direkt aufeinander aufbauen, die Geschichten von Menschen verfolgen, die wir bereits kennen, oder ihnen wieder begegnen. Ein solcher Strang in Grabes Werk ist die aus NUR LEICHTE KÄMPFE IM RAUM DA NANG resultierende 27-jährige Langzeitbeobachtung über das Leben des vietnamesischen Jungen Do Sanh, SANH UND SEINE FREUNDE (1975), DIEN, CHINH, CHUNG UND TUNG (1990), DO SANH (1991), TAGE MIT SANH (1994) und DO SANH – DER LETZTE FILM (1998). Diese Beobachtungs- und Gesprächsfilme verdeutlichen die Kontinuität in Grabes Werk, aber sie zeigen vor allem die Möglichkeiten der Annäherungen eines Dokumentaristen an ein Menschenleben. Zusammen mit der Wiederbegegnung mit dem Arzt Dr. Jahn in DR. MED. ALFRED JAHN – KINDERCHIRURG IN LANDSHUT (1984) stellt Frank die aus NUR LEICHTE KÄMPFE IM RAUM DA NANG folgenden Entwicklungslinien anhand von Grabes Filmen und der Entwicklung seiner Methode vor und macht auf diese Weise die Vernetzungen zwischen den Filmen genauso deutlich wie ihre Funktion für die Fertigung eines historischen und biografischen Gedächtnisses.

Daran knüpfen auch die beiden historischen Themenkomplexe in Grabes Werk an, die Frank ausführlich behandelt. In der Poddembice-Trilogie – ER NANNT SICH HOHENSTEIN (1994), DREI FRAUEN AUS PODDEMBICE (1995) und LETZTE STUNDEN IN PODDEMBICE (1995) – wendet sich Grabe der deutschen Vergangenheit zu. Insbesondere ER NANNT SICH HOHENSTEIN erweitert dabei seine dokumentarische Methode, da der Film sich nicht auf Gespräche, sondern auf die Kombination von Dokumenten mit den subjektiven Tagebuch-Erinnerung des (Mit-)Täters Alexander Hohenstein stützt. Zentrale Bedeutung bekam hier die *voice over*. Diese hat nach Frank „nicht die Aufgabe, der ursprünglichen Sprache von Alexander Hohenstein so nah wie möglich zu kommen und sie zu rekonstruieren. Sie soll vielmehr den Rezipienten bei der Interpretation und der Analyse der Texte unterstützen, indem bestimmte Textpassagen in Sprechtempi und Tonlagen variiert werden.“ (S. 219) Diese eher analytisch zu hörende Ebene wird verbunden mit verschiedenen Bilddokumenten und Aufnahmen des heutigen Poddembice. Grabe verzichtet dabei explizit auf Nachstellungen und Inszenierungen und macht so in den Worten Franks die Bilder zur „Bühne der Vorstellungskraft“: „Diese Bilder bilden – ohne Schauspieler – eine Metaebene, bei der die Schilderungen in der *voice over* die Vorstellungskraft des Rezipienten anregen und eine der Wirklichkeit nahekommende Handlung als Produkt der Fantasie entsteht.“ (S. 223)

Als Gegenstück können Grabes Filme über den Holocaust-Überlebenden Mendel Szajnfeld – MENDEL SCHAINFELDS ZWEITE REISE NACH DEUTSCHLAND (1972) und MENDEL LEBT (1999) – gesehen werden. In ersterem nimmt Grabe ein Element vorweg, das später für Claude Lanzmans SHOAH signifikant wird. Der reine Interviewfilm ist symbolisch mit der Vergangenheit verbunden durch die Zugfahrt Mendels durch Deutschland, die Assoziationen zu den Deportationen eröffnet, diese aber niemals explizit macht und vereindeutigt, sondern ausnahmslos auf Mendel und dessen Erzählungen fokussiert ist. Die sensible Verknüpfung dieser Ebenen arbeitet Frank heraus: „Die Einstellungen mit dem Blick auf die vorbeiziehende Landschaft aus dem Zugfenster trennen die einzelnen Gesprächssequenzen voneinander. Sie übernehmen im Film die Funktion der Symbolisierung der Reise in die Vergangenheit und sind gleichzeitig Gesprächspausen, die den Rezipienten über das Gehörte nachdenken lassen. Die Blicke aus dem Fenster enthalten jedoch auch eigenständige Botschaften. Zum Ende der achten Szene zeigt Grabe beim Blick aus dem Abteil eine endlose Reihe von Güterwaggons auf einem Bahnhof. Zuvor wird im *voice over* über die Deportation von Mendel Szajnfeld in das Konzentrationslager Krakau berichtet. Auf diese Weise entsteht eine Analogie zwischen der erzählten Deportation und den im Bild sichtbaren, abgestellten Güterwaggons am Bahnhof.“ (S. 296)

In seinen Film- und Sequenzanalysen verdeutlicht Frank, wie Grabes Methode des Gesprächsfilms, seine Arbeit mit den verschiedenen dokumentarischen Ebenen und die Offenheit der filmischen Struktur den Einbezug des Zuschauers ermöglichen und dessen Nachdenken über das Dargestellte befördern. Ergänzt werden diese Analysen durch zahlreiche Aussagen von Grabe selbst, die größtenteils Reflexionen der eigenen Arbeit im Gespräch mit Frank entstammen. Frank ist somit ein erstes materialreiches Werk über den viel zu wenig beachteten Dokumentarfilmer Grabe gelungen. Leider vernachlässigt es Frank jedoch, diese analytischen Erkenntnisse mit filmischen Theorien über die Wahrnehmung und das Erleben der Zuschauer in Bezug zu setzen. Insbesondere die Verbindung seiner Erkenntnisse mit theoretischen Überlegungen zum Dokumentarfilm und dokumentarischen Methoden hätte hier vielleicht neue Ansatzpunkte eröffnet, die größtenteils am Spielfilm explizierten Theorien über Offenheit der Form und die Aktivierung des Zuschauers bezogen auf Emotion und Erfahrung auf die dokumentarische Methode zu übertragen. Gerade in ihrer Offenheit und Vielschichtigkeit erscheinen Grabes Filme hier als interessante Inspirationsquelle, sind sie doch durchdrungen von echtem Interesse an menschlichen Geschichten und gleichzeitig weit entfernt von der heute üblichen Subjektivierung und Individualisierung von politischen oder historischen Prozessen und Ereignissen in trivialen Alltagsgeschichten. Etwas bedauerlich ist es daher auch, dass Frank nur am Rande auf die Rezeption von Grabes Werk eingeht, anstatt diese mit seinen Analysen und Grabes Selbstauskünften enger zu verbinden und damit auch etwas über Wirkung

und Wahrnehmung von Dokumentarismus im Fernsehen aussagen zu können, sowie über dessen spezifische Beschränkungen und – wie das Werk Grabes zeigt – Chancen und Möglichkeiten.

### **vorgestellt von... Michael Wedel**

■ Nora Alter: ***Projecting History. German Nonfiction Cinema, 1967-2000.*** Ann Arbor: The University of Michigan Press 2002 (= *Social History, Popular Culture, and Politics in Germany*; 38), 221 Seiten, Ill. ISBN 0-472-09812-8, \$ 70,00 (geb.)

Unter dem etwas irreführenden Titel, der die Erwartung einer Gesamtdarstellung des deutschen nichtfiktionalen Films zwischen 1967 und 2000 weckt, verbergen sich sechs verschiedenen Filmemachern bzw. Regieteams gewidmete Fallstudien. Motiviert wird die Auswahl zum einen darin, dass die Filme von Heynowski/Scheumann, Winfried und Barbara Junge, Fassbinder, Schlöndorff und Wenders, Ulrike Ottinger und Marcel Ophüls sowie Harun Farocki auf je exemplarische Weise ästhetisch „das Potenzial des Genres zwischen Fakt und Fiktion“ (S. 9) ausschöpften. Zum anderen folgen alle Kapitel dem Leitgedanken, dass sich an den ausgewählten Beispielen signifikante Verschiebungen und Verwerfungen des „politisch Unbewussten“ im Kern der verhandelten Themen (z.B. Vietnam-Krieg, Terrorismus, Wiedervereinigung) besonders sinnfällig verdeutlichen lassen. (ebd.)

Für den Verzicht auf Darstellungsbreite wird der Leser durch einen beträchtlichen Gewinn an Reflexionsvielfalt und Interpretationstiefe entschädigt: Heynowskis und Scheumanns auf den Vietnam-Krieg bezogene Filme der zweiten Hälfte der sechziger Jahre werden auf ihre Inszenierung exzessiv politisierter Körper untersucht.

Der Frage nach der Politisierung des Zuschauers, die von einem Film wie *DEUTSCHLAND IM HERBST* (1977/78) in Gang gesetzt wird, geht das zweite Kapitel nach, indem es an den Schnittstellen zwischen Dokumentarisierung und Fiktionalisierung die Konstitution einer neuartigen, in sich widersprüchlichen Subjektposition verfolgt. In seiner Mischform eröffnet *DEUTSCHLAND IM HERBST* für Alter den Weg zu einer „formalen filmischen Revolution“ (S. 75), wie sie sie in den siebziger und achtziger Jahren – vor allem von Harun Farocki – vollzogen sieht.

Farockis Ästhetik des Unsichtbarmachens in *BILDER DER WELT UND INSCRIFT DES KRIEGES* (1988/89) versteht das dritte Kapitel als politisch motivierte Strategie der reflexiven Brechung medialer Diskurse. In der Radikalität ihrer dialektischen Spannkraft nimmt sie für Alter – zumindest im westdeutschen Zusammenhang – eine Schlüsselstellung ein: „In spite of and because of its