

Johannes Dominik Hardt

Djuna Lichtenberger: Gefahr in Literatur und Film: Vorstellungskraft, Möglichkeiten und Verletzbarkeit

2025

<https://doi.org/10.25969/mediarep/24114>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hardt, Johannes Dominik: Djuna Lichtenberger: Gefahr in Literatur und Film: Vorstellungskraft, Möglichkeiten und Verletzbarkeit. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 42 (2025), Nr. 3, S. 442–444. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/24114>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0>

Djuna Lichtenberger: Gefahr in Literatur und Film: Vorstellungskraft, Möglichkeiten und Verletzbarkeit

Bielefeld: transcript 2024, 169 S., ISBN 9783837674811, EUR 39,- (OA)
(Zugl. Dissertation an der Universität Bern, 2022)

Die Juristin Djuna Lichtenberger gibt in ihrer Dissertation *Gefahr in Literatur und Film: Vorstellungskraft, Möglichkeiten und Verletzbarkeit* an, das Ziel zu verfolgen, eine „kreative Annäherung an das Phänomen Gefahr aus der Sicht auf ausgewählte literarische und filmische Werke vorzunehmen“ (S.15). Ihr gehe es darum, „wie Gefahren in den Werken inszeniert werden und was durch diese Inszenierung über das Phänomen ausgedrückt wird“ (ebd.) – und ausdrücklich nicht um „eine kulturhistorische, sondern eine möglichst freie und philosophische Herangehensweise“ (S.17). Im Schlussteil schreibt die Autorin, das Ziel der Arbeit sei es, „anhand der ausgewählten Romane und Filme ein Spektrum an Betrachtungsweisen des Phänomens Gefahr auszuarbeiten“ (S.157). Die Werke, die Lichtenberger im Hauptteil ihres Buches werkimmanent deuten will, sind die beiden Bücher *Moby-Dick* (1851) und *Die Tatarenwüste (Il deserto dei Tartari)*, 1940) sowie die drei Filme *Stalker* (1979), *Dersu Uzala* (1975) und *Alexander Newski* (1938). Das Ziel von Lichtenbergers Vorhaben bleibt somit recht vage; was die Juristin unter „philosophische Herangehensweise“ versteht, teilt sie nicht mit. Und auch welche Logik sich hinter der Eingrenzung ihres Forschungsgegenstandes auf die genannten Werke

verbergen mag, behält die Autorin für sich. Lichtenberger schließt ihre Einleitung damit ab, ihr Buch solle „die Lesenden letztlich zu ihrer eigenen Betrachtungsweise inspirieren“ (S.18). Gelänge das, wäre die Leistung der Lesenden – zumindest stellenweise – größer als die der Autorin selbst.

Nennenswerte Teile ihrer Analyse hat Lichtenberger, das zeigt bereits der erste Leseindruck, ungekennzeichnet aus anderen Quellen übernommen. In ihrer Analyse von Sergej Eisensteins *Alexander Newski* (S.133-155) etwa paraphrasiert Lichtenberger anfangs zwei Mal aus Ulrich Wünschels Buch *Sergej Prokofjews Filmmusik zu Sergej Eisensteins Alexander Newski* (Hofheim: Wolke, 2006) – zum einen, als sie auf die Produktionsbedingungen unter Stalin verweist (vgl. S.133), zum anderen, als sie schreibt, der Film sei „ein Epos über die Geschichte eines russischen Nationalhelden“ (S.134). Bis auf diese Randnotizen kommt die Autorin in ihrer Analyse des Films erstaunlicherweise gänzlich ohne Bezugnahme auf Sekundärliteratur zu Eisenstein und *Alexander Newski* aus – übernimmt allerdings teils deren Gedankengut. Wünschel, auf den sie sich eingangs bezieht, schreibt über die Helme der Ordensritter: „Die kämpfenden deutschen Ritter hingegen bleiben gesichtslos, unbekannt und

austauschbar, weil sie – dem Maskentheater vergleichbar – schützende und verbergende Helme tragen“ (Wünschel 2006, S.16). Lichtenberger paraphrasiert dies, ohne eine Quelle anzuführen: „Eines der auffälligsten Elemente sind die Helme und Kostüme, die verschleiern, wer sich darunter befindet. Die wahren Identitäten und persönlichen Eigenschaften der Kreuzritter werden durch eine konstruierte, vereinheitlichende Maskierung ersetzt, um ihnen zu bedrohlicher Wirkung zu verhelfen“ (S.137). Lichtenberger ist darüber hinaus keinesfalls die Erste, die feststellt, dass Eisenstein „den Deutschen Orden als Allegorie der Nationalsozialisten [zeichnet]“, wie Frithjof Benjamin Schenk es in *Alexander Newskij: Heiliger – Fürst – Nationalheld* (Köln: Böhlau, 2004, S.328) formuliert. Lichtenberger schreibt über die Kreuzritter: „Ihre Helme sind mit [...] einer Hand verziert, die an den Hitlergruß erinnert“ (S.140) und kommt dabei fast zu denselben Schlüssen wie Schenk: „Ejzenstejn [rückt] einen Ritter ins Bild, der seinen Turnierhelm mit einer ausgestreckten Hand als ‚Wappenzeichen‘ unter dem Arm hält. Durch den Blickwinkel der Kamera wird der Eindruck erweckt, als habe der Mann seine Hand zum ‚Hitler-Gruß‘ erhoben“ (Schenk 2004, S.328). Die Analyse der Inszenierung der Deutschen als Nationalsozialisten lässt sich zudem in zahlreichen weiteren Analysen von *Alexander Newski* finden: Lissi Zilinski zufolge erwecke das Kreuz der Ordensritter etwa „Assoziationen zu dem Hakenkreuz“

(„Alexander Newski.“ In: *Filme von S. M. Eisenstein: Zyklus*. Berlin: Staatl. Filmarchiv d. Dt. Demokrat. Republik, 1960, S.47-54, S.53); für Felix Lenz steht fest: „Die Deutschordensritter entsprechen Hitlers Deutschland“ (*Sergej Eisenstein: Montagezeit: Rhythmus, Formdramaturgie, Pathos*. München/Paderborn: Fink, 2008, S.295); und schließlich schreibt Eisenstein selbst – historisch deutend –, der deutsche Ritterorden habe „einen ausgesprochen nationalistischen [...] Charakter“ (*Ausgewählte Aufsätze*. Berlin: Henschel, 1960, S.506). Auch dass, so Lichtenberger, den Film eine „starke Natursymbolik“ (S.147) durchziehe, wurde mehrfach in anderen Analysen herausgearbeitet – so beispielsweise bei Zilinski: „Weich erscheinen ihre Konturen [die der russischen Menschen] im Bild und verschmelzen mit der Natur“ (Zilinski 1960, S.53); Schenk betont zudem, dass die russischen Figuren „als Menschen gezeigt [werden], die eng mit den Elementen der Natur verbunden sind“ (Schenk 2004, S.343); und auch Lenz schreibt in einem Kapitel über das Zusammenspiel von Bild und Musik in *Alexander Newski* über die Natursymbolik (vgl. Lenz 2008, S.305ff.).

Auch inhaltlich kann Lichtenbergers Buch nicht überzeugen: So werden den Lesenden wiederholt Fragen eröffnet, die wie Nebelkerzen anmuten, da die Arbeit sie unbeantwortet lässt und sie nicht mit dem Forschungsvorhaben in Zusammenhang stehen. Etwa wird medientheoretisch behauptet, *Alexander Newski* sei „ein

eindrückliches Kunstwerk geworden, das die Möglichkeit für eine kritische Auseinandersetzung der Frage bietet, inwiefern Film Propaganda sein kann“ (S.133f.). Bis auf ein einzelnes Zitat von Siegfried Kracauer wird zur Beantwortung dieser Frage weder auf Forschungsliteratur rekuriert noch werden eigene Gedanken ausgearbeitet.

Die Arbeit entspricht nicht den Regeln sauberen wissenschaftlichen Arbeitens, sodass die Bewertung der Dissertation mit *summa cum laude* sehr erstaunt. Gleichzeitig verwundert generell, dass Lichtenberger mit ihrem Vorhaben an einer Rechtswissenschaftlichen Fakultät als Doktorandin angenommen wurde. Lichtenberger

schreibt am Ende ihrer Einleitung: „So erscheint das Phänomen Gefahr in jedem Kapitel in einem neuen Licht und bringt, als blicke man durch ein Kaleidoskop, eine Variation hervor“ (S.18). Das Kaleidoskop, so der Leseindruck, scheint bei Lichtenberger zur Methode geworden zu sein: Variiert werden hier allerdings nicht genannte, aber paraphrasierte Quellen, die sich durch die Spiegel im Inneren des Kaleidoskops zu zweifelhaften Mustern formieren. Dabei bleiben sowohl der juristische als auch der filmwissenschaftliche Anschlusswert des Buchs diffus.

Johannes Dominik Hardt (Köln)